



ANTUN DOBRONIĆ

PUČKI UČITELJ I UČITELJ PJEVANJA
I GLAZBE ZA SREDNJE I STRUKOVNE
ŠKOLE. ——————

PREDAVANJA IZ POVJESTI
I ESTETIKE MUZIKE. ——————

————— STOJI 1 KRUNU. ——————

DRNIŠ (DALMACIJA) 1908. — NAKLADA
PIŠČEVA. — TISAK C. ALBRECHTA
(MARAVIĆ I DEČAK) U ZAGREBU. ——————

654.

ANTUN DOBRONIĆ

PUČKI UČITELJ I UČITELJ PJEVANJA I GLAZBE ZA SREDNJE
I STRUKOVNE ŠKOLE.



PREDAVANJA

IZ

POVJESTI I ESTETIKE MUZIKE.



STOJI: 1 Kr.

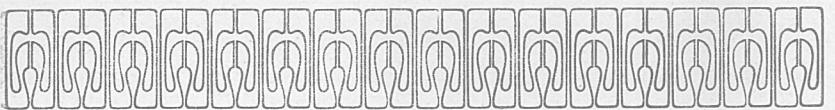


B.25

TISKOM C. ALBRECHTA (MARAVIĆ I DEČAK), ZAGREB.

NAKLADA PIŠČEVA.

DRNIŠ (DALMACIJA) 1908.



Predgovor.



paža se, da ogromna većina naših za glazbenu umjetnost dobro disponovanih diletanta nije snabdjevena ni najmanjom zalihom elementarne glazbene teorije. Ipak je davno ustvrgjeno e je praksa bez teorije, brod bez kormila.

Da bar donekle doskočim toj ljutoj glazbenoj boljetici, toj tmici, koja jamačno nije bez štetnog utjecaja na ukupni razvoj naše muzičke umjetnosti, pokušah da napišem ovu radnjicu, kojom htjedoh da našim glazbenim diletantima u preglednoj formi i u krupnim potezima sintetiziram logičnu bazu savremene muzičke umjetnosti.

Povjesnu gragju u glavnom uzeh iz Riemanna, Untersteinera, Hullaha i Gallia, dočim sam u metodi bio samostalan.

S razloga, da se po Dalmaciji note (kajde) još uvjek imenuje solmizacijom (*do, re, mi* itd.), uz nje mačku muzičku nomenklaturu (*ce, de, e* itd.) svaki primjer podah i solmizacijom, da se tako ovom radnjom uzmogne da okoristi i dalmatinski štioc.

U Drnišu, oko Vele Gospe 1907.

Pisac.

UVOD.

I.

POJAM GLAZBENOG SISTEMA.



Bilo je to čak za vrijeme Napoleona Velikoga. U pratnji njegovoј po Egiptu nalazio se ugledni glazbenik M. Villoteau, kojemu je bila namijenjena zadaća sakupljanje glazbenih podataka tamošnjih istočnih naroda. Netom prispije u Kairu, где ovaj na školu kod nekog arapskog učitelja glazbe. U Egiptu se onda mislilo da tko više melodija umije iz pametи da otpjeva da je veći umjetnik, stoga je arapski učitelj našem glazbeniku odjekao iz pametи nekoliko popjevaka, namerom da mu ih učenik usvoji. Villoteau, koji je želio sakupiti što više tog pučkog blaga, stade odmah bilježiti, po učitelju mu diktovane melodije. Tako radeći, evropski je glazbenik često opažao da je učiteljeva ugodba (intonacija) pogđe-gdje netačna, pa, cijeneći da bi to moglo da zavisi od dobro ne izvježbanog mu sluha, nastavi bilježenjem, ispravljajući učiteljeve netačnosti onako, kako je mislio, da mu učitelj kani pjevati. Netom je taj posao dokrajčio, htjede da ogleda svoju tačnost reproducirajući zabilježene popjevke. Ali Arapin odmah pri polovici prve fraze prekine svoga učenika, jer da tačno ne ugaga. I tu nastane živahna debata, svaki je od njih najodlučnije tvrdio i dokazivao, da je samo njegova ugodba tačna i ispravna. Nastaje sada pitanje: tko je od ove dvojice imao pravo?

Odgovor na ovaj upit možda će se komu činiti paradoxnim, ipak, istina je samo u tome, da pravo imadoše — i jedan i drugi. U čemu dakle leži pravi povod tom nesporazumljenju? — Jamačno samo u tome, da se je arapski glazbeni sistem u mnogo koječem lučio od evropejskog, stoga, Villoteau je, da se tako izrazimo, glazbeno drugčije

mislio i osjećao od arapskog mu učitelja. O tome se je i sam Villoteau najbolje osvjedočio netom se domogao prvog arapskog pučkog glazbala, jer je pomoću istoga ustanovio da se razmjeri intervala arapskih ljestvica u svemu ne podudaraju s evropskim.

Dakle imade naroda koji glazbeno drukčije od nas misle, reći će možda koji štioc? I zbilja je tomu tako, premda se nama to skoro nemogućim čini! I doista, pomisliti nove zakone čovječjem mišljenju, drugu logiku, koja nije ova kojoj smo vikli i kojom svagdano pojimljemo, sudimo i zaključujemo, zar ne, da nam se čini kao nešto što je apsolutno nemogućno? Ipak, logika koja je otrag samih malo vjekova vladala bogodanim carstvom zvukova, osovljena je na skroz različitom sistemu, nego li je ovaj na kojem mi sada zidamo veličanstveni hram najnježnjem umijenju Premda se je moderni glazbeni sistem nužno razvio iz starog glazbenog sistema, evolucija glazbenog umijenja u poznije je doba bila toli bujna, da je Hullah pravom mogao da ustvrdi: »Moderni glazbenik podaba najvećem nezahvalniku, sa genealogijskim stablom četiri stoljeća dugim, a koji nezahvalnik sasma ignoriše čak i svoga djeda.«

Megj tolikim sistemima na koje nailazimo u povjesti glazbene umjetnosti počev od drevnih i različitih istočnih naroda pa sve do danas, bez sumnje najznamenitiji je *starocrkveni* sistem i ovaj aktuelni *dur* i *moll*, jer upravo s ovim sistemima, bogodano je glazbeno umijenje pokročilo onom stazom, koja ju je i dovela do današnje visine.

I upravo ovom mojom raspravom naknih u kratko upoznati štioca sa bitnim biljezima koli starocrkvene, toli moderne dur i mol muzike; zatim, s razlikama koje luče jedan sistem od drugoga. Ali neka nitko ne misli e bi jedna toli kratka rasprava mogla dostajati da se ova tema do najmanjih sitnica iscrpi. To je u ovom slučaju nemogućno i rad jednostavne činjenice, da svaki poveći glazbenik imade i svojih osobina, koje se u kojećem razilaze od svoje dobi, pa iznašanje svih tih osobina ne bi nikad svršilo.

Zato, meni ne ostaje drugo nego ograničiti se lih na to, da navedem samo bitna obilježja, ili, još bolje, sintezu pomenutih glazbenih struja.

II.

STAROCRVENI GLAZBENI SISTEM.





...nijedno zvездочка није овако златна, као и ове остале, а то је због тога што је овај врт око цркве, а не унутар ње, па се овако златне звездице не могу видети.

Neosporiva je, i od svih muzikologa priznata činjenica, da kostur ma kojoj glazbi jesu ljestvice. »One su — kako to lijepo opaža odlični harmoničar Codazzi — od vajkada bile sintezom glazbenog djelovanja velikih epoha, nijesu pronagjene prije muzike, nego se s ovom ragjahu i šnjome se razvijaju.«

Svaka se ljestvica stere u opsegu od jedne t. zv. oktave, naime u opsegu od osam akustički određenih glasova. U ovom opsegu, koli starocrkvene, tolj moderne dur i moll ljestvice gragjene su dakle uzastopnim nizom od samih osam glasova, koje imenujemo slijedećim nazivljem:

C, D, E, F, G, A, H, c. — (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do.)

Ovo se inače zove: glazbeni alfabet. Prvi i posljednji glas u svakoj ljestvici nazivljemo istoimenim, premda se oni među sobom razlikuju po sitnini, jer brojem titraju stoje kao 1:2. U ovoj ljestvici istoimeni su dakle glasovi *C* i *c* (*Do* i *do*).

Svaki navedeni glas razlikuje se jedan od drugoga po sitnini, dakle i po akustičnom položaju. Stoga, u svakoj ljestvici nalazimo osam glasova različite sitnine. Pojedine ljestvične glasove, nazivljemo stupkama, a ove bilježimo rednim brojem, po položaju kojim se glasovi jedan za drugim nižu. U svakoj dakle ljestvici ima osam stupaka:

*I, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. — (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.)
C, D, E, F, G, A, H, c. — (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do.)*

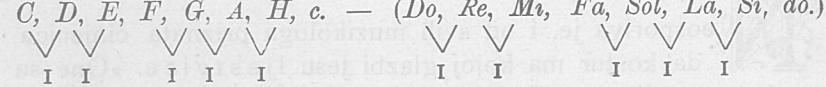
Izvedimo časkom ovaj glazbeni alfabet na glasoviru!

Pozorni će motrioc pri ovom opaziti, da se u izvedenoj ljestvici među nekim dvama susjednim glasovima nalaze

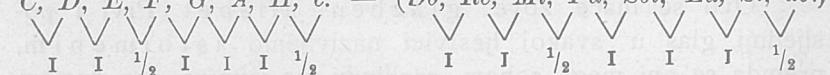
crne tipke, a među nekim da tih crnih tipaka nema. U dajenost dvaju suslijednih glasova među kojima opažamo jednu crnu tipku, zove se cijeli glas. Svrnimo sada pogled k glasoviru, i opazit ćemo cijele glasove među slijedećim stupkama:

C—D, D—E, F—G, G—A, A—H. — (Do—Re, Re—Mi, Fa—Sol, Sol—La, La—Si.)

Prenesimo li ove cijele glasove na alfabetu, dobit ćemo slijedeću sliku:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. — (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8)
C, D, E, F, G, A, H, c. — (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do.)


Preostaje nam jošter, da ustanovimo intervale *E—F* (*Mi—Fa*) i *H—c* (*Si—do*). Među ovim stupkama na glasoviru ne opažamo crnih tipaka, stoga, intervali *E—F* (*Mi—Fa*) i *H—c* (*Si—do*) nijesu cijeli glasovi. Ovi intervali zovu se velike polustupke ili još bolje, veliki poluglasovi, jer u njima ne nalazimo nego razdaleč od same polovice cijelog glasa. Zabilježimo na pregjašnjoj ljestvici navedene velike poluglasove i imat ćemo slijedeću sliku:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. — (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8)
C, D, E, F, G, A, H, c. — (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do.)


Zbrojimo li napose cijele glasove i velike poluglasove, naći ćemo pet cijelih i dva velika poluglasa. Ljestvice, u kojima se, kao u ovoj, izmjenjuju cijeli i poluglasovi, zovu se diatoničke ljestvice.

Koliko starocrkvene, toli moderne dur i moll ljestvice, složene su od cijelih i poluglasova, stoga, one su diatoničke t. j., u njima se nižu u glavnom pet cijelih i dva poluglasa. Samo u starocrkvenim ljestvicama veliki poluglasovi mijenjaju svoj položaj i upravo zato i imamo više vrsta starocrkvenih ljestvica.

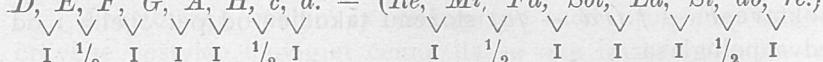
Red je dakle, da letimično upoznamo njihovu malko zamršenu strukturu.

Prije neg na ovo pregjemo, moramo da opazimo, da se u označenom alfabetu veliki poluglasovi *E—F* (*Mi—Fa*) i *H—c* (*Si—do*) nalaze među trećom i četvrtom, te sedmom i osmom stupkom.

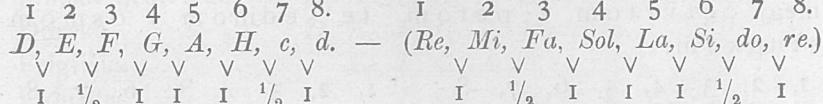
Učinimo sada novu ljestvicu, počev ne više od glasa *C* (*Do*), već od *D* (*Re*), naime, od druge stupke, već nama poznate ljestvice, i imat ćemo u opsegu velike oktave slijedeće glasove:

D, E, F, G, A, H, c, d. — (Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do, re.)

