



Baština Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

Zbornik radova u čast akademika Cvjetka Rihtmana

Čović, Borivoj

1986

Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

<https://bastina.anubih.ba/items/941766b8-b5a5-4f80-8021-a2f91bc74ae0>

Preuzeto s Baštine Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

<https://bastina.anubih.ba/>

YU ISBN 86-7123-006-6

AKADEMIJA NAUKA I UMJETNOSTI BOSNE I HERCEGOVINE

POSEBNA IZDANJA

KNJIGA LXXVII

ODJELJENJE DRUŠTVENIH NAUKA

Knjiga 16

ZBORNIK RADOVA
U ČAST
AKADEMIKA CVJETKA RIHTMANA

SARAJEVO
1986.

YU ISBN 86-7123-006-6

AKADEMIJA NAUKA I UMJETNOSTI BOSNE I HERCEGOVINE

POSEBNA IZDANJA

KNJIGA LXXVII

ODJELJENJE DRUŠTVENIH NAUKA

Knjiga 16

ZBORNİK RADOVA
U ČAST
AKADEMIKA CVJETKA RIHTMANA



Redakcioni odbor:

BORIVOJ ČOVIĆ, MIROSLAVA FULANOVIĆ-SOŠIĆ i VLADO MILOŠEVIĆ

Glavni urednik:

BORIVOJ ČOVIĆ,

dopisni član Akademije nauka i umjetnosti
Bosne i Hercegovine

SARAJEVO

1986.

ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS OF BOSNIA AND HERCEGOVINA

SPECIAL PUBLICATIONS

VOL. LXXVII

DEPARTMENT OF SOCIAL SCIENCES

Vol. 16

COLLECTION OF PAPERS
IN HONOUR OF
ACADEMICIAN CVJETKO RIHTMAN



Editorial board

BORIVOJ ČOVIĆ, MIROSLAVA FULANOVIĆ-ŠOŠIĆ and VLADO MILOŠEVIĆ

Editor-in-chief

BORIVOJ ČOVIĆ,

Corresponding Member of the Academy

SARAJEVO

1986.



Handwritten signature in cursive script.



Ova knjiga izlazi u godini u kojoj Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine obilježava 20-godišnjicu svog postojanja.

S A D R Ź A J

<i>UZ 80-GODISNJICU ŽIVOTA AKADEMIKA CVJETKA RIHTMANA</i> (Alojz Benac)	7
<i>BIOGRAFIJA AKADEMIKA CVJETKA RIHTMANA</i>	11
<i>CVJETKO RIHTMAN — jedan od osnivača Saveza udruženja folklorista Jugoslavije i jedan od nejdgovih uvek čelnih saradnika</i> (Milica Ilijin)	13
<i>BIBLIOGRAFIJA RADOVA AKADEMIKA CVJETKA RIHTMANA</i> (Dunja Rihtman-Šotrić)	21

Prilozi

Edith Gerson-Kiwi (Izrael)

Neuere Forschungen zur Musikkultur im alten Mesopotamien — Novija istraživanja o muzičkoj kulturi u staroj Mezopotamiji 29

Николай Дмитриевич Успенский (СССР)

Общность веры как фактор единства многонациональной государственности в эпоху раннего феодализма — Zajednica religija kao fакtor jedinstva mnogonacionalne državnosti u epohi ranog feudalizma 41

Ghizela Suliteanu (Rumania)

A problem of Interdisciplinary Research Regarding Musicology, Psychology and Ethnomusicology: the Formation of Musical Language. Preliminaries, the sonorous element in the process of musical consciousness — Problem interdisciplinarnog ispitivanja muzikologije, psihologije i etnomuzikologije: stvaranje muzičkog jezika. Uvod, zvučni elemenat u procesu muzičke svijesti 47

Anna Czekanowska-Kuklińska (Poland)

Folk Music as Viewed from the Perspective of its Social Conditionings and Functions — Narodna muzika posmatrana iz perspektive njenih društvenih uslova i uloga 63

Изалий Земцовский — Алма Кунанбаева (СССР)

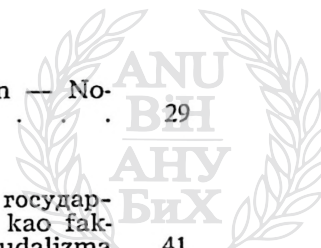
Эпические универсалии — Epske univerzalije 71

Jaroslav Markl (ČSSR)

Podíl mozartismu na stylu hudebního folklóru Čech — Udio mozartizma u stilu muzičkog folkloru Čeha 81

Emilia Comişel (Roumanie)

Les genres de la musique populaire roumaine-Doina (genre commun aux peuples balkaniques) — Doina — vrsta rumunjske narodne muzike 89



Jerko Bezić (Zagreb)

Dijaloška uskrсна sekvenca u tradicionalnom glagoljaškom pjevanju sjeverne Dalmacije — die dialogische ostersequenz im ueberlieferten glagolitischen Gesenge Norddalmatiens 109

Драгослав Девућ (Београд)

Неки непознати записи народних песама Стевана Мокрањца и његова четрнаеста руковет — Some Unknown Folk Song Melographs by Stevan Mokranjac and his *14th Rukovet* 123

Andrijana Gojković (Београд)

O rasprostranjenosti termina za narodne muzičke instrumente — On Terminological Spread of Folk Music Instruments 131

Julijan Strajnar (Ljubljana)

Raziskovanje glasbil in instrumentalne glasbe (principi in metode dela) — Research into Musical Instruments and Instrumental Music . . . 139



UZ 80-GODIŠNJICU ŽIVOTA AKADEMIKA CVJETKA RIHTMANA

Pripala mi je ugodna dužnost da u ime Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine i njenog Odjeljenja društvenih nauka pozdravim našeg današnjeg slavljenika, akademika Cvjetka Rihtmana. Sasvim je prirodno što ću prvo da mu prenesem čestitke članova Akademije u povodu njegovog 80. rođendana i da izrazim naše zadovoljstvo što Akademija u svojim redovima ima tako vrsnog naučnika i umjetnika kakav je akademik Rihtman. Nema nikakve sumnje da je on značajno doprinosaio i da doprinosi ugledu ove institucije, pa svojim dosadašnjim radom zaslužuje njenu posebnu pažnju. To želimo i na ovaj način da izrazimo.

Drug Cvjetko Rihtman je čovjek XX stoljeća. On se rodio u osvit ovoga vijeka, proživio je njegovih osam decenija; želja nam je da zaokruži i preostala dva njegova desetljeća. A to XX stoljeće je ispunjeno izuzetno brojnim, često korjenitim i istorijskim promjenama, kako u društveno-ekonomskom smislu tako i u sferi duhovne nadgradnje. U njemu su se odigrala dva svjetska rata, koja su do temelja uzdrimala čitavo čovječanstvo i značajno uticala na dalje tokove života mnogih naroda. U njemu se odigrala prva socijalistička revolucija, a onda i čitav niz odgovarajućih revolucija u Evropi i u svijetu. U njemu je srušena turska vlast u nekim našim krajevima, raspala se austrougarska imperija, stvorena je Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca. U njemu je, najzad, u toku NOB-a izvedena i naša socijalistička revolucija i formirana Socijalistička Federativna Jugoslavija. Sve su to izuzetno krupne promjene, koje su morale ostaviti traga i u svijesti pojedinaca, kao što su uticale na sudbinu naroda i zemalja.

Kroz sve te faze i događaje prošao je — u ovom ili onom smislu — i akademik Cvjetko Rihtman. Njegovo djetinjstvo pripada vremenu austrougarske vladavine u Rijeci i Sušaku, a njegove studije su vezane za međuratnu Evropu u Pragu, Leipzigu i Panizu. Nema nikakve sumnje da su baš ovo treće desetljeće XX vijeka i njegov boravak u pomenutim velikim kulturnim centrima Evrope bitno uticali na formiranje ličnosti i, zapravo, odredili dalji životni put akademika Rihtmana. On se tada potpuno opredijelio za one sektore stvaralaštva u oblasti muzičke umjetnosti kojima je ostao vjerman čitavog svog života.

Ovdje želim posebno istaći da je Cvjetko Rihtman čitavih pedeset godina, dakle od 1932. godine, proveo u Sarajevu i da je ovom gradu i ovoj našoj Bosni i Hercegovini poklonio svoje najznačajnije godine i cjelokupnu svoju darovitost. Danas se ne može uopće zamisliti ni muzički život u Sarajevu ni razvoj etnomuzikoloških ispitivanja u Republici bez djela i imena Cvjetka Rihtmana. Dovoljno je naznačiti da ni jedna od krupnih institucija u oblasti muzičkog života nije nastala bez neposrednog učešća ovog stvaraoča. Mislimo pri tome na Operu, Muzičku školu, Muzičku akademiju, Institut za proučavanje folklora, a i današnji rad u okviru Zemaljskog muzeja i na Muzičkoj akademiji, koji se odnose na folklorna i etnomuzikološka ispitivanja, idu putem koji je on trasirao.

Akademik Cvjetko Rihtman, kompozitor i naučnik, u čitavo svoje djelo utkao je narodni melos. Tom svom stilu ostao je vjeran, ne obazirući se na pravce i stilove u oblasti muzičkog stvaralaštva koji su se javljali i nestajali u ovom nemirnom XX vijeku. Nisam pozvan ni kompetentan da govorim o njegovim kompozicijama, ali znam pouzdano da je drug Rihtman prošao kroz mnoge krajeve Bosne i Hercegovine i — zajedno sa svojim saradnicima — prikupio neprocjenjivo blago narodnog melosa, a našu bosanskohercegovačku etnomuzikologiju postavio na potpuno nove temelje. Za njega nije bilo prepreka ni teških terena; on je sa naglašenim žarom naučnika koji svjesno hita ka određenom cilju sakupljao i sakupljao, da bi se kasnije prihvatio skidanja sa traka, pristupio sistematizaciji i konačnoj prezentaciji vrijednog materijala. Sretao sam ga ponekad među tim trakama, kolutovima i noćnim papirićima, ne razumijevajući mnogo od svega toga, ali sa osjećajem da preda mnom sjedi čovjek ogromne stvaralačke energije i suptilna duha.

Svojim originalnim pristupom narodnom pjevanju Cvjetko Rihtman je veoma zaslužan za pravilno shvatanje i tumačenje dvoglasnih, polifonih i drugih narodnih napjeva. On je našu i stranu etnomuzikološku javnost uvjerio ne samo u duboku starost tog melosa nego i u njegovu originalnost i posebnu skladnost. Zar može za čovjeka — istraživača biti veće sreće i nagrade nego kad svojim djelom otvara nove vidike, prilazi bliže istini. To zadovoljstvo je upravo doživio naš današnji slavljениk.

Ocjenjujući pravilno doprinos Cvjetka Rihtmana na umjetničkom i naučnom planu, osnivači Naučnog društva Bosne i Hercegovine su ovog stvaraoča birali među prve članove ovog prethodnika današnjoj Akademiji. Bila je to izuzetna počast i priznanje u tom vremenu; ona je tada pripala zaista onim prvim pionirima poslijeratne nauke i umjetnosti u Bosni i Hercegovini. Tako je Cvjetko Rihtman bio među ljudima koji su kreirali djelatnost Naučnog društva, a to znači i budućí pravac rada Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine. Prema tome, on je svojim stvaralaštvom, ali i svojim organizacionim sposobnostima, prisutan u svim našim najvišim organizacijama nauke i umjetnosti u Republici preko 30 godina. U te tri decenije akademik Rihtman je obavljao nekoliko godina dužnost sekretara Odjeljenja društvenih nauka, bio je član Predsjedništva Akademije, svojim konstruk-

tivnim prijedlozima je doprinosa razvoju i Naučnog društva i Akademije nauka i umjetnosti.

Moramo ovdje spomenuti da u okviru Akademije nisu mogle da se ostvare sve zamisli akademika Rihtmana. To se posebno odnosi na jedan centar za etnomuzikološka ispitivanja u okviru Akademije. Isti je slučaj i sa nekim prijedlozima koji se odnose na izdavačku djelatnost Akademije. Nadajmo se da će ove i neke druge ideje Cvjetka Rihtmana ostati podsjetnik za buduću djelatnost Akademije i da će u jednom povoljnijem trenutku doći do njihova ostvarenja. I, kada se to ostvari, u svemu tome će stajati u pozadini misao današnjeg slavljenika.

Akademik Rihtman je veoma poznat i cijenjen u Jugoslaviji i mnogim zemljama Evrope i drugih kontinenata. Njegova riječ, njegova misao se čula na mnogim meridijanima. On je tako prezentirao stranom svijetu rezultate svojih istraživanja i naše etnomuzikološke nauke. Mislim da je to i vrlo značajan njegov doprinos podizanja ugleda naše akademije u svijetu. Na tom doprinosu želim prvenstveno da mu se zahvalim u ime članova Akademije.

O značaju nekoliko desetina radova i kompozicionih cjelina akademika Rihtmana sigurno će govoriti i pisati njegove kolege po struci. Ja bih ovdje spomenuo jedan osebujan rad, onaj pod naslovom »O ilirskom porijeklu polifonih oblika narodne muzike u Bosni i Hercegovini« iz 1955. godine. Ovim svojim radom on se uključio u širi krug paleobalkanoloških ispitivanja u našoj zemlji i u tom pogledu mu iskazujem zahvalnost i u ime Centra za balkanološka ispitivanja Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine i svih paleobalkanologa u Jugoslaviji. Bili bismo zaista sretni kad bi Cvjetko Rihtman dao još neki doprinos u području paleobalkanoloških nauka.

Dozvolite mi, drugarice i drugovi, da sada još jednom izrazim zahvalnost i da čestitam akademiku Rihtmanu njegov 80. rođendan u ime Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine. Posebno mi je drago što mogu da mu, u ime Akademije, zaželim dobro zdravlje, još niz godina plodnog rada i ostvarenje svega onoga što je postavio pred sebe u budućoj djelatnosti. Bićemo veoma zadovoljni ako za deset godina opet — u ovoj sredini — organizujemo jednu sličnu manifestaciju u njegovu čast.

Alojz BENAC

BIOGRAFIJA AKADEMIKA CVJETKA RIHTMANA

Cvjetko Rihtman je rođen 4. maja 1902. godine u Rijeci (Hrvatska). Osnovno i srednje obrazovanje — gimnaziju klasičnog smjera — stekao je na Sušaku. Na konzervatorijima u Pragu i Leipzigu studirao je kompoziciju, a po završetku konzervatorija, studij muzike nastavlja na Visokoj muzičkoj školi (Ecole supérieure de Musique) »Schola Cantorum« u Parizu, kod Vincent d' Indyja. Diplomirao je 1932. godine, radom koji se, pored kompozicije dramske scene, sastojao i od muzikološkog rada »Muzika Južnih Slovena u srednjem vijeku«, u kojem je jedan dio posvećen izvjesnim oblicima narodnog muzičkog stvaralaštva.

Za vrijeme studija u Parizu radio je četiri godine kao orguljaš protestantske orkve »Des Billettes«, a zatim i kao horovođa Jugoslavenškog muzičkog društva. Po dolasku u Sarajevo 1932. godine, radi kao profesor muzike na Mješovitoj učiteljskoj školi i uz to vodi horove: Srpskog pjevačkog društva »Sloga«, Radničkog pjevačkog društva »Proleter« i Muslimanskog pjevačkog društva »Gajret«.

U toku drugog svetskog rata, od juna 1941. godine, uključen je u rad ilegalne antifašističke organizacije Sarajeva, organizacije narodnooslobodilačke borbe na okupiranoj teritoriji. Početkom 1942. g. uhapšen je kao talac, a zatim ponovo 22. decembra iste godine, nakon provala policije u ilegalnu organizaciju. Iz zatvora izlazi aprila 1943. godine, uz obavezu da se dva puta sedmično prijavljuje policiji. Iste godine premješten je na rad u Sisak. Da bi se to izbjeglo, (Sisak je za vrijeme rata bio ozloglašen) drugovi iz Organizacije ga smještaju u sarajevsku bolnicu i odatle je upućen u bolnicu »Sv. duh« u Zagrebu. Tu ostaje do maja 1944. godine, kada je upućen na kućno liječenje, s naznakom da se ne smije kretati dok mu se ne izradi Hestingov aparat za bolesnu nogu. Izdejstvovano je i povlačenje odluke o premještaju u Sisak, pa se Cvjetko Rihtman vraća u Sarajevo, gdje je postavljen na mjesto sekretara II ženske gimnazije i na toj dužnosti ga zatiče oslobođenje zemlje.

Od prvih dana nakon oslobođenja Rihtman dobija niz odgovornih dužnosti, od kojih treba istaći organizovanje niza ustanova koje se osnivaju pod njegovim neposrednim rukovodstvom i kojima je on prvi direktor. To su: Stručna muzička škola (1945), koja je pored Niže i Srednje muzičke škole obuhvatala i Odsjek za balet, Opera (1946), Institut za proučavanje folklora (1947) i, najzad, Muzička akademija (1956).

Na ovoj ustanovi je u zvanju redovnog profesora ostao do penzionisanja 1974. godine.

Pored pedagoške djelatnosti i organizacionih dužnosti, Cvjetko Rihtman se bavi i kompozicijom, prvenstveno vokalne muzike, u kojoj razrađuje karakteristične elemente narodne muzike Bosne i Hercegovine.

Međutim, glavno područje rada i interesovanja Cvjetka Rihtmana je etnomuzikologija. U radovima iz te oblasti nauke Rihtman na nov način sagledava narodnu polifonu praksu, tradicionalne tonske odnose, funkciju melopoetskih oblika i funkciju »radnih« pjesama.

Kao prvi predsjednik Udruženja muzičkih folklorista Jugoslavije (osnovanog 1951. godine) jedan je od inicijatora za osnivanje Saveza udruženja folklorista Jugoslavije. Po osnivanju tog Saveza izabran je za prvog predsjednika i tu je dužnost vršio u više navrata.

Član je Međunarodnog savjeta za narodnu muziku, Međunarodnog muzikološkog društva, Naučnog društva Bosne i Hercegovine od njegovog osnivanja, a od dana prerastanja tog Društva u Akademiju nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine redovan je član ove institucije.

Za rad u oblasti nauke i kulture odlikovan je: *Ordenom rada drugog reda* (1950), *Ordenom zasluga za narod sa zlatnom zvezdom* (1970), *Ordenom rada sa crvenom zastavom* (1977).

Dobitnik je 27-julske nagrade (1961) i Nagrade ZAVNOBiH-a (1976).



MILICA ILIJIN (Beograd)

**CVJETKO RIHTMAN — JEDAN OD OSNIVAČA SAVEZA UDRUŽENJA
FOLKLORISTA JUGOSLAVIJE I JEDAN OD NJEGOVIH
UVEK ČELNIH SARADNIKA**

Ideja da se osnuje Udruženje muzičkih folklorista Jugoslavije rođena je još 1951. godine u Opatiji, u vreme održavanja konferencije Međunarodnog saveta za muzički folklor (International Folks Music Council — IFMC). Već sledeće godine, kada je na intervenciju Jugoslovenske nacionalne komisije za UNESCO osnovan Jugoslovenski komitet IFMC, predsednik Komiteta dr Vinko Žganec sazvaio je u Puli prvi posleratni sastanak etnomuzikologa iz svih republičkih centara. (Među njima su mnogi već bili na glasu: dr Vinko Žganec (Zagreb), Miodrag Vasiljević (Beograd), Cvjetko Rihtman (Sarajevo), Živko Firfov (Skoplje), dr Valenc Vodusek i dr Radoslav Hrovatin (Ljubljana), Ivan Matečić-Ronjgov (Lovran), Ivo Kirigin (Zadar) i drugi.) Tom prilikom (25. 8. 1952.) osnovano je Udruženje muzičkih folklorista Jugoslavije i izabrana Uprava, sa predsednikom Cvjetkom Rihtmanom na čelu. Usledila je stručna konferencija, na kojoj su, putem pojedinačnih referata, predloženi problemi: oblici rada na terenu, metodološka osnova muzičke folkloristike, leksikografiranje zapisa, koreografsko pismo i sijaset drugih o kojima se živo diskutovalo. Rezimirajući ovu diskusiju, Zoran Palčok, direktor Instituta za narodnu umjetnost u Zagrebu, istakao je njenu vrednost jer je pokazala koliko još disparatnih shvatanja ima u osnovnim naučnometodološkim pitanjima, a isto tako i nepoznavanja osnovnih učenja dijalektičkog materijalizma¹. Tako se već na startu pokazalo da folkloristima predstoji pionirski rad u rešavanju organizacionih i stručnih problema. Za mlađe saradnike bila je to škola (pokazalo se kasnije) poput potonjih postdiplomskih studija na univerzitetima.

Organizacija prvog radnog kongresa i godišnje skupštine poverena je Cvjetku Rihtmanu, koji je u sebi nosio duboko uverenje da je udruženi rad folklorista cele naše zajednice moćan činilac na braniku čuvanja i proučavanja vrednosti tradicionalne umetnosti koja na svoj način izražava život narodni.

¹ *Konferencija u Puli*, Rad kongresa folklorista Jugoslavije, na Bjelašnici 1955. i u Puli 1952, Zagreb 1958, str. 170.

Prvi kongres Cvjetko Rihtman je otvorio 25. jula 1955. godine na Bjelašnici (1585 m. n. v.), u planinskom domu na Mrtvanjskim Stanarima, ovim rečima: »Znali smo da će pristup do Mrtvanjskih Stanara biti možda nešto prenaporan za neke naše starije drugove, ali smo, s druge strane, imali pred očima velike prednosti koje nam za miran rad pruža ovaj divni kraj i ovaj dom, daleko od svega što bi moglo da nas dekoncentriše, a u neposrednoj blizini jednog slabo istraženog područja, bogatog vrlo interesantnim oblicima žive narodne umjetničke



Izvršni odbor Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, (1955)

tradicije. O tome smo govorili u nekoliko navrata prije nego što smo se odlučili da sazovemo ovaj naš prvi sastanak u ovako malo uobičajenom okviru. Ja ne govorim da bismo se pravdali zbog toga, naprotiv, govorim to zato što smatram da smo dobro postupili i što bih želio da i ubuduće nastavimo s tom praksom.«² Tim rečima je Rihtman zapravo

² C. R., *ibid.*, str. 9.

konkretizovao primarni zadatak folklorista — proučavanje folkloru na samom izvoru, u narodu.

Kongresna saopštenja počela su temom *Problemi kinetografije*. Trebalo je prikazati Labanov sistem, koji je u svetu već počeo da se nameće kao jedinstveno međunarodno koreografsko pismo. Zaključeno je da se što pre organizuje kurs Labanove kinetografije³. Od ostalih tema (17) iz oblasti etnomuzikologije, narodne književnosti, običaja i drugih ističemo saopštenje Cvjetka Rihtmana *O ilirskom porijeklu oblika narodne muzike Bosne i Hercegovine*. Tim saopštenjem Rihtman je inaugurirao temu *Tragom najstarijeg kulturnog nasleđa*, koja će, pored teme *Folklor kraja u kome se održava kongres*, postati stalna tema radnih kongresa.

Posle konferencije održana je Godišnja skupština, na kojoj su donete odluke, od kojih beležimo samo bitne:

— da *Udruženje muzičkih folklorista* preraste u *Savez udruženja folklorista Jugoslavije*, pošto je prihvaćena koncepcija interdisciplinarnog pristupa rešavanju akutnih problema u svim granama folkloristike;

— da se radni kongresi održavaju svake godine u drugoj republici, po sistemu turnusa;

— da se Izvršni odbor konstituiše po delegatskom sistemu (po dva delegata iz svakog republičkog Udruženja);

— da se kongresni radovi objavljuju u zbornicama *Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*.

Predsednički mandat Skupština je ponovo poverila Cvjetku Rihtmanu.

Izveštavajući Skupštinu o proteklom kongresu, Cvjetko Rihtman je govorio i o potrebi međunarodne saradnje: »O konferenciji smo obavijestili neke inostrane naučne radnike, za koje smo pretpostavljali da bi mogli imati interesa. Veze sa njima nameću nam se same po sebi. U našem je interesu da te teze podržavamo i razvijamo. Na obavještenje odgovorili su nam: Akademija nauka u Moskvi, dr Schneider, profesor univerziteta u Kölnu, dr Schmaus, profesor univerziteta u Münchenu, dr C. Brailoiu iz Međunarodnog arhiva za narodnu muziku u Ženevi, dr Brožek, prof. univerziteta u Minesoti, A. Sajgun, prof. Muzičke akademije u Ankari, a pozivu su se odazvali dr Svatava Jakobson, prof. univerziteta u Harwardu i Birthe Traerup Larsen iz Kopenhagena.«⁴

Predlog da se sa tom praksom pozivanja stranaca nastavi prihvaćen je. Tako je od skromnog skupa na Bjelašnici (43 učesnika, od kojih samo dva strana predstavnika) broj učesnika rastao. Niž godina doseže preko stotinu i više, od kojih je u proseku bila trećina stranaca. Mnogi od njih postali su naši stalni saradnici, osobito oni iz susednih zemalja (Mađarska, Rumunija, Bugarska), a zatim još iz Sovjetskog Saveza,

³ Desetodnevni kurs Labanove kinetografije održao je (u Ljubljani početkom sledeće (1956) godine) naš poznati koreograf i baletski pedagog Pino Mlakar.

⁴ C. R., *ibid.*, str. 152.

Čehoslovačke, Nemačke, Danske i drugih zemalja. Ovom saradnjom uporedna metoda rada već od početka uzima maha. Teme se vezuju za šira područja — oitavog Balkana, istočne Evrope, sve do teme kao što je, na primer, *Narodno, međunarodno i opštenarodno u narodnom stvaralaštvu*⁵. Tematska intonacija obuhvata i narodno stvaralaštvo u savremenim uslovima života — folklor NOB-a, revolucije, izgradnje, radnički folklor, razvoj estradne folklorne umetnosti, folklor u turizmu itd., sve do folklorizma kao negativne pojave kojoj se valja odlučno suprotstaviti.

Kongres na Bjelašnici ostao je u nezaboravnoj uspomeni svim učesnicima. Pamti se ne samo po načelnim odlukama već i po mnogo čemu drugom. Pamti se i po opštem entuzijazmu tog početnog stvaralačkog trenutka. Po onome, na primer, kako je Cvjetko Rihtman u planinskom domu na Mrtvanjskim Stanarima domaćinski dočekao goste, nudeći im, po narodnom običaju, hleb i so, i kako je ceo Kongres u domu protekao u neformalnoj, drugarski prisnoj atmosferi. Posebno se pamti izvanredan narodni sabor na Umoljanima, do kojih smo više časova pešaćili ili naizmenice jahali na jednom konju. Bio je to neposredan susret sa življem toga kraja, koji se na obroncima okolnih planina takmičio u drevnim narodnim veštinama (trčanje, bacanje kamena, skakanje, penjanje uz motku, jahanje, igranje, pevanje itd.). Impresionirani divnim prizorom, mnoštvom sveta i šarenilom narodnih kostima, pomno smo škljocali fotografskim aparatima, beležili i razgovarali sa pojedincima i grupama seljaka. Uхватила nas je duboka noć kada smo, vraćajući se premoreni u grupicama, jedva stigli do Mrtvanjskih Stanara.

Rihtman je u toku daljeg republičkog turnusa u svojstvu predsednika organizovao još četiri kongresa: u Mostaru i Trebinju (1962), u Jajcu (1968), u Čapljini (1974) i u Tesliću (1980), kome je predsedavala na prethodnom kongresu u Kragujevcu (1979) izabrani predsednik Saveza mr Dunja Rihtman-Šotrić.

Nije slučajno što je pomenuti kongres u Jajcu, beležeći polovinu druge dekade Saveza, održan u istorijskom gradu Jajcu, uključujući se u proslavu dvadeset petogodišnjice zasedanja AVNOJ-a. Idući ukorak sa društveno-istorijskim zbivanjima danas, Savez je svoje kongrese često povezivao sa aktuelnim prigodama: Osmi kongres u Titovom Užicu (1961) posvećen je dvadesetogodišnjici narodne revolucije; Deseti, jubilarni, na Cetinju (1963) stopedesetogodišnjici rođenja Njegoša; Dvadeset šesti u Kragujevcu (1979) šezdesetogodišnjici KPJ, SKJ, SKOJ-a i revolucionarnih sindikata.

Celokupna dokumentacija kongresnih radova objavljena je u dvadeset i pet krupnih zbornika, a četiri poslednja su pripremljena za štampu i čekaju finansijske uslove za objavljivanje.

Od 1962. godine, osnivanjem časopisa »Narodno stvaralaštvo« Savez dobija još jedan važan organ koji mu posebno određuje fizionomiju svojim delovanjem u svetu folkloristike i nauke. Znanjem i osobitom brigom njegova osnivača i glavnog urednika akademika dra Dušana

⁵ Rad XX kongresa SUFJ, Novi Sad 1973, str. 423—428.

Nedeljkovića i njegovih saradnika u tom poslu dr Olivera Mladenović, dra Miodraga Stojanovića i drugih, časopis izlazi tromesečno. Najnoviji štampani primerak nosi oznaku God. XXI, sv. 82—84, april—decembar 1982.

I »Narodno stvaralaštvo« posvećuje svoje sveske prigodnim temama i proslavama: Saopštenja na simpozijumu posvećenom radničkom folkloru (sv. 12, 1964); II Symposium international sur la chanson ouvrière (sv. 17—19, 1966); Veliki jubileji druga Tita i Revolucije (sv. 57—64, 1976—77); Posvećeno četrdesetogodišnjici ustanka i revolucije (sv. 78—80, 1981). Ali, »Narodno stvaralaštvo« neguje i lep običaj da svoje sveske posvećuje i svojim istaknutim zaslužnim članovima. Takvo priznanje su dobili do sada: dr Ivan Grafenauer — *Memoriae Ioannis Grafenauer* (sv. 15—16, 1965); akademik dr Vinko Žganec (sv. 25, 1968); akademik dr Dušan Nedeljković (sv. 29—32, 1969); arh. Aleksandar Freudreich (sv. 41—43, 1972); akademik Cvjetko Rihtman (sv. 44—45, 1972—73); profesor Miodrag Vasiljević (sv. 47—48, 1973); prof. Zoran Palčok (sv. 71, 1979); akademik dr Dušan Nedeljković (sv. 72—73, 1979—1980); akademik Haralampije Polenaković (sv. 77—78, 1981); akademik Blaže Koneski (sv. 81, 1982); etnokoreolog Jelena Dopuđa (sv. 82—84, 1982).

Savez udruženja folklorista Jugoslavije je za svoj dugogodišnji plodan rad i nesumnjiv doprinos istoriji razvoja naše folkloristike dobio veliko priznanje. Povodom održavanja XXV kongresa u Berovu 1978. godine, pod pokroviteljstvom predsednika Predsedništva SKJ i SFRJ Josipa Broza Tita, odlikovan je ukazom predsednika Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije JOSIPA BROZA TITA ORDENOM BRATSTVA I JEDINSTVA SA ZLATNIM VENCEM. U Povelji piše: »Povodom dvadeset petogodišnjice postojanja, a za naročite zasluge u naučnom obrađivanju jugoslovenskog folklora i značajan doprinos njegovoj popularizaciji u nas i u svetu«.

Cvjetko Rihtman je u Savezu i razvoju naše folkloristike ostavio dubok trag. Već od samog početka na kormilu Uprave Saveza — dva puta uzastopce biran za predsednika — bio je među onima koji su postavljali temelje i nadalje budno pratili i usmeravali organizacioni, idejni i naučni uspon ove institucije. U svojstvu povremenog predsednika, stalnog člana Izvršnog odbora i drugih saveznih funkcija (u redakciji zbornika, u uredništvu časopisa itd.), kao i u svojstvu dugogodišnjeg predsednika Udruženja folklorista Bosne i Hercegovine, Rihtman je bio u prilici da uđe u sve pore delovanja i da svojim znanjem, realnim pogledom, odlučnim stavom i nepokolebljivošću ostane sve do danas jedna od jakih karika u lancu istaknutih pregalaca na ovom našem zajedničkom poslu.

Rihtman nije trpeo naučne nedorečenosti i živo je reagovao u takvim slučajevima. Na primer, povodom štampanja radova *O pitanjima iz oblasti epike* (XV kongres SUFJ, 1968), koji usled nekih okolnosti nisu bili pročitani na Kongresu, te se o njima nije čula razmena mišljenja, Rihtman je napisao oštar prigovor ocenivši to kao nepravilan

postupak i dodao svoje oprečno mišljenje o pojedinim stavovima u spornim radovima⁶.

Rihtmanova saopštenja na kongresima iz oblasti etnomuzikologije pokazala su rezultate njegovog studioznog, svestranog proučavanja i dokumentacije, pre svega u zaključcima koji unose novo svetlo u probleme narodne polifone prakse, tradicionalnih tonskih odnosa, funkcije melopoetskih oblika kratkog i dugog napeva i funkcije »radnih« pesama.⁷ Široko posmatranje iz raznih aspekata ogleda se već u izboru radova objavljenih u zbornicima SUFJ. Pored već pomenutog *O ilirskom porijeklu polifonih oblika narodne muzike BiH*, to su: *O odnosu ritma, stiha i napjeva u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine* (Bled 1959), *Napjevi balada u narodnoj tradiciji BiH* (Zaječar — Negotin 1958), *Narodna muzička tradicija istočne Hercegovine* (Mostar — Trebinje 1962), *Organološki problemi naše etnomuzikologije* (Ohrid 1960), *Tradicionalni oblici pjevanja epskih pjesama u narodnoj tradiciji BiH* (Jajce 1968), *Metod prikupljanja i vrednovanja u oblasti narodnog muzičkog stvaralaštva* (Poreč 1970), *Neki zajednički melopoetski oblici u muzičkoj tradiciji balkanskih naroda* (Prizren 1967), *Principi kategorizacije polifonih oblika* (Igalo 1969), *Pojave akulturacije folklornih oblika* (Bovec 1971).