I ova je ljestvica, kao pregjašnja, složena od pet cijelih i od dva poluglasa, o čem se sa slijedećom slikom možemo najbolje da osvjedočimo:

D, E, F, G, A, H, c, d. — (Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do, re.)


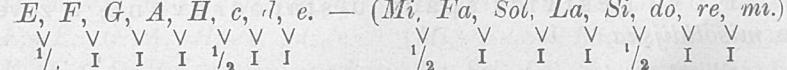
Ova je ljestvica spram one prve za čitavi glas sitnija, zato je i svaka stupka ove za jednu poziciju niža, što iz ovog, brojkama označenog prijegleda jasno izbija:

1 2 3 4 5 6 7 8. I 2 3 4 5 6 7 8.
D, E, F, G, A, H, c, d. — (Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do, re.)


Stoga, veliki poluglas *E—F* (*Mi—Fa*), koji se je u prvoj ljestvici nalazio među trećom i četvrtom stupkom, sada je i smješten među drugom i trećom, a veliki poluglas *H—c* (*Si—do*), koji se u prvoj ljestvici nalazio među sedmom i osmom stupkom, u novoj je ljestvici smješten među šestom i sedmom.

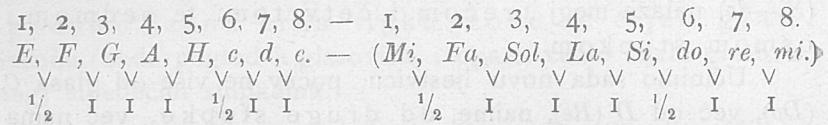
Ljestvica, složena od pet cijelih glasova i od dva velika poluglasa, koji poluglasovi, kao u ovoj, nalaze se među drugom i trećom, te šestom i sedmom stupkom pripada starocrkvenom glazbenom sistemu, a zove se *dorska*.

Prenesimo tako dobivenu dorsku ljestvicu za jednu stupku na sitnije, i imat ćemo ljestvicu od *E* do *e* (*Mi* do *mi*), koja takogjer obuhvaća pet cijelih i dva poluglasa:

E, F, G, A, H, c, d, e. — (Mi, Fa, Sol, La, Si, do, re, mi.)


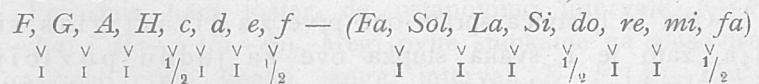
Zabilježimo brojkama po redu pojedine stupke i opazit ćemo da se u ovoj ljestvici veliki poluglasovi *E* *F* i *H—c*,

(*Mi—Fa i Si—do*) sada nalaze među prvom i drugom, te petom i šestom stupkom:

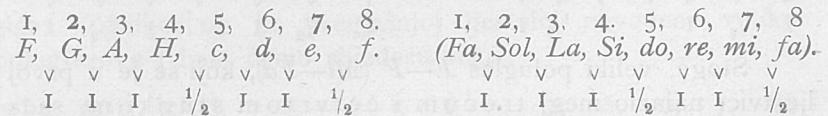


Ljestvica, složena od pet cijelih glasova i od dva velika poluglasa, koji poluglasovi, kao i u ovoj, nalaze se među prvom i drugom te petom i šestom stupkom, takogjer pripada starocrkvenom glazbenom sistemu, a zove se *frigijska*.

I opet prenesimo dobivenu (frigijsku) ljestvicu za jednu stupku na sitnije, i imat ćemo novu ljestvicu u opsegu oktave *F—f* (*Fa—fa*) složenu takodjer od pet cijelih i od dva poluglasa:

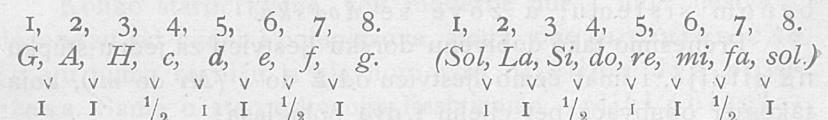


Samo moramo da opazimo, e se ti poluglasovi sada nalaze među četvrtom i petom, te sedmom i osmom stupkom:



Ovako složena ljestvica pripada takogjer starocrkvenom glazbenom sistemu, a zove se *lidijska*.

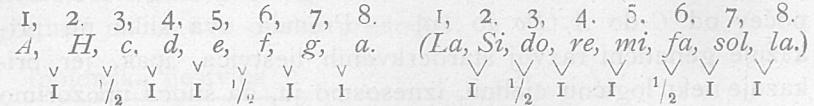
I ovu ćemo ljestvicu prenijeti za jednu stupku na sitnije, te ćemo uslijed toga dobiti ljestvicu u opsegu oktave *G—g* (*Sol—sol*), složenu takodjer od pet cijelih i od dva velika poluglasa, koji poluglasovi sada se nalaze među trećom i četvrtom, te šestom i sedmom stupkom.



I ova ljestvica spada u starocrkvene, a zove se *misolidijska*.

Slijedeća je starocrkvena ljestvica za jednu stupku sitnija od ove netom dobivene; ona se dakle proteže u opsegu oktave *A—a* (*La—la*). Njeni su veliki poluglasovi smješteni među

drugom i trećom, te šestom i sedmom stupkom, o čem se iz slijedeće analize može najbolje da osvijedočimo:



Ovako složena ljestvica takogjer je starocrkvena, a zove se *aeolska*.

Ljestvica, koja se kao ona prva nama poznata proteže u opsegu oktave, *C—c* (*Do—do*), te koja, kako vijesmo, imade velike poluglasove među trećom i četvrtom, te sedmom i osmom stupkom, nalazimo takogjer u starocrkveni glazbeni sistem, a zove se *jonska*.

Promotrimo malko iz bližega do sada proučene starocrkvene ljestvice i uvijet ćemo, da se one izvajaju jedna iz druge, time, što svaku ljestvicu postavljamo za jednu stupku na sitnije. Logični razvoj rečenih ljestvica na najlakši bi se način dao prikazati ovim prijegledom:

Jonska ljestvica: *C, D, E, F, G, A, H, c*.

Dorska » *D, E, F, G, A, H, c, d*.

Frigijska » *E, F, G, A, H, c, d, e*.

Lidijska » *F, G, A, H, c, d, e, f*.

Misolidijska » *G, A, H, c, d, e, f, g*.

Aeolska » *A, H, c, d, e, f, g, a*.

Jonska » *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do*.

Dorska » *Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do, re*.

Frigijska » *Mi, Fa, Sol, La, Si, do, re, mi*.

Lidijska » *Fa, Sol, La, Si, do, re, mi, fa*.

Misolidijska » *Sol, La, Si, do, re, mi, fa, sol*.

Aeolska » *La, Si, do, re, mi, fa, sol, la*.

Da predočimo kako su veliki poluglasovi u raznim stupkama različito smješteni, ne će biti zgorega, da zabilježimo još jedanput ove ljestvice, na način, da dotičnu ljestvičnu stupku uvijek postavimo pod rednim brojem.

I 2 3 4 5 6 7 8 I 2 3 4 5 6 7 8

C, D, E, F, G, A, H, c. (*Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do*).

D, E, F, G, A, H, c, d. (*Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do, re*).

E, F, G, A, H, c, d, e. (*Mi, Fa, Sol, La, Si, do, re, mi*).

F, G, A, H, c, d, e, f. (*Fa, Sol, La, Si, do, re, mi, fa*).

G, A, H, c, d, e, f, g. (*Sol, La, Si, do, re, mi, fa, sol*).

A, H, c, d, e, f, g, a. (*La, Si, do, re, mi, fa, sol, la*).

Svrnemo li pogled na same prve glasove ovih ljestvica, primjetit ćemo, da oni slijede redom glazbenog alfabeta počev od *C* do *A* (*Do* do *La*). — Premda ova slika ne prikazuje genetični razvoj starocrkvenih ljestvica, ipak, jer prikazuje neku logičnu cjelinu, iznesosmo ju, da štioca upozorimo na izmjenične odnošaje pojedinih ljestvica starocrkvenog glazbenog sistema, čiju ćemo historičnu stranu kasnije mimogred u kratko osvjetlati.

Ovako sazdane ljestvice zovu se *autentične* za razliku od drugih, od ovih izvedenih, koje se zovu *plagalne*.

Da jasno predočimo postanak plagalnih ljestvica, nužno je da upozorimo, da se svaka ljestvica teoretično dijeli u dvije pole, pa da svakoj polovici logično spadaju četiri ljestvičina glasa. N. pr. u jonskoj ljestvici razdioba bi bila ova:

C, D, E, F, || G, A, H, c — (Do, Re, Mi, Fa || Sol, La, Si, do)

Svaku ovako dobivenu polovicu, nazivljemo *tetrakordom*. U ovoj dakle ljestvici glasovi:

C, D, E, F — (Do, Re, Mi, Fa)

spadaju prvom tetrakordu, a glasovi:

G, A, H, c (Sol, La, Si, do)

drugom. Na ovaj bi način, ma svaku već nama poznatu ljestvicu mogli razdijeliti u dva tetrakorda.

Izmjenimo sada u ovoj jonskoj ljestvici red dvaju tetrakorda, na način, da drugi (*G, A, H, c, [Sol, La, Si, do]*) prenesemo za čitavu oktavu na krupnije (na niže), pa ga tako prenesena postavimo pred prvim (*C, D, E, F, — [Do, Re, Mi, Fa]*) i dobit ćemo novu ljestvicu od sedam glasova ovako složenu:

G, A, H, C, D, E, F, — (Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa), koja nije potpuna, jer se ne stere u opsegu čitave oktave. Da ju dakle popunimo, moramo joj dodati oktavu početnog ljestvičinog glasa, moramo joj naime konačno dodati još jedan *G* (*Sol*). Imamo dakle pred nama sada slijedeću ljestvicu:

G, A, H, C, D, E, F, G. — (Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol.) koju smo dobili time, što smo drugi tetrakord jonske ljestvice postavili pred prvim. Ovako nastala ljestvica spada u starocrkvene plagalne, a jer se autentična ljestvica od koje smo ju izveli zove *jonska*, ova se njena plagalna nazivlje *ipojonska*.

Genetični bi se razvoj ove plagalne od njene autentične ljestvice, naime ove ipojonske od jonske ljestvice, na najpregleđniji način dao ovako predočiti:

Ipojonska ljestvica:

<i>I. tetrakord</i>	<i>II. tetrakord</i>
<i>G, A, H, C,</i>	<i>D, E, F, G,</i>
<i>I. tetrakord</i>	<i>II. retrakod</i>
Jonska ljestvica.	

Ipojonska ljestvica:

<i>I tetrakord</i>	<i>II. tetrakord</i>
<i>Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol,</i>	<i>La, Si, do,</i>
<i>I. tetrakord</i>	<i>II. tetrakord</i>
Jonska ljestvica.	

Na isti se način prave i ostale plagalne ljestvice. Dosta je naime drugi tetrakord autentične ljestvice postaviti pred prvim, a da se odmah od autentične ljestvice učini njena plagalna. Što se tiče nazivlja plagalnih ljestvica, i to se izvagja iz nazivlja autentičnih, dodajući pred svakim autentičnim nazivom riječ *ipo*. Dakle od autentične jonske ljestvice postaje plagalna ipojonska, od autentične dorske, plagalna ipodorska i. t. d.

Izvedimo dakle na brzu ruku plagalne ljestvice, i imat ćemo slijedeći prijegled, koji nam u isto vrijeme prikazuje i odnošaj među pojedinim starocrkvenim ljestvicama.

Ipojonska ljestvica.

<i>[G, A, H, C, D, E, F, G, A, H, c.]</i>
Jonska ljestvica

Ipodorska ljestvica

<i>[A, H, C, D, E, F, G, A, H, c, d.]</i>
Dorska ljestvica.

Ioprigijska ljestvica.

<i>[H, C, D, E, F, G, A, H, c, d, e.]</i>
Frigijska ljestvica.

Ipolidijska ljestvica.

<i>[C, D, E, F, G, A, H, c, d, e, f.]</i>
Lidijska ljestvica.

Ipomisolidijska ljestvica.

<i>[D, E, F, G, A, H, c, d, e, f, g.]</i>
Misolidijska ljestvica.

Ipoaeolska ljestvica

[E, F, G, |A, H, c, d, e,] f, g, a.]

Aeolska ljestvica.

Ipojonska ljestvica.

[Sol, La, Si, |Do, Re, Mi, Fa, Sol,] La, Si, do.]

Jonska ljestvica.

Ipodorska ljestvica

[La, Si, Do, |Re Mi, Fa, Sol, La,] Si, do, re]

Dorska ljestvica.

Ipofrigijska ljestvica.

[Si, Do, Re, |Mi, Fa, Sol, La, Si,] do, re, mi]

Frigijska ljestvica.

Ipolidijska ljestvica.

[Do, Re, Mi, |Fa, Sol, La, Si, do,] re, mi, fa]

Lidijska ljestvica.

Ipomisolidijska ljestvica.

[Re, Mi, Fa, |Sol, La, Si, do, re, mi, fa, sol,]

Misolidijska ljestvica.

Ipcaeolska ljestvica.

[Mi, Fa, Sol, |La, Si, do, re, mi, fa, sol, la,]

Aeolska ljestvica.

Historijski bi nam prijegled ovih ljestvica podao sasma drugu sliku

Pravi zarodak ovome glazbenom sistemu bez sumnje tražiti je kod drevnih Helena ili još bolje kod Tolomea. Ipak, prve jasne biljege starocrkvenog sistema opažamo tek, kod za historiju glazbe glasovitog milanskog biskupa sv. Ambrozija (374–397), kojemu se općenito primjenjuje obret četiriju autentičnih ljestvica počevši *D–d, E–e, F–f, G–g,* (*Re–re, Mi–mi, Fa–fa, Sol–sol*), koje su već nama poznate pod imenom dorske, frigijske, lidijske i misolidijske. Vrijedno je megjutim primjetiti, da je Riemann autentičnost ovoga obreta valjanim razlozima u sumnju postavio.

Plagalne ljestvice pomenutim ambrozijskim ljestvicama nalazimo u eri pape Grgura Velikoga. U desetome stoljeću glazbeni teoretičar Gerberto, inače poznat pod pseudonimom Hucbald, pojedinim ljestvicama nadjenu nama već poznata grčka imena. A običavalo se pojedine ljestvice nazivati i rednim latinskim brojevima pa je kod tog nabranja plagalna ljestvica dolazila iza svoje autentične. Dorijski se dakle

način nazivao modus primus; ipodorijski, secundus; frigijski, tertius; ipofrigijski, quartus i. t. d.

Tek pri koncu glazbenog srednjeg vjeka i na osvitku moderne glazbene ere, ovim se je ljestvicama priložilo još četiri, naime jonsku i aeolsku sa odnosnim plagalnima a ove ljestvice upravo i jesu one, koje čine prijelaz među starocrkvenim ljestvicama i aktuelnim dur i moll.

Glavno obilježje starih ljestvicā leži dakle u tome, da u njima nema govora o znakovima kromatične alteracije, koji znakovi u modernom glazbenom sistemu igraju toli važnu ulogu. Starocrkvene se ljestvice dobivalo jednostavnim prenašanjem početnog ljestvičnog glasa na druge stupke i shodne ljestvice, a da se pritom nije posizavalo za znakovima premještanja, naime za povisilicom (♯), snizilicom (♭) i povratilicom (♮). Usljed ovoga, velike su polustupke u raznim ljestvicama primale različite pozicije, a to je bilo više nego dovoljno a da svaka ljestvica na slušne živce uzbudi neki osobiti i različiti utisak.

Do duće, u kompozicijama koje potječu iz starocrkvenog glazbenog sistema, ne rijetko ćemo naići na koju premjesticilicu i u proznaci, no valja pamtitи, da te premjesticilice moramo primjeniti tome, da je auktor čitavu kompoziciju transponovao na sitnije il na krupnije uvijek reflektujući na opseg glasova, za koje je kompoziciju pisao. Primjetiti nam je pak, da tako nastale premjesticilice nijesu slučajne, nego stalne, stoga i diatonične, to jest one ne spadaju u alterovanu ljestvicu.

Svrnemo li pogled na cjelokupni prijegled starocrkvenih ljestvica, opazit ćemo, da se svaka autentična starocrkvena ljestvica s odnosnom plagalnom stere u opsegu od jedanaest glasova, od kojih pet glasova jesu zajednički za obe ljestvice. Razumije se po sebi, da je među tolikim i toliko raznovrsnim ljestvicama auktorima bilo slobodno birati sad jednu sad drugu, a prema imenu odabrane ljestvice, kojom je komad bio sazdan, dobivala je ime i kompozicija. Tako komad, izragjen na primjer po jonskoj ljestvici spadao je jonskom načinu; pa tako u starocrkvenoj muzici nalazimo upravo toliko načina, koliko je bilo i ljestvica. Megjutim varao bi se, tko bi mislio da su svi načini imali uvijek istu praktičnu vrijednost. Isključena je naime ljestvica počevša od *H (Si)*, koju radi toga

niti ne spomenusmo, zbog o maljene kvinte (*H-f—Si-fa*); ona počevša od *F (Fa)*, zbog ozloglašenog tritona *F—H (Fa—Si)*; a takogjer ljestvica počevša od *C (Do)* jonska, nije imala znatnog pristupa u starocrkvenoj praksi.

Uticak, kojim na nas djeluju pojedine autentične ljestvice bezsumnje sasma je različit od onoga, kojim se odlikuju plagalne; t. j. melodije pisane autentičnim načinima, relativno spram plagalnim su, da se tako izrazimo, odlučnije i muževnije, dočim su one plagalne *slagje*, mekše i nježnije.

Da bolje shvatimo daljnje razlaganje i da što jasniji bude glavni momenat, koji luči starocrkveni od modernog glazbenog sistema, nužna je mala digresija.

Pripovjeda se o nekom čuvenom glazbeniku — i to,ako se ne varamo upravo o Mozartu, — da je jednom bio pozvan na veliku čast kod nekog prijatelja. Prije doručka sjede glazbenik pred glasovir da improvizira. U to stupi preda nj prijatelj i najavi gotov doručak.

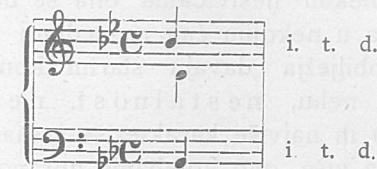
Naš glazbenik iz prirojene učitivosti nenadano prekineigranje i ode k stolu. Preko doručka glazbenik je isprvice bio nekako čudno mučaljiv i nervozan. Cijelo je njegovo držanje odavalo neko osobito nezadovoljstvo i neko neugodno pomanjkavanje. Najednom naglo ode k glasoviru, izvede samojedan akord, te se miran i pun zadovoljstva vrati k stolu i započne čavrjanje sa svojim prijanom.

Možda će se komu ovaj anegdot činiti odviše fantastičnim, ipak njegova vjerojatnost nije sasma isključena. Evo tomu dokaza: citirat ćemo ovaj stavak od Ivana Sebastiana Bacha. Treba samo paziti, kojim utiskom će na nas djelovati ovaj završetak :



Zar ne, da nakon izvedbe ovog stavka u sebi osjećaš ko da još nije sve dokrajčeno, neko osobito pomanjkanje,

neku duševnu prazninu? A znaš li što fali? Fali naime još onaj sazvuk, kojim tuga počinje:



Poslije ovoga, ko da je našem glazbenom osjetu podpunoma udovoljeno, te nama ne preostaje da što napred očekujemo. Ovaj uticak, koji ćemo kasnije podvrći podrobnoj analizi, bit će nam jasnijim ako spojimo oba prednja primjera, pa izvedemo drugi odmah nakon prvoga. Glas, koji nas, da se tako izrazimo, potpuno ne zadovoljava, nego nas napred tjeru, kao što smo opazili u prvom primjeru, u nauci o glazbenoj harmoniji zove se **dominanta**, glas pako, koji potpuno zadovoljava naš slušni osjet, kao drugi primjer, zove se **tonika**; u ovom slučaju dominanta jest *F (Fa)*, a tonika *B (Si bemole)*; pa izvedemo li na glasoviru ova dva glasa jedan za drugim, lako ćemo se osvjeđočiti, koli je različita njihova motorna snaga.

I u navedenim starocrkvenim načinima kod svake ljestvice nalazimo i toniku i dominantu. Samo moramo primjetiti, da se dominanta u ovom slučaju ne ističe tolikom snagom, kojom se odlikuje u netom citiranom primjeru. K tomu, snaga je dominante u plagalnim načinima mnogo manja nego li kod autentičnih.

Naša tonika, koja se kod skolastika nazivala »tonus fundamentalis«, uvjek je zajednička za svaki autentični i odnosni plagalni način, taj tonus fundamentalis, jest upravo početni glas pojedine autentične ljestvice.

Imamo dakle za:

jonski i ipodojski način, tonus fundamentalis (tonika) *C (Do)*, dorski i ipodorski » » » » *D (Re)*, frigijski i ipofrigijski » » » » *E (Mi)*, lidijski i ipolidijski » » » » *F (Fa)*, misolidijski i ipomisolidijski način, tonus fundamentalis (tonika) *G (Sol)*, aeolski i ipoaeolski način, tonus fundamentalis (tonika) *A (La)*.

Dočim je tonici kod starocrkvenih glazbenih načina jasno određen položaj prama ostalim stupkama dotične ljestvice —

jer ju uvjek nalazimo samo na prvoj stupci autentičnih ljestvica — položaj je dominante u raznim načinima različito smješten, t. j. u nekim ljestvicama ona se nalazi na petoj u nekim na šestoj, a u nekojim čak na sedmoj stupci.

Navedena obilježja davaju starim kompozicijama, da se tako izrazimo neku, nestalnost, neodlučnost i kolebanje, što ih najviše karakteriše i sasma luči od moderne muzike; šta više, ovo kolebanje upravo i jest ono, što pojedine starocrkvene načine toliko luči i međusobom davajući svakom neki drugi karakter.

To su već onda uvidili razni pronicavi glazbeni teoretičari. Stari Cassiodoro (1468—1562.) tajnik gotskog kralja Teodorika, razne starocrkvene načine karakteriše ovim riječima, koje međutim valja da prihvatimo s najvećom ustežljivošću: »Dorijski način pobuguje stidljivost i čednost; frigijski nas draži na osvetu; eolski nas iza svih nepogoda kojim nas svagdašnjost mori uspavava okrepljujućim snom; misolidijski zaoštrava tupe pameti i onima, koji naginju zemaljskim nasmudama udahnjuje težnju k nebeskom uživanju; lidijski nas odalečuje od čame i dosade, jača dušu neopisivom slatkošću i nježnosću.«



III.

MODERNI GLAZBENI SISTEM.



Moderna je muzika odlučno stala na kraj svoj staroj komplikaciji, te se je ograničila lih na **same dvije ljestvice**, naime, na tako zvanu *dur* i na *moll* ljestvicu. Red je dakle, da se s prirodom ovih ljestvica malko iz bližega upoznamo.

Našu dur ljestvicu nalazimo kod starocrkvenog glazbenog sistema i to, u teoriji kao jonski način, koji se je, kako već spomenusmo malo upotrebljavao, a u praksi kao lidiski, sniženjem glasa *H* u *B* (*Si* u *Si bemole*).

Već iz pregašnje nam je analize poznato da se u ovoj jonskoj ljestvici:

I	2	3	4	5	6	7	8
<i>C, D, E, F, G, A, H, c.</i>							
✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
I	I	$\frac{1}{2}$	I	I	$\frac{1}{2}$	I	

(*Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do.*)

$\frac{1}{2}$

$\frac{1}{2}$

veliki poluglas *E—F* (*Mi—Fa*) nalazi među trećom i četvrtom stupkom, a veliki poluglas *H—c* (*Si—do*) među sedmom i osmom. Ljestvica, koja je poput ove složena od uzastopnog niza od pet cijelih glasova i dva velika poluglasa, koji poluglasovi nalaze se među trećom i četvrtom, te sedmom i osmom stupkom u modernom glazbenom sistemu ne zove se više jonska, nego **dur ljestvica**.

Razglobimo ovu dur ljestvicu na poznati nam način u dva tetrakorda i imat ćemo slijedeće glasove za prvi tetrakord:

I	2	3	4
<i>C, D, E, F</i>			
✓	✓	✓	

$\frac{1}{2}$

$\frac{1}{2}$

a slijedeće glasove za drugi tetrakord:

I	2	3	4
<i>G, A, H, c.</i>			
✓	✓	✓	

$\frac{1}{2}$

$\frac{1}{2}$

Opazit ćemo odmah u svakom ovom tetrakordu najprije dva cijela glasa i jedan veliki poluglas, odатле slijedi da su oni među sobom potpuno simetrični.