Mnogi od tih radova, kao i onih iz celokupne bibliografije Cvjetka Rihtmana⁸, prevedeni su ili napisani na stranom jeziku i objavljeni i u inostranim naučnim i stručnim glasilima. Kao član Međunarodnog saveta za muzički folklor redovno šalje prikaze i članke o rezultatima proučavanja naše folkloristike za Journal IFMC u Londonu, a zatim i u druge centre za proučavanje folklora (Moskva, Kassel, Prag, Bloomington, Sofija, New York, Pittsburg itd.):

Les formes polyphoniques dans la musique populaire de Bosnie et d'Herzegovine, Journal of the IFMC, Vol IV, London 1952.

Polifoničeskie formy v drevnejšej narodnoj muzykal'noj praktike Bosnii i Gercegoviny, Iz prošlovo jugoslavskoj musyki, Moskva 1970.

Yugoslav Folk Music, Grove's Dictionary, Vol III, Macmillan, London 1954.

Les Rapports entre le rythme poétique et le rythme musical dans la tradition populaire de la Bosnie-Herzegovine, Journal of the IFMC, Vol XII, London 1960.

O otazce nesoučasnosti přizvuku slova a prizvuku napevu v lidove hudbe, Leoš Janaček a soudoba hudba, Praha 1963.

Formes polyphoniques dans la musique traditionnelle Yougoslave, Naučno društvo BiH, Radovi XXVI, Sarajevo 1965.

Mehrstimmigkeit in der Volksmusik Jugoslawiens, Journal of the IFMC, Vol. XVIII, London 1966.

⁶ Vidi: *Osvrt na nedovršene diskusije sa ranijih kongresa SUFJ*, Rad XXIII kongresa, Slavonski Brod 1976, str. 341—343.

⁷ Miroslava Fulanović-Šošić, *Narodno stvaralaštvo*, sv. 44—45, 1973, str. 11.

⁸ Dunja Rihtman, *Bibliografija radova akademika Cvjetka Rihtmana*, »Narodno stvaralaštvo«, sv. 44—45, 1972—1973, str. 158—163.

Polifoničeskie formi v narodnoi muzyke Jugoslavii, Trudi VII Meždunarodnovo kongressa antropoloških i etnografičeskih nauk, Tom 7, Moskva 1970.

Die Hauptmerkmale der konstatierten Schichten in der Traditionalen Musik und in den Musikinstrumenten Bosniens und der Herzegowina, Naučno društvo BiH, Radovi XXVI, Sarajevo 1965.

Orientalische Elemente in der traditionellen Musik Bosniens und der Herzegowina, Grazer und Münchener Balkanologische Studien II, München 1967.

Filozofija narodne tradicionalne muzike, SASKOJ, Radovi Jugoslovensko-američkog seminara o muzici, održanog na Sv. Stefanu 1968, Beograd 1968.

The Philosophy of Folk and Traditional Music Study in Yugoslavia, Indiana University, Bloomington 1970.

Le microton dans les aspects les plus anciens de la musique traditionnelle en Bosnie-Herzegovine, BAN, Izvestija na Instituta za muzika, tom XIII, Sofija 1969.

Traditional Recitation Form of the Epic Chants, Bärenreiter Kassel, University of Ljubljana, 1970.

Tradicionne formy rečitativno-ispol'nenija epičeskih pesen v Bosnii i Gercegovine, Slavjanskij muzikalnij folklor, Moskva 1972.

Serbo-Croatian Folk Song, B. Bartok and B. Lord, Columbia University Press, New York 1951.

Muzički folklor Hrvatskog primorja i Istre, Nedeljko Karabajić, Journal of the IFMC, Vol. X, London 1958.

Pomen Ritmičkih kvalitet v slovenskih ljudskih napevih, Radoslav Horvatin, Slovenski etnograf, Vol. X, Journal of the IFMC, Vol. XI, London 1959.

Godčevski in plesni motivi na panonskih končincih, Zmaga Kumer, Journal of the IFMC, Vol. XI, London 1959.

Glasbena folklor Prekmurja, Josip Dravec, Journal of the IFMC, Vol. XII, London 1960.

Der Brautzug des Banović Michael, ein episches Fragment, Walter Wünsch, Journal of the IFMC, Vol. XIII, London 1961.

Bosanske narodne pjesme IV, Vlado Milošević, Journal of the IFMC, Vol. XVIII, London 1966.

Folk Music of Bosnia and Herzegovina, Grove's Dictionary, VI izdanje, Macmillan London.

Yugoslav Folk Music Instruments, (The Folk Arts of Yugoslavia), DUTIFA, Pittsburgh, U.S.A., 1976.

Folk Music in Bosnia and Herzegovina, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 20, London 1981.

Die Spieler von Volksmusikinstrumenten in Bosnien und der Herzegowina, Studia instrumentorum musicae popularis VII, Stockholm 1981.

Die Hauptmerkmale der erforschten Schichten in der traditionellen Musik auf dem Gebiet Bosniens und der Herzegowina, in »Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan«, Slowakische Akademie der Wissenschaften, Bratislava 1981.

Die Diple auf dem Gebiet Bosniens und der Herzegowina, in »Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten«, Bratislava 1981.

Njegova reč se čula i na mnogim međunarodnim naučnim skupovima: U Opatiji, Kopenhagenu, Drezdenu, Sinai, Kvebeku, Njujonku, Moskvi, Graou, Svetom Stefanu, Tunisu.

Kao gost držao je predavanja na univerzitetima u Getingenu, Brnu, Los Angelesu, Blumingtonu, Harvardu, Lenjingradu.

Posle oslobođenja, kao kompozitor, dirigent, pedagog, Rihtman je živo učestvovao u javnom kulturnom životu Sarajeva i po društvenom zadatku prelazio s jedne dužnosti na drugu. Direktor je Učiteljske škole (1945), a zatim i Stručne muzičke škole, prvi direktor Sarajevske opere (1946), osnivač i direktor Instituta za proučavanje folkloru BiH (1947) i, najzad, rektor (1955—1956) i profesor Muzičke akademije, na kojoj dužnosti je i penzionisan. No, i pored tih dužnosti, Rihtman nikada nije izneverio svoje osnovno opredeljenje — etnomuzikologiju. Za vreme rada u Institutu, prva briga mu je bila skupljanje građe na terenu, a zatim zapisivanje prikupljenih melodija, na kojima i danas još radi. Ti zapisi, više od 7000 i još oko 2000 na magnetofonskim trakama, koje nam je ostavio u nasledstvo, predstavljaju neprocenjivo narodno blago otrgnuto od zaborava u pravi čas.

Cvjetko Rihtman je svojim znalačkim plodonosnim radom stekao ugled i poštovanje naučnih krugova u nas i u svetu.

Nagrađen je: *Ordenom rada drugog reda* (1950); *27-julskom nagradom* (1961); *Ordenom zasluga za narod sa zlatnom zvezdom* (1970); *Nagradom ZAVNOBIH-a* (1976); *Ordenom Crvene zastave* (1977).

RESUME

En partant de la fondation de l'Organisation de l'Association des Unions des Folkloristes de la Yougoslavie, l'auteur suit la participation d'académicien Cvjetko Rihtman, un des ethnomusicologues yougoslaves les plus éminents, dans le développement de cette institution scientifique aussi bien que dans le développement de la folkloristique yougoslave en général. Rihtman a été le premier président de l'Association, l'organisateur du premier Congrès sur la montagne de Bjelašnica en 1955 et, jusqu'à nos jours, un des spiritus movens dans toutes les manifestations organisationnelles et scientifiques de l'Association. Les résultats de ses études sont publiés non seulement dans la presse scientifique yougoslave, mais aussi dans de nombreux centres scientifiques à l'étranger. Ses conclusions studieuses qui apportent une nouvelle lumière dans l'étude de la polyphonie populaire, des rapport de tonnalités traditionnelles, des fonctions des formes mélopoétiques et des chants de travail attirent une attention particulière. Les transcriptions des chants populaires de Cvjetko Rihtman, plus de 7000 et encore 2000 sur bandes magnétiques, constituent un trésor inappréciable de la création populaire arraché à l'oubli.

BIBLIOGRAFIJA AKADEMIKA CVJETKA RIHTMANA

Skraćenice

ANUBiH — Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine
BAN — Blgarska akademija na naukite
IFMC — International Folk Music Council
IZPF — Institut za proučavanje folkloru
JLZ — Jugoslavenski leksikografski zavod
MANU — Makedonska akademija na naukite i umjetnostite
MGG — Die Musik in Geschichte und Gegenwart
SAKOJ — Savez kompozitora Jugoslavije
SANU — Srpska akademija nauka i umjetnosti
SUFJ — Savez udruženja folklorista Jugoslavije
ZMS, NS — Zemaljski muzej u Sarajevu, Nova serija
Zvuk — časopis Saveza kompozitora Jugoslavije

Studije, rasprave, članci, zbirke

Ekonomski, socijalni, nacionalni i psihološki momenti u formiranju narodnih igara, Brazda, God. III, br. 6, Sarajevo 1950, str. 414—425.

Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine, Bilten IZPF, I, Sarajevo 1951, str. 3—38.

Isto u skraćenom obliku: *Polifoničeskie formy v drevnejšej narodnoj muzykal'noj praktike Bosnii i Gercegoviny*, Iz prošlovo jugoslavskoj muzyki, Moskva 1970, str. 91—106.

Isto u skraćenom obliku: *Les formes polyphoniques dans la musique populaire de Bosnie et d'Herzegovine*, Journal of the IFMC, Vol. IV, London 1952, str. 30—35.

Čičak Janja — narodni pjevač sa Kupresa, Bilten IZPF, I, Sarajevo 1951, str. 34—81.

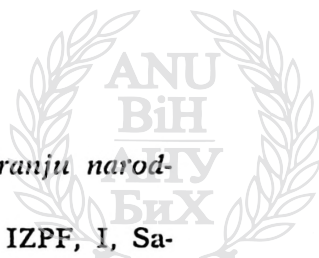
Narodna muzika jajačkog sreza, Bilten IZPF, sv. 2, Sarajevo 1953, str. 5—102.

Yugoslav folk music, Grove's Dictionary, Vol. III, Macmillan, London 1954, p. 412—422.

Bosnien und Herzegowina, Jugoslawien, II die Volksmusik. 5, MGG, Bd. VII Kassel 1958, str. 371—378.

O Ilirskom porijeklu polifonih oblika narodne muzike Bosne i Hercegovine, Rad kongresa SUFJ (Bjelašnica 1955. i Pula 1952), Zagreb 1958, str. 99—104.

Muzička tradicija Neuma i okoline, Glasnik ZMS, NS, sv. XIV, Sarajevo 1959, str. 209—306.



O odnosu ritma stiha i napjeva u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine, Rad Kongresa SUFJ (Bled 1959), Ljubljana 1960, str. 129—132.

Isto: *Les rapports entre le rythme poétique et le rythme musical dans la tradition populaire de la Bosnie — Herzégovine*, Journal of the IFMC, Vol. XII, London 1960, p. 64—67.

Isto: *O otázce nesoučasnosti přízvuku slova a přízvuku napevu v lidové hudbě*, Leoš Janaček a soudoba hudba, Praha 1963, str. 265—266.

Napjevi balada u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine, Rad Kongresa SUFJ (Zaječar — Negotin 1958), Beograd 1960, str. 143—145.

Tradicionalna muzika Imljana, Glasnik ZMS, NS, Etnologija, Sv. XVII, Sarajevo 1962, str. 227—273.

Narodna muzička tradicija istočne Hercegovine, Rad Kongresa SUFJ, (Mostar — Trebinje 1962), Sarajevo 1963, str. 75—81.

Oblici kratkog napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine, Glasnik ZMS, NS, Etnologija, sv. XVIII, Sarajevo 1963, str. 61—75.

Tradicionalna muzika Lepenice, Naučno društvo BiH, Posebna izdanja knj. III, Sarajevo 1963, str. 405—424.

Organološki problemi naše etnomuzikologije, Rad Kongresa SUFJ, (Ohrid 1960), Ohrid 1964, str. 201—206.

Dva problema naše organologije: bubanj na derdinu i slavić, Narodno stvaralaštvo, Folklor, sv. 9—10, Beograd 1964, str. 653—657.

Narodna muzička tradicija Žepe, Glasnik ZMS, NS, Etnologija, Sv. XIX, Sarajevo 1964, str. 237—305.

Formes polyphoniques dans la musique traditionnelle Yougoslave, Naučno društvo BiH. Radovi XXVI, Sarajevo 1965, str. 205—211.

Isto: *Mehristimmigkeit in der Volksmusik Jugoslawien*, Journal of the IFMC, Vol. XVIII, London 1966, str. 23—28.

Isto: *Polifoničeskie formy v narodnoj muzyke Jugoslavii*, Trudi VII Meždunarodnovo kongressa antropologičeskikh i etnografičeskikh nauk, Tom 7, Moskva 1970, str. 265—267.

Die Hauptmerkmale der konstatierten Schichten in der traditionellen Musik und in den Musikinstrumenten Bosniens und der Herzegowina, Naučno društvo BiH, Radovi XXVI, Sarajevo 1965, str. 213—224.

Reforma obrednog petja Srbske pravoslavne crkve na začetku XIII stoletja, Muzikološki zbornik II, Ljubljana 1966, str. 5—11.

Membranofoni muzički instrumenti u narodnoj tradiciji BiH, ANUBiH, Radovi XXXII, knj. 11, Sarajevo 1967, str. 103—120.

Diple u Bosni i Hercegovini — aerofoni instrumenti tipa klarineta, ANUBiH, Radovi XXXII, knj. 11, Sarajevo 1967, str. 123—142.

Orientalische Elemente in der traditionellen Musik Bosniens und der Herzegowina, Grazer und Münchener Balkanologische Studien II, München 1967, p. 97—105.

Filozofija narodne tradicionalne muzike, SAKOJ, Radovi Jugoslovensko-američkog seminara o muzici, održanog na Sv. Stefanu 1968, Beograd 1968, str. 299—308.

Isto u skraćenoj verziji: *Zvuk*, Sarajevo 1968, str. 474—477;

Isto: *O pojmu narodne tradicionalne muzike*, *Izraz*, Sarajevo 1969, str. 80—85.

Isto: *The Philosophy of Folk and Traditional Music Study in Yugoslavia*, Indiana University, Bloomington 1970, str. 143—148.

O poreklu staroslavenskoga obrednoga petja na otoku Krku, Muzikološki zbornik IV, Ljubljana 1968, str. 34—50.

Le microton dans les aspects les plus anciens de la musique traditionnelle en Bosnie-Herzégovine, BAN, Izvestija na Instituta za muziku, Tom XIII, Sofija 1969, str. 293—311.

O nekim faktorima strukture melopoetskih oblika, Narodno stvaralaštvo — folklor, God. XVIII, sv. 29—32, Beograd 1969, str. 173—179.

Tradicionalni oblici pjevanja epskih pjesama u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine, Rad Kongresa SUFJ (Jajce 1968), Sarajevo 1971, str. 97—105.

Isto: *Traditional Recitation Forms of the Epic Chants*, Bärenreiter Kassel, University of Ljubljana, 1970, p. 359—379.

Isto: *Tradicionalne forme rečitativnovo ispol'nenija epičeskikh pesen v Bosnii i Gercegovine*, Slavjanskij muzikalnij folklor, Moskva 1972, str. 265—273.

Mokranjčeva XIV rukovet u svjetlu savremenih ispitivanja tradicionalne muzike Bosne i Hercegovine, Zbornik radova o Stevanu Mokranjcu — van-serijsko izdanje SANU, Odeljenje likovne i muzičke umetnosti, Beograd 1971, str. 69—78.

Metod prikupljanja i vrednovanja u oblasti narodnog muzičkog stvaralaštva, Rad Kongresa SUFJ (Poreč 1970), Zagreb 1972, str. 229—234.

Bosansko-hercegovačka muzika (narodna), Muzička enciklopedija 1, A — Goz., JLZ, Zagreb 1972, str. 225—230.

Izvorni folklor danas i uloga stručnjaka na selu, VII međunarodna smotra folklor, Zagreb 1972, str. 17—21.

Pojave akulturacije u narodnom muzičkom stvaralaštvu Bosne i Hercegovine, Rad Kongresa SUFJ (Bovec 1971), Ljubljana 1973, str. 123—125.

Zbornik napjeva narodnih pjesama Bosne i Hercegovine. Dječje pjesme, ANUBiH, Građa XIX, Sarajevo 1974, 295 str.

Problemi interdisciplinarne saradnje etnomuzikologije i drugih naučnih oblasti. O metodologiji etnoloških nauka, SANU, Beograd 1974, str. 23—32.

Isto: *Probleme der interdisziplinären Zusammenarbeit in der Ethnomusikologie*, *Studia instrumentorum musicae popularis III*, Musikhistoriska musset, Stockholm 1974, p. 185—188.

Nekoji zajednički melopoetski oblici u muzičkoj tradiciji balkanskih naroda, Rad Kongresa SUFJ (Prizren 1967), Beograd 1974, str. 305—309.

Tragovi obrednog pjevanja u našoj narodnoj tradiciji, Radio-Sarajevo, Treći program, Sarajevo 1975, str. 409—413.

Staroslavensko obredno pojanje na otoku Krku, Radio-Sarajevo, Treći program, Sarajevo 1975, str. 435—439.

Yugoslav Folk Music Instruments (The Folk Art of Yugoslavia), DUTIFA, Pittsburg, 1976, p. 209—229.

Tradicionalna narodna muzika Čapljine, Rad Kongresa SUFJ (Čapljina 1974), Sarajevo 1976, str. 43—49.

Pitanje razvrstavanja polifonih oblika, Rad Kongresa SUFJ (Igalo 1969), Cetinje 1978, str. 435—439.

Die Gusle in Bosnien und der Herzegowina — Beziehungen zwischen Instrument, Spieltechnik und Musik, *Studia instrumentorum musicae popularis VI*, Musik historiska musset, Stckholm 1979, s. 93—97.

Društvena uloga tradicionalnih muzičkih instrumenata Jugoslavije, Rad Kongresa SUFJ (Berovo 1978), Skopje 1980, str. 477—481.

Katarina Lukić — narodni pjevač iz Bešenova, Glasnik ZMS, NS, Sv. XXXIV, Etnologija, Sarajevo 1980, str. 73—96.

Folk Musik in Bosnia and Hercegovina, *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20, London 1981, p. 588—594.

Die Spieler von Volksmusikinstrumenten in Bosnien und der Herzegowina, *Studia instrumentorum musicae popularis VII*, Stockholm 1981, str. 40—42.

Die Hauptmerkmale der erforschten Schichten in der traditionellen Musik auf dem Gebiet Bosniens und der Herzegowina, in: *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*, Slowakische Akademie der Wissenschaften, Bratislava, 1981, s. 78—87.

Die Diple auf dem Gebiet Bosniens und der Herzegowina, in: *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*, Bratislava 1981, s. 276—285.

O pitanjima iz oblasti epike, Rad kongresa SUFJ (Slavonski Brod 1976), Zagreb 1981, str.341—343.

Melografski rad Ljudevita Kube u Bosni i Hercegovini, Simpozium posveten na životot i deloto na Marko Cepenkov, MANU, Društvo za nauka i umetnost (Prilep 1979), Skopje 1982, str. 435—446.

O stvaraočima i prenosiocima u oblasti narodne muzike Bosne i Hercegovine, Rad Kongresa SUFJ (Banja Vrućica 1980), Sarajevo 1982, str. 261—266.

Orijentalni uticaji u tradicionalnoj muzici Bosne i Hercegovine, Narodno stvaralaštvo, folklor, sv. 82—84, Beograd 1982, str. 10—21.

Instrumentalna muzika srednjeg vijeka i renesanse u Bosni i Hercegovini, 22. Muzičke večeri u Donatu, Zbornik radova, Zagreb — Zadar 1983, str. 113—118.

Kinderlieder in der Volkstradition Bosniens und der Herzegowina, Musik-ethnologische Sammelbände 6. Graz-Austria, 1983, p. 150—160.

Kraći članci, osvrti i prikazi

Muzički život Sarajeva od oslobođenja do danas, Pregled, god. I, sv. 1. Sarajevo 1946, str. 80—84.

Metode osavremenjivanja nekih oblika tradicionalnog kulturno-umjetničkog stvaralaštva sa aspekta nacionalnih i lokalnih obilježja, u izvodu objavljeno u listu »Student«, br. 16, Sarajevo 1949, str. 5.

Serbo-Croatian Folk Song, B. Bartok and B. Lord, (Columbia University Press, New York 1951, 431 str.) Bilten IZPF II, Sarajevo 1953, str. 407—411.

Pitanje folkloru i naša kulturna politika, Odjek, god. VI, br. 1 (51) Sarajevo 1955, str. 1 i 7.

Muzički folklor Hrvatskog primorja i Istre, Nedeljko Karabajić (Rijeka 1956), Journal of the IFMC, Vol. X, London 1958, str. 113—114.

Pomen ritmičnih kvantitet v slovenskih ljudskih napevih, Radoslav Hrovatin (Slovenski etnograf, Vol. X, str. 167—198, Ljubljana 1958), Journal of the IFMC, Vol. XI, London 1959, str. 121.

O 30-godišnjici smrti Leoša Janačeka, Zvuk, br. 26—27, Beograd 1959, str. 249—257.

Godčevski in plesni motivi na panonskih končnicah, Zmaga Kumer (Slovenski etnograf, Vol. X, str. 157—166, Ljubljana 1958), Journal of the IFMC, Vol. XI, London 1959, str. 122.

Glasbena folkloru Prekmurja, Josi Dravec (Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana 1957, 398 str.) Journal of the IFMC, Vol. XII, London 1960, str. 95—96.

Frédéric Chopin, Izraz, god. IV, br. 5, Sarajevo 1960, str. 441—447.

Der Brautzug des Banović Michael Ein episches Fragment, Walter Wümsch (Ihtys — Verlag, Stuttgart 1958, 111 str.), Journal of the IFMC, Vol. XIII, London 1961, str. 111.

Etnomuzikologija u svijetlu dva kongresa, Izraz, Sarajevo 1962, str. 526—530.
Kolokvij o mediteranskoj muzici (Hammamet, 29. 1 — 4. 2. 1963), Narodna umjetnost, br. 2, Zagreb 1963, str. 232—233.

O porijeklu sevdalinke, Ilustrovana politika, br. 281, Beograd 1964, str. 7.

Drombulje, Ilustrovana politika, br. 301, Beograd 1964, str. 7.

Muzika u Sarajevu, Zadrugar, Sarajevo 1964.

Muzika u Bosni i Hercegovini, Matica iseljenika, Sarajevo 1966.

Bosanske narodne pjesme IV, Vlado Milošević (Muzej Bosanske krajine, Banjaluka 1964), Journal of the IFMC, Vol. XVIII, London 1966, str. 86—87.

Isto: *Putevi* (časopis za književnost i kulturu), Banjaluka 1976, str. 499—500.

Dotjerana autentičnost, Oslobođenje, od 15. 7. 1978, Sarajevo.

Radovi u štampi

Quelques remarques se rapportant à la lyra balkanique, pročitano na Prvoj sveruskoj konferenciji o teoretskim pitanjima narodnih muzičkih instrumenata, Moskva 1974.

»Popularno« i »narodno« u oblasti ispitivanja tradicionalnog umjetničkog stvaralaštva najširih slojeva ruralne i urbane sredine, pročitano na međunarodnom simpoziju »Etničke tradicije i savremenost«, u organizaciji MANU, Ohrid 1981.

Tradicionalne narodne obredne svatovske pjesme u Bosni i Hercegovini i u Makedoniji, pročitano na simpoziumu »Životot i deloto na brakata Miladinovci«, u organizaciji MANU, Skopje 1982.

New Grove Encyclopedia of Musical Instrument, London (Niz članaka o idi-fonim, kordofonim, aerofonim i membranofonim muzičkim instrumentima Bosne i Hercegovine).

Napjevi Bosne i Hercegovine, L. Kuba, za štampu pripremio Cvjetko Rihtman (u saradnji sa Lj. Simić, mr M. Fulanović — Šošić i mr D. Rihtman — Šotrić), izdavač — »Svjetlost«.

Rad u toku

Zbornik napjeva Bosne i Hercegovine, svatovske pjesme (saradnik — Lj. Simić), II knjiga.

Kompozicije

- za simfonijski orkestar: *Simfonijska igra* (1949);
- za kamerni sastav: *Andantino* za violinu i klavir (1938). Udruženje kompozitora BiH, 1948, zbirka »Pedagoški komadi«;
- za klavir: »Preludij i fuga« (1944). Ed. UK BiH, zbirka »Komadi za klavir«;
- vokalna muzika — horske pjesme:
 - »Vozila se po moru galija« (1934). Izdanje »Svjetlost« 1948;
 - »Četiri masovne pjesme« (1945);
 - »Dvije pionirske pjesme« (1945);
 - »Pjesma o Čiči« (1945). Izdanje »Svjetlost« 1948;
 - »Sedam narodnih pjesama«. Izdanje »Svjetlost« 1948.
 - »Domovina« (1955). Ed. UK BiH, zbirka »Horovi«, 1955.
 - »Hodiljska svadba« (1959). Izdanje Saveza kompozitora Jugoslavije 1960.
 - »Pjevaj, sejo, kad ti srce more« (1964);
 - »Sve ja pjevam, al' veselja nemam«
- Pjesme za glas i klavir:
 - »Šest narodnih pjesama za glas i klavir« (1948). Izdanje »Svjetlost« 1948;
 - »Kuda si mi uletio, moj sokole«, za alt i klavir (1949). Edicija UK BiH »Album pjesama za glas i klavir« (1949).
- dramska muzika: Dvije scene iz »Fausta« (1932).

Dunja RIHTMAN-ŠOTRIĆ



P r i l o z i

EDITH GERSON-KIWI (Izrael)

NEUERE FORSCHUNGEN ZUR MUSIKKULTUR IM ALTEN MESOPOTAMIEN

Mesopotamien*, das Zweistromland zwischen Euphrat und Tigris, ist eine der frühesten menschlichen Wohnstätten, die uns einen Blick in das Werden einer antiken Musikkultur gestatten. Hier tritt Musik aus der vorgeschichtlichen Unendlichkeit in eine historische Perspektive, unterbaut durch schriftliche Quellen und archäologische Funde. Die frühesten Schichten musikalischer Zeugnisse deuten auf das vierte vorchristliche Jahrtausend zurück. Wenn wir heute aus diesen sechstausendjährigen Komplex musikalischer Entwicklungen überschauen, so ergibt sich die erstaunliche und auch paradoxe Tatsache, dass die Musikkunst sogleich in einer höchst vollendeten Form gegenübertritt. Paradox darum, weil wir nicht, wie anzunehmen wäre, mit diesen frühesten Menschheitsstufen hier eine frühe, das heisst »primitive« Musizierstufe gleichsetzen können. Eher könnten wir uns aus unserer eigenen Gegenwart, aus dem lebendigen Orient einen gewissen Aufschluss über Stil und Aufführungspraxis in jenen entlegenen Jahrtausenden, geben, unter der Voraussetzung, dass die Beharrungskraft und das melodische Gedächtnis der Orientmenschen keine stillfremden tonalen Neurung zuließ. So könnte man, unter günstigen Voraussetzungen, in den heutigen Volkstraditionen im Iraq, Kurdistan, Persien oder Syrien noch Reste einer antiken, ja sogar prähistorischen Musikübung entdecken, als Ergänzung zu den archäologischen Zeugen aus dem alten Zweistromland. Doch ist es noch nicht lange her, dass die musikalische Altertumforschung — und mit ihr auch die Musik der Bibel — ein gehütetes Geheimnis weniger Theologen und Linguisten war. Erst als die moderne Archäologie den Blickkreis gewaltig erweiterte und Babylons Tempel, Paläste, Bibliotheken und Prunkgräber wieder aus dem Schut erstanden, wurde das Interesse weiter Kreise geweckt, wissenschaftliche Nachbar-Disziplinen begannen, das Bild zu ergänzen. Als nun auch die alten und neuen Menschen dieses Erdstriches geschichtlich wie anthropologisch untersucht wurden, begannen endlich Kultur und Wissenschaft der Leute von Ur, Sumer, Babylon und Assyrien aus ihrer ehrwürdigen Versteinerung zu erwachen.

* This study on the music of Mesopotamia is a corrected (and somewhat enlarged) edition of an article published in »Storia Universale della Musica«, a cura di G. Calendoli e R. Pierce. A. Mondadori editore, Verona—Milano, 1982. In Italian language.

Es war, als ob die Steine selbst anfangen zu reden, mythische Gestalten und ihre Schicksale rückten in unheimliche Nähe, und ihre Lebens- und Denkweise, ihr Dichten und auch ihr Singen wurden wieder gegenwärtig. Der längst totgeglaubte Lebensbezug der heutigen west — asiatischen Völker zu ihrer ältesten Vergangenheit wurde wieder greifbar, wie in Literatur und bildender Kunst, so auch in der Musik. Ihr Musizieren, heute und hier, hat bereits den Rang einer Art Dokumentation erlangt, welche bei günstigen Umständen die spärlichen Zeugnisse in ungeahnter Weise ergänzen kann. So mag uns das Instrumentenspiel oder die eigentümliche Intonation ihrer Gesänge, dank ihrer statischen Natur, den Schlüssel zu manchen verschütteten Schätzen geben.

Unsern heutigen Musikforschern, im Verein mit den besten Archäologen und Assyriologen galt es, das Unglaubliche glaubhaft zu machen, nämlich dass beim ersten Dämmern der Menschheitsgeschichte die Musik bereits zu einer musikalischen Wissenschaft gediehen war, unter Einschluss wichtiger physikalischer Werte, sowie melodischer Bewegungen. Diese sind seither zum festen Bestand aller musikalischen Grundbegriffe geworden. Tonsysteme, Instrumentenbau, Konsonanzbegriff, Ton-schrift, Interwall-Lehre, Musikanschauung und Aesthetik, Aufführungs-praxis und sogar ein so modernes Gebiet wie die soziologische Ordnung des Musikerstandes — dies alles und mehr finden wir in jenen ältesten Menschheitsepochen vorgebildet. Bei alledem dürfen wir nicht zu einseitig auf die archäologisch erhaltenen Reste des alten Ostens blicken: was uns erhalten ist, sind zweifellos Spitzen und offizielle Seiten der jeweiligen Musikkulturen; dazu liefen noch mancherlei Unterströme einher, volkstümlicher und hybrider Art, entsprechend den Volkstra-ditionen der sich ablöserden Dynastien. Es ist gerade die Gleichzeitigkeit verschiedenster Entwicklungsstufen — fremder wie eigener —, die das musikalische Bild des alten Ostens so labyrinthhaft machen.

Die Musik aus Sumer, Ur, Babylon (Akkadien) sowie diejenige der nördlichen »Bergvölker« (Kassiten, Hethiter, etc.) ist in kurzer Uebersicht am besten als ein Ganzes zu fassen, obwohl man sie der geschichtlichen Abfolge nach mehrere grosse Phasen aufteilen kann, doch ohne Anspruch auf Endgültigkeit:

1) die Sumerische Periode ca. 3500—3040

2) die Babylonische (Akkadische, semitische)

Dynastie ca. 2040—1750

Diese lebte mit den vor-semitischen Sumerern in einer Art Sym-biose, die sogar durch den Einfall der Kassiter nicht zerstört wurde. Sumerisch erhielt sich besonders im musikalischen Ritual.

3) Die Assyrische Periode ca. 1160— 612 und ihre Herrschaft über Nord-Mesopotamien (ebenfalls Semiten). Die assyrische Hegemonie bringt das Land zu grossartiger Kulturblüte. 650 Sieg über die Iranischen Elamiter, geht dann aber mit dem Fall von Niniveh (612) zugrunde.

Danach Nachblüte der *Babylonier* 612—538 B.C. die aber schon nach kaum einem Jahrhundert der *Persischen* Grossmacht

hat weichen müssen, welche schliesslich nach dem Fall von Susa (durch Alexander) dem *Griechischen* Weltreich anheimfällt (586—538) B.C.E.)

Hier ist ein gewisser Abschluss erreicht, Abschluss eines ca. 3000-jährigen Zeitraums — der leider noch nicht gleichmässig erforscht ist. Was danach anzureihen ist, z. B. die Darstellung des Orchesters des Königs Nebukadnezar im Buch Daniel III: 5/7/10/15, steht bereits stark unter gräco-syrischen Einflüssen (167 B.C.).

Die Kenntnis der einzelnen mesopotamischen Perioden samt ihrer musikalischen Relikte ist uns erst in neuerer Zeit auf grund der gross-angelegten archäologischen Ausgrabungen möglich geworden, angefangen von den frühen Entdeckungen vor ca. 100 Jahren in drei Orten in der Nähe von Mossul: Nimrod, Khorsabad und Kuyunik (= Niniveh) bis zu den neueren Ausgrabungen in Ur und Dura Europos. Insbesondere haben die Ausgrabungen in Ur ein höchst wertvolles Quellen-Material zur Musik zu Tage befördert. Die hier angegebene Periodisierung stammt von Leonard Woolley,¹ dem grossen Archäologen und Entdecker der Königsgräber von Ur, im Sumerischen Süd-Mesopotamien, deren Ausgrabungen auch einige aktuelle Musik-Instrumente erschlossen hat.

Als Zeiten-Kalender ist sie nur für die Zeit seiner archäologischen Arbeiten anwendbar. Zur leichteren Orientierung folge hier auch die neueste kurzgefasste Chronologie, wie von Jean Rimmer² in ihrer Publikation von 1969 angegeben und auch von Wilhelm Stauder³ angenommen, obwohl mit wieder neuen Änderungen versehen. Die Jahreszahlen sind auch hier nicht absolut, sondern geben oft nur die archäologischen Arbeitsepochen an:

Early Dynastic period I—III	2800—2370	B. C.
Akkadian period	2370—2110	„
Third Dynasty of Ur	2110—2000	„
Old Babylonian period	2000—1600	„
Kassite period	1600—1350	„
Middle Assyrian period	1350—1000	„
Assyrian Empire period	1000— 612	„
Neo-Babylonian period	612— 539	„
Achaemenid Persian period	539— 330	„
Hellenistic period	330— 250	„
Parthian period	250 B. C.—230	A. D.

Wie bereits angedeutet, war der Ertrag der Ausgrabungsarbeiten von Ur, im südlichen Zweistromland der Sumerer (c. 2500) über alles Erwarten reich an realen Gegenständen der höfischen Musikkultur. Sir L. Wooley, der im Auftrag des British Museum und des Universitäts Museums von Pennsylvania arbeitete, hatte i. J. 1927 die Gräberstätte

¹ Sir L. Wooley, *Ur Excavations II, 'The Royal Cemetery'*, Oxford, 1934. — id.: *'Sounds from Silence'*, Record-Album, Bit Enki Publications, Berkeley,

² Joan Rimmer, *Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum*. London, 1969.

³ Wilhelm Stauder, *Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit*. Frankfurt a/M, 1961.

id.: »Mesopotamia«, in: *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12. pp. 196—201 London, 1980.

von Ur entdeckt, darunter die kostbare Grabkammer der Königin Pu-abi (oder Schub-ad), die die Massengräber ihres gesamten Hofstaates enthielt, mitsamt der Musiker und den weiblichen Lyristen. Nicht weniger als neun Leiern — oder vielmehr ihre Ueberreste — wurden in Ur gefunden, erkenntlich nur an den Gold- und Silber-Einfassungen, dem mythischen Stierkopf, geschmückt mit Lapis 1/2 Lazuli-Steinchen. — Es reicht allerdings nicht, hieraus eine Kontinuität der musikgeschichtlichen Entwicklungen zu konstruieren. Doch lässt sich Einiges aus verschiedenen Quellen zusammentragen, insbesondere zur Kunst der sumerisch-babylonischen Instrumentalmusik, das uns hilft, den roten Faden der musikalischen Ereignisse aufrecht zu erhalten. Wir dürfen hier auch daran verzichten, eine genau durchgeführte Instrumentenkunde im Sinne europäischer Regeln aufzustellen, wie etwa nach der von Curt Sachs und Moritz von Hornbostel festgelegten Klassifikation (Idiophone — Membranophone — Aerophone — Chordophone, in: Zeitschrift für Ethnologie 46, 1914) — es wäre fernab von der Mentalität einer archaischen Musikübung im 3. vorchristlichen Jahrtausend.

Es scheint ergiebiger zu sein, das Hauptinstrument der sumerischen Zivilisation, nämlich die Harfe mit ihren Schwesterinstrumenten der Leiern und Lauten in den Mittelpunkt der Betrachtungen zu setzen und von hier aus ihre wachsenden Leistungen und Gesellschaftsfunktionen zu beobachten.

ZUR GENEALOGIE DER SUMERISCHEN SAITENINSTRUMENTE

Vom Ende des 3. Jahrtausend (ca. 2800 BC.) sind uns die ersten Darstellungen von Instrumenten erhalten. Eine der pictographen Schriftproben stellt eine kleine, mit drei Saiten bespannte Bootsharfe dar (Sumerian 'balag'); es könnte für alle folgenden Zeiten als Grundriss eines echten Harfeninstruments gelten, zum Unterschied von Leiern- oder Lauten-Instrumenten. Als Grund-Material dient für diese Boots- oder Bogen-Harfe ein hölzerner Krummstab, der so geschnitzt wird, dass er sich an einem Ende zu einem Löffel oder einer ovalen Schale verbreitert, während das andere Ende als Saitenhalter dient. Die Schale wird mit Fell, Pergament, Schlangenhaut oder einer dünnen Holzplatte bedeckt und wirkt als Resonanzkörper. In anderen Fällen, d. h. in einer weiteren Entwicklungsphase wird als Corpus ein Schildkrötenpanzer oder eine Kürbisschale verwendet und dem Stabende eigenständig aufgespiesst: hiermit wurde das Instrument ein zusammengesetztes. Von der Schalendecke liefen die Saiten (3—6 an Zahl) im spitzen Winkel zum andern Ende des krummen Stabs und wurden durch Holzpflocke oder durch Knotten gespannt und eigestimmt. Diese »Luft« saiten konnten natürlich nur der ganzen Länge nach gezupft werden, als »open strings«; sie sind ein-tönig und von verschiedener Länge, welches die gewölbte Flügelform schuf.

Die Stimmung der Saiten war nicht konstant, sondern konnte je nach Bedarf eine individuelle Einstimmung erhalten, entsprechend der melodischen Art, oder der »Modalität« der Gesänge.

Der Krummstab als Baugerüst der sumerisch-babylonischen Saiteninstrumente entwickelte mehrere Varianten: bei leichter Krümmung wurden die Umriss der Harfe länger und schlanker, und als Haltung wurde von den Musikern die horizontale bevorzugt. Bei starker Krümmung, bei nahezu rechtem Winkel zwischen Boots-korpus und Saitenhalter wurde die vertikale Haltung bevorzugt. Boat's — oder Bogenharfen, mit ihrem leisen Ton, haben nicht ihren Weg nach Europa gefunden.

Eine weitere Phase der Entwicklung führt zur Winkelharfe wo Resonator und Stabende in zwei Teilen gebaut sind und im rechten Winkel miteinander verbunden sind. Auch dieser Typ ist uns aus Mesopotamien in zwei Varianten bekannt: a) in vertikaler Haltung mit aufrecht stehendem Resonanzkörper, und dann mit beiden Händen gezupft, b) in horizontaler Haltung, und dann mit einem Plektron gespielt. Diese letztere Spielweise ist lange nicht richtig erkannt worden. Hier hat uns wie so oft, Prof. Curt Sachs auf den richtigen Pfad geführt: Wie er bei heutigen Harfenisten aus Nubia beobachtete, dient das grosse Plektron nicht zum Zupfen einzelner Melodietöne, sondern streicht unterschiedslos über alle Saiten im echten »arpeggiando«, während die Finger der linken Hand unterhalb der Saiten diejenigen abdämpfen, die nicht erklingen sollen.⁴

Ungleich der Bogenharfe, hat die Winkelharfe auf ihren Wanderungen Europa erreicht und dort (— besonders in Irland —) eine neue Entwicklung begonnen. Der Winkel-Konstruktion war es nun möglich Anzahl und Spannung der Saiten beträchtlich zu erhöhen.

Eine weitere Neuerung aus europäischer Sicht war die Hinzufügung der sogenannten Baronstange, die das hohe Dreieck der Harfensaiten nun ganz verschloss und damit den Widerstand gegen grössere Saitenzahl und -Spannung erhöhen half.

Orientalische Winkelharfen, unbekümmert um Akkordik und Harmoniespiel, sind durch alle Zeiten ohne Baronstange geblieben. — Beide Varianten der Spielweise der 'balag' — Harfen sind auf dem bekannten Relief der Hofkapelle von Susa (ca. 661 B. C.) zu beobachten. Dieses Bas-Relief (Br. Mus.) ist eine der hervorragendsten ikonographischen Quellen aus dem assyrischen Zeitraum, zur Regierungszeit des Königs Aschur-bani-pal (668—626 B. C.). Es wurde in Nineveh gefunden und zeigt mit fast fotografischer Genauigkeit die Musik-Prozession der Elamiter Orchester-Musiker (aus Persien), einschliesslich eines Frauen- und Kinderchors. Nach dieser Darstellung scheint es, das die vertikalen Harfen die eigentlichen Melodie-produzierenden Instrumente waren, während die horizontalen Harfen sich darauf beschränkten, eine Art Bordun-Akkord in orchestraler Vervielfachung zu erzeugen, wie es noch in der heutigen indisch-, persisch und arabischen Kammermusik üblich ist. Trotz des reichen Quellen-Materials bleibt unser Wissen im Mutmasslichen stecken. Es ist zu hoffen, dass die neueren Arbeiten zur Assyriologie, vor allem aber die umfassenden Studien des früh verstorbenen Hans Hickmann (s. Bibl.) zur alt-ägyptischen Musikkultur

⁴ cf.: C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, N. Y., 1940, p. 132.

neues Licht auf die zahlreichen Wechselbeziehungen werfen werden, die sich in dem weiten Raum des alten Orients verfolgen lassen. Die Harfe hat, wie kaum ein anderes Instrument, an diesen Wanderungen und Wandlungen teilgenommen und Residuen an vielen Kreuzpunkten der alten Kulturen hinterlassen.

Trotz der grossartigen Entwicklung, die die Harfen-Instrumente im alten Aegypten nahmen, ist ihr Ursprung zweifellos in der sumerischen Kultur zu suchen. Israel bildet das Durchgangsland. Die Rolle der Harfen in gewissen Epochen der biblischen Geschichte ist nur als Resultante aus dem Ganzen des grossen Kulterausgleiches zu begreifen und in Gemeinsamkeit mit dem wichtigsten Schwester-Instrument der Harfe, dem Kinnor, oder Lyra, Kithara, darzustellen.

Der Kinnor (hebr. 'Nebel'), die ihrerseits auf den Krummstab oder »Musikbogen« zurückgeht. Kinnor ist das erste erwähnte Musikinstrument der Bibel (Gen. 4:21), gleichzeitig auch das meist erwähnte (42 mal) uns erscheint in der griechischen (Septuaginta-) Uebersetzung als Lyra, oder Kithara. Ihre Grundform war identisch mit derjenigen der Bootsharfe in ihrer vertikalen Haltung. Doch auf der Suche nach einem Hilfsmittel, den Saitendruck besser zu tragen, kam man auf die Idee, gegenüber den einen Saiten-Arm einen zweiten extra-Arm auf der Resonanzdecke aufzubauen und beide Jocharme durch eine Querstange zu verbinden, die numher als Saitenhalter diente, meist für 5—7 Saiten, die jetzt von einer auf der Resonanzdecke befestigten Querleiste strahlenförmig zur Jochstange geführt wurden. Sie konnten entweder durch kleine Holzpflockchen oder durch Kordeln gespannt und befestigt werden. Das Instrument bildete numher ein unregelmässiges Trapezoid, und da die Saiten von fast gleicher Länge sind, mussten sie verschiedene Dicke haben, um verschiedene Tonhöhen zu erzielen, ähnlich wie auf der modernen Geige, deren einer Urahn die Lyra-Kithara ist. Noch für lange Zeit war man in mythologischen Vorstellungen verfangen. Der Stier-Gott verdrängte die ursprüngliche Löffel- oder Schalenform der Resonators. Die Umrissse seines mächtigen Körpers, stark stilisiert verwandeln sich langsam in eine grosse, flache Kastenform, sein edler Stierkopf (-der auch das hebräische Alphabet eröffnet-) schaut am Fuss des einen Jocharms gebieterisch-ritualistisch heraus.

Die Leier (Lyra) ist eine der eigensten Schöpfungen Assyriens, hat sich aber nur westlich des Zweistromlandes verbreitet, während die Harfe bis nach Ostturkestan, Siam und Cambodia vordrang. Es ist die Lyra (— und nicht die Harfe —), die zum zentralen Musikinstrument des antiken Israel sowie anderer semitischer Nachbarstämme geworden ist. Von hieraus wurde die Lyra ebenso in das aegyptische, koptische und aetiopische Reich hineingetragen, wie auch in die Syrischen Nordprovinzen und von dort aus westwärts in das Zentrum Hellas. Die göttlich-apolloinische Kithara Griechenlands ist somit nichts anderes als der syrisch-aramaeische Lyra-Kinnor, — übernommen ohne wesentliche Aenderungen, jedoch im Laufe der Generationen weiter verfeinert durch edles Kunsthandwerk griechischer Meister. Die viel zitierte »Da-

vidsharfe« wie auch die »Apollinische Harfe« waren also weder Harfen, noch Zithern, Geigen oder Lauten, sondern zeitgenössische Typen der Leier oder Kithara.

Es sei hier noch kurz eines dritten Derivats der Ur-Harfe gedacht. Das Instrument wird in den Psalmen 33:2, 92:4, und 144:9 als 'Assor' (hebr. : zehn) bezeichnet. Nach neueren Darstellungen (Sachs op. cit. 117) scheint der 'Assor keine Harfe mit zehn Saiten zu sein, sondern eine Zither, d. h. ein grosser, flacher Resonanzkasten, über dessen Decke eine grössere Zahl von Saiten laufen. In Ps. 92:4 wird der 'Assor selbständig neben Harfe und Leier erwähnt. Trapezoide Zithern dieser Art waren weder in Ägypten, noch in Babel oder Jerusalem im Gebrauch, dagegen in Phönizien. Es ist ganz gut möglich, dass diese phönizische Zither, zusammen mit der phönizischen Oboen-Schalmei von jüdischen Musikern übernommen wurde.

Eine schöne phönizische Elfenbein-Schnitzerei auf dem Fragment einer kleinen pyxis (Büchse) zeigt zwei (oder mehr?) rechteckige Zithern, von Musikern während einer Prozession gespielt (see J. Rimer, op. cit., plate VII), 8th cent. B. C.

Im Mittelalter wurde der 'Assor als »Psalterium Decachordum« bezeichnet (so erwähnt in Jerome's Brief an Dardanus).

Hier anzuschliessen ist noch ein weiteres Schwestern-Instrument der Harfen und Leiern: es ist die Familie der *Lauten*, die ebenfalls zu den edelsten Zeugen des Saitenspiels im alten Orient gehören. Der Ursprung von Harfe und Laute lag anfangs nahe beieinander: beiden diente ein Stab mit eingebauter oder angebaute Schale als Gerüst. Die Unterschiedlichkeiten zwischen Harfen und Lauten ergaben sich nur durch den krummen oder geraden Verlauf des »Löffelstiels«: Als Krummstab schuf er, wie wir sahen, das Gerüst der Harfe, als gerader Stab dasjenige der Laute, — jenes ältesten Typs einer Kleinlaute mit langem Saitenhals. Diese beiden Prototypen sind uns glücklicherweise in zwei pharaonischen aktuellen Instrumenten des Neuen Reiches (15. Jahrhundert) erhalten geblieben, ausgegraben in der thebanischen Nekropole (s. H. Hickmann, Ägypten, nrs. 97 und 100).

Durch die Krümmung des Stabes entstanden — wie erwähnt — die Luftsaiten der Harfe, die nur ihrer ganzen Länge nach gegriffen werden konnten. Beim geraden Stab jedoch verlief die Saitenspannung parallel zur Stab-Ebene, die somit zum »Griffbrett« einer abgreifbaren, vielfältig unterteilbaren Melodiesaite wurde. — Die frühesten Bildzeugnisse der Klein-Lauten führen uns wieder nach Mesopotamien zurück, in die erste babylonische Dynastie um 1900 B. C., wo sie unter den Namen 'Sinnitu' (Zweisaiter) oder 'Pantur', oder durch Umstellung 'Tanbur' als eine eigene Klasse von Kleinlauten bekannt wurden. Ihr auffallendes Merkmal ist der Lautenhals (Griffbrett). Dieser führt zur akustischen Verfestigung und mathematischen Bestimmbarkeit der Tonverhältnisse. Die offenen Harfensaiten konnten zwar nach einer überkommenen Konvention eingestimmt werden, blieben aber nie genau konstant. Nicht so die Tonverhältnisse auf einem Griffbrett: hier hat jede Intervallgrösse ihren akustischen Ort. Aeusseres Zeichen der neuen Intervall-Ratio sind die Bünde, die sich vor allem an den langhalsigen

Griffbrett der Kleinlauten des Orients befinden (Tanbur und Tar). In vielen Fällen helfen sie uns, den Schlüssel zum Verständnis der mittelalterlichen Modi und ihrer inneren Struktur zu finden. Weit über ihre künstlerischen Zwecke hinaus wurden sie Werkzeugen des akustischen Experimentierens und der musiktheoretischen Demonstration.

Bekanntlich weisen die Lauten in ihrer internen Typologie zwei entgegengesetzte Formen auf: a) Langhalslauten mit kleinem Corpus (Tanbur und Tar), und b) Kurzhals-Lauten mit grossen birnenförmigen Corpus (al- 'Ud). Beide Typen haben ihren eigenen Verbreitungsradius: Die zierlichen Kleinlauten gehören dem persischen Bereich an mit seinen alten Kulturprovinzen in den bucharischen, Kaukasischen sowie turkomenischen und mongolischen Ländern. Der Tanbur ist ein Erbe der mesopotamischen Antike. Dagegen ist der 'Ud, die Grosslaute mit kurzem Hals, eine Schöpfung des islamischen Mittelalters, im Nachzug der griechisch-hellenistischen Musiktheorie. Der Verbreitungsradius des 'Ud zieht sich vom Irak und Syrien, der Türkei über Ägypten und ganz Nord-Africa bis nach Spanien in einem lückenlosen Bogen, macht aber vor Persien und den iranischen Nachbarkulturen Halt! Wie vor einer unsichtbaren Mauer: arabisches Musikgefühl lässt sich nicht ohne weiteres auf die iranische Musik-aesthetik adaptieren. — Eine gewisse Fusion der persisch-arabischen Melodie-Stile, sowie der Musiktheorien und Kosmologie-Lehren hat sich erst im Mittelalter (um 1000 A. D.) vollzogen, mit Persien als dem älteren, gebenden Teil und mit Arabien als dem jüngeren, rezeptiven und klassifizierenden Teil. Der Kampf um die künstlerische Hegemonie ist auch heute noch nicht ausgetragen.

Zurückkehrend zum babylonisch-assyrischen Zentralland, finden wir die Saiteninstrumente der Harfen, und Leiern und Zithern handwerklich veredelt und im künstlerischen Spiel vervollkommenet. Der Lyra-Kinnor, auf welchem der junge David vor dem seelenkranken Saul spielt (1 Sam. 16:16), ist ein künstlerisches Instrument in der Hand eines begnadeten Musikers geworden. Der Klang der Saiten »redet« eine Seelensprache, wird zum therapeutischen Medium. Eine neue Klangsymbolik waltet hier, und mit ihrem sanften Klang kann man die Seele aus ihrer kranken Unordnung erlösen, wieder einfangen in den Welten-Rhythmus. Sie waren ausersehen als Kultinstrumente in dem nun beginnenden Tempeldienst (Salomon um 950 B. C.). Nebel und Kinnor, zusammen mit einer Zimbel bildeten dann auch die einzigen Instrumente des Tempel-Orchesters. Sie zu spielen bedurfte der Ausbildung einer eigens dazu erzogenen Musiker-Kaste, der Leviten. So kam es zur Gründung einer Tempel-Akademie, worüber uns Bibel und Talmud genauestens unterrichten. Tempel-Schulen für Berufsmusiker wie diese sind aus mehreren Kulturzentren der alt-asiatischen Welt bekannt. Sie sind durch Texte und bildliche Darstellungen für Ägypten, Sumer, Babylon belegt. Die Parallelen mit den Berufsschulen von Ningursu (Lagash), von Bel (Babylon), sowie vom Tempel von Shamash (Sippur), Enlil (Nippur) und Innini (Erech), aber auch der Kaiserlichen Palast-schulen von China und Japan sind höchst überraschend und einer besonderen Studie wert.

Auffallend in der Mesopotamischen Kultur ist die Nomenclature der Musikinstrumente, der Musikgattungen, der musikalischen Formen

und Symbole. Zwar fließt die Dokumentation auf Keilschrift-Tafeln (Cuneiform) nach hunderten und tausenden, auch in Dingen der Musiklehre, und dennoch bleiben viele lacunae, deren Bedeutung man schon als sicher ansah, und die wieder erschüttert wurden. Neue Transcriptionen folgten, ohne das Bild wesentlich zu ändern. Eine grosse Hilfe kam den Assyriologen durch die multilinguale Anlage vieler Keilschriften, die neben dem älteren sumerischen Ideogramm auch den akkadisch-chaldäischen Begriff bringen, oft unter Hinzufügung des Determinative bezüglich des Materials (wie Holz, Eisen, Silber), aus dem das Objekt gebaut wurde, zum Beispiel:

Chant: sir (Sumer.) . . . sirhu (Akkad) . . shir (Hebrew)

Lamentation: ersemma (Sumer) .. inhu (Akkad.) ... nehoh (Hebr)

Long-necked lute: pandur (Sumer.: = little bow; tur = little).

(Die Silbe 'tur' ist hier als Determinative gebraucht).

Der Gebrauch der doppelt-sprachlichen Begriffslisten oder Lexika hat sich noch während der jüngeren neo-Babylonisch-Assyrischen Periode (ca. 1000—500) erhalten. Es handelt sich z. B. um die vielzitierte Beschreibung des Orchesters im Palast des Nebunkadnezzar, wie sie uns im Alten Testament, im Buch Daniel, III: 5/7/10/15, also viermal beschrieben wird. Es sei daran erinnert, dass das Buch Daniel eins der jüngsten der Bibel ist. Es wurde erst im zweiten vorchristlichen Jahrhundert geschrieben, u. z. in aramäischer Sprache, der Umgangssprache während der zweiten Tempel-Periode. Wie wir feststellen konnten, handelt es sich hier nicht um neue oder Phantasie-Instrumente, sondern um die wohl-bekanntesten hebräischen Bibelinstrumente, deren Namen allerdings ins Aramäische übertragen und im Ganzen stark gräzisiert wurden. Es folge hier eine Gegenüberstellung der aramäischen und hebräischen Instrumentennamen:

Aramäisch: Qarna, Mashrokita // Qatros, Sabka, Psanterin//
Sumponia // & some

Hebräisch: Keren-Shofar, Halil//Kinnor, Nebel, 'Assor//Sumponia//
Zemara.

Es ist anzunehmen, dass sich inzwischen die edlen Tempelinstrumente der Kithara, Harfe und Zither auf dem Wege ihrer Mechanisierung befanden, in der Umwandlung zum Qanoun, und Santur, den eigentlichen Verahren von Cembalo, Clavichord und Klavier.

* * *

Zur Soziologie des Musikerstandes: Es gab, nach assyrischen Beschreibungen, zwei Klassen von Musikern: 1) naru = Sänger, und 2) zameru = Instrumentalisten, — zwei Begriffe, die noch im modernen Hebräisch geläufig sind, als 'nēginah' und 'sēmīrah'.

In der babylonischen Hierarchie der Stände kommen die Musiker gleich nach den Göttern und Königen, selbst vor den Schreibern, d. h. den Weisen und Funktionären. Am assyrischen Königshof war der

Kapellmeister ('rab sammere') im Rand des Bürgermeisters und des Gross-Eunuchen. Berühmt unter diesen Kapellmeistern war einer, nach dessen Namen 'Ina-illi-jallak' ein ganzes Zeitalter genannt wurde (um 1100). Zwischen den Zeremonien gaben die Musiker der Hofkapelle öffentliche Konzerte für das Publikum von 'Assor, wozu übrigens auch Musiker — meist Kriegsgefangene — aus andern Staaten engagiert wurden. — Ein weiteres Zeichen für die ausserordentlich hohe Einschätzung der professionellen Musiker war, dass man nach Unterwerfung und Ausrottung ganzer Städte nur die Musiker am Leben liess, — wie die Musikkapelle von Susa bezeugt, die — nach Ermordung von Teumman, ihres Königs von Elam — nun dem assyrischen König Ashurbanipal Gnadensuchend entgegenschreitet.

Schliesslich gibt es noch das Gebiet der babylonisch-assyrischen Musiktheorie und Notationskunde, das nicht übersehen werden sollte. Es handelt sich hier um die Deschiffrierung einer Keilinschrift auf einem Täfelchen, das man in Assur, am Tigris fand und das von einem Priester um 800 B. C. verfertigt wurde. (Berlin VAT 9307). Hierauf war, in drei Kolonnen, eine Schöpfungslegende geschrieben: die mittlere enthielt den Text in sumerischer Sprache (Gott entschied, zwei seiner Geschöpfe zu töten, um aus ihrem Blut den Menschen zu schaffen). Die rechte Kolonne bringt eine Uebersetzung des Textes ins Akkadische, und die linke Kolonne schliesslich bringt auf jeder Linie zwei bis sechs Silben, deren Bedeutung bis heute fraglich bleibt. Seit dem Fünf sind inzwischen mehr als drei Generationen vergangen. Eine grosse Anzahl hervorragender Assyriologen und Musikforscher haben darüber ihre Ideen entwickelt, ohne endgültigen Erfolg. Unter anderen versuchte Prof. Curt Sachs, auf musikethnologischem Wege der Lösung näher zu kommen, indem er auf heute noch lebende Ritual-Traditionen hinwies, wie sie bei äthiopischen Priestern, wie auch bei südindischem Weisen des Sama-Veda-Gesangs heute noch üblich sind, zog dann aber seinen Lösungsversuch wieder zurück (1941). («Die Methode mag stimmen, doch sind uns die konventionellen Melodie-Formeln nicht mehr bekannt»). Dennoch ist in neuester Zeit, obwohl in anderer Weise dieser Versuch wieder aufgenommen worden, u. z. von Dr. Marcelle Duchesne-Guillemin: Hier werden die Ton-Silben der Keil-Inschriften nur als Skelett einer ornamentalen Melodie angesehen, die vom Kantor zu improvisieren ist: als Vorlage diente ein Psalmen-Rezitativ (Ps. 137), wie noch heute von den Babylonischen Juden gesungen (nach Idelsohn). Man kann nur bestätigen, dass die ornamentale Ausarbeitung der Vorlage erstaunlich ähnlich sieht, und einesubstanzielle Wendung der Forschungen bedeuten könnte.

Andere Ideen liegen einer primären Zweistimmigkeit zugrunde — so ausgearbeitet von Dr. Anne Kilmer, die diese (und andere) Vorschläge sogar in einem Record-Album zu verwirklichen suchte. («Sounde from Silence», Berkeley, 1976). Das Forschen ist auch damit noch nicht zu einem Ende gelangt. Wie es scheint, sind wir dazu auserwählt, uns mit den Wissenden zu verbinden und unter Gleichgestimmten zu suchen, wie es der Schreiber dieser Tontafel in einer kleinen Anmerkung enthüllt: »Das Geheimnis — lass die Eingeweihten es den Eingeweihten enthüllen«.

KRATAK SADRŽAJ
NOVIJA ISTRAŽIVANJA O MUZIČKOJ KULTURI
U STAROJ MEZOPOTAMIJI

Ispitivanja zasnovana na arheološkim iskopinama i obimnim podacima pisanim klinastim pismom na glinenim pločicama pronađenim u Nimrodu, Korsabadu, Kuyuniku i, naročito, u Uru i Dura Europosu, otkrila su građu koja seže u četvrto tisućljeće prije nove ere i koja pruža uvid u antičku muzičku kulturu Mezopotamije — jedne od najstarijih ljudskih naseobina. Posmatrajući taj kompleks muzičkog razvoja, nameće se začuđujuća činjenica da se ta muzička umjetnost ne pojavljuje u primitivnom već visoko razvijenom vidu, sa razrađenom muzičkom teorijom, muzičkim pismom, naukom o intervalima, o tonskim sistemima, izgrađenim instrumentima i muzičko-estetskim poimanjem.

U *Genealogiji sumerskih žičanih instrumenata* ističe se da prvi piktografski predočeni instrumenat — malena trožična sumerska harfa (Balag') — predstavlja povijen štap čiji je jedan kraj proširen u ovalnu čašku, a drugi je držač žica. Taj osnovni tip se razvija u više varijanata: sa blaže ili jače povijenim štapom, od izduženog vitkog oblika do gotovo pravougaonog, u okomitoj ili horizontalnoj poziciji rezonatora. Unatoč vanrednom razvoju instrumenta harfe u starom Egiptu, njeno porijeklo treba tražiti u sumerskoj kulturi. Izrael predstavlja prolazno tlo. Hebrejski Kinnor, prvi i najčešće spomenuti instrumenat u Bibliji, predstavlja derivat lučne harfe. U nastojanju da se pojača otpornost luka pri zatezanju žica, na rezonatoru se dodaje drugi držač i oba kraka se povezuju poprečnom motkom u vidu jarma. Lira, tvorevina Asirije, širila se samo na zapad od Mezopotamije, dočim se harfa širila na istok sve do Turkestana, Sijama i Kambodže. Treći derivat Ur-harfe je citra 'Asor'. Najraniji prikaz malih leuta vodi također u Mezopotamiju. Iz prvog oblika razvijaju se dva suprotna dugovrata leuta sa malenim rezonatorom, koji pripada perzijskom području, sa kulturnim provincijama buharskim, kavkaskim, turkmenskim i mongolskim, i drugi tip, kratkovrata leuta sa kruškolikim rezonatorom, koji će se proširiti od Iraka i Širije, Turske, preko Egipta i čitave sjeverne Afrike, do Španije.

U Mezopotamiji je obrađen problem nomenklature muzičkih instrumenata, muzičkih vrsta, oblika i simbola i određen visoki društveni položaj muzičara.

BIBLIOGRAPHIE 'MESOPOTAMIA'

- Aign, Bernhard: *Die Geschichte der Musikinstrumente des Ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus* Frankfurt a/Main, 1963, pp. 148.
- Avenary, Hanoch: *Flutes for a Bride or a Read Man*. Orbis Musicae I, 1 pp. 11—24. Tel-Aviv, 1971.
- Bayer, Bathyah: *The Material Relics of Music in Ancien Palestine and its Environs*. Tel-Aviv, 1963.
- Duchesne-Guillemin, Marcelle: *A l'aube de la théorie musicale: concordance de trois tablettes babyloniennes*. Revue de Musicologie 52, 1966.
- id. *Les problèmes de la notation hourrite*. Revue d'Assyriologie 69, 1975.
- id. *Déchiffrement de la musique babylonienne*. Accademia Nazionale dei Lincei. Roma, 1977.
- id. *Sur la restitution de la musique hourrite*. Revue de musicologie 66, 1980.
- Farmer, George Henry: *The Music of Ancient Mesopotamia*, in NOHM (New Oxford History of Music), 228—254, London, 1957.
- Galpin, Francis W.: *The Music of the Sumerians and their Immediate Successors the Babylonians and Assyrians*. Cambridge, 1937.
- Gerson-Kiwi, Edith: *Harfen und Lautentypen aus Mittelasien und ihre topographischen Abwandlungen*, in »Migrations and Mutations«. Tel-Aviv, 1980, pp. 217—225.
- Gourney, O. R.: *An Old Babylonian Treatise on the Tuning of the Harp*, in: 'Iraq' 30, 1968.

- Gradenwitz, P.: *Musik zwischen Orient und Okzident*. Heinrichshofen, 1977.
- Güterbock, H. G.: *Musical Notation in Ugarith*, in: *Revue d'Assyriologie et l'Archéologie Orientale*, 1970.
- Hartmann, Henrike: *Die Musik der Sumerischen Kultur*. Frankfurt a/M, 1960.
- Kilmer, Anne D.: *Two new lists of key numbers for mathematical operations*, in: 'Orientalia' 29, 1960.
- id.: 'Sounds form Silence', Record-Album, Bit Enki Publications, Berkeley, 1976.
- K ü m m e l, H. M.: *Zur Stimmung der babylonischen Harfe*, in: 'Orientalia', new series 39, 1970.
- Langdon, S.: *Sumerian and Babylonian Psalms*. Paris, 1909.
- id.: *Babylonian and Hebrew Musical Terms*. J.R.A.S. (=Journal of the Royal Asiatic Society), 1921.
- Leydi, Roberto: *La musica dei primitivi*. Milano, 1961.
- Rimmer, Joan: *Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum*. London, 1969.
- Sachs, Curt: *Ein babylonischer Hymnus*. *Archiv für Musikwissenschaft* 7, 1925, pp. 1—22.
- Sachs, Curt: *The Rise of Music in the Ancient World — East and West*. London, 1944.
- id.: *The Mystery of the Babylonian Notation*. MQ (=The Musical Quarterly) 27, pp. 62—69, 1941.
- Sendrey, A.: *Music in Ancient Israel*. Vision Press, London, N. Y. 1969.
- Shiloah, Amnon: *The Musical Tradition of Iraqi Jews*. Or Yehuda 1983. (Israel).
- Stauder, Wilhelm: *Die Harfen und Leiern der Sumerer*. Frankfurt a/M, 1957.
- id.: *Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer Zeit*. Frankfurt a/M, 1961.
- id., Artikel: *Sumerisch-babylonische Musik*. MGG 12. 1965, pp. 1737—1752.
- id.: *Ein Musiktraktat aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend*, Fs (=Festschrift) für Walter Wiora, pp. 157—163. Kassel, 1967.
- id.: *Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer*. *Orientalische Musik*, in: *Handbuch der Orientalistik*, Abt. 1, Suppl. 4. Leiden, 1970.
- id.: »Mesopotamia«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, pp. 196—201, London, 1980.
- Szarvas, Klari: *The Harp in Ancient Israel*, in: *The American Harp Journal*, Springs, 1972, pp. 9—16; Fall 1972, 9—16; Summer, 1977, 9—13. (The Legacy of King David').
- Wachsmann, Klaus: *Human Migration and African Harp*, in: *Journal of The International Folk Music Council* 16, London, 1964, 83—85.
- Werner, Eric: *The Sacred Bridge*, New York, 1959, 500—513.
- Wiora, Walter: *Musikgeschichte und Universalgeschichte*, in: *Acta Musicologica* 33, 1961, 84—104.
- Woolley, Sir Leonard: 'Ur — The First Phases', King Penguin, London 1946.