Izvedimo sada oba tetrakorda na glasoviru (ili pjevanjem), ali tako, da među prvim i drugim malko stanemo, pri tom ćemo primjetiti dvije t. zv. sensacije mira, i to: jednu sensaciju nepotpunog mira pri završnom glasu prvog *F* (*Fa*), a drugu sensaciju potpunog mira pri završnom glasu drugoga tetrakorda *c* (*do*).

Osim ovih sensacija mira, opažamo k tomu i neku protivnu sensaciju kreta. Izvedimo naime nepotpunu ljestvicu od *C* do *H* (*Do—Si*), dakle:

C, D, E, F, G, A, H. — (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.)
opazit ćemo pri zadnjem glasu *H* (*Si*) neko jasno pomanjkanje, koje, ko da nas napred tjeri k glasu *c* (*do*).

Istu ćemo sensaciju, samo u manjoj mjeri, opaziti izvedimo li našu nepotpunu ljestvicu *c—F* (*do—Fa*) dakle ovako:

c, H, A, G, F. — (do, Si, La, Sol, Fa)

Pri posljednjem ovom glasu *F* (*Fa*) osjećamo utisak kreta, kojemu je potpuno udovoljeno, samo ako iza ovog izvedemo glas *E* (*Mi*), pri kojem opeta opažamo utisak mira.

Svaki pojedini glas u ljestvici zamnijeva ili senzacijom kreta ili sensacijom mira, samo moramo primjetiti, da se ova senzacija kod raznih glasova opaža u različitoj snazi. Izvedimo redom glasove *C, E, G, (Do, Mi, Sol)*, neosporivo ćemo opaziti tri sensacije mira, koje svojom snagom postepeno padaju. Naprotiv, izvedimo li glasove *H, F, D, A, (Si, Fa, Re, La)*, opazit ćemo neku neugodnu sensaciju, kojoj ćemo izbjegći tekar, ako svaki ovaj glas kreta ovako sa spojimo sljedećim glasom mira:

*H—c (Si—do),
F—E (Fa—Mi),
D—E (Re—Mi) ili još bolje D—C (Re—Do),
A—G (La—Sol).*

Ovaj estetski užitak, koji osjećamo, kada iza glasa kreta zamnijevamo stanoviti glas mira, zove se rasklad. Svaka dakle ljestvica nije ništa drugo nego neki niz sadjačih sad slabijih rasklada.

Pravila, po kojima ovaj rasklada slijedi, mogu se ovako sabrati:

- I. Svaki glas kreta teži za bližim glasom mira;
- II. Glas kreta, koji je u jednakoj razdaljenosti od dvaju glasa mira najbolje se rasklaguje s onim glasom, koji odskače jačom snagom mira.

Iz ovih pravila jasno slijedi:

- a) da septima ima sasma odregjenu i veoma jaku tendencu k osmoj stupci, naime k tonici;
- b) da kvarta sa nešto manjom snagom naginje k terci;
- c) da sekunda može da se rasklada na tercu, ali da zbog razloga jačine ragje naginje k prvoj, tonici;
- d) da seksta sa prilično malom snagom kreta teži ka kvinti.

U pomenutoj dur ljestvici vijesmo da glas *G* (*Sol*) djeluje sensacijom mira. Imade pak slučajeva kada ovaj glas odskače najvećom snagom kreta. Da se ob ovom uvjerimo, dosta je da izvedemo glasove:

C, F, G (Do, Fa, Sol)

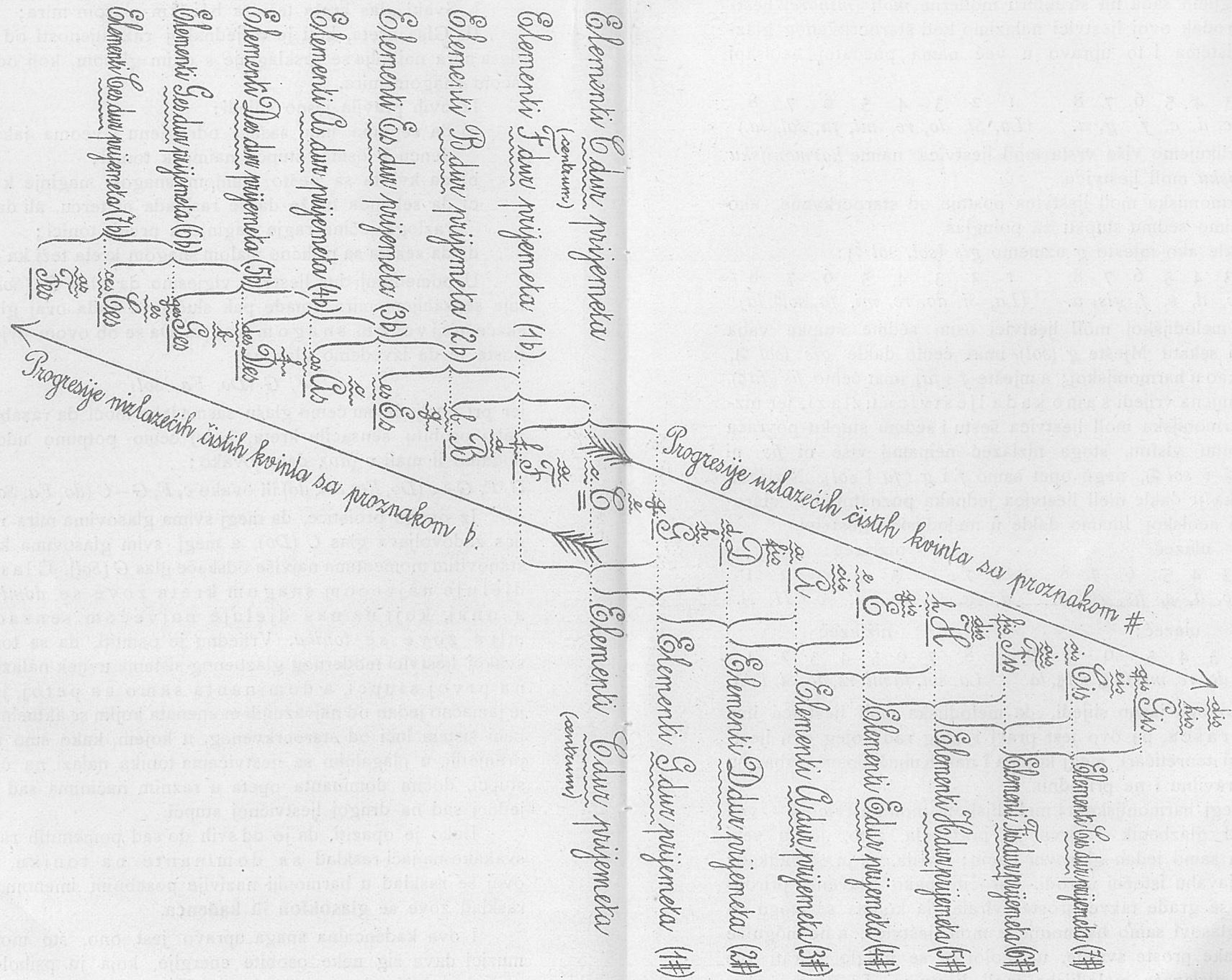
jer pri posljednjem ćemo glasu sasma lako moći da razaberemo neku osobitu sensaciju kreta, kojoj ćemo potpuno udovoljiti dodamo li mali *c* (*do*), dake ovako:

C, F, G—c (Do, Fa, Sol, do) ili ovako *c, F, G—C (do, Fa, Sol, Do)*.

Iz ovoga proistiće, da među svima glasovima mira najviše nas zadovoljava glas *C* (*Do*), a među svim glasovima kreta u stanovitim momentima najviše odskače glas *G* (*Sol*). Glas, koji djeluje najvećom snagom kreta zove se *dominanta*, a onaj, koji na nas djeluje najvećom sensacijom mira zove se *tonika*. Vrijedno je pamtitи, da se tonika u svakoj ljestvici modernog glazbenog sistema uвijek nalazi samo na prvoj stupci, a dominanta samo na petoj, jer ovo je jamačno jedan od najvažnijih momenata kojim se aktuelni glazbeni sistem luči od starocrkvenog, u kojem, kako smo to već primjetili, u plagalnim se ljestvicama tonika nalazi na četvrtoj stupci, dočim dominanta opeta u raznim načinima sad je na jednoj sad na drugoj ljestvičnoj stupci.

Lako je opaziti, da je od svih do sad pomenutih rasklada svakako najjači rasklad sa dominantom na toniku, stoga, ovaj se rasklad u harmoniji nazivlje posebnim imenom. Ovaj rasklad zove se *glasoklon* ili *kadanca*.

I ova kadencalna snaga upravo jest ono, što modernoj muzici dava žig neke osobite energije, koja ju psihologiski najvećma luči od starocrkvene muzike.



Pregjimo sada na strukturu moderne *moll* (*minore*) ljestvice. Zarodak ovoj ljestvici nalazimo kod starocrkvenog glazbenog sistema i to upravo u već nama poznatoj aeolskoj ljestvici:

I 2 3 4. 5 6 7 8 I 2 3 4 5 6 7 8
A. H. c. d. e. f. g. a. (*La, Si, do, re, mi, fa, sol, la.*)

Razlikujemo više vrsta moll ljestvica, naime *harmonijsku* i *melodijsku* moll ljestvicu.

Harmonijska moll ljestvica postaje od starocrkvene, ako joj povisimo sedmu stupku za poluglas.

Dakle ako mjesto g uzmemo *gis* (*sol, sol ē*)

I 2 3 4 5 6 7 8 I 2 3 4 5 6 7 8
 $A, H, c, d, e, f, gis, a.$ $(La, Si, do, re, mi, fa, sol\sharp, la)$

U melodijskoj moll ljestvici osim sedme stupke valja povisiti i sekstu Mješte *g* (*sol*) imat ćemo dakle *gis* (*sol* \sharp), upravo kao u harmonijskoj; a mješte *f* (*fa*) imat ćemo *fis* (*fa* \sharp). Ova promjena vrijedi samo kada ljestvica uzlazi, jer nizlazeći harmonijska moll ljestvica šestu i sedmu stupku povraća na prvotnu visinu, stoga nizlazeći nemamo više ni *fis* ni *gis* (*fa* \sharp i *sol* \sharp), nego opet samo *f* i *g* (*fa* i *sol*). Nizlazeći melodijska je dakle moll ljestvica jednaka poznatoj nam starocrkvenoj aeolskoj. Imamo dakle u melodijskoj ljestvici

ulazeć

nizlazeć

$$\begin{array}{ccccccccc} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & \\ A & H, & c, & d, & e, & fis, & gis, & a. & \end{array} \quad \begin{array}{ccccccccc} 8 & 7 & 6 & 5 & 4 & 3 & 2 & 1 \\ a, & g, & f, & e, & d, & c, & H, & A \end{array}$$

ulazeć

nizlaze

I 2 3 4 5 6 7 8 8 7 6 5 4 3 2 1
(La. Si. do. re. mi. fa #, solt. la. La. sol. fa mi. re. do. Si. La.

Iz ovoga jasno slijedi, da melodijska moll ljestvica ima dva obrašća, pa ovo jest pravi razlog rad kojeg ovu ljestvicu neki teoretičari, među kojima i naš Kuhač posve zbacuju kao nepravilnu i ne prirodnu.

»Megj harmonijskom i melodijskom moll ljestvicom — vel
pomenuti glazbenik — prva je pravilnija, zato, jer u sebi
sadržava samo jedan glasovni način; starija, jer ju od valjkada
upotrebljavahu istočni narodi, narocito pako Slaveni; prirod-
nija, jer se grade takve proste svirale, na kojima se mogu iz-
vadjati glasovi samo harmonijske moll lještvice, a ne mogu se
graditi take proste svirale, na kojoj bi se moglo svirati sve
glasove nizlazeće melodijske moll ljestvice. Ljestvica pak je

koja se ne može izvrgjati na prirodnom glazbalu, nije prirodna već neprirodna.«

Rastavimo izvedene moll ljestvice na već nama poznati način u tetrakorde i imat ćemo kod starocrkvene aeolske uzlazeće i nizlazeće, te kod melodijске nizlazeće moll ljestvice slijedeću sliku:

A, H, c, d || e, f, g, a (La, Si, do, re || mi, fa, sol, la);
 kod harmonijske uzlazeće i nizlazeće moll ljestvice:

A, H, c, d || e, f, gis, a (La, Si, do, re || mi, fa, sol#, la);
kod melodijske uzlazeće:

A, H, c, d || e, fis, gis, a (La, Si, do, re || mi, fa, sol, la).