НИКОЛАЙ ДМИТРИЕВИЧ УСПЕНСКИЙ (СССР)

ИЗ ИСТОРИИ ДРЕВНЕЙ ЦЕРКВИ

ОБЩНОСТЬ ВЕРЫ КАК ФАКТОР ЕДИНСТВА МНОГОНАЦИОНАЛЬНОЙ ГОСУДАРСТВЕННОСТИ В ЭПОХУ РАННЕГО ФЕОДАЛИЗМА

Ранний феодализм отличался этническим смешением различных племен, где объединяющим фактором в одно целое было единство веры. Древнейшие литургические памятники свидетельствуют о том, насколько прочной была связь между народным бытом и его религиозностью.

Мы остановимся на одном из таинств, таинстве бракосочетания, иконописно изображенном в 1682 году. Один из русских исследователей С. П. ШЕВЫРЕВ¹ обратил внимание на «местную» икону Спасо-Преображенского собора Переславльского Залесского монастыря, которая была весьма примечательна не столько древностью своей, сколько содержанием. Икона имела надпись: «Образ распятия Господа — семь таинств». В центре иконы изображен Спаситель, распятый на кресте, а вокруг него семь таинств. Шесть изображено в кружках, и лица изображаемых — самого малого размера. Но видно, что на таинство брака живописец обратил особое внимание. Оно изображено внизу, и как бы указывает повод, по какому была написана икона. Иерей благословляет чету брачующихся, соединяя руки жениха и невесты. Невеста одета в древнерусские одежды. Возле нее стоит немолодая женщина, также в богатом наряде, под фатой, а в левой руке у ней свеча, правой же она держит венец на голове невесты, у которой распущены волосы. Невеста подает правую руку жениху, а в левой держит полотенце. На шее и на груди у нее ожерелье. Жених в парчовом платье, с длинными рукавами, без воротника. Рядом с женихом стоит мужчина, одетый наряднее, чем сам жених. В одной руке у него свеча, другой же он держит венец на голове жениха. Венцы жениха и невесты различные. У невесты он имеет вид пламени,

¹ ШЕВЫРЕВ Степан Петрович, р. 18. X 1806. г. Саратов, + 20 V 1864 (Париж). Историк литературы, критик, журналист и поэт. Из дворян Саратовск. губ. Учился в Моск. университета, где начал литературную деятельность. Превел с греч. Платона и Лукиана, с нем. Гёте и Шиллера. 1838—40 годы научная поездка за границу. Будучи в Риме, основательно изучал слав. рукоп. Ватиканск. библ. и написал филологические заметки о русск. летописях.

поднимающегося вверх. Кругом всего образа написаны стихиры, которые поются на Воздвижение креста. Над таинством же брака большая надпись: «Тайна седьмая святого бракосочетания». Над головой жениха: «Брак есть таинство, в котором служитель церковный обручает два сочетавающихся лица». Над головой невесты: «О них же речено: еже Бог сочетает, человек да не разлучает и будета два в плоть едину». В самом же низу читается: «в лето 7190 (1682) поставил сей образ в соборной и апостольской церкви Преображения Спасова, по обещанию своему, подъячий Никита Ведерницын. Писал иконописец Стефан Казаринов».² Сюжет описанной иконы, по всей вероятности, заимствован у греков. По крайней мере в греческих *εὐχολογίων-αλ* венецианского издания 1839 и 1869 гг. на выходном их листе мы находим почти точно такое же изображение таинств в лицах. Изображение же таинства брака с надписью: *ὁ ὑμῶν* сходно до буквальности. Здесь, как и на иконе Спасо-Преображенского собора г. Переяславль-Залесского, венец над невестою держит женщина, стоящая рядом с мужчиною, поддерживающим венец над головою жениха, хотя в самом последовании венчания в этих *εὐχολογίων-αλ* везде упоминается только один — *ὁβντεκνος* «Таким образом, мысль наша о том, что при браках присутствовали не только кум, но и кума, — пишет профессор А. А. Дмитриевский, — хотя о ней и не упоминается в богослужебных памятниках, после всего нами сказанного, едва ли может подлежать сомнению».³

В Барбериновском списке VIII—IX вв., который в науке считается древнейшим, венчание еще не имеет формы церковного чинопоследования. Оно начинается прошениями: 1) «О ныне соединяющихся в брака общение и соединении их в плоть едину...» 2) «О благословитися браку сему, якоже браку в Кане Галилейстей...» 3) «О новобрачных во Христе освящении и мире и любви и соединении их...» 4) «Яко да Господь Бог наш дарует им брак честен и ложе нескверно». 5) «О еже даровати им чада...» Диакон — «Заступи...» и «Пресвятую...» Иерей возглашает: «Яко Твоя держава и Твое есть...» Затем возлагает на них венцы и соединяет их правые руки и, передавая другим, говорит: «Святой Дух соединил». И все подходят и берут их сложенные руки и говорят: «Святой Дух соединил»⁴. И тотчас прокимен: «Славою и честию венчай их». Затем иерей читает молитву: «Боже Святыи, создавый от перси человека и от ребра его возсздавый жену...» Затем венчает их, говоря мужу: «Господи, Боже наш, славою и честию венчай его». Затем, обращаясь к жене, говорит: «Господи, Боже наш, славою и честию венчай ее...» И после «Аминь» дает мужу золотое кольцо, жене же — железное. Затем старший из друзей менял кольца. Мужу одевал железное кольцо, а жене — золотое. Этот обряд носил глубокий смысл. Железо — символ твердости, а золото — символизирует красоту. Разменивая кольца, старший из друзей этим напоминал новобрачным о их вечных взаимоотношениях. «Так должны мужья любить своих жен, како свои тела: любящий

² Казаринов Ст., иконописец конца XVII в.

³ А. А. Дмитриевский. Богослужение в Русской церкви в XVI в.

⁴ Грар *εὐχολογίων* ед. 1647, с. 382.

свою жену любит самого себя». Утрата такой любви хотя бы одним из супругов уже грозит распадом семьи.

Автор далек от мысли излагать историю обрядовой стороны брака. Его внимание привлекла одна рукопись Ватиканской библиотеки конца XV или начала XVI вв. в которой главная роль приписывается восприемнику, называемому ἀνάδοχος. Это то же, что у русских старший друг жениха, в народном наречии — дружка. В Ватиканской рукописи анадохос при обручении трижды меняет кольца у обрученных, а при венчании, которое обычно следует за обручением, трижды меняет венцы, он же водит новобрачных кругом аналоя, на котором лежат крест и Евангелие, и все поют: »Святии мученицы« и »Исаие, ликуй«. У Гоара есть указание о том, что анадохос прежде, чем одеть на руку брачующемуся или брачующейся кольцо, делал этим кольцом крест над головой того, которому надлежало одеть это кольцо⁵.

Какого происхождения этот обряд? У Симеона Солунского это предписывается делать священнику⁶. Профессор Н. Ф. Красносельцев объясняет происхождение этого обряда тем, что в большинстве печатных венецианских изданий евхологиона XVI века перед обручением положено было священнику спросить обручаемых, добровольно ли они вступают в брак. ὁ δὲ ἱερεὺς ἐρωτᾷ αὐτοὺς εἰ ἐκ θελήματος αὐτῶν βούλονται συναφθῆναι⁷.

Из венецианских изданий это указание появилось и в славянских. Но это не могло быть подражанием первым венецианским изданиям, потому что сербские евхологионы, как со стороны содержания молитв, так и обрядности чинопоследований очень отличаются от венецианских.

»Дело должно было происходить как раз наоборот«, — пишет проф. Н. Ф. Красносельцев. — По всей вероятности, венецианские издания заимствовали указанное предписание из какого-нибудь рукописного чинопоследования XV или начела XVI века, подобного издаваемому Ватиканскому⁸.

Таким образом, наш списак очевидно егть списак сводный. Он содержит в себе одну из таких редакций чинопоследования брака, которые послужили ближайшим источником многих особенностей современного чина и, следовательно, имеет значение для выяснения постепенной выработки и вообще генеалогии этого последнего. На основании тщательного сличения описанных выше списков одного с другим, равно как и с современным чином, генеалогия этого последнего представляется нам в таком виде. Древнейшая основа заключается в Барбериновской первой редакции; от нее по прямой линии происходит редакция списков: Кристоферратского (или лучше Критского), Афонского; изданного преосвящ. Порфирием; Синодального (Кантакузена) и того списка, который имел в виду Симеон Солунский. Редакция же списков

⁵ Там же, с. 384, п. 6.

⁶ Симеон, архиеп. Солунский. »О чистом, законном браке«, гл. 278, 279, 280, 281.

⁷ Н. Ф. Красносельцев. Сведения о некоторых литургических рукописях Ватиканской библиотечки. Казань, 1885, с. 109. Великая ектения о брачующихся.

⁸ Роль восприемника по Ватиканскому списку. Там же.

Порфирьевского первого (Ленингр. публ. библ.) и Барбериновского второго редакции побочные. Ватиканский список представляет собой один из первых опытов свода особенностей всех этих редакций и относится к числу тех сводных списков, появление которых предшествовало книгопечатанию и которые служили ближайшими источниками для печатной редакции⁹.

Несколько слов о церковном разводе. По учению Церкви то, что Бог сочетал, человек не должен разрушать, и брак в этом отношении, как установление Божие, не может быть разрушаем. В эпоху Римской империи, когда все вступающие в брак должны были регистрировать этот брак в магистратах, и христиане должны были этому подчиняться. Весьма вероятно, что христиане перед заключением такого контракта или после него приходили к епископу, прося у него благословения на вступление в брак. В IV веке уже существовало церковное обручение. Это видно из правила II-го Анкирского собора (314—315 гг). »Дев обрученных и потом похищенных рассуждено возвращати пред обручившим, аще бы и насилие претерпели от похитивших«. А правило 98-е 6-го Вселенского собора предписывало: »Жену новообрученную берущий в брачное сожитие, при жизни еще обручника, да подлежит вине прелюбодеяния«. Это правило, несомненно, свидетельствует, что наравне с гражданским существовало и церковное обручение или, лучше сказать, гражданский обычай брачного контракта завершался молитвами в Церкви.

Из вышеприведенных данных следует с несомненностью только одно, что если обручение совершено было в Церкви, то оно являлось неразрушимым, в случае же нарушения вело к церковным наказаниям, но это обстоятельство несколько не говорит в пользу обязательности для всех, кроме гражданского, еще и церковного обручения.

Есть полное основание считать, что церковное обручение до X и XI вв. предоставлено было желанию и воле каждого. Мы имеем положительные факты, которые говорят о том, что император Лев Философ (ок. 900 г.) начал, а Алексей Комнин (1081—1118) окончил реформу гражданских законов о браке, постановив для всех обязательным не только венчание в Церкви, но и церковное обручение, так что гражданское обручение хотя оно еще продолжало существовать даже в XV в., требовало уже как непременною условия для своей полной законности завершения его церковным обручением. Всего лучше это видно из следующих слов Иоанна, епископа Цитрского: »Новые законоположения двух царей Льва и Алексея Комнина восполнили недостаток прежних законов об обручении и браке«. Древние законы дозволяли совершать обручение в семилетнем возрасте по одному согласию и записью в контракте. А новые законы назначили более позднее обручение для жениха и невесты и определили утверждать обручение ни чем иным, как только священносовершением, а если обручение будет совершено не так, то оно признается недействительным, и как бы не бывшим«¹⁰.

⁹ Выводы проф. Н. Ф. Красносельцева о происхождении Ватиканского списка с. 118—119.

¹⁰ Христианское чтение, СПб., 1880, часть I-я, стр. из истории христианского брачного законодательства в период с IV века по XII-й век. с. 120—123.

Вероятно, в это время, то есть с конца XI и начала XII вв. обручение стали совершать в одно время с венчанием. Так было, по крайней мере, в XV веке, у Симеона Солунского. Едва ли могло быть иначе. Как скоро обручения ранее за несколько лет до вступления в брак были запрещены законом, как скоро гражданское обручение нужно было совершать незадолго до вступления в брак, то весьма естественно, что во избежание двукратного церковного богослужения, начали приурочивать необходимое по законам утверждение гражданского обручения церковным обручением — ко дню венчания и, таким образом, совершать церковное обручение и венчание в один день.

Заметим, что следы этой древней практики сохранились и в современных требниках. Чинопоследование венчания завершается молитвой: «Отец, Сын и Святой Дух...», после чего следует отпуст: «Иже в Кане Галилейстей...» Когда-то в Греческой церкви новобрачные в течение семи дней ходили с венками на головах (на Востоке металлических венцов, как правило, не носят). Греческая церковь традицию ношения брачных венков сохраняла дольше. Русская же церковь сохранила в требнике как краткое последование «Молитву на разрешение венцов во осмый день»: «Господи, Боже наш, венец лета благословивый...»

По окончании этой молитвы священник преподает «Мир всем», читает возгласно молитву «Согласная достигше раби Твои, Господи, и последование совершивше в Кане Галилейстей брака, и спрятавшие яже в нем знамения (имеется ввиду брачный контракт) славу Тебе возсылают, Оацу и Сыну и Святому Духу, ныне и присно и во веки веков. Аминь.»

Заметим, что первоначально бракосочетание совершалось в начале евхаристии, так что многие элементы евхаристического богослужения оказались внесенными в чинопоследование венчания, напр. просительная актения и следующая за ней Молитва Господня «Отче наш». До нашего времени сохранились брачные молитвы в сократариях пап Льва Великого, Геласия и Григория Великого. Сохранилась молитва святого Павлина, епископа Ноланского, которую он написал в брачном приветствии сыну друга своего, епископа Мемора. «Да снидутся мир, целомудрие и благочестие. Дело сего союза Бог освятил собственными устами и Божественной десницей, поставив первую чету людей. Чета нерасторжимая! живи, всегда вспоминая о мне; да будет игом твоим досточтимый крест. Да связует вас та любовь, какой Церковь обнимает Христа и какой Христос взаимно любит свою Церковь... Священные чада священника связуются досточтимым обязательством... Пусть благословит вас сам отец епископ; пусть он сам предначнет священные песнопения прежде ликов песнословящих. Ведь честнейший отец Мемор чад твоих к Алтарю Господню и с молитвой передай их святительской рукой. Но... что это за человек издалека идет тихими стопами? Это муж, богатый многими дарами Христа Господа, муж светоносный, епископ Емилиий. Помня свои обязанности, сообразно с законным порядком Мемор передает дорогих детей в руки Емилиия. А тот, подклоня главы обоих под мирное иго супружества, десницею возлагает на них покров и освящает их молитвою. Христе!

услыши священников молящихся, и благочестивые обеты утверди молитвенным священнодействием. Напой, Христе, новую чету, сопряженную святым предстоятелем»¹¹.

KRATAK SADRŽAJ

IZ ISTORIJE STARE CRKVE

Zajednica religija kao faktor jedinstva mnogonacionalne državnosti u epohi ranog feudalizma

U doba ranog feudalizma religija je objedinjavala raznorodna plemena. Stariji liturgijski spomenici svjedoče o snazi te veze — između narodnog načina življenja i njegove religioznosti. To vidimo na prikazu tajne sklapanja braka na jednoj ikoni iz 1682. god., zanimljivoj ne toliko zbog starine koliko po tome kako je na njoj prikazano sklapanje braka.



¹¹ Брачные молитвы в sacramентариях Льва Великого, Геласия, Григория великого. Описание брачного богослужения св. Павлином еп. Ноланским. Христианское чтение, СПб., 1880, ч. I-я, с. 104—106.

GHIZELA SULITEANU (Rumania)

**A PROBLEM OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH REGARDING
MUSICOLOGY, PSYCHOLOGY AND ETHNOMUSICOLOGY:
THE FORMATION OF MUSICAL LANGUAGE**

**PRELIMINARIES, THE SONOROUS ELEMENT IN THE PROCESS
OF MUSICAL CONSCIOUSNESS***

In 1979 the theoretical problems of ethnomusicology were enlarged by a communiqué regarding multiple possibilities which can be offered by inter- and intradisciplinary research.¹ For the first time the accent was put not only on the advantages brought to ethnomusicology by the implied sciences, but also on the value of studying its morphological and functional structure for the respective disciplines.² In the field of ethnomusicology, by such a new way of comprehension, we can verify some data already known as well as deal with new aspects of some unsolved problems. Particularly important among them are the difficult problems of the emergence and evolution of musical language, a process in which three disciplines seem to be mostly involved: *musicology* with history and theory of music as its subject matters, besides national musical cultures; *psychology*, occupied with the study of psychic problems; and *ethnomusicology*, whose subject matter is musical folk tradition. These sciences appear to be directly interested in finding out the origin of musical language, each of them reciprocally contributing to its problems: musicology, as a general science of music, through history and theoretical norms of music; general psychology by implication of perception and formation of the process of musical consciousness of sounds, as well as of the principal

* This theme was presented for the first time in the form of a lecture given in May 1980 at The Queen's University of Belfast, Department of Social Anthropology, Seminar of Ethnomusicology, under the leadership of Prof. John Blacking, Ph. D.

¹ Ghizela Suliteanu, *About the Inter- and Intradisciplinary Researches in Ethnomusicology*, paper for the 25-th International Congress of the International Folk Music Council, Oslo, VII/1979.

² There have been taken in view: a) for the interdisciplinary research (psychology, musicology, linguistics, sociology, aesthetics, social anthropology, ethnography), and for the intradisciplinary one, for example: ethnomusicology of organology, experimental ethnomusicology, ethnomusicology of choreography.

component morphological structures;³ and ethnomusicology in its whole field, by the study of some folklore categories maintaining primary or less evolved musical stages.

Methodologically, we shall refer each time only to the process of formation of musical language and its first stages of evolution, omitting numerous other aspects concerning much larger problems imposed by the interrelationship of these three disciplines.

1. The relatively rich musicological literature where music is denoted as a language, appears to be predominated by references to the verbal language. Such references are even nowadays arbitrarily used, so that we come across assimilations and mechanical shiftings from the field of articulated speech into the field of musical morphology. In connection with this we came upon a question some years ago, wondering about the measure in which we can connect thinking and musical language and whether, in a strictly scientific sense, music can be considered as language. The first impulse towards a positive answer was given by the psychologist Jean Piaget in his speech at the 18th International Congress of Psychology in 1933 in Moscow, when he pointed out two principal questions: a) what kind of interaction is there between thinking and language, and b) would it be necessary to accept as language other modes of expression in addition to verbal ones. These questions offered to the ethnomusicologists the possibility of verifying the significance of musical contents in the framework of interdisciplinary research.

1.1. However, explaining musical phenomena in the light of the results obtained by psychology concerning the processes of thought does not mean an assimilation with the manifestations of the verbal language. Some aspects of thought activities, so far examined only in the domain of verbal language, need to be confronted with musical manifestations.⁴ The means of musical reproduction themselves indicate the presence of a specific code of understanding.

1.2. It is quite strange that, although music is often denoted as language, so far there are only two works whose authors tried to give a scientific explanation. Thus, in a book from the beginning of our century, *Le langage musical* by physicians Ernest Dupré and Marcel Nathan, we find the definition: »the musical language expresses by

³ Ghizela Suliteanu, *Psychologö of Musical Folklore. Contribution of psychology to the study of the language of popular music*. First part. Psychology of the structure of Musical Folklore. Psycho-physiological processes regarding genesis and existence of the language of popular music, p. 35—221. This paper also includes the principal ideas of the present work.

⁴ For example, the electrophysiological experiments of E. Jacobsohn (»Electro-physiology of mental activities« in *American Journal of Psychology*, vol. XLIV, 1932) which proved that currents of actions resembling those recorded during the effective speaking are being produced during the interiorized mental activity as well, could be tried on execution of music and words separately. It would be interesting to watch what kind of vibrations would appear in the unverbilized musical execution, exteriorized as well as interiorized, and, also, what could be the eventual difference between these situations and that of performing music with the text and the respective text alone.

vocal and instrumental sounds either the emotive state of the living being, especially evoked by personal intonations, or the objective representations evoked especially by imitation of natural noises. This intentional in the sensitive and intellectual centres expression awakes, through the superior auditive centres, physical states which correspond to the character of perceived sounds.«⁵

After half a century, in 1965, ethnomusicologist Alain Daniélou, without giving a definition though, states with much scientific probity: »What characterizes the musical language is, above all, a system of references the place and sense of sounds, and this is the style which modifies and formulates the peculiar signification of modal or polyphonic melodic forms.«⁶

We shall not try here to comment on these assumptions. Each of them separately tried to find out the characteristics of musical language, and even if they did not completely succeed, they led us towards one of the principal elements which need to be taken into consideration, viz. the basic implications of the second system of signalization represented by thought in verbal notions.

1.3. Indeed, we deal here with a series of common elements and primarily the common sonorous origin and the utilization of the same organs of sense; the deep emotional character; the contents of psycho-social messages; the realization of sonorous vocal and specific instrumental means, organized in a system of structural references; the mobility of fulfilling different functions; the interrelational development of structural elements and, at the same time, their capacity to represent, according to case, independent variable entities; the liberty of improvising and creating, and all these submitted to a musical process of conscious acting.

Referred to the musical fact, these processes could be included as a definition of the notion in the following formulation: the musical language consists of an evolutive process of vocal and instrumental expressions, having a psycho-psychological origin common with that of verbal language, but following an own evolution realized by musical means conscious of specific structures and systems which expressively reflect psycho-social individual and collective messages.

2. Thus, the importance of the attribute of *musical conscious action* is revealed for the first time in defining of the notion of music. But the fact that modern ethnomusicological research broadens the notion of music by including some pseudo-musical manifestations, such as cries or onomatopoeia, obliges us to take them into account, as reminiscences of an embryonic premusical state where these »human sonorous manifestations«⁷ anticipated the arising of music.

⁵ Ernest Dupré and Dr. Marcel Nathan, »Le Langage Musical« (Etude Médico-psychologique), Félix Alcan, Paris, 1911, p. 41.

⁶ A. Daniélou, »Le folklore et l'histoire de la musique«, in »Studia Musicologica« tome VI, Budapesta, 1965, p. 41—45, p. 49.

⁷ Paul Collaer, *Esprit et forms des cultures musicales archaïques*, in Liber Amicorum, Charles Van Den Borren, 1964.

2.1. From the relatively rich bibliography concerning the problem of finding out the original stages of musical evolution it is evident that all the researches considered these stages from the point of view of phylogenetic human evolution. But nowadays the reference to the remote past of palaeolithic and neolithic, in order to find out how music arose, has no objective basis, in absence of any so-called musical document. The assumption of some researchers that the music of some primitive peoples of today can serve them in stead is only under a permanent sign of doubt. Is it possible to reconstruct the performances of palaeolithic or even neolithic from their musical manifestations? Is there no other way to find the traces of the dawnings of music without returning to palaeolithic?

2.2. Studies of children's folklore undertaken during the last three decades induced us to consider the musical beginnings in the light of the ontogenetic human process: emergence of musical perception and formation of musical language in the development of child's thinking.

On the other side, the obtained results could be confronted with a series of manifestations of primary musical structure, found in different folklore categories from the repertory of adults; although some have a sonorous musical execution for the researcher, the practitioners do not consider them as such.

2.3. We can distinguish in the existence of music a primary stage in which performance is not musically conscious, being included in the contents of some functions deprived of any so-called musical quality. In such a situation we should incorporate a great part of children's repertory, representing different formulas,⁸ as well as all kinds of vocal cries functioning as signaling, shouting, onomatopoeia when domestic animals or birds, stimulus when lulling a child,⁹ cries of itinerant laborers,¹⁰ or cries of command in forestry works,¹¹ etc.

⁸ Ghizela Sulițeanu, *Kinesthesia and rhythmic of the children's folklore* Contribution of psychology in the study of comparative folklore, »Revista de Etnografie și Folclor, tome XIII, nr. 3, Bucharest, 1968, p. 211—227; *Le rôle des chansons »pour enfants« dans le processus de formation de la perception musicale*, Zbornik Kongresa S.U.F.J., Rad XVI., 1969, Herceg-novi, Montenegro, Jugoslavia, p. 323—333; *La valeur d'un temps rythmique primaire dans le processus de la perception musicale des enfants*, Zbornik Kongresa, Rad. XVII, S.U.F.J., Pover, Slovenja, RFS Jugoslavia, 1970, p. 467—474; *The role of the folklore repertory »for children« (II) in the formation of musical perception (II)*. Paper for the IX-th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, Chicago, Sept. 1973. In *Performing of Arts*, Mouton, 1980.

⁹ Ghizela Sulițeanu, *The experimental method and some experiments utilized in the study of lullabies with the Rumanian people*, in »Orbis Musicae« ne. 5, 1975—76, Tel-Aviv, University, p. 34—44; *Introduction in the Psychology of musical folklore*, in »Studii de Muzicologie«, vol. IX, Bucarest, 1973, p. 295—315.

¹⁰ Ghizela Sulițeanu, *The cries of workers, handicraftsmen, sellers, itinerant distributors. Some premisses in the process of connection between word and music*. »Revista de Folclor«, tome V, nr. 1—2, Bucarest, 1960, p. 75—113.

¹¹ Ghizela Sulițeanu, *Kommandorufe bei der Forstarbeit. Ihre Bedeutung für die musikethnologische Forschung*, in »Deutsches Jahrbuch für Volkskunde«, T. Teil, Berlin, 1969, p. 66—83.

2.4. A contemporary study in the framework of a single people of both processes respectively, viz. the folklore rudimentary musical manifestations as well as the formation of musical language through the development of children's thinking, has the advantage not only of utilizing an incontestable factual material, but also of following its evolution in the same collectivity, with the same language and conditions of psycho-social development.

2.5. We may presume that, initially, pre-musical manifestations issued and evolved concomitantly with pre-verbal manifestations. But as to the period immediately following the evolution, we have already enough psychological premises to be able to attribute priority to verbal language and not to the musical one. Thus the evolution of music emergence would comprise:

I. A pre-musical and pre-verbal stage concretized in manifestations of a social character but carried out in a more accentuated biological manner.

The first phases of this period may even depend on an ante-pre-verbal-musical manifestation, in the time of still incompletely defined human being.

II. A stage of the outlining of verbal language, at the beginning of which instrumental signals could appear and consolidate themselves in addition to the vocal ones.

III. The last stage of outlining of the so-called musical language on the basis of thought and verbal language, by its taking upon different functions as manifestations of musical consciousness.

Simultaneously with the development of these stages different folklore categories came into being and diversified themselves. We wished to make this distinction in the process of musical language appearance firstly because of a historical necessity, and then in order to focus on some problems which belong only to the period of conscious acting of the musical fact. For, if the phonatory and auditive apparatus, as to the anatomico-physiological structure, has remained unchanged since the Neandertal man, this is certainly not true of man's thinking.

2.6. Thus it is possible that pre-musical manifestations, considered by ethnomusicologists to be chaotic in respect of their large ambitus, oscillatory pitch, presence of semitone, inconstance of melodic cellules, etc., be determined just by the fact that they have not been musically thought.

Quite contrary, together with the consolidation of the process of conscious acting, musical sounds organized in cellules and musical motives had to be submitted again, this time to a slow evolution in which sound after sound had to be gained and included into musical language.¹²

¹² Here we deal with an already signalized process regarding thinking and formation of conscious actings, of concentration of constitutive elements, in view of building new structures, for this time signifying the being in a new stage of evolution of thinking, in our case, with regard to the musical phenomenon.

The fact that musical folklore can prove today the existence of these pre-musical manifestations, possibly similar with all the nations of the world, is particularly important for the attestation of a general human stock. This is also indicated by a great number of cellules and musical motives shared by many different nations, a phenomenon noticed by almost all ethnomusicologists. Constantin Brăiloiu¹³ found it out himself and illustrated it with a motive of trichordal structure which is to be found with several nations (Cf. Ex. 1). We have taken the liberty of adding two examples of street cries of some peddlers found in the Rumanian folklore. (Cf. Ex. 2).

We can also compare examples given by Walter Wiora¹⁴ in support of the same problem with those of a Rumanian handicraftsman. (Cf. Ex. 3).

We do not know the functional origin of Brailoiu's and Wiora's examples, but about Rumanian ones we may surely affirm that the respective intonations were not thought as music. They are a result of a musicalized performance of verbal language, issued from the implied function of these cries.

3.1. The situation is quite different in the cries of »Yodel« type, met in the Rumanian folklore. Here musical sounds emerge within a certain melodic organization, already representing a superior stage of musical beginnings. We can observe how in this execution, this time consciously musical, oscillatory sounds with large intervals abound as inflections of the pre-musical stage. But at the same time there come out in relief the constance and certainty of intonation of a perfect quart and that of a Major third. (See Ex. 4).

3.2. We also have to take into account the hypothesis put by Karl Stumpf,¹⁵ who attributes the origin of music to sonorous signals: »If somebody tries to emit a vocal signal from a great distance (...), the voice fixes itself on a high-pitched note, with a great force for some time, after which there follows a descent of the voice.« This constitutes the first step towards music. We also find of special importance Stumpf's remark that »the main qualities of music would be the exact accessible transpositions of the relationship between sounds.« Furthermore, he pointed to the »curiosity« of a human being to listen to himself, as well as to the »pleasure produced by the concomitant emission of some sounds.« Far from ignoring these phenomena, like I. S. Gruber in his »History of Music«,¹⁶ Stumpf has the merit of having chosen the way of natural, psychological explanations, going much deeper into the essence of the musical phenomenon origin than his contemporary musicologists. Beyond all the possibilities of interpretation, Stumpf was the first researcher who tried to explain the exi-

¹³C. Brăiloiu, *La vie antérieure*, in *Historie de la Musique*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1960, Gallimard, p. 125—6.

¹⁴ Walter Wiora, *Les quatre âges de la Musique, de la préhistoire à l'ère de la technique*, Paris, 1963, p. 210.

¹⁵ Karl Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, 1911, p. 26—30.

¹⁶ R. L. Gruber, *Istoria Muzicii*, Edit. Muzicală, Buc. 1963 (Moscova, 1959).

stance of a pre-musical phase and of the beginning of a conscious acting process regarding the musical sound.

4. The other possible way to contribute precious data to the problem of music emergence in the human conception, is offered by the ontological research concerning the formation of musical perception of a child, from its birth up to about five years of age, when it already disposes of all the psychological means for correct vocal singing.

Although no connection has been discovered between the formation of perception and of children's musical repertory and the process of musical emergence, we may presume that some ethnomusicologist intuited is the moment they recognized the primary nuclei of some prepentatonic systems in children's repertory.¹⁷

4.1. However, we do not intend to give the same identity to the pre-musical period attributed to the history of music and to the pre-musical period connected with the pre-perceptive stage of the child. But since a series of processes of human thought can be compared to the linguistic incipients, for example, we may presume that the musical incipients can be explained in the same way. Verbal and musical languages¹⁸ generated at the same time from the primary sonorous stage, but it seems that the musical incipients were first outlined, becoming more and more consolidated in proportion to the formation of child's thinking.

4.2. One can observe that at the first stage a child manifests its preference for a musical cellule-formula which he uses in his whole poetic repertory. In reality, this constitutes the musical stock of a spontaneous nature, issued from the innate psychophysiological possibilities of a child. The child utilizes one or two of these incipient cellules which can be repeated throughout the whole respective song. (Ex. 5).

4.3. It is not accidental that the amount of performance possibilities of these intervals indicates a series of premodal formulas, possible to be gathered in a scale of pentatonic type. (Ex. 6).

Each of these will be able to present from now on a new stage in the development of musical conception, constituting at the same time the pillar sounds of evolution and substantiation of any kind of music.

4.4. We have to deal here with veritable sonorous systems even if these are, in some cases, reduced to two or three sounds. Their systematic organization also confirms Delacroix's claim that »we hear a sound only through the channel of a system of relations.«¹⁹ But this

¹⁷ C. Brăiloiu, *Sur une mélodie russe*, Opere I, București, 1967, p. 307—399, 377.