Označimo sada rednim brojem pojedine stupke, te zabilježimo intervale među istima:

aeolska i moll melodijska nizlazeća

The diagram illustrates a musical scale from La to La. The notes are arranged in two rows. The first row contains 'La' (pitch 1), 'Si' (pitch 2), 'do' (pitch 3), 're' (pitch 4), 'mi' (pitch 5), 'fa' (pitch 6), 'sol' (pitch 7), and 'la' (pitch 8). The second row contains 'La' (pitch 1), 'Si' (pitch 2), 'do' (pitch 3), 're' (pitch 4), 'mi' (pitch 5), 'fa' (pitch 6), 'sol' (pitch 7), and 'la' (pitch 8). Below each note is a hand position: fingers 1-4 for the first row and fingers 1-5 for the second row. Fingerings are indicated above the notes: '1' over 'La', '1' over 'Si', '1' over 'do', '1' over 're', '1' over 'mi', '1' over 'fa', '1' over 'sol', and '1' over 'la'. The diagram also shows a vertical line with a bracket under the first four notes and another under the last four notes.

harmonijska

I 2 3 4 5 6 7 8 I 2 3 4 5 6 7 8
 $A, H, c, d, \parallel e f, gis, a$ (*La, Si, do, re, \parallel mi, fa, sol\sharp, la*).
 $\vee \vee \vee \quad \vee \vee \vee$
 $I \frac{1}{2} I \frac{1}{2} I \frac{1}{2} I \frac{1}{2}$

melodijska uzlazeća:

Iz ovoga jasno slijedi, da je u svim moll ljestvicama prvi tetrakord potpuno jednak, te da samo drugi tetrakord u raznim moll ljestvicama potпада raznoj promjeni. Cijeli se prijegled različitih mol ljestvica očigledno na slijedeći način dade najjasnije predočiti:

<table border="0" style="width: 100%;"> <tr><td style="width: 20px;">I</td><td style="width: 20px;">2</td><td style="width: 20px;">3</td><td style="width: 20px;">4</td></tr> <tr><td>A,</td><td>H.</td><td>c,</td><td>d,</td></tr> </table>	I	2	3	4	A,	H.	c,	d,	<table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 20px; vertical-align: bottom; text-align: center;"> $\left\{ \begin{matrix} 5 & 6 & 7 & 8 \\ e, & f, & g, & a = \text{aeolska i melodijska nizlazeća.} \\ \backslash \quad \backslash \quad \backslash \quad \backslash \\ \frac{1}{2} & I & & \\ e, & f, & gis, & a = \text{harmonijska.} \\ \backslash \quad \backslash \quad \backslash \quad \backslash \\ \frac{1}{2} & I \frac{1}{2} & \frac{1}{2} & \\ e, & fis, & gis & a = \text{melodijska uzlazeća.} \\ \backslash \quad \backslash \quad \backslash \quad \backslash \\ 1 & I & & \frac{1}{2} \end{matrix} \right\}$ </td> </tr> </table>	$\left\{ \begin{matrix} 5 & 6 & 7 & 8 \\ e, & f, & g, & a = \text{aeolska i melodijska nizlazeća.} \\ \backslash \quad \backslash \quad \backslash \quad \backslash \\ \frac{1}{2} & I & & \\ e, & f, & gis, & a = \text{harmonijska.} \\ \backslash \quad \backslash \quad \backslash \quad \backslash \\ \frac{1}{2} & I \frac{1}{2} & \frac{1}{2} & \\ e, & fis, & gis & a = \text{melodijska uzlazeća.} \\ \backslash \quad \backslash \quad \backslash \quad \backslash \\ 1 & I & & \frac{1}{2} \end{matrix} \right\}$
I	2	3	4							
A,	H.	c,	d,							
$\left\{ \begin{matrix} 5 & 6 & 7 & 8 \\ e, & f, & g, & a = \text{aeolska i melodijska nizlazeća.} \\ \backslash \quad \backslash \quad \backslash \quad \backslash \\ \frac{1}{2} & I & & \\ e, & f, & gis, & a = \text{harmonijska.} \\ \backslash \quad \backslash \quad \backslash \quad \backslash \\ \frac{1}{2} & I \frac{1}{2} & \frac{1}{2} & \\ e, & fis, & gis & a = \text{melodijska uzlazeća.} \\ \backslash \quad \backslash \quad \backslash \quad \backslash \\ 1 & I & & \frac{1}{2} \end{matrix} \right\}$										

	5 6 7 8 mi, fa, sol, la = aeolska i melodijска niz- \ \ \ / lazeća.
I 2 3 4 La, Si, do, re	mi, fa, sol, la = harmonijska. \ \ \ /
	mi, fa, sol, la = melodijска uzlazeća. \ \ \ / I I 1/2

Poredajmo časkom melodiju uzlazeću moll ljestvicu sa već nama poznatom dur ljestvicom, te ih odmah podvrgnemo dotičnoj analizi i imat ćemo slijedeću sliku :

I 2 3 4 C, D, E, F,	5 6 7 8 G, A, H, c,	(Do, Re, Mi, Fa Sol, La, Si, do)
\ \ \ / I I 1/2	\ \ \ / I I 1/2	\ \ \ / I I 1/2
I 2 3 4 5 6 7 8 A, H, c, d, e, fis, gis, a,	(La, Si, do, re, mi, fa, sol, la.)	\ \ \ / I 1/2 I I I 1/2 I I 1/2

Prispodobimo li druge tetrakorde ovih ljestvica, lako ćemo uvigjeti, da su oni potpuno simetrični, jer u obim iza dva cijela glasa dolazi poluglas. Isto ne možemo da rečemo za prve tetrakorde, jer iz pobliže analize jasno slijedi, da je u dur ljestvici veliki poluglas smješten među trećom i četvrtom, a u moll među drugom i trećom stupkom. Cijela se dakle dur i moll ljestvica međusobno razlikuje lih po položaju velikog poluglasa u prvom tetrakordu, stoga i velimo, da su dur one ljestvice, kojima je veliki poluglas smješten među trećom i četvrtom, a moll one, kojima je taj poluglas među drugom i trećom stupkom.

Kad bi ma koju od već nama poznatih moll ljestvica podvrgli istoj analizi, kojoj malo prije podvrgnusmo dur ljestvice, bez sumnje bi opazili u glavnom iste pojave kreta i mira, naime uvijek iste rasklade i istu kadenciju snagu među dominantom i tonikom, pa, jer bi nas ova analiza oko nam poznatih pojava dugo zadržala, bit će najbolje, da preko istih pregjemo. Za nas je mnogo važnije sada ustanoviti kojim utiskom na slušne živce djeluje dur a kojim moll ljestvice.

Naši su slušni živci u stanju da zamjete ne samo pojedini glas, nego i više glasova u isto vrijeme. Nauka, koja upućuje kako se spaja više glasova u isto doba zove se nauka o glaz-

benoj harmoniji. Temelj harmonije jest akord ili istodobna zamnijeva najmanje triju glasova na stanoviti način složenih. Najjednostavniji akord dobiva se time, ako se vrh ma kojeg glasa postave dvije uzastopne terce. Složimo sada vrh tonike dur ljestvice dvije uzastopne terce C—E i E—G (Do—Mi i Mi—Sol) i imat ćemo slijedeći sazvuk:

C, E, G (Do, Mi, Sol).

Uradimo li isto nad tonikom moll ljestvice imat ćemo ovaj sazvuk :

A, c, e (La, do, mi).

Zabilježimo ovim sazvucima pojedine glasove brojkama spram pozicije što oni u dotičnoj ljestvici zapremaju i uvijet ćemo, da se pojedini glasovi jedan pod drugim sasma podudaraju:

I 3 5 (I 2 3)

za dur: C—E—G (Do—Mi—Sol)

za moll: A—c—e (La—do—mi)

Ipak postoji među jednim i drugim sazvukom bitna razlika na koju je nužno da štioca upozorimo. — Odstranimo srednje glasove (dakle od prvoga akorda glas E [Mi], a od drugoga c [do]) i preostat će nam vanjski glasovi, naime:

I 5 (I 2)

za dur: C—G (Do—Sol)

za moll: A—e (La—mi)

Megu intervalima C—G (Do—Sol) u dur ljestvici nalazimo pet glasova, a toliko isto među intervalom A—e (La—mi), stoga, ove intervale nazivljemo kvintama. Zbrojimo sada na glasoviru sve stupke (i bijele i crne) među rečenim kvintama, i naći ćemo među svakom kvintom osam tipaka, t. j.

I 2 3 4 5 6 7 8

megu kvintom (dur) C—G (Do—Sol), tipke C, Cis, D, Dis, E, F, Fis, G.
megu kvintom (moll) A—e (La—mi), tipke A, Ais, H, c, cis, d, dis, e.

Kvinte, u granica kojih nalazimo osam tipaka, nazivaju se čiste kvinte, stoga rečene kvinte C—G i A—e (Do—Sol i La—Mi) jesu čiste kvinte, t. j. njihovi su glasovi u istoj razdaljenosti.

Da vidimo, da li su u istoj razdaljenosti odstranjeni srednji glasovi (E [Mi] od dur, a c [do] od moll akorda) spram njihovih tonika C (Do) (za dur) i A (La) (za moll).

Imamo naime za ispitati sada ove intervale :

za dur: C—E (Do—Mi);

za moll: A—c (La—do)

Megj svakim ovim intervalom u odnosnoj ljestvici nalazimo tri glasa, stoga, ovi se intervali nazivaju *tercom*.

Zbrojimo sada na glasoviru sve tipke (i bijele i crne) megj ovim tercama i naći ćemo megj tercom:

I	2	3	4	5	I	2	3	4	5
<i>C—E (Do—Mi)</i>	tipke: <i>C, Cis, D, Dis, C (Do, Do\sharp, Re, Re\sharp, Mi)</i>								
<i>A—c (La—do)</i>	» <i>A, Ais, H, c, (La, La\sharp, Si, do)</i>								

Megj tercom dur ljestvice *C—E (Do—Mi)* nalazimo dakle pet tipaka, a megj onom moll ljestvice *A—c (La—do)* samo četiri. U dur ljestvici terca je dakle za jedan poluglas sitnija od one u moll ljestvici, stoga, terca *C—E (Do—Mi)* jest velika terca, a *A—c (La—do)* jest mala.

Razlika dakle megj dur i moll akordom:

dur: *C—E—G (Do—Mi—Sol)*,

moll: *A—c—e (La—do—mi)*,

jest samo u tome, što je u dur sasvuku nad tonikom terca velika, a u moll mala.

Hoćemo li dakle da od dur sazvuka napravimo moll, dosti nam je veliku tercu sniziti za poluglas. Tako od dur akorda

C, E, G (Do, mi, sol)

sniženjem terce postaje moll

C, Es, G (Do, mi \flat , sol);

a od moll akorda

A—c—e (La—do—mi)

povišenjem terce postaje dur akord:

A—cis—e (La—do \sharp —mi)

Kako iz ovoga jasno proističe, sva se razlika vrti okolo treće ljestvične stupke, stoga se i kaže da je treća ljestvična stupka upravo karakteristična stupka modernog glazbenog sistema, jer po istoj na najlakši način razabiremo da li je ljestvica ili komad pisan u dur ili u moll načinu.

Nutarnja dakle razlika — da još jednom ponovimo — megj dur i moll načinom leži samo u trećoj stupci, a ta razlika naoko od-skače time, da je u dur načinu veliki poluglas smješten megj trećom i četvrtom, a u moll megj drugom i trećom stupkom.

Svaka se ljestvica nazivlje po glasu kojim ona počima, dakle po tonici. Stoga, analizirana dur ljestvica, zove se *C dur ljestvica*, a analizirana moll ljestvica, zove se *A moll ljest-*

vica. Ove su ljestvice neka ishodišta svih drugih ljestvica, koje susrećemo u modernoj glazbenoj praksi, stoga se i zovu *matice*. Matica dakle za sve ostale dur ljestvice jest *C dur*, a za sve ostale moll ljestvice jest *A moll ljestvica*. Ove se dvije ljestvice upravo tako i zovu, jer su one, da se tako izrazimo nekakvi *kalupi*, ili još bolje, nekakve rekli bi *matematičke forme*, po kojima se prave sve druge dur i moll ljestvice. Ako naime prenesemo početni glas jedne od ovih ljestvica na koju drugu stupku — kako smo to radili sa starocrvenim ljestvicama — moramo paziti, da glasove tih novih ljestvica povisimo ili snizimo na način, da razmaci megj pojedinim stupkama nove ljestvice budu uvijek u istom razmjeru, u kojem su bili i u ljestvici matici, t. j. morat ćemo paziti, da u novoj ljestvici glasove tako poredamo, da u prvom tetrakordu, tako nastale ljestvice, veliki poluglas za dur bude smjestimo megj trećom i četvrtom, a za moll megj drugom i trećom stupkom; a tako isto da u drugom tetrakordu cijeli i poluglasovi, budu smješteni polag obrašća one (dur ili moll) ljestvice, kojom kanimo kompoziciju satkati. Iz ovoga slijedi, da na ma kojem glasu ili poluglasu možemo veoma lako napraviti koli dur toli moll ljestvicu jednostavnim ne promjenjenim prenašanjem obrašća dotične ljestvice matici. Iz ove razne uporabe matici ragaju se razni *prijemeti* u praznoci kojih nalazimo više manje premjestilica (povisilica ili snizilica) prama tomu, koliko i kako je trebalo mijenjati glasove prirodnog glazbenog alfabetu, a da se od zadate ljestvice učini nova po uzorku matici. Tako dolazimo do stalnih (diatoničkih) premjestilica, koje upravo zato što su dotičnom prijemetu stalne, stavljamo u proznaci.

Koli dur toli moll prijemeti slijede jedan za drugim po t. zv. *kvintnom krugu*. Brojimo od matici dur prijemeta — naime od *C (Do)* napred redom glazbenog alfabetu za jednu kvintu, dobit ćemo novi prijemet, *G dur (Sol maggiore)*, koji u proznaci imade jednu povisilicu *fis (fa \sharp)*; krenimo opeta od *G (Sol)* za jednu kvintu napred redom glazbenog alfabetu i naići ćemo na *D (Re)* dur prijemet, koji sada broji dviye povisilice *fis i cis (fa \sharp i do \sharp)*. Stupajući ovako uvijek napred redom glazbenog alfabetu po kvintnom krugu, došli bi postepeno do prijemeta sa sedam povisilica.

Krenemo li pako uvijek po kvintnom krugu počev od *C (Do)* redom glazbenog alfabetu nase, naići ćemo na sedam

novih prijemeta u svakome od kojih postepeno raste po jedna snizilica (b).

Istu pojavu opažamo i u moll načinu, započnemo li od dotične maticе — naime od A (*La*) — pa i u ovom slučaju brojeći redom glazbenog alfabetа po kvintnom krugu *napred*, postepeno progrediraju *povisilice*; brojeći *natrag*, progrediraju *snizilice*.

Iz svega ovoga slijedi, da sa proznakom povisilica aktuelni glazbeni sistem registrira slijedeće prijemete:

Sol mag. Re mag. La mag. Mi mag. Si mag. Fa \sharp mag. Do \sharp mag.
i i i i i i
mi minore. si min. fa \sharp min. do \sharp min. sol \sharp min. re \sharp min. la \sharp min.

a sa proznakom ponizilica ove prijemete:

Fa mag. Si \flat mag. Mi \flat mag. La \flat mag. Re \flat mag. Sol \flat mag. Do \flat mag.
i i i i i i
re minore. sol min. do min. la min. si \flat min. mi \flat min. fa min.

Preko prijemeta sa šest povisilica i šest snizilica u praksi se obično i ne ide, s razloga, što se ove prijemete *enharmonički zamjenjuje* s drugim, recimo lakšim prijemetima, naime s prijemetima, koji jednako zvuče, a koji u isto vrijeme imadu manji broj alterujućih znakova. Ovime se samo pojednostavljuje mehanično čitanje, dok stvar u svojoj suštini ostaje ista.

Cijela se ova progresija koli dur toli moll prijemeta običajno, a i veoma zgodno predočuje slijedećim prijegledom, t. zv. *petilom* u kojem su dur prijemeti označeni velikim, a moll malim slovom:

<i>C—a (Do—la)</i>
<i>(Fa—re) (1 b) P—d</i>
<i>(Sis\flat—sol) (2 v) B—g</i>
<i>(Mi\flat—do) (3 v) Es—c</i>
<i>(La\flat—fa) (4 v) As—f</i>
<i>(Re\flat—si\flat) } (5 v) { Des—b</i>
<i>(Do\sharp—la\sharp) } (7 \sharp) { Cis—ais</i>
<i>Fis—dis } (6 \sharp) { (Fa\sharp—re\sharp)</i>
<i>Ges—es } (6 b) { (Sol\flat—mi\flat)</i>

U svim ovim prijemetima rečene su proznake, naime povisilice ili snizilice — *stalne*, stoga one su *diatonične*.

I upravo ova je diatoničnost jedini razlog s kojeg rečene proznake spram naravi dotičnog prijemeta možemo odmah u proznaci stavljati. Premjestilice pako, koje susrećemo duž komada nazivljemo *slučajne*, upravo za razliku od diatoničnih premjestilica koje su u proznaci. Mnogobrojnost slučajnih premjestilica takozvana *kromatičnost*, takogjer jedna je od bitnih i karakterističnih pojava, koje luče aktuelni dur i moll glazbeni sistem od starocrkvenog, a koji je bio skoro isključivo diatoničan Razlog ovoj pojavi ispitivat ćemo docnije malko dublje, a za sada reasumirajmo predležeće misli iz kojih proiztiče:

I. da moderna muzika gradi sve ljestvice na osnovi samih *dvaju načina* (kalupa) naime na temelju dur i moll ljestvica, pa da razni prijemeti nijesu ništa drugo nego *razna poraba* dotičnih načina;

II. da cijeli niz prijemeta u modernoj muzici nije ništa drugo, nego neki čvrst i neprekidan lanac, kojemu se krajevi križaju u enharmoničnoj promjeni.

Neka prijegled priznatog teoretičara Ricci-a razjasni ovu poslijednu tvrdnju (vidi stranu 24—25).

U modernoj glazbenoj praksi nalazimo sve ljestvice građene samo na temelju dvaju kalupa, naime *dur* i *moll*, pa ova ograničenost, takodjer jest jedna od bitnih biljega, kojim se moderna muzika luči od starocrkvene, a koja, kako vjigjesmo, imade više ljestvičnih obrazaca.

Odlični je talijanski glazbeni estetičar Mazzucato, karakteristike aktuelnog glazbenog sistema veoma zgodno sintizovao u pet jednostavnih sentenca, koje, mislimo da ne će biti zgorega ovdje nuzgredno iznijeti za one, koji su u teoriju glazbe malo dublje uronili. U modernoj muzici naime po njemu odskače:

I. *Dvojaki harmonijski princip*, t. j. dur i moll trozvuk. Ovoj pojavi moderni teoretičari traže povod u t zv. gornjim i donjim nuzglasovima (Alöquot-Töne). Prvi koji je dvojakost harmonijskog principa znanstveno utvrdio bio je veliki Zarlin o (1517—1590).

II. *Usredotočenje ili tonalna snaga*, kojom sve teži k jasno odregijenoj centripetalnoj tački, a koju tačku, samo sa mnogo manjom snagom nalazimo u muzici drevnih naroda, i to, kod Indijanaca pod imenom *Svara*, kod Kineza kao *Kung*, kod Grka kao *Mese*, a kod modernih pod nazivom *Tonika*.

III. *Simetrična nadmoć harmonijskog principa* odskače iz činjenice, da se tonika uvijek nalazi u jednakoj udaljenosti od donje dominante i gornje subdominante, kako to iz slijedećeg prijegleda jasno slijedi:



Usljed ovoga moderna se muzika prikazuje kako neki neprekidni niz sazvuka, teorija, koju je utvrdio veliki Rom eau (1683—1764).

IV. *Tonička indiferentnost*, kojom se s najvećom lakoćom prelazi iz ma kojeg akorda u druge, koji spadaju u odaljene prijemete.

V. *Tonička kadencalna tendencija spram jačega*, koju prije dokazasmo, a koju je najbolje znanstveno utvrdio Roussier i Helmohltz (1821—1899).

U kratko dakle: moderna se muzika pored starocrkvene odlikuje nekom odlučnošću, muževnošću, nekom odvaznom i febrilnom energijom. A nijesu li ovo općenita obilježja čitave naše epohe u ma svakoj grani ljudskog znanja i uinjenja? — Moderna muzika nije dakle ništa drugo, nego jasni odsjev naše dobi, ona je vjerno ogledalo, u kojem duševni „ja“ sadanjeg vremena na najbolji način odskače. I ovim je još jednom dokazano, da je glazba od valjkada bila najčišća i najvjernija manifestacija ljudske psihe.

IV.

RAZLIKE MEGJ STAROCRKVENIM I MODERNIM GLAZBENIM SISTEMOM.





Dosad navedene razdaleći, koje opazimo među staro-
crkvenim i modernim (dur i moll) sistemom, spadaju,
da se tako izrazimo, u unutrašnja, ili još bolje u psihologiska
obilježja rečenih sistema.

Ali osim svih ovih čisto intimnih razlika, svaki će iole
sabran posmatrač bez sumnje veoma lako moći da uoči i neke
spoljašnje razdaleći, a koje su s unutrašnjim razlikama u naj-
tjesnijoj svezi.

Red je sada da te spoljašnje razlike proučimo malo iz
bližega.

Bitna spoljašnja razlika među starom i modernom muzikom
leži u tome, da je prvašnja muzika bila isključivo vo-
kalna, dočim je moderna pretežno instrumentalna.
Iz ove razlike nužno ragjaju se mnoge druge, kojih ćemo se
kasnije iz bližega dotaknuti.

Ovim nije rečeno da i u staro doba nije bilo pokušaja u
apsolutno instrumentalnoj muzici, jer već *Ivan Gabrieli* (1557—
1613) god. 1597. u *Symphoniae Sacrae* jasno joj navješta zarodak,
a da i ne govorim o poznjem *Leoniu* i *Monteverdiu*
(1567—1643) i mnogim drugim, koji se oko te muzike takogjer
ogledaše. Ipak, danas možemo slobodno i mirne duše ustvrditi,
da sve to nijesu bili drugo nego puki pokušaji, pa da se
o pravoj instrumentalnoj muzici, kao o nečem, što bi bilo kadro
posebi i samostalno izražavati subjektivne glazbene
ideje, prije *Iv. Seb. Bach-a* (1685—1750) uopće ne može da
govori. A da je ova razlika mogla, te da je zbilja toli raznolikim
posljedicama djelovala, jasno proističe iz same razlike srestava,
kojim stara i moderna glazbena epoha raspolaže. To je sredstvo
za liturgijsku muziku čovječje gculo, dočim moderna muzika

upotrebljava mnoga i najraznovrsnija glazbala. Među ljudskim grlom i ma kojim glazbalom postoji pako bitna razlika, t. j. prvo je neki čisto prirodni organ, dočim je drugo stvar umjetna, pa, dok se sa ljudskim grlom neda po volji da barata, jer tu valja slijediti neke jasno odregnjene prirodne fiziologische zakone, baratanje glazbala, stvar je izključivo mehaničke naravi. I zato narav je ljudskog grla stari auktorima, da tako rečemo, ruke ne malo sputavala; dočim, moderna instrumentalna glazba pušta auktorima kud i kamo veću slobodu. Ovo je jamačno jedini razlog, rad kojeg je stara muzika malne i zključivo diatoniska, pa rad kojeg u modernoj muzici prevlagaju kromatički elementi. U kratko dakle, stari auktori, gotovo kao da su se ustručavali posizavati za slučajno povišene i snižene glasove, te su ostavljali glasove skoro potpuno ne alterovane, naime onako, kako ih nagjosmo u starocrkvenim prirodnim ljestvicama, a to sve s jednostavnoga razloga, da je izvagjanje ovih ne alterovanih glasova pjevanjem najprirodnije pa i najlakše. Moderni se auktori, naprotiv, kromatičkih glasova ni najmanje ne boje, jer njihovo je izvagjanje na glazbalima stvar čisto mehaničke naravi, te nema više onog straha, da bi ugodba kromatskih glasova mogla ispasti netačna.