¹⁸ The finding of linguists and psycho-linguists that there exists a certain sonorous universality of the sounds emitted by children of the whole world in the first months of their existence, must be completed with musical transcriptions of these sounds. So, by fixation of their height it will be possible to prove how verbal language and the musical one could diversify starting from the same sonorous materials.

¹⁹ Henri Delacroix, *Psychologie de l'Art. Essai sur l'activité artistique*, Paris, 1927.

relation also reveals the quality of stereotyped structure, able to be materialized in different musical types (subtypes, variants), according to the function of different constitutive degrees which are, in turn, organized in certain nuclei, musical motives and phrases.

4.5. The ability of musical perception to support transpositions at different pitches appears to be of special importance.²⁰ Thus we may think that starting from bi-sonorous nuclei, whose emergence and frequency can be traced in a genetic way with little children and adults (in the form of primary manifestations), it could be possible to build along the time the means of basic and premodal sonorous systems, generators of the subsequent pentatonic and modal systems, as the previous example illustrates.

5. As to the problems of musical intervals of primary structure, Paul Collaer draws our attention to three principal questions.²¹

I. Why are all the primitive phases in need of the interval of the minor second and why is this interval formed much later through the intermediary of much longer trials than for the larger intervals?

II. Why is the Fourth (quart) the characteristic interval of singing (...) whereas the Fifth (quint) developed later through the use of instruments?

III. For what reason is the Major Second, or at least seems to be, the interval which first appeared in the structure of a song? Collaer concludes: »For the last of these three questions we have not found any satisfactory answer yet. For the first two, however, we find clarifying answers in acoustics and laryngology.«

5.1. We shall try to bring some completions to these claims. In reality, the interval of Major second seems to have had an important role in the evolution of music from the earliest stages of its existence. We shall have in mind the characteristic of perception to lean on the anterior knowledge. Referring to music we shall have, in the process of musical consciousness, the utilization of the immediate neighbouring sound, obtained in the first phase, as a sound of superior expansion, with the obligation of reverting to a prime sound, as for example in calling-out names (see Ex. 7).

5.2. It seems that we deal here with a psycho-physiological expression of the vocal tonus mobilization and with the necessity of its relaxation. But if this could explain the descending tendency, it does not explain the preferential presence of the Major second. We shall also mention the innate ability of vocal execution, latently existing on a certain stage of evolution of verbal language to be musicalized through an affective intonation.²²

²⁰ Ghizela Suliteanu, *Psychological criteria in defining of a system of classification of popular music. About the processes of transposition and substitution.* »Revista de Etnografie și Folclor«, tome 24, nr. 2, p. 205—218, Bucarest, 1979.

²¹ Paul Collaer, *Zur Entwicklung und der Ursachen der primitiven Skalenbildung*, in »Aus Graversaner Blätter«, Heft 6, p. 1—5, 1963.

²² Otherwise, each time the transcribing on the musical staff of some passages of musical parlato, evidences us among other intervals virtually possible to be musical, also the frequency of the Major second's frequency.

On the other hand, its frequency in the repertory of children, as well as in certain folklore categories of primary musical structure in the repertory of adults, confirms the psycho-physiological nature of this interval.

5.3. In connection with the other two questions, to which acoustics and laryngology mentioned by Paul Collaer do not give complete explanation (only the results of some analyses of physical structure), we wish to add the following remarks:

I. We do not believe the quint interval to be of an instrumental origin. Even Paul Collaer in another work of his gives us a very good example of vocal execution belonging to a people of the Extreme North of Siberia.²³ (Ex. 8). Otherwise, the quint interval seems to be characteristic of the archaic melody of the folklore of many peoples in the world, the Rumanian people among them. With some peoples it is particularly frequent, as, for example, the Tatars or some peoples of India, with which the presence of such musical instruments has not yet been signalized in the ancient traditional stock. The example mentioned before would lead us to the *bucium*.

II. Furthermore, if we accept the answer to the first question with regard to acoustics and laryngology, concerning the later presence of semitonic interval, we still need the explanation of its physical structure, without seeking the cause. Yet we can notice a frequent presence of semitone in the musicalized intonations of verbal language. This phenomenon, unconsciously realized in verbal language, reappears relatively late in music, but in full musical consciousness. It represents a natural evolutive period of *pien* appearing in the structure of some premodal systems and in that case it can act independently and separately from a syllable of verbal language. But on the other hand, the semitone is present as linked with the preceding sound and in an archaic style of musical execution. In this case we deal with a reminiscence also depending on the still powerful substratum of the verbal language structure, as for example in some lamentations. Following its process of evolution, this phenomenon can be related to a process of stabilization of the final sound, where *fa diez* appears independently, then in the first stage as substituted and linked with the ascendent sound, its immediate neighbour, viz. *sol*, then in the subsequent phase, so that it can be substituted in its final function by the *sol* sound. (Ex. 9).

5.4. Another interesting interval, but unfortunately hardly studied at all up to now, is the increased fourth. This interval is attributed, by the ethnomusicologist Marius Schneider, to the zones of head hunters and of the cult of skulls where they have a magic significance of water (blue colour — death, for the note *si*) and of fire (red colour for the note *fa*). To these he adds the note *do*, not regarded as a superior expansion scale of the increased fourth, but as representing the re-

²³ Paul Collaer, *Chants et airs des peuples de l'Extrême Nord (Sibérie)*, in *Ethnomusicologie II*, vol. 19, Colloque International Wégimont (Liège), 15—21 Sept. 1956, Université de Liège, 1960, p. 143, v. Eleskin Fedor, Yamalo-Newieska.

surrection!²⁴ And this claim which we consider to be haphazard has been taken over by other researchers!²⁵

But we have the interval of increased Fourth, of Lydian structure, viz. *fa-si* which arrears even nowadays with many peoples with a traditional evolutive musical structure, as for example the Irish, the Romanians, the Polish, the Yugoslavs, the Greeks as well as the Indians of the state of Bihar. The close tracing of this interval in the region of Bihor, one of the best keepers of the ancient Rumanian folklore,²⁶ enabled us to make some remarks regarding its structure. Indeed, this interval appears often with the same tritonic structure *fa-si-do*, of the formula noted by Marius Schneider, but it is far from justifying his symbolic explanation of its origin.

The origin of this interval may be the result of superior or inferior attachment of the Major second to the Major third, possibly due to the perceptive transposition proceeding up or down of the major tritone, on a certain stage of the musical language outlining. (Ex. 10).

The fact that we frequently meet the final cadence on the second degree, viz. on *sol*, also leads us to such a conclusion. The presence of this interval in the formulas of cadence as well as in those of the beginning of the Popular Rumanian Song, which are at the same time the most constant point of the melodic line, entitle us to attribute a very ancient origin to it.

At the same time, the interval of increased Fourth of Lydian nature, as well as the evolutive stages of music based on primary pre-modal formulas, indicate the impossibility of explaining their origin by means of only physical-acoustic or laryngologic data!

5.5. A specific situation is also presented by the seventh interval which appears as an expression of ancient structure in the contents of some cries or songs with a magic substratum, as well as in newer everyday songs. Here we are confronted with two kinds of manifestations of different origin. In the first case there is a reminiscence remnant of the pre-musical vocal manifestations, and in the second one a new interval appeared, by successive accumulation of some new musical sounds in the period of conscious music.

5.6. Another still untackled problem is the presence of intervals smaller than a semitone in the popular music. Here we also find several situations determined by different causes. Thus, the quarter of a tone constantly present in some peoples' music, such as Arabian and Egyptian of Arabian origin, seems to represent a formation stage of some new musical sounds. It is not accidental that the place occupied

²⁴ Marius Schneider, *El Origen musical de los animales simbolos en la mitologia y la escultura antiquaa* (Barcelona, 1946), apud P. Collaer, *La musique de protomalais*, in Zoltan Kodaly Octogenario Sacrum »Studia Musicologica«, tome III, fac. 1—4, 1962, p. 76.

²⁵ For example, P. Collaer- *La musique de protomalais*, op. cit. and A. Daniélou, *Traité de musicologie comparée*, Paris, 1959.

²⁶ The name of this region itself, identical with that of India, leads us towards the Indo-European substratum of a part of the population of this territory in Europe, three thousand years before.

by these sounds on the musical scale seems to correspond to the *pien* sounds.

5.7. The other case is represented by oscillatory sounds situated at minimal intervals and denoted as »shruti« in the Indian musical culture. Some ethnomusicologists assumed that this phenomenon was due to an instability of execution of some musical sounds caused by the impossibilities of some people to intone accurate intervals. But it has been found that people who interpret these sounds are also able of perfectly executing distonic Indian music with stable sounds. On the other hand, these intervals seem to represent the music of a cultivated structure, so that we can find them, for example, in Persian, Arabian, Irakian and Indian music. It may be that, at base, there is an intention to achieve some stylistic effects, initially eith magic contents, which evolved along the time towards a subtlety of artistical interpretation. Here the origin could be of a popular instrumental structure, for this is the style characteristic of some stringed instruments. The sound of these instrument is produced by means of a cylindrical piece of wood, passed with one hand over the strings, whereas with the other hand the instrumentalist pinches them. Here, too, the »shruti« intervals appear only when the performer slides the piece of wood from one side to another, creating those intermediary new sounds between the tones. The vocal accompaniment of this instrumental music, organized in an improvisatory system of ragas,²⁷ probably determined the presence of these sonorous modulations in the vocal execution as well. We shall stop here with a few considerations regarding the musical sonorous element which, besides the architectonic form and rythm, constitutes one of the principal components of musical language. The other two principal elements, primarily the architectonic form, could have been formed in the course of the musical consciousness process.

The manner in which these three principal elements evoluated along the time, in different systems, blending and interacting in the whole popular melody, corresponding by its structure to the function of each folklore category separately, constitutes what we can name as musical language. In the frame of this complex, in reality inseparable, we have given priority to presenting the sonorous element, not only for its primordial quality but also because of the tight genetic relationship with the early periods of formation of verbal language. And in these difficult problems of the beginnings, the cooperation between musicology, psychology and ethnomusicology proved fruitful, each of these sciences providing new data. Thus, for instance, *musicology* contributes to the history of musical beginnings and of subsequent phases of evolution, *psychology* to the problems of perception, thinking and language, whereas *ethnomusicology* can in this way better define the relations between the different stages past by musical manifestations, depending on the functional structure of the folklore categories involved.

²⁷⁾ The norms of which appear to be related to the style »maqam« of the oriental peoples and which had its summit of creation in the Arabian Culture of the 9th—12th centuries.

KRATAK SADRŽAJ

PROBLEM INTERDISCIPLINARNOG ISTRAŽIVANJA MUZIKOLOGIJE, PSIHOLOGIJE I ETNOMUZIKOLOGIJE: STVARANJE MUZIČKOG JEZIKA. UVOD, ZVUČNI ELEMENAT U PROCESU MUZIČKE SVIJESTI

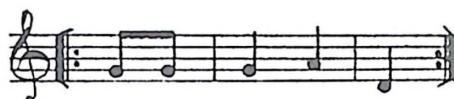
Teoretski problemi etnomuzikologije su znatno prošireni, 1979. god., saopštenjem o višestrukim mogućnostima intra- i interdisciplinarnih ispitivanja. Težište je ne samo na prednostima koje pružaju primijenjene nauke već i na studiju morfološke i funkcionalne strukture. Tako bi se moglo doći i do novih podataka i aspekata tretiranja u okviru neriješenih problema evolucije muzičkog jezika. Može li se govoriti o razmišljanju u muzičkom jeziku? Kakva je interakcija između razmišljanja i jezika i da li ne bi bilo neophodno da se kao jezik prihvate i druge forme izraza osim verbalnih. Ne ulazeći u komentar definicija E. Dupré-a i M. Nathana, kao ni izjave A. Danielou-a, autor daje svoju: — muzički jezik se sastoji u svom razvojnom procesu od vokalnih i instrumentalnih izraza, koji imaju psihološko porijeklo zajedničko sa onim kod verbalnog jezika ali koji slijedi svoju vlastitu evoluciju ostvarenu kroz muzička sredstva svijesti u određenim strukturnim sistemima, da bi izražajno odrazio psiho-socijalne individualne i kolektivne poruke. Ali, činjenica da moderna etnomuzikološka ispitivanja proširuju pojam muzike uključujući neke pseudo-muzičke manifestacije, kao što su različiti uzvici, ili onomatopeje, navodi nas da i njih uzmemo u obzir kao prisjećanje na embrionalno premuzičko stanje iz kojeg ove ljudske zvučne manifestacije anticipiraju pojavu muzike. Obraćanje dalekoj prošlosti paleolita i neolita, za nalaženje načina iz kojeg je nastala muzika, nema objektivnu osnovu, u odsustvu bilo kakve tzv. muzičke dokumentacije. A obraćanje nekih istraživača ovog problema muzici nekih naroda koji se danas smatraju manje razvijenim, može nadomjestiti dokumenat samo pod znakom sumnje. Studije dječjeg folkloru, koje su rađene u posljednje tri dekade, odvele su nas u razmatranje muzičkih početaka u ontogenetskom humanom procesu pojava muzičke percepcije i formiranje muzičkog jezika u razvoju dječje misli.

Dr. Ghizela Suliteanu

MUSICAL EXAMPLES

Ex.1.

French,



Russians,



Lapps,



In Hawai,



Eskimos,



In the Solomon Islands,



Ex.2.



Bra-gă re-ce! Bra-gă re-ce! Ra-hat! Bra-gă re-ce!



Hai la verde pă-pă-di-ie, sa-la'. Vr-zi-ce-le, vr-zi-ce-le, sa-la'.



A-ra-ga-zu! A-ra-ga-zu!

Ex. 3.

Boshmen,



Lapps,



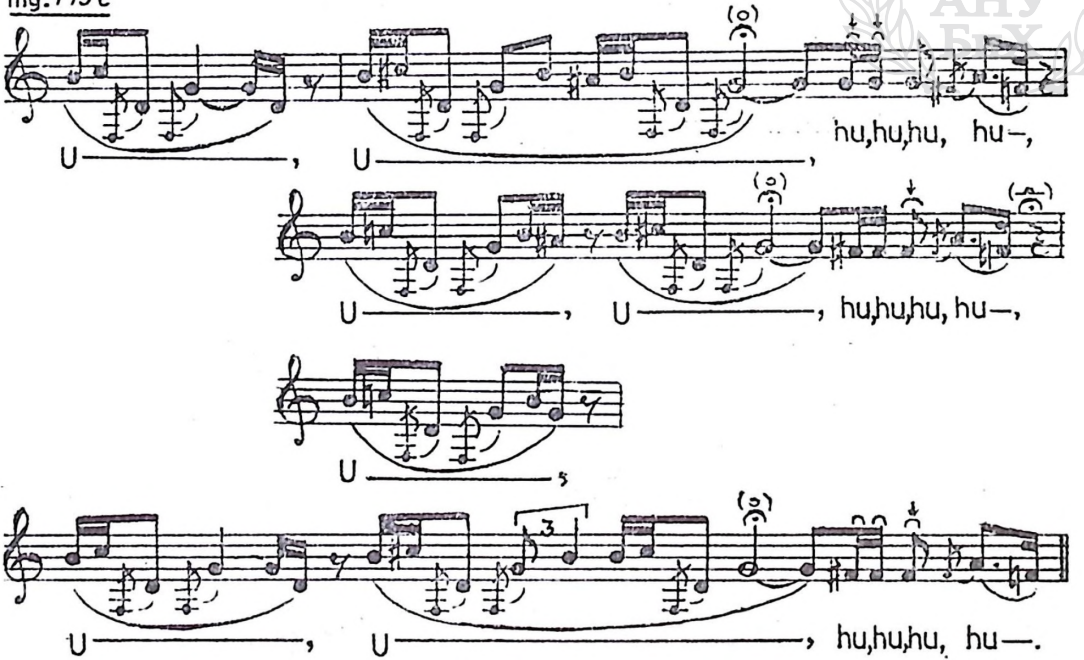
F.A.6823.



Re-par și cum-păr umbre-le ve-ki! Um-bre-le ve-ki cumpăr!

Ex.4.

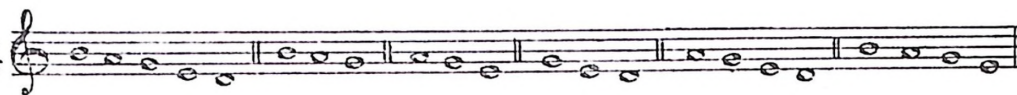
mg. 773 c



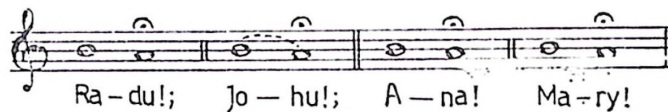
Ex.5.



Ex.6.

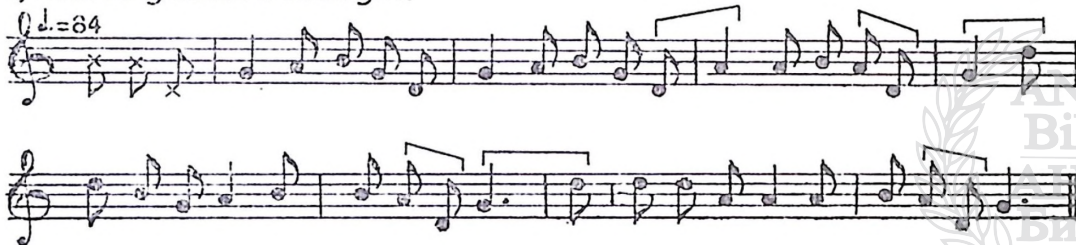


Ex.7.



Ex.8.

Lyrical Song about a dead girl.



Ex.9.



Ex.10.



ANNA CZEKANOWSKA-KUKLINSKA (Poland)

FOLK MUSIC AS VIEWED FROM THE PERSPECTIVE OF ITS SOCIAL CONDITIONINGS AND FUNCTIONS

It might seem that nothing has changed in our understanding of folklore and that we will stick to the classic view of Bartok's who defines folk music as a stock of traditions capable of adjusting to patterns relatively susceptible to adoption by folk recipients.¹ This, however, is not the case. That our understanding of folklore is different today has come as a result of heightening the degree of universalization of modern culture and some changes which can be found in the consciousness of modern people. Subsequently it has led to seeking and employing more general and objective criteria of definition. Ultimately, structural criteria tend to be selected by scholars and then contrasted with complementary cultural criteria; the former position genetic-functional criteria has thus been replaced by the opposition cultural-structural generative criteria. This fairly substantial change is indicative of our changed understanding of the phenomenon under discussion, more with regard to its depth and transformational possibility than its extensiveness. Probing into the deepest layers, controlled solely by basic laws of human perception, means probing into general laws shared by the phenomena of universally understood culture. If compared with structural criteria: formerly employed functional criteria (e.g. adaptiveness) seem to pertain to superficial aspects of these phenomena, as such being easy to perceive and study. Thus, summing up, folk music is understood today as a stock of traditions together with creative transformational and adaptive patterns shaped according to laws so basic that they become almost universal. On the surface, this generality manifests itself through functional features, such as adaptiveness and distribution. What is common is structural, and what is specific is cultural.

On the world scale, the turn towards the »deep« understanding of the phenomenon under discussion took place within the last twenty years and was directly linked with geopolitical changes in the world, particularly with those after 1955, i.e. the liberation of Africa and the intensification of the racial conflicts in the United States; methodological turning-points in many disciplines of learning played a substan-

¹ B. Bartok: *Das Ungarische Volkslied*, Berlin 1925.

tial role as well. In Poland, however, a similar re-orientation of the social consciousness began much later and only with regard to some circles and generations (youth).

Main Functions of Folklore in Modern Society

As I have already indicated elsewhere, our times are characterized by an ever-increasing social demand for folklore and folk music, especially in the case of communities relatively distant from so-called authentic rural communities. Intelligentsia and academic youth, as well as leftist and progressive circles are fascinated by folklore — particularly in highly industrialized and urbanized societies. At the same time, this interest in folklore is especially authentic in those communities where historical traditionalism and rural and peasant culture were very strong, e.g. in Norway, Sweden and among immigrants, for example in Canada. The character of the process in question, full of discrepancies and contradictory tendencies, suggests that it is conditioned by many different factors; hence careful and probing interpretation is required. Generally speaking, the functions of folklore in modern society are diversified and often contradict each other.

The most basic functions seem to include recreation and relaxation often connected with reflection and mental stabilization. These qualities of folklore are especially valued today by passive consumers who perceive it individually in most cases with occasional collective perception, e.g. in university clubs. This type of perception is particularly characteristic of non-authentic communities and the amounts of music scores and records that are sold are indicative of its great popularity.

The functions of the second type are of a different character in that they are primarily related with performance and organized perception (clubs, organizations) and dynamizing, or at times even revolutionizing, effects of folklore. This functional dualism of folklore (stabilizing and revolutionizing functions) is not so much of a conflicting character but of a complementary character; it is also deeply rooted in tradition which, for instance, can readily be proved by studies of reflexive and mobilizing soldier songs. The distinctive features of the two basic functions of folklore under discussion include the dynamism of effects and the degree of relation with current reality. Their integrative features become visible when the functions are considered in terms of a relationship between ordinary and unusual events. Both functions are much typical of folklore as follows from historical research; the first type (recreative and reflexive functions) is marked by its regular occurrence during periods of stability while the second type gains significance occasionally as a reflection of abnormal and eventful periods whose impact is long-ranged and substantial. The identity of this latter type is testified to by its long durability and historical persistence.

Quite different and less contrastive relations can be observed in the case of the cognitive-inspiring and identifying functions of folklore. The contrast between these functions is not exactly a matter of

perception (individual, collective, active, passive) but more a matter of the degree of participation in the group, with the resultant division into outside recipients (the cognitive-inspiring function) and inside recipients (the identifying function). These former act as passive observers perceiving folklore with no inclination to fully participate and identify themselves with it. Folklore opens new horizons for them, is a means of getting to know other cultures and continents, of enriching their inner lives and artistic experiences, but is never fully assimilated. Inquiries show that there is an ever-increasing demand for this kind of perception, as managers and administrators of mass media know best. As a rule, consumers of folklore perceived in this way do not come from authentic folk communities.

The identifying function of folklore is gaining more and more significance today but its analysis proves to be very difficult! Generally speaking, the growing significance of this type of function is directly related with the growing social prestige of different social groups (representatives of the Third World, peasant and labour communities), formerly playing a minor role in the process of creation and perception, i.e. in an officially supported culture. As a result of this (alongside with the growth of the activeness and affluence of such groups) there has been an increasing trend towards identification with folk culture and this trend is particularly strong in communities deeply rooted in tradition. Evidence in this connection can be gathered among rural immigrants to urban communities as well as among emigrants to other countries or even continents.

The function under discussion, whose impact seems to be the strongest of the two in that it is popular and not selective, can hardly be said to be in opposition to the cognitive function in the case of passive consumers of folklore. More properly, it is a link between this latter function and authentic functions (social communication), for international or even intra-national (country-to-city) emigrants lose their authenticity to a large extent.

It must be stated at the same time that ethno- and sociological research reveals a more and more intensive disintegration of traditional functions of folklore. This is particularly true of ritual functions which have lost their former social and religious meaning and have been re-defined into solely entertaining and recreative functions. Vanishing, too, are functions of a limited range while popular functions tend to be more resistant which is a clear proof of substantial changes in social structures. Namely on account of these changes former functions of folklore and their hierarchy are impossible to be reconstructed. Needless to say, the pace and intensity of changes are different in different regions and cultures.

It would be improper not to mention in this connection the defectiveness and detrimental effects of many educational programmes particularly questionnaire and inquiry campaigns that in many cases distort the actual state of things; even the consciousness of the informant, himself, can be distorted when he is subjected to modern techniques of information as well as gathering documentation and statistical

data. This is largely due to the frequent use of questionnaires that are plotted on the basis of a presupposed (though not always incorrect) hierarchy of the functions of folklore and thus suggest certain answers to the informant, with the resultant distortion of the reality.

It should be stated in conclusion that the functions of folklore today and in our part of Europe have undergone substantial changes as a result of the prevailing demand for individual, and largely passive, perception as well as recreation and relaxation. Moreover, folklore serves nowadays primarily as a means of getting to know other culture, regions and continents and also as a source of inspiration. It is frequently stylized, with varying degrees of authenticity, but those versions seem to be valued most which resemble the genuine patterns as closely as possible, with their expressive qualities being stressed and their size adjusted, depending on the form of presentation.

Quite a different change that has occurred in social consciousness is the growing tendency towards identification with folk culture. In the latter case, the object of identification is largely traditional rural culture (by emigrants), whereas in the cases discussed before (acceptance by youth circles) the object of identification is folklore understood in a wide sense, i.e. in the sense as defined at the beginning of the present paper.

The most urgent tasks that face researchers in this respect, with regard to both Polish and non-Polish material, include first gathering authentic information about folk culture and only then formulating on this basis their own theory which would, at the same time, take into account fundamental and general laws. An Outline of a Research Programme. Selected Questions, Methods and Research Perspectives — on the Background of Polish Material.

Two groups of questions are brought to the fore in the present paper: 1) the changeability of temporal intervals in the chronologization of Polish folklore, alongside with transformations of the spatial structure, 2) an examination of intercontextual transformations. The selection of these two entirely distinct groups of questions is due to the existence of distinct methodological orientations: the ethnological orientation in the case of the first group, and the sociological and structural orientations in the case of the second group.

As regards the Polish musical ethnography the basis for studying the changeability of temporal intervals and the spatial structure is constituted by a comparison of three main collections: 1) Oskar Kolberg's collection, today known in full thanks to the recent editions; 2) the collection completed as a result of the campaign, particularly intensive in 1949—1953, of gathering musical folklore conducted by the Institute of Art; 3) the collection completed as a result of current research.

The problem of the chronologization of the material contained in the three collections is fairly complicated but there seems to be a general regularity of the gradually diminishing distance between the time of the origin of the material and the time of its recording. Thus,

while Kolberg's collection, completed over the sixties and seventies of the last century is generally thought to be representative of the pre-partition Poland before 1772 (the material contained therein is thus estimated to be older by at least a hundred years with, however, numerous exceptions) the collection completed in the fifties of this century seems to contain material much closer to our times (covering the period of from 1914 through the thirties). Finally, the third of the above mentioned collections seems to cover the last twenty, or even ten years. Needless to say, a fairly high degree of simplification must be assumed in such a general chronologization for, as we often realize, it is only in recent collections that particularly archaic material can be found which formerly was not detected even by Kolberg. The diminishing of the temporal interval remains, however, to be an unquestionable fact, especially if average, and not exceptionally traditional, regions are considered. All this seems to be indicative of a strong dynamism of recent transformations, particularly those of the last two decades. Moreover, the material representative of this period reveals the complex character of the transformations in question, their multiple determinations, heterogeneity, and often conflicting directions. In an attempt at a generalization it can only be stated that while the first half of the 20th century was the time of substantial changes in the range of the influence of big urban and industrial centres, and a decline of main institutional determinants in the traditional sense due to the gradual introduction of mass media and universal education with the resultant growth of literacy, the second half of this century is marked by changes in social consciousness and substantial transformations of the spatial structure of folk culture in the sense of its inter-regional levelling. Clearly, social consciousness appears to be more resistant to change than social institutions and forms which lost their timeliness earlier. Changes in social consciousness, which manifest themselves in the shape of the new social functions of folk music that were discussed above, have made it necessary to formulate a new definition of folklore.

Changes in Spatial Structure

The study of the Kolberg collection and the 1949—1953 collection, which still constitute the main basis of research, reveals that the spatial structure of Polish folk music is relatively static and roughly consists of three zones:

1) the extremely eastern zone situated to the east of the Vistula river in its middle part, including the Wisłoka and San rivers in the south and the Narew, Biebrza and Rospuda rivers in the north;

2) the central zone consisting of the regions of Małopolska (Little Poland) proper, Masovia (its eastern peripheries excluded), Wielkopolska (Great Poland) and a part of Kujavia and Silesia;

3) the north-west zone consisting of Pomerania and parts of Kujavia, Warmia and Silesia.

The musical material differentiated in this way, historical as it is now, can be chronologized according to a certain convention. First

of all, attention should be drawn to the exceptionally archaic material of the eastern peripheries; a part of this material can well serve as a basis for studying the ethnogenesis of the Slavs i. e. it can facilitate shaping hypotheses about so distant a time as that beyond the 10th century. Temporal qualifications would be done in this case on the basis of morphological-comparative studies.

Unlike the material of the eastern peripheries, i. e. the territories constituting so-called ethnographic borders whose interpretation has been so much discussed by various authors², the material of the central zone seems to be considerably later and, rather roughly, can be dated back to the 16th-18th century. Also in this case the material is chronologized on the basis of morphological-comparative studies with some help, however, to come from direct, or even indirect, source data. The material of the north-west zone seems, with some exceptions, to be relatively latest, i.e. of the 17th, 18th and the 19th centuries. It is worth stressing that the character of this material is unquestionably Polish, which is proved by comparative studies in relation to other Polish territories and German territories.

The existence of the spatial differentiation discussed here has been confirmed by studies on repertoire selection and genre occurrence. For instance, an examination of the Kolberg collection reveals a characteristic correlation of the richness and diversity of ritual songs with the material of eastern borderland; a similar correlation is found between social-dancing songs and the material of the central territories, while in the north-west territories, so-called common songs most typically occur, especially ballads and professional songs, which are fairly circulatory and all-Polish in character. The correlation between the genre conditionings and the spatial differentiation, as well as that between the morphological qualities, possible to be located in time, and the spatial structure are known to have held in the first half of the present century, as confirmed by all comparative studies done so far. The recent years, however, have witnessed substantial changes in these correlations and, indirectly, in the spatial structure and distribution of folk music. This is most clearly demonstrated on the example of the dancing song which, unlike before, has now gained an inter-regional character due to the flourishing of amateur movement and the resultant popularization of some dances to the highest possible degree. Thus, the dancing song, which was once virtually region-confined, has now crossed its former boundaries and, in many cases, spread all over Poland. This is a very substantial shift considering the fact that the genre in question is functionally the most important today on account of a deepening decline of the ritual song and many common songs (e.g. ballads). The phenomena particularly worth studying include changes in the range of influence of various branches of folk music either towards differentiation or unification. Any conclusions in this respect will be, however, premature since they have to be preceded by detailed and multi-aspectual analyses of representative material.

² K. Moszyński, J. Czekanowski

*Transformations of Folk Songs in the Light of Statistically
Controlled Studies on Their Functional Context and
Morphologic-Stylistic Qualities*

The study of the latest material reveals, first of all, a global drop in repertoire resources and substantial changes in repertoire selection. As indicated above, in regions rooted in tradition social-dancing songs prevail while in regions where tradition is now scarce semi-folk circulatory songs are most popular. Also, instrumental music, with clear-regional specifications, is still in some demand. On the other hand, a general drop can be observed in ritual songs alongside with their typical functions and social sanctions. Still, there are cases of artificial enlivening and reconstructing this material but this is, of course, a separate question. Particularly worth studying is the loosening of contextual-ritual bonds, making it possible for the episodes of a rite to be mutually replaceable and for material to circulate from one type of context to another (a replacement of ritually-determined tunes by those that are not thus determined). The problem, however, requires careful and probing studies since there have been quite a number of dangerous and false generalizations.

Another general phenomenon to be observed is a decline of narrative songs (lyrical moralizing ballads); this kind of songs is associated with the vanishing generation of women-singers specialized in so-called »longer songs« that contained specific types of reflection and were performed, although not necessarily so, at social gatherings, such as peasant weddings or rejoicings.

Morphologic and stylistic studies reveal the easily observable phenomenon of an expansion of form size, on the one hand, and a concurrent inner atomization of form, on the other (breaking up of former phrases-expressions into minor motifs or, at times, even into single, often repeated, sounds). It would be worth studying to what extent these transformations are due to the development of musical means (e.g. tonal-formal changes), and to what extent they are directly caused, or perhaps merely accelerated, by external factors (different contexts), or are interactions of both. There can often be observed, too, so-called reduction phenomena, usually underscored by the narrowing of the ambitus and the simplifying and contracting of phrases, frequently as a result of memory defects or technical awkwardness in the case of instrumental music.

An Attempt at Interpretation; Research Perspectives

Current changes in folk music are to a large extent due to a number of socio-historical factors (universal education, amateur movement, growing social communication and mobility) as well as, and this is particularly interesting here, to new forms of dissemination of folklore and thereby its adaptation to these forms and its influencing culture through these forms. The problem of an impact of folklor, circulating as a social value, undergoing transformations while fulfilling its service functions and itself inducing transformations of culture, is a

question especially worth studying. It seems to be legitimate to assume that such studies, mutually confronted and supplemented by intersubjective comparisons, will be of great importance and also will help to better account for social structure which is what sociologists expect us to do.

The research done hitherto has been conducted along the following three lines: 1) studies on the functions of folklore in amateur movement and its changes; 2) studies on the role of folklore in school curricula and their modifications; 3) studies on folklore in mass media and their influence.