Osim ovoga, opažamo, da su se stari glazbenici još više ustručavali posizavati za sazvucima, koji bi bili u malo podaljоj srodnosti od sazvuka tonike, bojeći se da ih nesrodnost ne odvede u vrtlog modulacije. Da se jasnije izrazimo, stari su se auktori bojali kromatičkih glasova i kromatičkih akorda, od straha, da pomoću ovih harmonijski ne zabasaju. Moderna muzika, naprotiv, jer ima mnogo čvršći osloni i mehaničnija sredstva, ne plaši se voditi stanovali melodiju kroz vrtlog harmonije sasma udaljene od tonike, a da zato ne proizvede ni najmanju modulaciju. Tako n. pr. među ostalim alterovanim akordima u modernim kompozicijama, koli u dur toli u moll načinu veoma često susrećemo velike trozvuke na drugoj i devetoj (kromatski sniženoj) stupci; u dur pako malene trozvuke na prvoj i četvrtoj stupci, veliki trozvuk na prvoj stupci u moll, a sve ovo modernog glazbenika ne odaleće od ishodnog prijemeta. Ovo je glavni razlog, rad kojeg u modernoj muzici osim stalnih i same slučajne premjestilice igraju toli važnu ulogu. U staroj muzici o

svim ovim i tolikim kromatičkim alteracijam uopće nije bilo govora, pa to jamačno i jest jedini razlog rad kojeg su Francuzi znakove za premeštanje glasova nazivali »signes accidentels«, a Talijani »accidenti«.

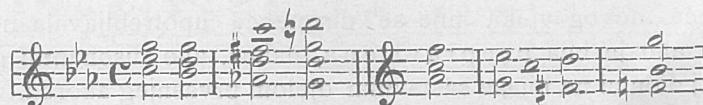
Da se dakle prispopodom poslužimo, stari glazbenici na liče primitivnim mornarima bez zemljovida, bez kompasa i bez parnog stroja, koji, obzirom na toli čedna sredstva, nemoguće da se odvaze na široko i zagonetno more, pa koji se rad toga nužno i čvrsto držaše kraja, ravnajući se primitivnim prirodnim pomagalima, naime zvjezdama, oblacima i sličnim.

Moderni glazbenik, naprotiv, naliči naprednu i učenu pomoru, koji, i uzprkos zastrtom nebu, odvažno se pušta u najuzburkaniji ocean, podpunom sjegurnošću, da je uvijek na vrijeme odrediti tačku u kojoj se nalazi, i iz koje opet po volji može ma gdje hoće i u koji bilo čas da zakrene.

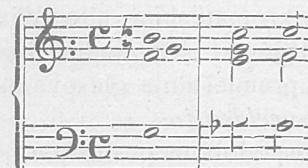
Osim svega ovoga stari su auktori osobitu pažnju posvećavali tome, da se pojedini glas ili još bolje pojedina dionica kreće samo u najprirodnijim melodičkim intervalima. Obzirom na sve ovo, oni su nerado posizavali za neke alterovane melodičke intervale. Šta više, proti nekim takovim intervalima postojala je u praksi starocrkvenog glazbenog sistema izričita zabrana. Tako n. pr. stari glazbenici nijesu uopće ni predpostavljali pomak ozloglašenog tritona — povećane kvarte ($F-H$ [$Fa-Si$]) — koju su oni nazivali čak »diabolus in musica«; moderni teoretičari tom pomaku ustupaju znatne koncesije i to ne samo u instrumentalnoj već i u samoj vokalnoj muzici, napose među unutnjim dionicama.

Stara praksa i teorija ograničuje ma i najmanju porabu omaljenih i povećanih oktava među vanjskim dionicama, makar te oktave bile i odijeljene posrednom harmonijom; moderni teoretičari tu zabranu skoro niti u obzir ne uzimaju, navlastito ne onda, kada članovi tog intervala imaju protivnu privlačivost pripadajuću raznim temeljcima.

Zato je slijedeća harmonija:



danas sasma običajna. Pače i za same glasove nalazimo slične pomake.



Po sebi se razumije, da se do svih ovih koncesija, koje si dopušta moderna muzika, nije došlo na jedanput i s velikom lakoćom. Neosporivi zakoni prirodne evolucije, koji vladaju čitavim svemirom, bez sumnje očituje se i u najidealnijem umjenju, bogodanoj muzici. I doista opaža se, da se rečeni alterovani intervali malo po malo počeše uvlačavati tek pri koncu šestnaestoga vjeka, naime onda, kada se je orgulje emancipovalo od jednostavne službe preludiranja i inteludiranja, kada je orgulje počelo da samostalno prati golo pjevanje. U kratko dakle, alterovani se intervali počeše uvlačavati time, što se je čistom pjevanju «*a cappella*» stala podmećavati pratnja orgulja.

Još više je na ovaj razvoj djelovao princip dramatske muzike istaknut u sedamnaestome stoljeću, a po kojem glazba mora da samo ilustrira tekst. Ovaj se princip malo po malo počeo uvlačivati u praksi najstrožijih komtrapuntističara, n. pr. u psalmima čuvenog Benedetta Marcello (1686—1739), učenika velikog Gasparini-a, a koji spram toga indirektno pripada Palestrinievoj školi.

Moderna se muzika osim svega ovoga pored stare odlikuje *bujnjom i odvažnijom modulacijom*, tako, da možemo slobodno preživjeti epohu spram moderne prispolobiti mirnom i tihom pramaljetnom potočiću spram uzburkanom zimskom moru. Povod je ovoj bujnosti u tomu, što moderni teoretičari svaki akord posmatraju sa mnogostranog gledišta, uslijed česa svaki akord podoba raskršću, koje vodi k mnogim različitim i protivnim ciljevima; dočim stari teoretičari, kako ćemo to kasnije vidjeti, ne poznavahu akord, kao neki samostalni estetski elemenat. Kroz čitavi srednji vjek i tekom prvoga stoljeća novog vjeka nije se disonanca upotrebljavala nego samo ako je bila *prepravljena*, naime, ako disonantni glas u istoj dionici ne bijaše sastavnim djelom prvašnjeg akorda. *Slobodna uporava septime* nad dominantom, bez sumnje jedan je od glavnih kriterija kojim lučimo modernu od stare glazbe, a zasluga ovog obreta općenito se primjenjuje pomenutom Claudiu

Monteverdi, koji ovime doprinese jamačno ne malo zrno u reformi stare muzike.

Veliko načelo sadanje glazbene teorije jest: spajati sazvuke što tjesnijom međusobnom vezom, držeći pri tom zajedničke glasove nepomične. Usljed ovoga čitava moderna kompozicija izgleda kao neki sasmačvrst lanac sa viticama usko, rek bih u nužnom savezu spojenim. Starim auktorima što slična nije ni na pameti bilo, pa spajaju različite akorde bez i najmanje veze zajedničkih glasova. Da ovu razliku ilustriramo prenašamo ovdje ovu jamačno drevnu melodiju:

Stabat Mater

Sta-bat ma-ter do - lo - ro - sa Jux - ta cru - xem la - cri -
mo-sa Dum-pen-de - bat - Fi - li - us.

Čuveni engleski glazbeni historičar Hullah, pomenutoj melodiji podstavlja slijedeću harmoniju, kao onu, koja u svemu na dlaku odgovara zahtjevima modernih teoretičara.

Gle, kako sa skroz drugog gledišta i, da tako rečemo, bez i najmanje tjesnije nutrnje veze ovu istu melodiju harmonizuje veliki Palestrina:



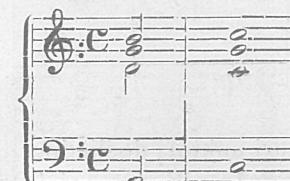
Pravi povod svoj ovoj razlici u prvom redu leži u tome, što stari glazbenici ne poznavahu akord kao neku osamljenu organsku cjelinu koja bi u glazbenom sistemu bila pozvana da igra neku osobitu važnu ulogu, što se u modernoj muzici u istinu i zbiva. Kod njih istodobna zamnijeva različitih glasova — naime naš akord — nije bila neka pojava naročito promišljena, već je, da tako rečemo, bila više neka posljedica pukog slučaja.

U jednu riječ dakle, stari auktori ne svraćahu osobitu pozornost današnjem akordu, a najmanje da u ovome tražahu neke osobite estetijske efekte, već im je akord nekako po sebi dolazio uslijed pravilnog vogjenja pojedinih dionica. Oni dakle teoretično harmoniju u današnjem smislu riječi nijesu ni poznavali. Moderni glazbenik, naprotiv, posvećuje akordu neku osobitu pažnju, za njega harmonija sastavlja po sebi neku samostalnu organsku cjelinu, koja modernoj muzici daje neki osobiti čar. Šta više, najveći dio raznovrsnih estetijskih efektâ, kojim se moderna muzika pored stare toli odlikuje, u prvom redu tražiti je u onom elemenatu, koji su stari auktori nekako slučajno i nuzgredno poznavali — naime u harmoniji.

I kadence, kojim glazbenici starocrkvenog sistema zaglavljivahu pojedine melodije, mnogo su različne od kadence u aktuelnom glazbenom sistemu. Kod starih je auktora konačna kadencia skoro uvjek bila bez terce.

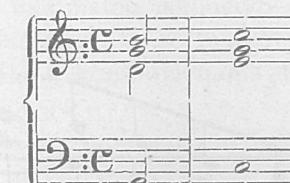
Jedan takav primjer opazimo u netom citiranom Palestrinieu »Stabat Mater«. Ipak, radi daljnje analize ne će biti,

zgorega, dademo li jedan osamljeni primjer starocrkvene kadence, koja je kod njih najviše ovako zvučila:



Modernom glazbeniku ovakav završetak odaje neku osobitu prazninu, koja ga ni najmanje ne zadovoljava. I doista, teoretično mi ne bi mogli niti reći da je ovaj završetak neki akord u pravom smislu riječi, jer mu fali terca.

Citirana starocrkvena kadanca ispravljena polag zahtjeva moderne muzike poprima ovu formu:

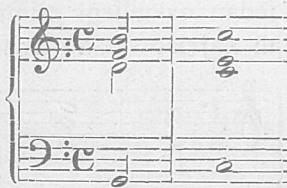


Dodamo li jošte dominantnom trozvuku septimu, koju je, kako vijesmo, bez preprave počeo uvgajati Monteverdi, dobit ćemo mnogo jači i potpuniji kadencalni utisak, koji još bolje odgovara karakteru moderne muzike. Imali bi dakle:



Ali sadanji teoretičari, osobito kod pravilnog rasklada cijele autentične kadence, dozvoljavaju završni tonički trozvuk i bez kvinte, koju nalazimo kod starih auktora, a mjesto ove uvgajaju tercu, koja je starima falila.

Uslijed ovoga, vrlo često kod najodličnijih pa i najobičnijih modernih auktora, nalazimo ovakav završetak stavka:

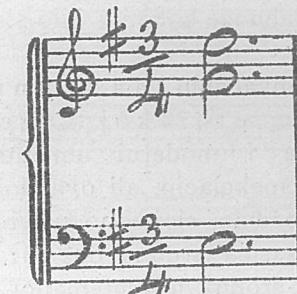


a o ovakoj kadenci, stari auktori dosljedno njihovom glazbenom sistemu, nužno ne mogoše niti da sanjaju.

Dočim je u modernoj muzici općenito prihvaćeno pravilo, po kojem zagлавni akord jednog komada mora da je onoga načina i prijemeta, u kojem je kompozicija pisana, u starocrkvenoj glazbenoj praksi nalazimo uvjek u konačnoj kadenci trozvuk sa strukturom našeg *dur* akorda, premda bi dosljedno toj kadenci podabao završetak moderne *moll* strukture. Ove se prakse držaše svi najveći kontrapuntisti. Za dokaz evo klasičnog primjera iz troglasnih sinfonija uvijek velikog Iv. Seb. Bach-a:



Polag modernog shvaćanja konačni bi akord ovoj kompoziciji morao da je slijedeći:



Pravi i glavni povod svim ovim i još mnogim drugim omanjim razlikama, koje toli jasno luče *starocrkveni glazbeni sistem* od aktuelnog *dur i moll*, u prvom redu leži u tome, da je stara muzika bila malne isključivo *polifonična*, dočim je sadanja pretežno *omofona*. Da se malko jasnije izrazimo: moderna muzika za temelj kompozicijama uzimlje jednu ili više melodija, pa ove s vaku z a s e b e, popunja harmoničkim ljepotama. Ovakav slog, koji upravo najviše karakteriše našu muziku, zove se o m o f o n i s l o g.