So far, studies on the above-mentioned contextual conditionings have resulted in a number of particular conclusions, especially with regard to the functions and changes of folklore in amateur movement; however, only a cross-sectional examination of the results of different studies on differently conditioned material will make it possible to detect basic regularities in accord with the definition given at the beginning of the present paper. A permutable treatment of relations between folklore and social structure, and social structure and folklore, i.e. a permutable qualification of a given component as either constant or variable, should indeed make it possible to detect structural regularities of folklore and mechanisms of social structure. It seems to be very important to detect basic functions and regularities as well as constant elements of creative and adaptive possibilities incorporated in tradition; it is equally important to detect variable processes, especially in the case of ranks and hierarchies of values in modern culture, and also the variability of the ranges of various functions and their interchangeability.

KRATAK SADRŽAJ

NARODNA MUZIKA POSMATRANA IZ PERSPEKTIVE NJENIH DRUŠTVENIH USLOVA I ULOGA

U radu se razmatra Bartokovo i savremeno shvatanje folkloru. Folklorna muzika se posmatra kao skup tradicija zajedno sa promjenljivim obrascima oblikovanim prema zakonima koji su postali gotovo univerzalni. Uloge folkloru u savremenom društvu su različite i često međusobno oprečne. Većina osnovnih uloga uključuje rekreaciju i relaksaciju, često povezanu sa refleksijom i mentalnom stabilizacijom. Druge vrste su primarno vezane za izvođenje i organizovanu percepciju — za dinamične ili povremeno revolucionarne efekte. Prepoznavanje uloga folkloru postaje sve značajnije, ali analize dokazuju da je to vrlo teško postići. Etnosociološka istraživanja otkrivaju sve intenzivniju dezintegraciju tradicionalnih uloga folkloru. U radu je, dalje, riječ o štetnim efektima edukacionih programa i anketnih kampanja i upitnika, koji u mnogim slučajevima iskrivljuju stvarno stanje; osnovama programa istraživanja; odabranim pitanjima, metodama i vidovima istraživanja (na bazi poljske građe); o promjenama u prostornoj strukturi; transformaciji narodnih pjesama u svjetlu statistički kontrolisanih studija i njihovog funkcionalnog konteksta i morfološko-stilističke kvalitete. Na kraju je dat pokušaj interpretacije, a naznačene su i perspektive istraživanja.

ИЗАЛИЙ ЗЕМЦОВСКИЙ — АЛМА КУНАНБАЕВА (СССР)

ЭПИЧЕСКИЕ УНИВЕРСАЛИИ

Живость эпической традиции в различных регионах Евразии говорит о том, что это явление далеко не только стадияльное. Эпос, относимый обычно к древнейшим проявлениям культуры, явно не спешит умирать. Именно такова ситуация на Балканах и в Средней Азии, например, т. е. в тех регионах, фольклор которых известен нам лично лучше других. Но причины вековой жизнестойкости эпоса связаны, разумеется, и не столько с его имманентными жанровыми свойствами; они лежат глубже и шире — обусловлены устойчивостью и гибкостью социально-психологических традиций, т. е. соответствующей среды, для которой эпическое самовыражение — традиционный залог жизненности социума, его мировосприятия, его нравственного здоровья. Очевидно, в ряде регионов, в силу особых исторических причин, всё еще живы социально-художественные потребности в коммуникации эпического типа. Сказанное не означает, что древние традиции не изменяются (вплоть до внутреннего их преобразования), но они плодоносят, а это главное.

Эту крайне сложную и в целом самостоятельную проблему мы односложно затронули для того, чтобы сразу же обозначить исключительную актуальность постановки вопроса об эпических универсалиях, т. е. о том ансамбле свойств, без которого нет эпической традиции, нет живой системы эпических форм и жанров. Подробнее о живости современной эпической традиции на примере Черногорско-Герцеговинского региона убедительно написал недавно в своей новой книге проф. Б. Н. Путилов («Героический эпос черногорцев». Ленинград: Наука, 1982). Что касается нашего понимания сущности музыкального эпоса и отличия этого понятия от эпоса вообще, то оно станет ясным в итоге изложения всего ансамбля универсалий. Скажем лишь одно: для нас как повествовательность не исчерпывается эпосом, так и эпос не исчерпывается повествовательностью. Мы допускаем изначальность, параллельность, даже равноправность существования повествовательного фольклора в трех основных формах исполнения и трансмиссии: 1) прозаическая (мифы, сказки), 2) рапсодическая (собственно музыкальный эпос) и 3) песенная (включая песенно-танцевальную) как самостоятельная, особая, (другая!) ветвь музыкального воплощения «сюжетности». Отделение песенных форм от рапсодических представляется нам столь

же существенным, как тех и других вместе от прозаических. Разумеется, это не значит, что между этими тремя формами стоят непроницаемые границы. Конечно, между ними есть связь, причем весьма разнообразная, включая, самую очевидную — сюжетно-мотивную. Есть и больше, чем связь — своего рода симбиозы: проза смешана с речитацией, речитация смешана с пением, проза смешана с речитацией и пением, с игрой на музыкальном инструменте, а иногда, и с особой исполнительской пластикой, особым исполнительским поведением. Речитатив и даже скандирование нередко сочетаются с распевом. У целого ряда европейских и азиатских народов зафиксирована такая форма исполнения эпоса, получившая в науке специальный термин «петь и сказывать» (*singen und sagen; dire et chanter*). Признавая важность изучения и «чистых», и «смешанных» форм исполнения эпоса, мы тем не менее утверждаем, что центр музыковедческого изучения эпоса — не смешанные, и не песенные, а прежде всего формы нашего второго типа, т. е. предполагающие исконное, как представляется, сказительство, музыкальное сказывание, исконную социально-эстетическую выделенность певца-рапсода и соответствующую ему (и жанру аудиторно — шире — эпическую среду, эпическую традицию).

Многое еще о этих трех формах бытия эпоса остается неизученным, в частности — реальное исполнительство мифов и сказок в архаических культурах. Но оставим это в стороне, равно как и специальную проблему о музыкальном бытии баллад. Ясно одно: песенные (т. е. не рапсодические) формы повествовательного фольклора принципиально полижанровы, что очевидно по их мелосу. Обратимся к собственно эпосу во всем его разноэтничном разнообразии.

Вспомним Гегеля: несмотря на свою феноменальную эрудицию, он предпочитал устанавливать сущность эпоса всё же на одном примере Гомера — «библии эпоса», ибо, «при большом разнообразии времени и наций (эпические) произведения мало обнадёживающи в смысле получения единодушного результата» (Собр. соч. т. XIV, М., 1958, с. 236). Действительно, мировой эпос выказывает невероятное разнообразие — и в поэтическом, и в музыкальном смыслах. Спрашивается, ну что музыкально общего, например, между русской былиной и якутским олонхо, карелофинской руной и казахским жыром, восточно-романским, исландским и балканскими эпосами? Да и внутри отдельных регионов и национальных культур — какое разнообразие локальных стилей и жанров! Неужели всё это богатство однородно? Неужели эта пестрота монолитна? Неужели можно говорить о музыкальном эпосе как полиэтничном феномене? Неужели этот богатый и многообразный мир имеет свои специфические универсалии?

Действительно, в различиях легко потонуть. Различия разумно искать, когда обнаружена общность. И потому мы утверждаем: определить музыкальный эпос как феномен значит не просто дать его типологическую характеристику, но выявить и указать м у з ы к а л ь н о - э п и ч е с к и е у н и в е р с а л и и, т. е. черты, принципы и признаки, которые обязательны, которые присущи всякому сложившемуся эпосу (будь он архаический или классический, с точки зрения филологов); т. е. рассчитанному на длительный исторический период бытия. По-

нятно, что такое искомое (феноменологическое, инвариантное) определение даст возможность впоследствии сформулировать столь актуальную для нас типологическую шкалу отдельных разновидностей музыкального эпоса, характерных для разных этнических и стадийальных культур, причем непременно в диалектике конкретного и универсального.

Выявление в таком разнообразии эпических традиций (каждая из которых — строгая, замкнутая система!) безусловных универсалий как компонентов определения эпоса как феномена призвано, сохраняя это разнообразие, стать дефинирующим стержнем — инвариантом, предполагающим богатство вариантов национальных эпосов. Для этого должна быть сформулирована предпосылка о том, что эпос — универсальная жанровая традиция, а это надлежит доказать. Казалось бы получается замкнутый круг, но в действительности мы исходим из вычленения явной области устной культуры, по ряду безусловных признаков вычленяемой в разных культурах, изнутри, самоценно, а не только нами, извне. Это очень существенно.

Мы солидаризуемся с московским фольклористом Ю. И. Смирновым, который в книге «Славянские эпические традиции» (М.: Наука, 1974, с. 99) сформулировал обязательное методологическое требование: «не под категорию жанра должна подводиться некоторая, пока что обязательно выборочная совокупность признаков, а из предельной, только им присущей совокупности признаков должны выводиться внешние уровни эпоса». Только этот путь «ведет к раскрытию объективных качеств эпоса». Суть в том, чтобы не пристегивать отдельные эпические (национальные) традиции к априорной дефиниции, а, напротив, в том, чтоб сама дефиниция зависела от нашей эрудиции: в идеале она должна исходить из всей вероятностной шкалы типовых национальных эпик. Исследователю свойственно находить то, что он ищет. Например, мы можем искать героический эпос и потому не видеть другие, столь же органичные для данной культуры проявления эпического, — точно также как мы не понимаем, если не знаем данного дерева, что его листья и плоды принадлежат именно ему одному.

Как замечено, эпос «по природе своей — творение общечеловеческое. В его создании зачастую участвовали группы соседних или родственных в языковом отношении народов» (А. К. Микущев. Эпические формы коми фольклора. Л.: Наука, 1973, с. 62). Важный охват собственно эпических универсалий (без употребления самого этого термина) имеется в таких музыкально-фольклористических публикациях, как в статье С. Н. Кондратьевой (1930—1976) «К исторической типологии эпических напевов» (в кн.: «Типология народного эпоса». М.: Наука, 1975) и в книге С. И. Грицы «Мелос украинской народной эпики» (Киев: Наукова думка, 1979. на украинском языке). С. Н. Кондратьева называет 9 типологических черт эпических напевов, а именно: речитативный характер мелодии, преимущественно поступенное и нередко нисходящее движение, частое сопровождение пения струнным инструментом, нераспетость текста (движение текста по принципу слог-нота), мелодия в объеме стихотворной строки (иногда 2—3—х) и стрóфы, содержащие разное количество строк; преобла-

дание сольного исполнения (имеются исключения на Кавказе, например), подчеркнута уважительное отношение к эпосу (что отделяет его от сказок и песен), неприкрепленность к обрядам и определенным обстоятельствам, исполнение преимущественно мужчинами. С. И. Грица называет доминантные признаки-константы эпоса — такие, как развернутый сюжет, масштабность охваченного в эпосе материала (согласно автору, любое эпическое произведение выступает в музыкальном фольклоре »не как единичное явление, а как парадигматическое множество«), масштабность формы, тенденция к непрерывному разворачиванию действия, функциональное первенство текста по отношению к мелодии, наличие инструментального сопровождения (последнее — один из возможных, но не обязательных признаков). Как видим, разные исследователи, выделяют разные признаки эпоса, причем не только собственно музыкальные.

В рамках небольшого этюда нет возможности ни исчерпать, ни сколь-либо подробно прокомментировать искомые универсалии. Лучшее, чем может стать подобный этюд на столь облыщую тему, это приглашением к исследованию, но, конечно, не самим исследованием. И этому назовем сейчас лишь несколько бесспорных, с нашей точки зрения, универсалий, существенных именно для музыкального эпоса.

Прежде всего наметим стадиальную и этно-региональную типологию исполнительских форм эпоса. Зафиксировано, во-первых, сольное исполнение в трех основных видах: сказывание, пение и смешанного типа (рассказ с речитацией и пением), и, во-вторых, ансамблевое исполнение (тип антифонного пения, тип рунического »дуэта« и тип запевалы с хором). Обе формы могут быть с инструментальным сопровождением и без него. Абсолютная универсалия — общее свойство, даже тривиальность. Реальные универсалии обычно относительны. Так и в этом случае: количественно явно преобладает сольное исполнение, предполагающее аудиторию. Поэтому первой и кардинальной универсалией, исходной во многих отношениях, является эпический сказитель-профессионал, мастер, незаурядный во всех отношениях талант, — тип древне-греческого аэда и рапсода (соответственно на киргизском материале, по М. Ауэзову, типы манасчи — жомокчи и ырчи). Даже нартовский эпос адыгов (Северный Кавказ) в певческой форме пшинатли, казалось бы, хоровой, реализует именно эту универсалию через запевалу-солиста, излагающего текст, ибо хор (»ежу«) не излагает текст, а лишь поет припев после каждого стиха или полустиха (антифонно, иногда стреттно, либо одновременно с солистом). »Техника« сольного сказительства, его особая стилистика (не песенная, не игровая, не танцевальная, не плачевая), сочетание традиционных формул-клише с исполнительской импровизационностью, — всё это, до сих пор мало изученное, в своей принципиальной основе выказывает ту или иную меру универсальности.

Трудно удержаться, чтобы не сказать о том, и сама фигура сказителя — выдающаяся универсалия эпической культуры в международном масштабе. Вспомним для примера казахских жыры и жырау (од казахского »жыр« — эпическое сказание) — профессиональных создателей, хранителей и исполнителей музыкально-эпичес-

ких произведений. Их искусство по сути синкретично: непременно требуется феноменальная поэтическая память, сильный голос с богатой тембровой палитрой, особая сказительская манера интонирования (напряженно-эмоциональная речитация), мастерское владения домброй, актерское и ораторское дарование. Жырау X—XVIII веков — не только создатели казахского эпоса, но также патриархи, батыры, наставники рода, советники хана, жрецы, даже пророки. Благодаря им нам известны целая система музыкально-эпических жанров — собственно героический эпос, дастан — народная поэма, тарихи жыры — историческая песня, толгау — размышления, терме и другие типы эпических песен-назиданий, арнау — посвящения. Другой пример — из фольклора небольшого тунгусо-маньчжурского по языку народа советского Дальнего Востока — удэ или удэге. Согласно Ю. И. Шейкину, сказитель (нимадзи) пользовался очень большим авторитетом. Его противопоставляли шаманам и могли выбрать вождем племени или рода. Существовало поверье, что слушание эпических сказаний сопутствует охотничьей удаче, а сам нимадзи умеет своим искусством успокоить выюгу и даже отогнать злых духов... Подобные примеры могли бы быть легко умножены.

Но музыковед должен прежде всего изучать собственно музыкальные универсалии. К таковым относится прежде всего тип интонирования. Учитывая всё разнообразие национальных эпосов, казалось бы, трудно говорить об универсалиях типа интонирования. Однако общее есть и здесь.

Это специфическое для эпоса биение слога, речитационное напряжение как доминирующий принцип интонирования, определяющий звукоидеал всех устно-эпических жанров. Конечно, формы реализации этого принципа разнолики, но с точки зрения вероятностного подхода (адекватность которого для фольклористики несомненна) они поддаются обобщающей интерпретации, ибо сосуществуют, соуживаются на некоем «поле» возможностей. К характеристике этого типа может быть отнесен и ярко эмоциональный тонус исполнения, напряженная интервалика, особая вибрация звука (иногда доходящая до тремолирования и мелизматике). Это и универсалия повествовательной интонации, общей в разных языках, и типично повествовательная предкадансовая роль акцентированной второй ступени звукоряда (лада). Вообще роль предкаданмовой сферы, так или иначе связанной со второй ступенью, чрезвычайно велика в разнонациональном эпосе и повествовательной мелодике в целом: будь то предкадансовая «попевка», мелодический оборот, или первый полустих в двоекной мелодистике и др. (см. мелос всех славян, финно-угров, тюрков и др.). К характеризуемой здесь универсалии относится и многое другое, что академик Б. В. Асафьев удачно назвал искусством образной речитации (см. его статью «О народном музицировании Югославии», цит. по изданию: Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. IV. М., 1955, с. 348). Уместно подчеркнуть, что это обобщение Асафьев сделал, сравнивая не что иное как сербских рапсодов-гуслистов и казахских жырыши! Он подчеркивал, что это искусство принципиально нельзя свести к речитативу, т. к. это самостоя-

тельное искусство: »речитация как единство слово-тона (включая и звук инструмента«) (с. 347). Асафьев прозорливо отделял это искусство эпических сказителей и от самостоятельного словесного, и от самостоятельного музыкального искусств. Сегодня мы можем сказать, что Асафьев по существу вычленил и охарактеризовал не что иное, как одну из важнейших музыкально-эпических универсалий. Какой бы конкретно не был звуко-тембро-темпо-идеал музыкально-эпического интонирования, различный в разных регионах, он всегда, в каждом этническом стиле или музыкально-фольклорном диалекте имеется как безусловно выделенный, исполнительски маркированный, специфичный, более или менее отличный от исполнительского идеала других (неэпических) жанровых групп. В этом смысле можно сказать, что функционально-стилевое единство музыкально-эпического сказительства значимее конкретного эпического напева, конкретной мелодики. Асафьевская »образная речитация« — конечно, уже мелос, но еще не мелодика, — это тип интонирования, а не мелодический тип, это то искусство, которое с одинаковым успехом применяется в эпических сказаниях любой протяженности и любого конкретного содержания — лишь бы это содержание отвечало традиционным представлениям данного этноса об эпическом, о том, что *достойно* эпической передачи, эпического статуса, эпического ореола.

Нам бы хотелось чтобы зарубежный читатель знал о вкладе Б. В. Асафьева, чье столетие мы будем отмечать в 1984. году, в изучение югославского эпоса как предмета славянского этномузыковедения. Асафьев подчеркивал, будучи музыкальным историком во всех своих теоретических обобщениях, что в устном народном музицировании Югославии (а мы бы добавили — в живых эпических традициях вообще!) действительны своеобразные силы, »начала« речитативности и распевной мелодийности, не превратившиеся еще в »формы« речитатива и мелодии в узком смысле этих понятий: в »образной речитации« происходит процесс соревнования этих искусств (см. цит. изд. Асафьева, т. IV, с. 343). Отсюда и своеобразные требования к анализу эпического мелоса: мы не должны этот живой процесс становления искусства умерщвлять точно фиксируемыми фактами. В этой мелопее, например, нет звукорядов в обычном смысле этого слова, и лад строится на других каких-то основаниях. Может быть здесь действителен тот древнейший »стихийный отбор звукового материала«, о котором недавно писал киевский музыковед И. А. Котляревский (»Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания: Методы изучения и классификация«. Киев: Музична Украина, 1983, с. 33).

Эпические универсалии — именно как универсалии, а не конкретные атрибуты отдельных эпических культур, — могут быть представлены и в виде своего рода *идей*: например, идея »посложного« (от »слог«) пульса интонирования (принцип специфической декламационности, с учетом асафьевской трактовки); идея надбытового и в то же время вне-песенного (противопоставленного всем другим жанрам) интонирования эпоса (разумеется, мера напряжения и страстности может быть различной: сравните сказительский темперамент карел и туркмен!).

Особую важность в ансамбле универсалий представляют идея мелостроки и свя занная с нею идея тирады. Поясним их.

К эпическим универсалиям относится стиль нанизывания строчек Единицей сказовой формы выступает не мелострофа (как в песне), а мелострока. Это то, что Андреас Хойслер называл Zeilen stül (строчечный стиль) старинных героических песен. Однострочные напевы отмечены как ядро эпической песенности и у русских (В. Коргузалов, Е. Васильева, В. Дубравин), у болгар (Е. Стоин, Св. Захариева), в Югославии (Цветко Рихтман) и у многих других народов. Имеющиеся исключения подтверждают правило: именно быстрая речитация одностихового «напева» составляет эпическую универсалию — подвижное даже возбужденное речитационное сказывание- интонирование. (Вспомним удачное наблюдение академика Ф. Е. Корша о «быстротекущих стихах» русской былины!). В этом мы усматриваем одно из продуктивных диалектических противоречий эпоса: стремление к бесконечности на основе коротких, постоянно завершающихся строк! С этим же качеством связана и ритмическая четкость (даже ритмоформульность) эпоса — большая проблема, уводящая нас от абстрактного речитирования в мир собственно эпического мелоса, ибо перед нами сложившаяся система музыкальной ритмики. Тесная связь со словом отнюдь не превращает се в «придаток» речевой интонации: она (ритмика) выступает мощной формотворческой силой, превращая эпический стих в эпическую мелострофу, т. е. в новое качество, в единицу музыкально-синкретической формы.

Мелостроки могут принимать форму тирад. Именно строфическую тираду неопределенных размеров академик В. М. Жирмунский считал основной формой метрической композиции в героическом эпосе. »Такие« цепочки стихов соответствуют вообще поступательному движению эпического рассказа у многих народов (гомеровский эпос, древнегерманский эпос, русские былины, французский и испанский героический эпос). Особенности языка и поэтической традиции определяют специфические национальные различия этой структурной формы (тирады) эпического повествования« (цит. по кн. В. М. Жирмунский. Тюркский героический эпос. Л.: Наука, 1974, с. 655; ср. там же с. 616). Это подтверждается и новейшими музыкальными записями. Внутренне строение тирад также обладает широкой межэпической общностью: например, при мелодической двухчастности повтор второй части напева до смысловой »точки« поэтической фразы (тирады).

К эпическим универсалиям относится и стиховая основа, в среднем 8-сложной нормы. Невольно вспоминается »магическое« число 7 + 2 (семь плюс—минус два) как универсалия человеческого восприятия. (Не нужно пугаться счета в тех жанрах, где слоговая пульсация столь кардинальна). Собственно стиховые универсалии на огромном материале всех тюркских, финно-угорских и славянских народов, с учетом западно-европейских, изучены В. М. Жирмунским (см. цит. изд., стр. 652, 654, 667 след.). В этом ряду и сербский десетерек — не исключение. Ведь универсалия — это своего рода модель, реализа-

ция которой может быть в достаточно широких пределах. Это модель и микроструктурная (напр., композиционная единица — строка), и макроструктурная (самостоятельное эпическое произведение — не эпос, а песнь: большие эпопеи сотканы из «песней»).

С последним связана еще одна, слабо исследованная универсалия: ее подметил еще Гегель (указ. изд., с. 264): «ради формы объективности связь отдельных частей в эпосе может быть только рыхлой...» Отсюда рыхлость композиции больших эпопей. Но то же и в музыке эпоса: сочетание фрагментов-эпизодов, последовательно показывающих движение-смену. Принцип «мелодического монтажа» как ведущий в эпосе отмечал в своей диссертации В. В. Дубравин («Музыкальный эпос севернорусской народной традиции». Л., 1972): монтаж мелодических звеньев, их сопоставление, — их спешат нанизывать, т. к. они быстро исчерпывают свою внутреннюю энергию. Аналогично у всех финно-угорских народов: вероятностная система «блоков» — полустихов, повторяемых с разными словами эпической тирады. По наблюдениям И. В. Мациевского, программно-эпические инструментальные пьесы народных музыкантов состоят из последовательности эпизодов, т. е. имеют — с чисто музыкальной точки зрения — «рыхлую» композицию.

Показательно, что величина, продолжительность, ставшая пресловутой масштабностью эпоса не является его универсалией, и это знаменательно и не случайно: никакие количественные характеристики не могут одни определить эпос — всё дело в качественной природе самого эпического (подробнее см.: А. Кунанбаева. Специфика казахского эпического интонирования. К постановке проблемы. — «Совесткая музыка», 1982, № 6, с. 78—81).

Ограничимся перечисленным, хотя число эпических универсалий может быть значительно расширено. Определение всего их ансамбля — задача специального исследования. Нам важно было указать на сам факт их существования и тем вывести изучение музыкальной эпики на новый уровень обобщения.

Подчеркнем лишь следующее. Не определяя сегодня весь «набор» музыкально-эпических универсалий, мы считаем принципиальным, однако, не ограничиваться их «наборным» перечислением, как это делалось, в основном, до сих пор, а обозначить их целостный ансамбль и поставить их в некую системную связь, т. е. показать целостность этого ансамбля признаков, их уровневую организацию. Универсалии, относящиеся к какому-либо феномену, универсальны при том условии, если они не случайно выбраны, не хаотично названы, не линейно (через запятую) перечислены, а системно организованы. Системность универсалий должна соответствовать системности самого изучаемого феномена. Только тогда перечень превратится в определение. Современная общенаучная парадигма (в терминах Т. Куна) такова, что определение предмета должно быть тождественно логике доказательства. «Теория предмета должна быть осознан-

но реализоваться как одно развитое его определение» (Б. С. Библер. Мышление как творчество. М., 1975, с. 199)*.

Напомним наши универсалии (перечисленные ранее), организовав их определенным образом. При этом учтем, что хотя мы занимаемся музыкальными универсалиями, форма для нас (как и для самой народной традиции) должна быть не целью, а средством. Поэтому ансамбль эпических универсалий неправомерно ограничивать формальными компонентами музыкальной эпики. Во всяком случае, центральной фигурой искомой системы должен стать, очевидно, сказитель-певец. «Вокруг» него разумно расположить конституирующие черты исполняемого им, каждая из которых имеет (в реальной межэтнической панораме) целый веер коррелятивных признаков. Эпическое обычно определяется в противопоставлениях, в оппозициях (например, к песне или танцу). Но для понимания природы эпоса изнутри его собственной системы важнее всего не оппозиции, а именно корреляции, существен постоянный учет взаимодополнения противоположностей.

Итак, в центре у нас сказитель и его специфическое исполнительское поведение, специфическое художественное общение с эпической средой. Этот уровень членится на два подвида (сольное и ансамблевое сказительство). Конституирующие черты исполняемого — это прежде всего тип интонирования (вокруг него сконцентрирован целый веер универсалий — и повествовательная интонация, и звукотембровый идеал, и эмоциональное напряжение, и «искусство образной речитации»). Следующий уровень системы универсалий — структурно-композиционные основы интонирования (универсалия мелостроки и тирады, тип стиха и ритма). И только затем уже могут быть отмечены общая композиция (последование эпизодов, а не сквозная драматургия, и т. п.) при любой в принципе продолжительности эпического «произведения» (эпического акта) — от маленького казахского терме до грандиозных полотен героического эпоса или многодневных олонхо. Вероятностная шкала реализации той или иной универсалии на разных уровнях различна в разных культурах, что подлежит исучению в конкретных исследованиях.

Завершая этот первый подступ к определению музыкального эпоса через систему присущих ему универсалий, мы хотели бы напомнить знаменательные слова Эрнста Гроссе, который ровно 90 лет тому назад писал: «В теории эпическое произведение узнается очень легко и определенно, но едва мы ступим из теоретической лаборатории в действительность, мы натолкнемся на неприятный опыт, который редко минует неосторожного теоретика, если он не хочет премудро уклоняться от жизни; наши простые и ясные определения разобьются о пеструю путаницу живых явления» (цит. по русскому изданию его книги «Происхождение искусства». М., 1899, с. 233). Это безусловно

* Нечто аналогичное предложено в статье И. И. Земцовского «Народная музыка и современность: (К определению фольклора)» в кн.: Современность и фольклор. М.: Музыка, 1977, с. 28—75. Здесь вместо обычного в фольклористике, более или менее устойчивого перечня признаков (устность, коллективность, анонимность, вариативность и т. п.) выработано определение принципиально нового типа — виде системы коррелятивных пар признаков, объединенных вокруг центрального и все определяющего признака («традиционность»).

верно, но не менее верно и обратное утверждение: в нашей теории царит разногласие интерпретаций, тогда как непосредственное, музыкально-стилистическое восприятие — при знании этнического стиля! — безошибочно указывает на принадлежность исполняемого произведения к той или иной эпической традиции. Воистину пора привести теорию в соответствие с практикой. Наш этюд и был, надеемся, скромным опытом в этом направлении.

KRATAK SADRŽAJ

EPSKE UNIVERZALIJE

Epska tradicija neće tako skoro da odumre. Uzroci njene istrajnosti leže u sredini u kojoj je epika залог moralnog zdravlja. U nizu regiona još su žive socijalno-umjetničke vrijednosti u komunikaciji epskog tipa. Ne znači da se tradicije nisu izmijenile, ali su one plodotvorne.

Problem je dotaknut da se istovremeno ukaže na aktuelnost pitanja o epskim općenitostima, o skupu svojstava bez kojih nema epske tradicije — živog sistema epskih oblika i vrsta. Dopušta se paralelnost učešća pripovjedačkog folklora u tri osnovna oblika: proznom, rapsodičnom i pjesničkom. Među njima ne postoje neprobojne granice. Veza je raznovrsna, uključuje tematsko-motivsku, a dopušta i simbioze: prozu pomiješanu sa recitacijom, recitaciju sa pjevanjem i prozu sa recitacijom i sa pjevanjem, sa svirkom, pa i sa plesom ili posebnim ponašanjem izvođača. Recitativ se često povezuje sa pjevanjem. Pjevani oblici su mnogovrsni. Pitamo se što predstavlja univerzalnu žanrovsku tradiciju, koja je po svojoj prirodi općevječanjska tvorevina, u čijem su stvaranju učestvovalе grupe naroda susjednih ili srodnih po jeziku. Navode se samo nekoja neosporna zajednička obilježja: solističko izvođenje u tri osnovna vida: kazivanje, pjevanje i mješoviti tip — izvođenje u skupinama. Ovi oblici mogu biti sa instrumentalnom pratnjom i bez nje. Realne opšte osobine su obično relativne. Prevladava solističko izvođenje. Horski oblik se realizuje kroz opću osobinu glavnog pjevača koji izgovara tekst, pošto hor pjeva samo pripjev, antifono ili istovremeno sa solistom. Tehnika solističkog kazivanja je veza tradicionalnih formula sa izvođačkom improvizacijom. I lik kazivača, njegovo držanje, obilježje je epske kulture. Ova umjetnost zahtijeva fenomenalno pamćenje, jak glas sa bogatom paletom boja, poseban način intoniranja, majstorsko vladanje instrumentom, te oratorsku i glumačku nadarenost. ŽIRAU 10—18. v. su ne samo tvorci kazahskog eposa nego i patrijarsi, vaspitači pokoljenja, savjetnici hana, žreci i proroci. Zahvaljujući njima poznat nam je sistem muzičko-epskih vrsta: herojski epos, dastan — narodna poema, tarihi žir — istorijska pjesma, tolgau — razmišljanja, terme i drugi tipovi epskih pjesama — pouka, arnau — posvete. Ude, ili udege, odlikuju se autoritetom. Uspoređuju ih sa šamanom i mogli su da budu izabrani za vođu plemena. Postojalo je vjerovanje da slušanje epskog kazivanja donosi sreću lovcima, a sam nemadzi može svojim umijećem da odagna ili da umiri zle duhove. Za epos je karakteristično udaranje slogova — recitaciono naprezanje, sjajan emocionalni tonus izvođenja, vibracija zvuka. Prema Asafjevu, u usmenom narodnom muziciranju djejtvuju načela recitativnosti i raspjevane melodike, ne obrazujući forme recitativa i melodije. U tom napjevu nema skala, lad se gradi na nekim drugim osnovama. Zajednički je stil nizanja melostihova, napjevom koji obuhvata svega jedan stih. Ritmika se pojavljuje kao moćna oblikotvorna snaga. Melostihovi mogu poprimiti oblik tirade neodređenih razmjera..

JAROSLAV MARKL (Praha)

PODÍL MOZARTISMU NA STYLU HUDEBNÍHO FOLKLÓRU ČECH

O autentičnosti, čistotě a ryzosti folklóru se začaly vést diskuse nejspíše od tehdy, kdy byl osvícenci poprvé systematicky sbírán, tříděn a hodnocen — tedy na přelomu 18.—19. stol. a samozřejmě zatím pouze v Evropě. S pokusy definovat či aspoň charakterizovat zvláště písně — »lidové«, »národní«, »prostonárodní« atp. — jsou spojována zvučná jména umělců i učenců románského, anglosaského respektive germánského i slovanského původu: Montaigne, Bowring, Herder, Goethe, Šafařík, Čelakovský, Kopitar, Karadžić, Srezněvskij ad. Jenom nemálo úspěšněji dokázaly složitou problematiku vysvětlovat další generace folkloristů, byť měly k dispozici neporovnatelně více pramenů a byť vytvořily několik nových teorií, vybudovaných na základě principů recepčních, tvůrčích, obecně antropologických, geografických, kulturně historických atd. Neblaze proslula jmenovitě teorie »pokleslých hodnot«, zneužitá v nacistické ideologii, včetně zdeformované nauky o rasách.

Diskuse o folklórní »pravosti«, »čistotě« atd. nepozbyla nic na temperamentu ani v současných desetiletích, zejména v internacionálních konfrontacích a v souvislosti s hnutím folklorismu, s revivalismem, respektive se soudobým umělým pěstováním folklóru v jeho sekundární funkci. O nějaké pouze akademické teoretizování se ani v těchto případech nejedná. Důsledky příslušných úvah se promítají ve folklórních festivalech, při kdejakém vystoupení amatérských a profesionálních souborů lidových písní a tanců, v reprodukci masových médií aj., a to v rozsahu, o jakém se osvícenským propagátorům lidového umění před 150—200 lety ani nesnilo.

Ani živá konfrontace lidových písní, hudby a tanců v mezinárodních měřítcích, jak ji umožňují seriózní folklórní festivaly, neobjasnila dosud s »konečnou« platností zmíněné, po staletí již diskutované otázky. Podle mého názoru k uspokojivě universálnímu definování příslušných artefaktů bez rozdílu času, místa a národní či etnické příslušnosti sotva kdy může vůbec dojít. Vždy bude nezbytné přihlížet ke konkrétní diferenciaci jednotlivých lidových kultur a na ní závislé zákonité proměnlivosti také hudebního folklóru. Jeden pól složitě vrstevnaté struktury mohou představovat zaručeně ničím »nelidovým« anebo »cizorodým« nedotčené elementární hudebně folklórní výtvořiny z vývojově stratigrafického fundamentu typu »aurea prima«. Reprezentují je především tak odlehlé komunity »přírodních národů«, které ke svému úžasu ještě v současnosti objevuje »civi-

lizovaná populace (australští domorodci, brazilští pralesní Indiáni apod.). Opačný pól představují lidové písně a hudba, jejichž kdejaký element hudební i poetický je odvoditelný z »umělého« umění (jako například ve většině zemí západní Evropy). Takže takto, jenom málo zjednodušeně řečeno, dojdeme od ničím nezkalené lidové ryzosti až k »pokleslým hodnotám« — lidovým variacím »umělé« či »vysoké« kultury.

Už z tohoto výchozího pohledu dochází k zásadním nedorozuměním, ba až k paradoxním závěrům. Náznorný příklad k tomu nabízejí vlastní Čechy (tedy bez Moravy a Slezska a samozřejmě i mimo Slovensko, kde historicko společenský vývoj probíhal víceméně odlišně). Malou původností, eventuálně »nečistotou« svého hudebního folklóru se velmi blíží zmíněnému druhému pólu, situovanému do západní Evropy.

Díky relativně uspokojivému množství i kvalitě pramenů lze vývoj lidového zpěvu a hudby v Čechách rekonstruovat od počátku tohoto tisíciletí — zprvu sice jen v přibližných konturách, avšak od zhruba 13.—14. stol. dokonce s orientačními hudebními notacemi. Již nejranější doklady ukazují na úzkou souvislost lidových písní a hudby s umělou tvorbou. Ne vždy se jedná o závislost anebo ovlivnění, nýbrž ještě častěji o prolínání obou kultur, o vývojový paralelismus. Blízké spojitosti lidové a umělé hudby zmýlily dokonce i takového znalce hudebního folklóru a geniálního skladatele v jedné osobě — Leoše Janáčka. Podle jeho názoru signalizují prý české lidové písně v třídlílné formě (a b a) závislost na umělé tvorbě, čímž patří mezi »úpadkové«. Janáčkův omyl z konce minulého století zakrátko nato (r. 1906) uvedl taktně na pravou míru teoreticky znamenitě fundovaný musikolog a estetik Otakar Hostinský¹.

Opravdu, pokládat takové a další původně nefolklórní kompoziční principy a někdy třeba i evidentní »výpůjčky« za doklad folklórního úpadku, nečistoty atp. bylo by pošetilé. Takto by celá řada národů vlastně ani neměla skutečné hudebně folklórní umění, nýbrž pouhé napodobeniny a ohlasy »panského« či »vyššího« umění — zcela v duchu zmíněné a zvetšelé již německé teorie »gesunkene Kulturgut«. Zapírat v takových případech příbuznost či jenom podobnost lidových písní a hudby s komponovanou hudbou domácí i cizí, s profesionální interpretační praxí atd. bylo by zbytečné, ne-li vůbec nemožné. Místo eventuálních »omluv« za nedostatek originality má naopak v takových případech zvláštní význam odkrýt a do detailu poznat vztah lidového artefaktu k příslušnému kulturně historickému zázemí. Poznatky tohoto druhu jsou užitečné zejména v soudobém folklórním revivalismu a všude tam, kde byla již dávno přerušena kontinuita imanentního folklórního vývoje, při jehož umělém pěstování jsou soubory lidových písní a tanců odkázány na sbírky, dobové vyobrazeniny atp.

Nejtypičtější ukázky hudebního folklóru z Čech skýtají názorný doklad o výsledcích zmíněných zákonitých vztahů, a to dokonce s jmenovitým akcentem na skladatelskou osobnost nesmrtelného významu — totiž Wolfgangu Amadeu Mozartovi.

¹ Srv. O. Hostinský: Česká světská píseň lidová, Praha 1906.

*
* * *

Zatímco Mozartovo dílo se stalo už pro jeho české současníky závazným uměleckým kriteriem, k jeho konfrontaci s hudebním folklórem Čech došlo mnohem později (H. Hostinský, V. Helfert ad.). Postupně zjišťované další vztahy byly převážně kvalifikovány jako závislost české folklórní a jí blízké kantorské hudby na velkých mozartovských vzorech. Současný výklad pak spíše počítá s prioritou folklorních zdrojů. Souhrn poznatků tohoto druhu přinesla r. 1956 pražská mozartovská konference.² Zvláštní význam zde měly referáty o vztazích českých mistříčků k Mozartově vzoru, stejně jako označení mozartovského či kantorského původu několika domněle českých lidových písní. K prestiži však tehdy patřilo nalézt v Mozartových skladbách další citáty českých lidových písní a rozhojnit tak dosa- vadní doklady Mozartova mimořádného vztahu k Praze a k českým zemím.³

Ve světle soudobé etnomuzikologie se však leckteré takové zjedno- dušující komparace nepotvrzují. Mechanizace v současnosti zpracovávaných katalogů, jmenovitě za použití samočinných počítačů různých generací, přináší v řadě institucí na celém světě své první výsledky. Navíc již pro nej- bližší budoucnost slibuje moderní metodologie možnosti netušených rešerší. Zřetelněji než z dosavadních skromných a přitom obvykle nesnadno získa- ných empirických komparací vyplynou ve folklórním materiálu četné inte- retnické podobnosti až shody. Zřejmě často bude zpochybněno přesvědčení o folklórním východisku mozartovské hudby, při čemž placet nezíská ani teorie »pokleslých hodnot«.⁴

Systematické poznávání algoritmů dodává k polaritě prius-posterius další rovnocennou možnost — samostatný vznik loci communes Mozartovy a české folklórní tvorby. Jak se ukazuje, kombinatorika výrazových pro- středků v rámci definovatelného stylu není zdaleka tak rozsáhle četný, aby bez genetických vazeb nemohly vzniknout nejen jednotlivé segmenty a fi- liace, ale i samostatné pregnatní motivy. Pro etnomuzikologické kruhy nebude žádným překvapením, přihlásí-li se s doklady paralelismu Mozart-hudební folklór Čech co nejdříve Arménská akademie věd, jmenovitě v Praze vystu- dovaný Ukrajinec Volodymyr Hošovskij (algoritmizace UFP v rámci sdělo-

² Internationale Konferenz über das Leben und Werk W. A. Mozarts, Prag 27.—31. Mai 1956; vydáno v Praze, sine datum. Srv. jmenovitě příspěvky autorů: J. Racek, B. Štědroň, O. Loulová, G. Knepler, J. Markl, M. Očadlík, R. Smetana, J. Němeček, M. Tarantová ad.

³ Sám jsem na pražské konferenci přispěl zdánlivě závaznou desítkou zji- štěných paralel Mozartovy hudby o českých lidových písní. Podobné doklady vy- hledával tehdy také německý badatel G. Knepler, zvláště v Sušilově moravské sbírce, aniž by přitom náležitě respektoval některé závažné rozdíly mezi českými lidovými písněmi z Čech a českými lidovými písněmi z Moravy. (Podle pozn. č. 2 srv. v citovaném sborníku stať W. A. Mozart und das tschechisches Volkslied, s. 127—134, respektive časopis Hudební rozhledy, 1, 1956, s. 10n.)

⁴ Odlišně od svého příspěvku z r. 1956 jsem koncipoval svůj referát Mozar- tovský styl v hudebním folklóru Čech na další mezinárodní konferenci v Praze 16.—18. 5. 1983. Příslušný sborník pod záštitou UNESCO je právě v Praze připravo- ván k tisku. Úplný rukopis mého příspěvku s půlstovkou strojopisných stran, kte- rý zde bude publikován, poskytl zároveň východisko této stati pro sborník mého váženého přítele C. Rihtmana.

vací soustavy UNKA; v žádném případě tedy nikoliv made in Praha anebo Salzburg, nýbrž Jerevan).⁵

Hlavní zásadou připravovaných komparací ovšem zůstává srovnávat srovnatelné. V případě komplikovaně dokumantovatelného hudebního folklóru z Čech to především znamená respektovat jeho vývojová stadia, žánrovou diferenciaci, funkční uplatnění atd. S Mozartovým dílem srovnatelný hudebně folklórní styl představuje v Čechách logické navázání na starší vrstvy vývojové stratigrafie, doložené relativně uspokojivé od 15. — 16. stol. S maximální stručností jej lze v heslech charakterizovat asi takto:⁶

Spojitosť duchovního a světského lidového zpěvu — jednohlasý chorál, rané směřování k monodii. Husitstvím zbrzděný rozvoj nástrojové hudby; zato anticipace moll-durového citění, smysl pro kolektivní projev, periodicitu, výraznou melodiku. Absence vyspělé polyfonie, naopak brzké směřování k homofonii, ke klasické harmonii. Přirozené spojení mezi lidovou a umělou, respektive světskou a duchovní hudbou prostředkovali — souhrně řečeno — kantoři. Na rozdíl od kompoziční činnosti zůstává nedocenen jejich podíl na akceleraci hudebně folklórního vývoje zvláště v údobí cca 1750 — 1850: zformování hudebního instrumentáře, důraz na všestranně kultivovaném projevu, hra podle not, vlastní tvorba »lidových« písní atd. Klasickou podobu lidových písní atd. Klasickou podobu lidových písní a nástrojové hudby z Čech pak charakterizují zejména tyto znaky: vytríbená, obvykle dvou — a třídlínná forma. Základ na dvoutaktech, méně již trojtaktech, eventuálně na kombinaci obou taktových útvarů. Pravidelné fráze nebo periody, zřetelně oddělné autentickými i plagálními kadencemi. Rytmus určován hudebním citěním, nikoliv metrem textu. Převaha pravidelných rytmických kvantit, vzácná synkopická rytmizace, neexistence anakruzí. Nejobvyklejší dvou-, tří- a čtyřdobý takt. Lichý takt převažuje nad sudým zhruba v poměru 2 : 1. Časná nadvláda durových stupnic nad molovými a zbytky starocírkevních modů — cca 85 : 15%. Důslednou diatoničnost obohacuje zhruba v každém desátém nápěvu nedoškálnost — zvětšená kvarta nebo prima jako tón střídavý anebo průchozí. Vzácný náznak modulace; latentní harmonii stačí spoje T — D (S) — T. Téměř všechny závěry končí na tonice, melodie na I., občas i III. melodickém stupni. Ve zpěvu převažuje jednohlas, střední hlasová poloha prsního rejstříku, rovný tón mezzo voce. Ani nástrojová souhra neumožňuje exhibici sólisty. Nápěvy písní zpravidla slouží zároveň jako instrumentální melodie k lidovým tancům.

Většina z charakteristických znaků hudebního folklóru z Čech z jeho »zlatého věku« v podstatě koresponduje s charakteristikou mozartovského stylu. Globální nadhled, jaký skýtají moderně pořádané katalogy, ukazuje zároveň na shody s evropsky potulnými melodiemi, které jsou stejně »ty-

⁵ Dosavadní výsledky svých rešeršů publikoval V. Hošovskýj v monografii *U istokov narodnoj muzyki Slavjan*, Moskva 1971; rozšířený český překlad *U pramenů U pramenů lidové hudby Slovanů*, Praha 1976, obsahuje autorizované doplňky — jmenovitě demonstraci základů katalogizačního systému UNKA.

⁶ Z řady definic a charakteristik lidových písní z Čech připomínám aspoň zakladatelskou práci O. Hostinského (*Česká světská píseň lidová*, Praha 1906), slovníkové heslo R. Smetany a B. Václavka (*Lidová píseň v Ottově slovníku naučném nové doby*, III, 2, Praha 1935) a knižní monografii A. Sychry (*Hudba a slovo v lidové písni*, Praha 1948). Nahore textu uplatňuji úryvky z vlastního rukopisu z r. 1982, který byl připraven jako souborné heslo *Lidová píseň v Čechách* pro věcný oddíl nově připravovaného Československého hudebního slovníku.

picky« české jako třeba švédské francouzské anebo španělské. Budě tudíž nadále zapotřebí počítat s možností prostředníka, který spojoval český folklór s mozartovskými melodiemi v podobě potulných popěvků lidového i umělého původu.

Nezbytné revize se z různých pohledů dočkají i zatím zdánlivě nejjistější doklady údajných Mozartových citátů českých lidových nápěvů. Náznorný příklad Figarovy kavatiny *Se vuol ballare signor contino*, údajně citující z řady variant předmozartovského původu nápěv *Dobrej den, bratříčku, dobrej den . . .*, bylo možné posílit připojením dalších variantů, jak je v uplynulém štvrtstoletí umožnilo nalézt dalších pár tisíc mechanicky zkatologizovaných písňových jednotek. Rodokmen nápěvů sahá přitom až do poloviny 17. stol., konče zatím u Mariánské muziky Adama Václava Michny z Otradovic (asi 1600—1676). Avšak právě výminka »zatím« vlastě boří průkaznost dokladů o českém folklórním původu oblíbené Figarovy árie. Zdá se, že od Michny vedou cesty melodie ještě hlouběji do minulosti a přesahují hranice Čech. Zdánlivě uspokojující a svým způsobem překvapující dosavadní vysvětlení o předpokládané předloze k jedné z nejpoblíbenějších Mozartových árií se tak rozplývá v nedohlednu času i prostoru.

Při dobré znalosti Mozartova díla neunikne pozornosti kdejakého českého hudebníka v podstatě shoda tématu k 12 klavírním variacím z r. 1778 (op. 265, resp. 300 e K. S.) a lidovou písní — *Sil jsem proso na souvrati . . .* Minulost české písně je doložena do začátku 19. stol., při čemž teprve po dobásnění jejího textu Milotou Zdiradem Polákem vešla v širší známost a stala se už v první polovině 19. stol. jednou z nejoblíbenějších obrozenských skladeb. Její povýšení až do základního fondu národní hudby se stalo zásluhou umělecké stylizace Bedřicha Smetany. Ačkoliv je nsnadné vysvětlit, jakými cestami mohla v podstatě okrajová a ve své klavírní klauzúře i výlučná Mozartova skladbička zlidovět v českém zpěvním repertoáru během několika málo desítek let, nelze tuto možnost zcela vyloučit. Avšak v tomto případě je nutno počítat s prostředníkem — s autorem variovaného tématu, módním francouzským skladatelem bulvárních zpěvoher Dezède-Desaides (1740—1792).⁷ Eventuální genetickou souvislost ležérně deklamovaného francouzského popěvku *Ach, vous dirai-je, Manman, ce quit cause mon tourment . . .* s českou lidovou písní *Sil jsem proso na souvrati . . .* zaštitilo Mozartovo jméno; opět náznorný doklad o tom, že hudební výpůjčky neznají žánrových, časových, etnických, státních ani dalších hranic.

Jiného druhu je konečně třetí vybraný příklad — opět z Figarovy svatby, ale i *Dona Giovanniho* — *Non più andrai . . .* Od pražského provedení Mozartovy opery o Figarovi se tato melodie stala tak populární, že si ji v Praze zakrátko hvízdal kdejaký kluk a zřejmě uměl zahrát — třeba na harfu — každý pořádný šumař. Árie byla oblíbená také na českém venkově, při nejmenším ještě v polovině 19. stol. V pravém slova smyslu však nezlidověla ani v prostředí venkovských muzikantů a zpěváků, ani prostřednictvím kramářských veršovců, obrozenských skladatelů nebo pražských písničkářů Haisova typu. Do lidového zpěvu v nejširším významu tohoto označení se dostalo aspoň předvětí nápěvu, a to až zásluhou nejúspěšnějšího

⁷ Dezédovu v souvislosti s Mozartovými variacemi připomíná už Einsteinova kritická récdice Köchlova seznamu Mozartových děl. I renomovaní lexikografové (H. Riehmann ad.) však nedokázali zjistit ani skladatelovo křestní jméno.

českého písničkáře první poloviny našeho století Karla Hašlera (1879—1941 umučen v Mauthausenu). Dnes už více než pouhý kabaretní kuplet Andulko, Andulko, Anduličko, nesmíš být na mě zlá pro slovíčko... nepochybně nezanikne ani v příštím století, kdy bude asi běžně pokládán za »staročeskou« píseň bez uvozovek.

Nicméně ani taková prognóza nedokáže uspokojit otázku, proč pravděpodobně z celého Mozartova díla v Čechách již bezmála po dvě století nejoblíbenější melodie v pravém slova smyslu nezlidověly. I přes nemalou tvůrčí vynalézavost si česká folklórní hudba neporadila například s úvodním tématem Malé noční hudby, pravděpodobně nikoliv jenom pro její výrazný instrumentální ráz, nýbrž spíše pro rozsáhlost formálního uspořádání, těžko zkumulovanetelného do některé z obvyklých na dvou — a třítaktých vybudovaných dvou- anebo třídílných period. Avšak Non più andrai? Vždyť až na text to vlastně už je typická česká písnička, která by dobře ladila s mnoha erbenovskými nápěvy a v jejímž nástrojovém provedení bi si ve fanfárové jásavém závěti s chutí zatroubil mnohý český hornista. Od pouhé popularity ke zlidovění je vzdor zdánlivé maličkosti — pohotově zimpvizovanému anebo obratně ze starších předloh adaptovanému textu — ještě hodně daleko. Eventuální uplatnění mozartovských motivů v hudebním folklóru Čech zřejmě nezáleželo zdaleka jenom na míře všelidové a třeba i dlouhodobé obliby.

Na úrovni soudobé a předpokládané budoucí metodologie založené re-
vize dosavadních pracně získaných komparací a nezřídka vynalézavě sestavených logických konstrukcí přinesou ovšem leckdy přímo destruktivní výsledky. Negaci přitom většinou zatím ještě nenahradí uspokojivým alternativním výkladem. Nicméně pouze takto lze věcně konfrontovat Mozartovo umělecké kredo s jeho souhlasným folklórním protejškem. Zároveň se tak konkrétně ukáže, jak Češi nalezli v Mozartově díle dokonale výraz svých muzikantských ideálů, k jakým již dlouho směřoval folklórní vývoj, avšak jaké stoprocentně nenaplnil zatím žádný Mozartův český součaník, ať již komponující doma anebo v cizích službách jinde po Evropě. Konfrontace, třeba mnohokrát prostředkována rozmanitými i nehudebními médii, byla přínosná pro obě strany. Možnost a fakt cventuálních vzájemných výpůjček měly v tomto asimilačním procesu až druhořadý význam.⁸

Šťastné dobové sblížení Mozartova díla s českou hudební kulturou v celé její šíři se zdaleka nevytrácelo po předčasné umělcově smrti. Český postmozartismus více než dosud poznamenaný závažnými společensko-historickými událostmi nebyl ušetřen až dramatických akcentů, které vnesly do pozdějších historických výkladů několikrát nedorozumění anebo aspoň rozpačky. Nové společenské podmínky a náročnost jim odpovídajících společenských funkcí zasáhly do vývoje tradičního hudebního folklóru natolik, že

⁸ Poznatky z tuctu mých studijních cest do Jugoslávie v l. 1956—1969 se nepřímo odrážejí i ve shora formulovaných zákonitostech odrazu komponované hudby ve folklórním projevu, v problematice autenticity, oboustranné asimilace atd. Jmenovitě Bosna a Hercegovina, absorbující také nemálo cizích (jmenovitě tureckých) folklórních elementů — ovšem osobitě pojatých zase podle svých konkrétních společenských podmínek — poskytla neobyčejně užitečný komparační materiál. Akademiku C. Rihtmanovi děkuji v tomto ohledu za řadu cenných informací a pokynů, jakož i za možnost již od r. 1956 diskutovat při každém osobním setkání.

v něm vyvolaly nebývalé krizové jevy. O své místo se začal hlásit nejnápadnější symptom obrozenské kultury — společenský zpěv. Tradiční hudební styl a jeho echo v Mozartově tvorbě sice zatím neztrácel na všelidové oblibě, avšak požadavkům národně obrozenského hnutí už nestačil. Žádoucí romantický náboj se přitom nedařilo s dosavadní tradicí ani sladit, natož na ni navázat. První polovinu 19. stol. tak naplňuje hledání, občasné nalézání a četná zklamání jak v české umělé hudbě, tak v lidové hudebnosti a zpěvnosti. Avšak ani přitom nevymizely mozartovské souvislosti. Ty však už tvoří součást eventuální další kapitoly o zákonitě významných kontaktech Mozartova díla s českou hudební kulturou v celé její šíři.

KRATAK SADRŽAJ UDIO MOZARTIZMA U STILU MUZIČKOG FOLKLORA ČEHA

Česka, manje nego Moravska sa Slovačkom, pripada onim zapadnim i sred-njoevropskim zemljama u kojima je već prije niz desetljeća došlo do zakonomjernog preoblikovanja razvojne linije muzičke folklorne tradicije. Čitav niz različitih izvora u gotovo hiljadugodišnjem rasponu, ovdje ukazuje na stalno spajanje narodnih napjeva i instrumentalne muzike sa umjetničkom kulturom. Naročito upadljivu simbiozu predstavlja razdoblje 1750—1850. Osim asimilacije nekih bitnih principa evropskog kasnog baroka, pretklasicizma i ranog klasicizma (periodicitet oblika, ritmički obrasci, mol-dursko harmonsko poimanje, homofona faktura itd.), može da se nalazi u vokalnoj i instrumentalnoj melodici desetina motivskih sličnosti, gotovo identičnosti, sa Mozartovom muzikom (a razumije se i Hajdnovom i njihovih istaknutijih i manje istaknutih savremenika i neposrednih sljedbenika i podražavaoca). Sitni *loci communes* mogu da se broje na stotine.

EMILIA COMISEL (Rumania)

**LES GENRES DE LA MUSIQUE POPULAIRE
ROUMAINE-DOÏNA
(GENRE COMMUN AUX PEUPLES BALKANIQUES)**

L'étude des genres folkloriques dans leur développement historique (selon l'évolution de la société), de leur genèse, de leur fonction, du contenu et des coordonnées fondamentales de style (littéraires et musicales), de leur place et de leur importance pour l'évolution de la conscience et de l'horizon artistique du peuple, de leur aire de circulation etc. s'impose aujourd'hui avec toujours plus d'acuité. Malgré toutes les réalisations obtenues jusqu'à présent, en divers pays, on remarque la persistance de certaines confusions, inhérentes tant à l'étude des phénomènes artistiques variables, mobiles comme la vie qu'ils reflètent — qu'à l'utilisation d'une méthode d'analyse non adéquate.

Les ethnomusicologues accordent au genre folklorique—catégorie esthétique-historique — une plus large acception qu'elle n'a pas en littérature, celle-ci impliquant, hors les thèmes littéraires, les particularités de style et de composition, la structure musicale, la fonction et la manière d'interprétation (seul ou en groupe).

On sait que les vers populaires — à quelques exceptions près — sont chantés, donc analyser un seul élément d'expression de manière indépendante — seulement de texte poétique ou seulement la mélodie — mène à des conclusions fausses qui ne sont nullement conformes à la réalité, comme en faisait la remarque Const. Brăilou, dans son étude d'importance fondamentale: *Vers populaire roumain chanté* (I): »l'analyse d'un texte poétique« négligeant le composant musical, aboutira inévitablement à un échec (I, p. 3).

Donc, pour analyser et classier les chants populaires, il faut avoir en vue leurs deux composants essentiels: le texte et la mélodie qui forment une unité prégnante, se déterminant et se conditionnant mutuellement. Par exemple, la chanson épique (»Chanson ancienne«) et le »colind« Koleda (Chanson de quête) appartiennent, au point de vue littéraire, au même genre — le genre épique. Les analysant comme une unité organique — vers et mélodie — tenant compte de la fonction qu'elles ont dans la vie du peuple, de leur structure musicale (dans le premier cas, *forme architectonique libre*, dans le deuxième, forme fixe), de la manière d'interprétation (solo ou en groupe), nous les con-

sidèrent genres indépendents — ce qui n'exclut pas les éventuelles interférences.

Les premiers collectionneurs de ce trésor qui est le folklore roumain avaient une instruction littéraire — est c'est pour cela qu'ils ont classifié le matériel recueilli d'après le critérium littéraire, classification que pendant longtemps, les musiciens ont aussi adoptée (chose facile à constater rien qu'en consultant fugitivement les volumes publiés; voir 3).

Dans leur classification, la »doïna« — dont nous nous occuperons dans ce qui suit — est confondue avec le »chant proprement dit«, avec lequel elle a, en fait, beaucoup de ressemblances. Cette situation a duré jusqu'à la deuxième décennie de notre siècle, quand Béla Bartók a »découvert« et défini la doïna (»hore lungă« = chanson longue) de Maramuresch (4).

Dans le domaine lyrique de la musique populaire roumaine on distingue deux catégories: la *lyrique occasionnelle* et celle *non-occasionnelle*.

De la première catégorie font part: les chant rituels et cérémonieux liés aux coutumes du cycle familial (chants et vers scandés de noces, plaintes funèbres »bocet«), du cycle des fêtes d'hiver avec ou sans caractère agraire (chants de quête »colinde«, chants de moissons — »cununa« ou »buzduganul«), »Drăgaica«, »Scaloianul« etc.

De la deuxième catégorie font part: la doïna, la chanson proprement-dite, la berceuse, le chant de danse, certaines chansons de veillée, le chant quasi-folklorique citadin (»de lume«), les vers scandés, avec ou sans accompagnement mélodique, pendant la danse, la nocé et, à d'autres fêtes, de Noël et du Nouvel An pendant le travail qui n'ont pas caractère obligatoire, rituel. Les productions artistiques de ces deux catégories diffèrent d'après: l'origine, la fonction, les thèmes littéraires, la structure musicale, la manière d'interprétation, la vitalité, l'attitude créatrice de l'exécutant.

Les spécialistes (5) sont, presque à l'unanimité, d'accord sur ce que la chanson lyrique occasionnelle serait antérieure à celle non-occasionnelle, issue de la première, devenant indépendante et non liée à telle ou telle coutume.

Tandis que les genres de la première catégorie ont pris naissance dans le cadre des manifestations syncrétiques complexes, des coutumes, et sont exécutés en groupe (parfois par des personnes spécialisées), devant un »public«, soit restreint (la famille), soit plus large (le village), à des moments précis; ont une thématique propre à l'occasion respective et des traits musicaux propres, d'une grande stabilité (à l'exception de la lamentation funèbre). Les genres de la seconde catégorie non occasionnel sont interprétés, la plupart du temps, solo, n'importe où et n'importe quand (sans qu'il y ait absolument une occasion spéciale ou une date précise), ils ont un contenu complexe et une grande variété d'expression, le rôle créateur de l'individu y étant mineur.

De la deuxième catégorie fait part la *doïna*, nommée par C. Brăiloiu, (7) »doina, proprement-dite«. Le style musical de la doïna est connu

par nombre de peuple de la mappemonde; chez les peuples balkaniques aussi on constate l'existence de ce style musical qui a beaucoup d'éléments communs.

Avant de parler de ces éléments communs, nous allons exprimer les traits caractéristiques de la doïna roumaine.

Dans la littérature classique roumaine on entendait par doïna toute production lyrique, autre que le chant rituel ou cérémonial, et la danse. La doïna et la chanson proprement-dite étaient analysées et considérées comme un seul genre, à cause de leur contenu poétique commun. Mais les autres éléments d'expression étaient ignorés. Ce qui est curieux c'est que cette confusion dure encore de nos jours, souvent parmi les musiciens même. Mais, grouper les chansons populaires d'après ce seul critérium (littéraire) ne satisfait pas aux exigences d'une méthodologie scientifique. »Voilà pourquoi« — écrivait Ilarion Cocişiu, en 1940 — »on a toujours eu tort lorsque les hommes de lettres, poètes ou hommes de science ont essayé de surprendre, en paroles parfois habilement tournées, le propre de la doïna ne lisant que des poésies populaires. La mélodie étant là souveraine (ainsi que la poésie l'est dans la ballade), seulement une caractérisation musicale du genre pourrait faire parfaitement lumière« (7).

L'analyse comparative de ces deux espèces lyriques nous a relevé les traits suivants propres à chacune d'elles: — dans le *shant proprement-dit* l'expression artistique est concentrée en des formes fixes, réduites comme dimension (2) (fermées) à contour précis; le discours musical est construit d'un nombre déterminé de lignes mélodiques (des incises): deux, trois, quatre ou même plusieurs lignes; le rythme appartient au système *parlando-rubato* ou, dans des cas moins fréquents (délimités au point de vue régional), au système *giusto-syllabique*. En échange, *doïna* est une mélodie de grandes dimensions, sans contour précis, que l'interprète peut improviser librement, d'une forme ouverte, libre, ayant, donc, un nombre indéterminé de lignes mélodiques et un rythme *parlando-rubato*.

Par comparaison au dynamisme et à la vigueur des chants rituels qui sont le résultat du contenu musical et littéraire, de la fonction et de la manière d'interprétation en groupe — les chansons lyriques non-occasionnelles se remarquent par le lyrisme, par l'enrichissement de leur moyens d'expression, à la base du principe de la contamination et de l'assimilation d'éléments positifs traditionnels, représentant une des phases de développement de la tradition, qui correspond à certaines exigences d'âme et artistiques nouvelles.

En effet, à la différence des chants rituels, créés dans un but précis, utilitariste, les chansons de groupe, dont le conservatisme est bien connue, le chant et la doïna proprement dite (genres individuelle ayant plus de contingences avec la vie quotidienne) présentent une plus grande diversité d'extériorisation, une plus intense liberté d'exécution. Là, le degré de réalisation artistique des variantes et des types mélodiques dépend du talent et de la profondeur du sentiment. Le contenu de la doïna reflète les tourments de l'homme à vue larges qui commence, on dirait, à prendre conscience de sa propre personnalité et qui sent

le besoin d'exprimer ses propres sentiments et ses propres pensées, quoi que ce soient les mêmes que celles de toute collectivité (12 p. 150).

C'est pour cela que le contenu expressif du chant et de la doïna gagne en profondeur et variété, s'imposant par une ligne mélodique généreuse, par un caractère cantable, par la chaleur du sentiment humain, par la profondeur de la pensée, la diversité et la souplesse des moyens d'expression. De ce que nous avons affirmé jusqu'à présent, il résulte que: la doïna est une espèce du chant lyrique non-occasionnel duquel elle diffère par les traits musicaux. C'est donc une espèce par excellence musicale.

L'aire de circulation de la doïna, le fait que jusqu'à présent sa mélodie a été associée à de différents textes, la plurie — fonctions, — dans l'extrémité nord-ouest du pays c'était la seule mélodie connue (hors le répertoire de danse), il n'y a pas encore longtemps — sont des preuves indubitables qui témoignent pour son ancienneté, pour l'importance qu'elle a eu — et qu'elle a encore aujourd'hui dans la vie de notre peuple. Aujourd'hui, encore, la mélodie de la doïna se marie à des textes lyriques (en Transylvanie du Nord et du Sud, au Sud et à l'est des Carpathes) à des textes occasionnels de noces (dans le Nord, le Sud et l'est du pays), de lamentation (Maramouresch Valachie, Olténie et Moldavie du Sud), à des textes rituels contre la sécheresse (dans le Sud de la Valachie et de l'Olténie).

Plusieurs hypothèses ont été émises concernant la genèse de la doïna et l'aire de circulation, certaines assez fantaisistes, à savoir:

a. *la quasi-universalité de ce style musical* qui se retrouve chez nombre de peuples de la mappemonde (européens: Bulgares, Macédoniens, Aroumains, Roumains, Albanais, Grecs, Turcs, Fino-Hongrois, Espagnols; les peuples du Sud, du Centre et de l'Est de l'Asie: Persans Cambodgiens, Chinois; les peuples africains, Arabes du Centre de l'Algérie (2, 12, 23).

b. *L'ancienneté de ce style*, est considérée, par certains spécialistes, un phénomène d'influence réciproque entre les peuples, surtout ceux du proche Orient (4, 8, 11) d'autres la considère un phénomène de polygenèse (2, p. 270);

c. *elle représente la plus ancienne musique populaire vocale* (2) qui dans un passé éloigné était *l'unique mélodie* (10);

d. *elle est d'origine pastorale* (3, 13). Nous sommes d'accord pour cette dernière hypothèse, au moins pour la doïna instrumentale que nous estimons ultérieure à celle vocale (2).

L'origine instrumentale de la doïna vocale soutenue par certains chercheurs (4, 3, 14) a été combattue par C. Brăiloiu qui soutient »son origine essentiellement vocale«, 1. appuyant sur deux arguments: son existence chez les peuples qui ne connaissent pas d'instruments et 2. l'élargissement de la phrase mélodique par différents procédés montre qu'elle est le résultat de la tendance au maximum d'expressivité de l'intonation vocale et non pas de l'influence de la musique instrumentale (15). Naturellement, on ne peut nier certaines influences in-

strumentales actuelles, tardives, en ce qui est son style d'ornementation ou certains contours mélodiques (glissements de sons etc).

Il y a quelques siècles, on a reconnu l'origine de la doïna roumaine dans la culture musicale de l'ancienne population Géo-dace qui a vécu dans ces parages.