Ovom slogu nema skoro ni traga o starocrkvenoj glazbenoj praksi. Stari su auktori za osnovu kompozicija uzimali više samostalnih i neodvisnih melodija, pa ove među sobom na raznovrsnije načine križahu. Ovakav se slog teoretično nazivlje vezani ili polifonični slog, stoga, ovaj slog takogjer jest jedan od značajnih crta starocrkvene muzike.

Ovo i jest pravi i jedini razlog rad kojeg je moderni »*sollo*« kod starocrkvenih auktora skoro apsolutno isključen. Kod njih je naime pojedina dionica bila cjelini sasma podregjena, a cjelina im bijaše glavno, pače sve. Naprotiv, kod moderne muzike može se slobodno reći, da je *monodija* glavna stvar, pa da je cjelina ovoj skoro uvijek podregjena.

U jednu riječ, kako to lijepo reče Hullah, stara se muzika razvijala vodoravno; moderna, naprotiv, razvija se osovno; stara naliči naslagama zida, moderna prikazuje nam cjeleinu i smjer stupa.

Sve ove razlike vode nas samo do jednog zaključka, a taj je, da je muzika kod starocrkvenih auktora u prvom redu bila u glavnem neka više hrana umstvenoj špekulaciji, pa da je umjetničko nadahnuće kod njih bilo stavljen u drugom redu.

Po modernom shvaćanju nadahnuće jest prvi i glavni uvjet umjetničkoj vrijednosti kompozicije. Do duše i moderni umjetnik mora da se uvijek utiče umstvenoj špekulaciji, ali ova dolazi tu samo kao pomoćnica. — Zato možemo slobodno ustvrditi: moderna je muzika u glavnom — sasma srodnna poeziji; starocrkvena je, naprotiv u glavnom — srodnna je matematici.

Ovo jednostrano shvaćanje bivstva stare umjetnosti moralo je kod starocrkvenih auktora nužno da urodi konačnim pretjeranostima i smješnostima, koje po našem sadanjem shvaćanju uopće nemaju ni posla s pravom muzikom. I doista, navlastito kod Holandеza opaža se, da je polifonija od odregjene joj granice često prelazila do najčudnijih i najzamršenijih zagonetaka. Tu naime nalazimo kompozicija za više glasova, koje glasove je pjevač morao odgometavati iz same jedne dionice.

Nek nam ovaj stavak jednu od ovih smješnostih ilustrira:

Petri Platensis IV. vocum fuga (ex unica ad Hypodorum).



Ova glazbena zagonetka riješena modernim kajdopisom morala bi po Bellermannu ovako da je izvedena:

Povod svim ovim pretjeranostima u prvom redu tražiti je u činjenici, da je suština starog glazbenog umijenja bila shvaćena više kao neka kontrapuntističko-matematička špekulacija, nego kao neka viša pjesnička inspiracija duše.

Kao najeklatantniji dokaz do kojih je pretjeranosti najidealnije umijenje dolazio, citirat ćemo misu »*Ad omnem tonum*« od čuvenog Okeghema, u kojoj, ne samo što nema naših današnjih glazbenih ključeva; ne samo što u njoj nailazimo na mnoge čudne kajdopisne zagonetke, oko kojih je morao pjevač da razbijava glavu, ma osim toga rečena kompozicija mogla je biti izvedena *ad libitum*, bilo u dorskom, frigijskom, lidijskom i misolidijskom načinu, a to sve uvijek čitajući samo iz iste kajdovnice (partiture).

Ipak, ljuto bi se prevario, tko bi obzirom na sve ovo zaključio, da starocrkvena muzika nije dostojna našeg udivljenja, jer, osim ove pretjerane muzike — koja i kod njih dolazila samo u drugom redu — nalazimo tu neiscrpivo vrelo zdravog kontrapunkta od kojega čak i moderno naobražen glazbenik ima mnogo šta da profitira. A moramo k tomu primjetiti, da u

mnogim ovim glazbenim zagonetkama nalazi se često, pače ponajviše i zdravih glazbenih ideja, u kojim se bez sumnje krije glazbeni genij ili bar talenat, kojih ko da je onda upravo bilo na pretek.

Osim svega ovoga, moderna se muzika pored stare odlikuje velikim bogatstvom *najraznovrsnijih forma*, o kojim se prije uopće nije moglo govoriti. — Ta stara škola nije raspolagala nego samo ljudskim grlom i zato njene forme nužno moradoše da su jako limitirane koli glede broja toli gled raznolikosti. Nije dakle ni najmanje čudo, što su stari glazbenici u tom tjesnom opsegu isključive vokalne muzike postigli čak i savršenstvo, tako, da nam je još i danas slobodno u tom slijediti ih. Isto tako, nije ni najmanje čudo ako se ove toli stereotipne forme kasnije izrodiše do najveće smještosti kao n. pr. u *Cris de Paris* od Clementa Jannequina, u kojoj se je kompoziciji s čovječjim glasom htjelo ilustrirati tutnjavu pušaka i zvezket sabalja.

Moderna se je muzika naprotiv, jer raspolaže s orkestrom kao apsolutnom glazbenom pojmom, i jer je ovu u divnom skladu spojila sa vokalnom muzikom, znatno obogatila mnogobrojnim i raznovrsnijim formama, a time se je istodobno odalečila od nekih starih smještosti i pretjeranosti. Sad naime imade mōsinfoniju i ouverturu za veliki orkestar, koncerat za razne vrste i različiti broj glazbala itd. A što da tek rečemo o mnogobrojnim formama najrazličitijih karaktera dužine i potreškoća, kojim nas je obdario relativno mladi glasovir? A tko da u opsegu ove kratke rasprave detaljno opiše toli raznovrsne forme koje potječu iz divnog spoja vokalne i instrumentalne muzike?

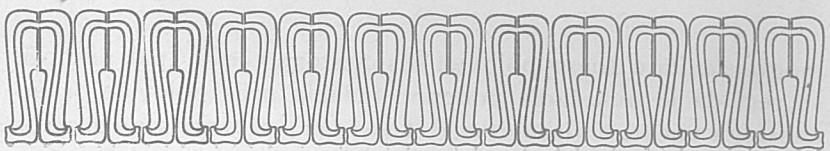
Ipak, ne malo bi griješio, tko bi na temelju sve ove razlike, koje puče međi starom, strogo diatoničkom i modernom dur i moll glazbenom epohom, htjeo podpuno ignorisati muziku naših klasičnih djedova, jer je neosporiva činjenica, da ova još i danas inteligentnom glazbeniku može da pruži veliki estetski užitak. Tu bo imade ljepota, koje vrijeme ne će i ne može odposlati u zaborav. Zar nam imena mnogobrojnih skladatelja a la Palestrina, Orlando di Lasso i sličnih, koji toj školi posvetiše sve njihovo žiče i sav plod njihovog genija, to dovoljno ne sjedoče? Zato pravom pomenuti Hullah indolencu običajnog općinstva spram stare klasične muzike osuđuje ovim jamačno istinskim riječima: »Daleko od mene:

pomisao, da u našem Panteonu ustupimo prvenstvo Palestrini i Meranziu na uštrb Mozarta i Beethovena; ali ja za ove patrijarhe glazbenog umijenja zahtijevam barem jedan zakutak međi njihovim unucima. Ovim nije rečeno da je stara muzika ljepša od sadanje, ali ne mogu premučati, da tko zanemaruje njeno izvagjanje, i tko pače i ne mari da to izvagjanje sluša, ne samo što time sebe lišava visoke duševne naslade, ma jošter ne će nikada — kako bi morao — moći da ocjeni ni onu muziku, oko koje koncentriše, sve svoje simpatije, ne će naime moći pravo da shvati te dostojno ocjeni ni samu modernu glazbenu umjetnost.«



V.

ZAGLAVAK.



Razmišljajući nad jazom koja puče međ starocrkvenom te modernom dur i mol muzikom i nehotič moramo da zaključimo, da je za prijelaz međ jednom i drugom muzikom protekla čitava velika epoha, jer je historijom dokazana činjenica, da su samo vječovi kadri mijenjati sisteme čovječjem mišljenju.

Ipak u ovom slučaju nije tako!

Prvi i pravi zarodak modernom glazbenom sistemu, nije još, a po svoj prilici neće se nikada tačno ustanoviti. U ovom se pitanju glazbeni historičari, i usprkos učenim istraživanjima, još uvijek razilaze basajuće po raznim epohama i raznim izvorima. Tako n. pr učeni Francus F e t i s (1833—1871) rečene elemente traži u »nesavjesnim glazbenim obretima Monteverdievim«, dočim C o u s s e m a k e r (1805—1976), Chougent, Riemann i drugi, idu mnogo dublje, pa traže taj zarodak u kompozicijama drevnog Adam a de la Hale (1240?—1287); u sklizavim kantilenama, o kojim govori Zarlino (1571—1590) u njegovim »I s t i t u z i o n i h a r m o n i c h e k« (1558), u pučkim sredovječnim popjevkama njemačkim, francuskim i talijanskim, napokom, u polifonijskim kompozicijama Holandeza, osobito pako u onima J o s q u i n a (1640?—1521).

Nastaje sada pitanje: koji od ovih istraživaoca ima pravo? Jer povjest jasno svjedoči da je uvijek i u svemu bilo inteligentnih pojedinaca, koji su intuicijom genija nadilazili njihovu sadašnost; isto, kao što nije nikada uzfalilo natražnjaka, koji su uvijek i u svemu zaostajali za duhom vremena, nesumljivo je, da je stalne granice međ epohom stare strogo diatoničke i moderne dur i moll muzike apsolutno nemogućno odsjeći. Najeklatantniji dokaz tomu nalazimo kod staro romanske klasične škole, koja se do-

mogla zenita u drugoj polovici šesnaestoga vijeka. Ipak ne može se reći da je ova škola podpuno izdahla prije polovice osamnaestoga vijeka, s glasovitim Pitoniem »ultimus romanorum«, koji prema tomu izgleda kao neki glazbeni anahronizam, koji je za svojom dobom zadocnio čitava dva vijeka. I usprkos sviju ovih poteškoća, neke se veoma elastične granice dadu ipak odrediti, a te su: za staroliturgijski glazbeni sistem do 1600. a za moderni od 1750. pa napred Dakako da ove granice ne isključuju glazbenike — anahronističare. Megj jednom i drugom datom možemo slobodno reći da je proteklo prije lazno doba, pa sve ove date upravo i jesu one na temelju kojih pomenuti Hullah dijeli historiju modernog glazbenog umjenja.

Dugo bi nas zadržalo podrobno ispitivanje sviju faza ovog prijelaza, zato ćemo samo u kratko spomenuti, da je kod ove promjene — kao što se to uviјek zbiva, kad se velike stvari reformišu — najviše usplivala činjenica, da se je stara praksa od teorije, čim napred, tim većma jedna od druge udaljivala, pa da je konačnom utvrgjenju moderne muzike najviše doprinijela borba i pobjeda nove prakse nad starom teorijom.

Megjutim, po sebi se razumije, da je nova muzika posve nadjačala i istisla staru teku onda, od kada joj i sami teoretičari potvrđiše pravo opstanka.

Jedan od posljednjih i najodlučnijih udaraca zadade starom diatoničkom sistemu e k v a b i l n i g l a z b e n i t e m p e r a m e n a t predložen po W e r s c h m e i s t e r u g. 1691. a potvrgjen po N e i d h a r t - u g. 1706. Zadnji koji je u tom pogledu ne malu zaslugu stekao, bio je poznati kritičar i komičar M a t t h e s o n (1681—1764.), koji god. 1717. zakopava starocrkveni sistem ovim karakterističnim nekrologom: »Blagopokojna glazba, *ut, re, mi, fa, sol, la*, praćena je do zadnjeg opočivališta sasma dostojanstveno i sa mnogo suza prolivenih od njenog sudruga nazvan *starogrčki načini*, i na uspomenu te glazbe bi sazdan veoma dostojanstven spomenik «



Kazalo.

Predgovor	Str. III.
I. Pojam glazbenog sistema (Uvod)	I
II. Starocrkveni glazbeni sistem	5
III Moderni glazbeni sistem	19
IV. Razlike među starocrkvenim i modernim glazbenim sistemom	35
V. Zaglavak	51



Od istoga pisca skoro će izići:

„Naše glazbene prilike i neprilike.“