Le savant Voïevod de Moldavie, Dimitrie Cantemir, lui supposait l'origine dace (16) ainsi que Hașdeu, plus tard (17). Au XVIII-e siècle, Sulzer (18), citant Cantemir, écrit que la doïna »n'est ni roumaine ni dace, mais beaucoup plus ancienne«.

Résumant les discussions sur la thématique et la terminologie (dont bon nombre sont contradictoires), nous notons: -a. la doïna se place avant tous les chants qui racontent des faits d'armes et sert de texte aux préludes que »le peuple moldave a l'habitude de modeler avant ses chants«; -b. »doïna n'est pas seulement une *intrada* mais des airs sans paroles . . . le valaque la frédonne chaque fois qu'il veut chanter pour lui, mentalement quelque chose, sans paroles ou vers (Strezer) (18); -c. »doïna n'est pas seulement un chant d'amour de nostalgie ou de tristesse« — comme écrivait Alecsandri dans sa *Préface* au recueil de *Poésies populaires* (19) »mais elle est aussi un chant d'heroïsme, de résistance« (Densușianu (20), Cantemir (16) Comișel (2); d. les mots *doïnă* et *doiniță* sont connus dans le milieu rural de l'est du pays (16, 22); en Transylvanie on entend dire *dăină* (22); e. les recherches étymologiques ont commencé par Cantemir (qui identifie le nom de la doïna à celui employé chez les Daces pour nommer *Mars* ou *Bellona* (16); et c'est à peine au XIX-e siècle qu'elles sont continuées sans qu'on arrive à une conclusion unitaire.

Selon certaines philologues, le mot doïna, proviendrait du latin, fréquemment employé en Transylvanie, dans les genres lyriques occasionnels et non-occasionnels en vers et refrains: *Daina, daina și daina, Hai, măi mîndră, și daina, Si-apoi daina și daina; Cine-o zis daina, Hainam și dainam cununa*; ce dernier refrain dans les chansons de noces et de moisson. Selon d'autres, du slave (23, p. 312, 317). On sait aujourd'hui que ce mot est utilisé chez les lituaniens et chez les lettons au sens générique de »chant« ou »chanson populaire« (apud 3 p. 315) C. Brăiloiu écrit que »la popularité du terme *doïna* dans le milieu rural est due à l'intervention de l'instruction« (8) De nos jours, on rencontre ce terme dans certains villages, à côté de la terminologie locale, mais sans avoir une grande fréquence.

La terminologie populaire, différenciée d'après les régions, nous indique parfois la forme architectonique même de cette mélodie. Ainsi donc: dans le nord de la Transylvanie »hora lungă« (chant longue), »de jale« (de tristesse), »a pribeagului« (chant de l'exilé errant) »hora primăverii« (chant du printemps). En Olténie: »chant long«, »îndelungat« sau »prelung« (prolongé), »de jale« (de tristesse) »de codru« (des bois), de »ducă« (de départ), »de sus« (d'en haut), »de coastă« (de côteaues), »haiducesc« (de haiduck), »oltenesc« (oltennien); en Valachie: »contec de frunză« (»chant de feuille), »de codru« (de bois), »de jale«, »de plai« (de plaine), »de cuc« (de coucou) »haiducesc«, »oltenesc«, »de dragoste« (d'amour) etc.; en Moldavie: »de jale«, »a frunzii«,

»doină«, etc. Rarement, dans les collections de chansons populaires (26, 27, 28), même si des mélodies de doina y sont incluses, quand on décrit les traits, nous n'avons pas la sûreté qu'ils rapportent à ce style musical tout spécialement ou, généralement, au chant.

2) Alecsandri fait allusion à la Preface d'Ehrlich, dans son article: *Melodiile românești* (Les mélodies roumaines — 25) en essayant d'en faire une description: »Doina ou la ballade... ce sont des airs anciens que les paysans valaques — qui sont de vrais bardes roumains — chantent d'une voix plaintive, très doucement, avec un mouvement de musique tout à fait irrégulier, insistant sur les notes de chant et accélérant les notes de fantaisie. Ils savent donner à ces airs une expression de tristesse rêveuse d'un effet extraordinaire une seule voix de femme exécute la mélodie et les sons du pipeau se mêlent au chant« (24).

Maintes fois, le terme de 'doina' n'est pas mentionné dans le titre des collections musicales (24, 26, 28, 29); le vaste recueil de Anton Pann (30) ne contient aucune mélodie de cette sorte et la collection de Vulpian n'en contient que deux (27).

Le premier musicien qui aie saisi les traits musicaux de la doina, en 1923, en y accentuant les différences par rapport au chant (4) — quoique, quelques années auparavant, il en confondait encore les termes (31) — fut Béla Bartok. Il écrit que la découverte de la doina (»hora lungă«) »représente le plus important succès de ses recherches faites entre les deux guerres« (4) et il définit la doina ainsi: »c'est un style musical représenté, au fait, par une mélodie unique; comme forme, ce genre musical a un caractère totalement d'improvisation, elle est pleine d'ornements et son interprétation en *rubato* rappelle la musique instrumentale«. Mais après avoir écouté un riche matériel folklorique, recueilli dans tout le pays, aux Archives de folklore de la Société des Compositeurs Roumains, à Bucarest, avec C. Brăiloiu Bartok enrichit ses connaissances sur la doina et conclut: 1. — »Le plus ancien style mélodique de Valachie, de Maramuresch et de Ugocea c'est ce »Chant long«; 2. — Ce style n'a aucun rapport avec le style pentatonique magyar; 3. — Sans doute ce style a une origine sud-estique (Perso-arabe)« (4. p. 192. Conclusions).

Le savant magyar rapproche ce style de celui d'autres peuples: »dans toute la Roumanie d'avant guerre, on trouve une certaine forme mélodique, partout la même, sûrement très ancienne, l'ainsi nommé »chant long« qui ressemble aux mélodies ukrainiennes dumy (40) et à certaines mélodies de Perse, Irak et Algérie« (41, p. 191).

C. Brăiloiu qui, jusqu'en 1929 utilisait le terme de doina pour les deux espèces lyriques (42, 43), exprimait son mécontentement à l'égard de cette classification »prise de chez Bartok«: »J'ai nommé *doina* les mélodies qui se chantent rarement et *rubato-parlando* et *chanson* celles dont le mouvement est en *tempo giusto* plus ou moins *vif*. J'avoue que cette classification (prise de Bartok) ne me satisfait pas entièrement. Entre le *tempo giusto* et *poco rubato*, entre l'*andantino* et l'*allegretto* les limites sont à peine perceptibles et personne n'a encore répondu à la question: »qu'appelle-t-on une doina (44)«? Jusqu'en

1930, après une courte période d'intensification des recherches sur les lieux, dans différents coins du pays, Brăiloiu approfondit ses connaissances sur ce style, et vient ainsi compléter les opinions de Bartok. Dans une conférence tenue à la Sorbonne (le 4 février 1930), il disait: On sait aujourd'hui que la doîna proprement-dite est autre chose que la chanson; ce n'est pas une mélodie strophique mais une mélodie sans forme architectonique précise, que le chanteur construit tout seul, pendant qu'il chante, autrement dit, qu'il improvise, se servant de quelques éléments mélodiques propres à ce style: une note retenue ou un portamento, puis une partie ornementale qui tourne autour du même son et, enfin, une finale répétées. De temps en temps, il intervient un son gutural produit par un coup de glotte, une sorte de sanglot, un glissement à une hauteur indéterminée et un passage parlé. La doîna proprement dite paraît être inconnue en Transylvanie. Son style musical démontre une influence orientale mais *non pas un emprunt*. La mélodie vocale est parfois interprétée par un instrument: «avec l'adaptation de rigueur à l'instrument», ou par la voix avec accompagnement de petit orchestre populaire («taraf»). Souvent, la mélodie sert, en Valachie, à faire déclamer les ballades (manuscrit). L'année suivante, dans sa précieuse brochure sur la méthode (33) et, après, dans la synthèse sur la musique populaire roumaine (8), il donne une nouvelle définition de la doîna: «mélopée que l'exécutant construit librement, qu'il improvise, autrement dit, en arrangeant selon son goût quelques éléments mélodiques invariables».

Ilarion Cocişiu (6) et d'autres collaborateurs ou continuateurs de l'oeuvre de Brăiloiu, ont étudié différents aspects de ce style musical, vocal ou instrumental (2, 12, 14, 37, 38, 39) ou ont seulement publié des mélodies dans des volumes d'anthologie (34, 35, 36).

Avant d'exposer amplement les traits spécifiques de la doîna, nous trouvons indiqué de souligner quelques problèmes qui se rapportent à la vie de ce style: sa fréquence, sa circulation, sa situation actuelle, la liaison avec d'autres genres, ses couches d'évolution etc.

1. — En comparaison au chant proprement dit, la doîna offre une plus grande unité de style. Les différences régionales, moins importantes que pour la chanson, n'affecte en rien ses traits essentielles. Les styles locaux (la doîna de Maramoutech, de Năsăud, du Sud de la Transylvanie, de la Valachie, de l'Olténie, de Moldavie) diffèrent par: la préférence pour une certaine structure modale, pour certaines formules mélodiques ou pour un certain système d'ornementation, pour une certaine manière d'associer la mélodie au vers et d'élargir ce dernier pour les raisons d'expressivité ou pour une certaine succession des lignes mélodiques etc. Mais, l'émission vocale du Maramouresch (de type ancien), les procédés d'amplification de la ligne mélodique, d'ornementation etc. appartiennent à plusieurs zones.

2. — L'intense processus de participation créatrice de l'individu au moment de l'interprétation, l'influence d'autres genres, l'influence des ménétriers, l'accessibilité plus grande de certains styles locaux etc. ont déterminé la cristallisation de plusieurs types et sous-types de doîna, dans les limites de la même région, type qui, en général coe-

xistent, le nouveau prenant le dessus. En Olténie, par exemple, à côté de l'ancien style ayant un aspect propre de facture archaïque, d'une forme architectonique réduite et presque »glacée«, ont pris naissance des mélodies d'une forme plus ample ou d'un caractère différent par la suite de leur association à divers textes poétiques. Nous trouvons dans cette zone restreinte: *l'ancien type, le type »haidouk«* et celui oltenien (»Oltenesc«). En Valachie, le nombre des types mélodiques est plus grand. Hors ceux cités — à certaines différences mélodiques et structurales — il existe aussi: *le type »d'amour«* (plus rare en Olténie), le »coucou« etc, etc. et différents types intermédiaires (Miorita, la chanson de l'étranger etc.).

3. — On rencontre une partie des éléments d'expression et des procédé de création de l'image artistique et de la ligne mélodique, du système d'organisation rythmique en parlando-rubato aussi en d'autres genres ou espèces, comme, par exemple: dans le chant proprement-dit, la berceuse, les chants cérémoniaux etc. cela étant une preuve de *l'unité de notre folklore* et, en même temps, des interférences continues — phénomène spécifique à la création de tradition orale.

4. — A côté des doïna »classiques« — qui possèdent au plus haut degrés les traits musicaux de l'espèce, on trouve des formes intermédiaires, qui représentent différentes étapes d'évolution de la doïna, mais que l'on ne peut pas délimiter rigoureusement, comme, par exemple:

a. — *doïna-chanson* — forme qui provient de la doïna, proche du chant proprement dit par sa tendance de structurer la mélodie en strophes, souvent de grandes dimensions, par la transformation du système de cadence par la suite du fait que d'autres sons se précisent, ayant rôle de cadence intérieure, hors le I degré, par l'importance des éléments cantabile au détriment du récitatif recto-tono, par un plus grand équilibre entre les éléments d'expression. On rencontre, de nos jours, cette, forme en Valachie sous-Carpathe, dans la plaine de Valachie et d'Olténie, dans le sud de la Transylvanie et de la Moldavie.

b. — *Chanson-doïna* — forme strophyque ayant un grand nombre de lignes mélodique (incises), un style richement mélismé dans lequel on voit s'affirmer certains, motifs propres à la doïna: *recto-tono* correspondant à une ligne mélodique ou à un hémistiche, dissolution arbitraire de la strophe mélodique et du système de cadences, en insistant sur les degrés 1 et 5 (moins sur d'autres degrés), le contour mélodique presque fixe, la préférence pour des formules de cadences descendentes intérieures. Ce type est connu dans Năsăud, le Nord de l'Olténie et de la Valachie, Sălaj, Chioar etc.

c. — *La doïna-ballade*, dans laquelle prévale le style récitatif, la fréquence, justifiée, du récitatif *recto-tono* et parlato. Les formules mélisatiques et celles spécifiques à la doïna sont utilisées surtout dans les fragments instrumentaux (introduction, interludes, plus rarement dans le final) et moins dans la partie vocale, parfois dans la formule initiale. C'était, peut-être, à ce type que se rapportait Sulzer, il y a plus de deux siècle (18).

5. Les documents sonores et les témoignages des derniers siècles nous instruisent sur la circulation générale de la doïna dans le passé, même dans certaines zones où, de nos jours, elle ne s'y maintient pas que sous forme instrumentale. Il se peut que la forme vocale ait disparu à la suite de causes tout à fait locales, la collectivité étant encline à exprimer ses sentiments d'une manière plus concentrée, ou à cause de la transformation du goût des gens sous l'influence de certains facteurs extérieurs etc.

Donc, la doïna est répandue dans les zones des deux versants des Carpathes (dans toute la chaîne extérieure des Carpathes et quelques zones restreintes d'infiltration au delà (8), dans l'Olténie, la Valachie et la Moldavie, de Doubrodgea, le Nord et le Sud de la Transylvanie (Maramouresh, Oaş, Ugocea, Năsăud, Someş, Chioar, Sibiu, Tara Bîrsei, Tara Oltului et Tîrnave). Certaines vestiges de ce style ont été conservés dans le Banat et les régions transylvaines limitrophes, surtout en forme instrumentale (23, p. 73). Cocişiu même a remarqué cette unité du style »dans tout le territoire roumain, unité qui correspond à l'unité spirituelle roumaine« qui »a toujours existé... et cette unité est ancienne comme le peuple même (6, p. 412).

6. Aujourd'hui l'attitude du peuple envers la doïna est inégale; les causes de sa vitalité ou de ses divers degrés de disparition ou de contamination à d'autres genres n'ont pas été suffisamment étudiées. On peut affirmer que la doïna est encore vivante en certains lieux SOUS-CARPATHIQUE, Le Nord de la Moldavie et partiellement dans le Nord de la Transylvanie et le Doubrodgea. Mais dans ces régions on constate des phénomènes de discontinuité horizontale et verticale. Par exemple, dans le recueil de 1950 dans le Maramourech (Ieud), sur les traces de Bartók, j'ai constaté, dans un village, Ieud, la disparition presque complète de la »Hora lungă« que seule une vieille (Maria Chiş), une des informatrices du musicien magyar, le connaissait encore. — Mais, à quelques kilomètres de là, à Dragomireşti, la doïna faisait partie du répertoire de plusieurs générations, des vieux et des adultes, tandis que les jeunes abordaient la forme instrumentale. De même, pendant l'enquête monographique fait par les équipes du professeur Gusti et Brăiloiu dans la commune Măgurele-Ilfov (en 1942), nous avons trouvé plusieurs types de doïna, chantés par toutes les générations, jeunes et vieux, paysans et ménestriers. Au fur et à mesure que nous descendons vers la plaine danubienne, la doïna n'avait plus dans le répertoire des paysans qu'une fonction cérémoniale (pendant les noces) et les ménestriers n'interprétaient que la doïna d'Olténie »d'amour« et parfois, celle »de haidouk« (phénomène curieux qui peut nous suggérer certaines hypothèses sur la vie de ce style dans ces parages.

La doïna est en voie de disparition dans maintes régions, où elle a été partiellement assimilée par les ménestriers; ceux-ci connaissent ordinairement seulement deux types: doïna »d'amour« et doïna »d'Olténie« et, rarement, le poème pastoral »Cînd ciobanul şi-a pierdut oile« (Lorsque le berger perdit ses brebis).

7. Dès les premières décennies de notre siècle, on a remarqué une tendance (plus accentuée aujourd'hui) de simplifier la forme archi-

tectonique et d'ordonner les lignes mélodiques en strophes, de renoncer au récitatifs et aux enrichissements ornementaux. C'est la même constatation que faisait Cocișu, presque vingt ans avant (6, p. 413). On doit en chercher les causes dans les nouvelles exigences spirituelles des gens, déterminées par les nouvelles conditions de vie. Des doîna d'un nouveau type prennent ainsi naissance.

8. On n'a pas encore étudié si l'adaptation de la mélodie de doîna à des textes poétiques occasionnels, en certaines régions, est la suite d'un degré de développement récent de notre musique ou s'il représente des aspects d'un fonds commun, naguère, aux genres occasionnels et non-occasionnels (1, 8). Dans le premier cas, ce style musical aurait remplacé les anciennes mélodies rituelles. Il se peut que cette association se fût produite en chaque région en différentes étapes d'évolution de la mélodie.

9. La thématique littéraire de la doîna est comme à toutes les autres espèces lyriques non-occasionnelles que nous avons déjà signalées. Elle découle de la vie quotidienne et c'est pour cela qu'elle est d'une si impressionnante richesse et variété, d'un réalisme propre au folklore. La doîna a aussi un rôle important par rapport à la théorie de la connaissance, car elle reflète—en images artistiques spécifiques aussi que le chant proprement-dit—toute la complexité de la vie spirituelle du peuple, des sentiments et des aspects de la vie individuelle et collective, en vers de grande beauté et profondeur. Le motif de l'amour avec toutes ses nuances (amour envers l'être aimé, pour la nature, pour les animaux, les oiseaux qui l'entourent), le motif de l'éloignement du lieu natal pour aller travailler «chez un patrin», l'attitude envers le service militaire d'autrefois et les guerres injustes, envers les oppresseurs, le motif de la femme qui ne peut pas élever ses enfants à cause de la misère, celui de la jeune fille mariée loin des siens, des thèmes philosophiques sur le sens de la vie (l'irréversibilité de la vie humaine en comparaison au renouvellement cyclique de la nature), la métamorphose en oiseaux, thèmes de travail, des motifs «haiducești» (les haidouks étant les héros qui luttèrent pour rétablir la justice du peuple). La doîna a eu, dans la vie du peuple, une profonde fonction sociale, de consolation, d'apaisement de la souffrance («stîmpărare»), de transmission des sentiments de douleur ou de joie et de résistance contre l'injustice. Doîna dis-je, doîna je geint /Ce n'est qu'elle qui me soutient/ car pour ceux qui souffrent fort /La doîna est un renfort, ou: Ma bonne mère m'a donné une bouche pour chanter une doîna/ et me calmer quand serai-je chez étrangers /Serai-je loin de ma mère/Elle me sera soeur et frère/Ceux qui firent cette doîna/Eurent le coeur bien malade/Et la bouche vraiment fade.

Certains spécialistes en folklore littéraire soutient que, malgré que le contenu littéraire de la doîna ne diffère pas de celui des autres espèces lyriques non-occasionnelles, son texte poétique a, tout de même, une structure à part qui correspond à sa structure musicale libre, propre à l'improvisation. «La structure libre de la mélodie trouve son corrolaire naturel dans l'architecture peu régulière des textes poétiques». Pourtant, au point de vue littéraire, la doîna se différencie

comme espèce poétique» (3, p. 641). Naturellement cette liberté du vers n'a lieu qu'au moment de l'interprétation.

10. La doïna accompagne l'homme presque toujours, dans toutes ses manifestations. *On la chante pour soi dans l'intimité*, souvent près du berceau de l'enfant, lorsque la mère exprime comme dans un monologue impressionnat en images tendres non seulement ses sentiments pour la chère petite âme, à laquelle elle souhaite un avenir meilleur et exempt de souffrances, mais aussi ses pensées et sentiments pour ceux qui sont ou non en vie. Comme le remarquait Sulzer, «la doïna est frédonnée même en route, sans paroles, pendant les travaux moins difficiles en pleine nature» dans la forêt, quand on éprouve le désir de revoir les siens, l'inquiétude, pendant les veillées, souvent à la noce. Jadis, le berger apaisait sa nostalgie, exprimait ses maux et ses joies avec une doïna.

11. Les sentiments intimes, particuliers, sont exprimés aussi par l'intermédiaire des instruments — transpositions des mélodies vocales ou même par des mélodies d'origine instrumentales.

Les traits musicaux typiques de la doïna, espèce par excellence musicale, peuvent être décrits comme suit:

1 — *échelle unisonale*, non modulante (surtout dans le type «classique»), formée parfois d'un nombre réduit de sons, organisés en systèmes sonores variés ayant un frappant fond pentatonique; *formules mélodiques spécifiques* *récitatif recto-tono*, *récitatif mélodique et parlato*, *des formules richement mélismatique*, réalisées par roulement obstiné autour du même son rythme parlando; rubato, d'un tempo large avec certains sons beaucoup allongés (sur n'importe quelle syllabe du vers); forme architectonique ouverte, libre; émission vocale différente d'une région à l'autre, ayant des sons «sanglotés» ou «glougloutés» (en Maramourech et l'Olténie): émission cristalline en Năsăud, paracentales en Téléorman (dans la plaine du Danube); il paraît qu'on l'obtient par un serrement des maxillaires, le son devenant strident); une émission qui semble avoir été influencée par le style des ménestriers, avec des sons guturaux, étouffés (en Valachie) etc.

Dans la doïna, les moyens d'expression traditionnels sont réduits mais d'une remarquable souplesse, offrant une vaste gamme de possibilités d'extérioriser sincèrement et spontanément les états d'âme, dans leur dynamique, d'adaptation à la variété de tempéraments individuels. A la différence des autres genres lyriques, la doïna a un caractère plus retenu, plus sobre, intime, intensément lyrique, parfois dramatique, à grands contrastes de tension. Quand on l'associe à des thèmes épique-lyrique de «haidouk», sa mélodie est simplifiée et prend un accentué caractère narratif.

Les éléments propres au genre lyrique sont, dans la doïna, plus prégnants et plus maléables que dans le chant, ce qui trahit un processus plus profond de participation créatrice, de renouvellement, d'adaptation des éléments traditionnels aux exigences d'expression du contenu et une attitude profondément affective de l'interprète. C'est ainsi que s'explique la richesse de syllabes «surhunéraires» (C. Brăiloiu),

qui dépassent l'octosyllabe, ayant le rôle d'interjection, de refrain, ou d'«anacrouse» ample, qui élargissent la phrase au delà du patron métrique, (ce qui a dérouté certains spécialistes). Les plus fréquents sont: *of, mǎi, hei, zice, daina, daunale, dzi mǎi, cǎ zice, cucu ba mǎ e si hei, dzî, mǎ, dzî, luiuhu, apǎi la, soro dragǎ* (les deux derniers semblent être plus récents).

On peut citer encore d'autres éléments de style, comme: le timbre du son, une certaine manière de prononcer les voyelles et leur «coloration» — phénomène connu dans beaucoup d'autres genres encore — arrêt brusque après un son allongé, portaments, la modification du son pendant l'exécution (il descend ou monte même presque d'un demi-ton), l'ornementation des sons principaux de la gamme (par des groupettes, des mordents, des broderies etc.) l'intensité nuancée, l'exécution non tempérée de certains sons, des stacatto et des legato expressifs, pauses, accents, l'utilisation des ressources agogiques, etc.

Etant un genre syncrétique, dans la doïna — comme dans le chant proprement-dit, les forces expressives des éléments musicaux sont accentuées et coordonnées par la liaison organique de la mélodie au texte poétique. Au contraire du genre épique, dans la doïna le texte poétique est subordonné à la mélodie, d'où son caractère *cantabile*, lyrique, son riche caractère expressif. La mélodie de la doïna se déroule sur un canevas sonore d'une structure variée, dans le système prépentatonique ou pentatonique, en hexasorsie, ou échelles modales, avec ou sans degrés mobiles. Fréquemment c'est le *dorien* (selon la terminologie médiévale), ayant, souvent, le quatrième degré mobile en *mode de re chromatiquea* (ayant une ou deux secondes augmentées, «chromatisme méditerranéen» ou *l'éolien*. L'ambytus de la mélodie atteint parfois l'octave, mais les motifs mélodiques évoluent, en général, dans le registre moyen; les sons aigus ont un rôle expressif. Les motifs gravitent autour du 1^e, 4^e ou 5^e degrés, soit en formules syllabiques de cadences, soit en formules mélismées, d'origine pentatonique:

Là, apparaît souvent le saut à la quarte sous-finalis (noté VII):

Dans chaque mélodie de doïna on trouve trois jusqu'à douze motifs, choisis du trésor traditionnel, dont le contenu diffère selon leur fonction et leur place dans le discours musical. On distingue: des *formules initiales, médianes et finales*, qui correspondent à un vers. Elles sont construites *de deux motifs identiques, variés, ou différents*.

A. *Les formules initiales* sont constituées de:

a. — l'alternance régulière de deux sons conjoints, ornementés ou pas (6—5; 2—9; 5—4) ou de deux sons disjoints;

b. — l'alternance irrégulière de deux ou trois sons disjoints (5,4 et 2; 4,5 et 1;

c. recto-tono sur le degré 6 (qui peut commencer par un motif ascendant dès 4^{ème} degré);

d. un motif en mouvement ascendant ou descendant, mélismatique (7 à 4);

e. une formule *cantabile*, formée par deux motifs identiques (qui forment une dipodie: 4,4,5,4; 1,2,4,2; 5,4,4,2; 4,5,5,4; 5,4,4,2; 4,5,6,5;

3,4,5,4; 5,5,4,4 ou différentes: combinaisons des premiers motifs avec 5,4,4,4,3 ou 5,2,4, ou 5,4,4,1, ou 5,5,5,1, etc);

f. motifs construits par l'alternance irrégulière: 1 avec 2, 1 avec 3 et 4; 1 avec 3 et 2 ou 5 et 4;

B. *Les formules médianes* sont formées de:

a. recto-tono sur les degrés 1 ou 5 ou 4 ou 2, rarement sur 6 ou VII; parfois on commence par la seconde inférieure ou supérieure, rarement par la tierce et évolue dans une mélisme;

b. l'alternance *régulière* de deux sons (comme dans les formules initials ou *irrégulière* (1—2; 1—3; VII—1; 4—1; 2—4; 4—5; 6—5));

c. motifs richement ornements par le roulement autour des degrés principaux;

d. motifs dipodes *identiques* (2,3,4,1; 4,4,2,1; 4,4,5,4; 4,5,5,4; 5,5,4 ou différents (dont le nombre est très grand);

e. motifs de quatre syllabes, dipodies, précédés ou continués par recto-tono, sur le degré 5 ou 4 ou 2 ou 1;

f. motifs dont, le commencement est très varié (4,1,5,1 ou 2,3,6,7) et finissent sur le degré 1 ou 2 ou 4 ou 3, rarement sur 5 ou 6.

La diversité de celles-ci est la conséquence de l'interprétation improvisée, de la répétition variée (mélodique, rythmique ou tous les deux), du remplacement de certains degrés par les degrés voisins supérieurs ou inférieurs, par la chromatisation de certains degrés, leur combinaison variée etc.

L'enrichissement avec des mélismes se produit, dans certaines régions, seulement vers la fin de la ligne mélodique, dans d'autres régions, seulement au commencement ou sur toute la ligne.

g. dessins mélodiques octosyllabiques en mouvement descendant ou ascendant (de 8 à 4 ou de 8 ou 7 à 3, ou de V à 5, de 8 à 2, ou de 6 à 1);

h. *parlato*, l'intonation presque parlée des syllabes jusqu'à la dimension d'un octosyllabe.

Les traits caractéristiques des formules médianes sont: l'insistance sur les degrés importants de l'échelle (4,5,2,1), leur répétition variée, l'arrêt fréquent par des motifs descendants, syllabiques ou mélismatiques, qui préfigurent la formule cadentielle finale.

C. *Les formules finales* sont construites de:

a. recto-tono sur le degré 1 ou 2, rarement sur VII;

b. recto-tono qui descend de 2,3 ou 4 par 5—3; 4—3; 5—2; 5—4—3; 4—3—2 ou par un saut (1—3; 1—4; 1—4—5; 1—3—5) et ensuite revient au premier degré; (1—3—1, 1—4—1, etc);

c. un motif qui descend peu à peu au VII (sous-ton), ou l'arrêt par le *parlato*;

d. deux motifs dans une ligne mélodique qui finissent sur le degré 1 ou VII (4,3,2,1; 2-1, 2-1; 4-3-4,3; 2-1 .. ; 3-4-5-3; 3-2-1-1; etc.);

e. formule mélodique *descendante* richement mélismée (6-5-4-3-2-1; 6-5-5-4-2-1...; 6-5-4-2-1...; 5-5-2-4-1-2-2-1; 5-4-2-4-2-1...; rarement 8-7-4-3-4-1; 5-4-3-5-3-1...; 5-4-3-2-1...) ou *ascendante* (1-2-5-2-2-2-1...; 1-3-5-5-4-1...; 3-4-5-7-6-5-4-0) ou *mixte* (1-1-5-4-2-1-2-1; 3-4-5-3-3-2-1...; 3-5-6-3-1; 1-5-5-2-1...) Souvent la formule finale est double.

2. La forme architectonique

Les éléments d'expression sont groupés en périodes ou sections musicales (nommées par C. Brăiloiu »strophes élastiques«), inégales comme dimension et dont l'emploi dépend du type mélodique qu'ils représentent, du contenu littéraire et des possibilités créatrices de l'interprète. Celui-ci choisit les éléments qu'il estime être convenables et qui sont connus dans la collectivité où il vit et les traite librement. La liberté de l'improvisation veut dire éluder ou maintenir certaines formules, remplacer ou non la formule initiale par des formules médianes la manière de répéter et de faire se succéder les formules, les élargir, les concentrer ou les chromatiser, la modalité et la vitalité de l'ornementation. La force de provoquer l'émotion, l'expressivité découle de l'équilibre entre les éléments récitatifs et ceux cantabile-passages lyriques d'une grande intensité d'expression — avec des passages dramatiques demi-parlés, de la sincérité retenu des sentiments, sans exagération.

Malgré que l'interprète ne soit pas tenu à respecter un contour mélodique précis, l'improvisation est limitée par certaines *formules-pylônes* (la *formule initiale* et la *formule finale*) qui s'imposent par leur stabilité et leur richesse d'intonation.

Chaque section musicale comprend un nombre indéterminé de lignes mélodiques dont la répétition et la succession ne sont pas fixes.

Dans chaque *doïna* on distingue trois parties:

I. — *Partie introductive*: a. *une formule initiale* (dont nous venon de decrire les traits peu avant), anticipée, ou non, par: b. *une interjection* ample à caractère facultatif. Elle est formée d'un arpegge ascendant ou d'un ou plusieurs sons allongés (le degré 5 anticipé ou non par une mélisme qui débute avec V, un saut de quinte ou d'octave; une mélisme riche sur une syllabe ou sur plusieurs (*ei, măi, ai, of etc.*) L'interjection et la formule initiale différent d'une région à l'autre.

II. — *Partie médiane* — dans laquelle le nombre et le groupement des lignes mélodiques dépendant de la volonté de l'interprète son talent. Dans les types archaïques, le nombre des formules est réduit et les formules sont peu différenciées. Par exemple, la *doïna* archaïque d'Olténie a, en général, une ou deux formules médianes apparentées. Dans cette partie, *recto-tono* alterne avec des récitatifs mélodiques et avec des dessins mélodiques en une variation continuelle.

III. — *Partie finale*. C'est un récitatif *recto-tono* ou une formule cantabile, individualisée, à cadence sur certains degrés (1 ou 2 ou VII).

3. — La melodie de *doïna* évolue sur un rythme libre qui s'organise d'après les lois du système *parlando-rubato*. Les récitatifs mélodiques et les fragments mélismatiques prennent leur forme d'après la

dimension et la structure du vers. Inégaux comme dimension, ils correspondent soit à un pied métrique (cellule), soit à une dipodie ou à une tripodie (*motif rythmique*), soit à une ligne mélodique (*phrase ou «série» rythmique* — d'après la dénomination de C. Brăiloiu). Cette asymétrie rythmique est un corrolaire de la forme architectonique libre et de l'asymétrie des lignes mélodiques. Les cellules et les motifs rythmiques les plus répandus sont: *le iambe, le troché, le péon* (3,2,1 est plus rare *le péon* 4); le spondé et leurs assemblages. La richesse des formules prouve du potentiel considérable du système, de la souplesse des cellules et des motifs rythmiques — dépend de la manière improvisatoire de l'interprétation. En transcrivant soigneusement les mélodies, nous avons constaté aussi l'existence de certains rapports entre les unités de temps qui ne sont pas propres au système parlando-rubato (le rapport de 1 à 3 ou de 2 à 3 (45) et même des rapports plus subtiles qui réclament la transcription à l'aide des appareils usuels, de nos jours, en différents pays du monde.

Cette conclusion nous a suggéré l'hypothèse de la survivance de certains éléments qui faisaient partie naguère d'un système, ou de plusieurs, aujourd'hui disparus. Dans la *doîna* (comme dans la ballade), à la richesse rythmique viennent s'ajouter les ressources agogiques.

Les différences régionales consistent en: le contenu musical de la formule initiale et de celles médianes, le manière d'ornementation, l'émission vocale, les modalités de succession des lignes mélodiques et, souvent, les systèmes sonores.

Doina type »de dragoste« (d'amour) — selon la terminologie populaire — a une aire de circulation limitée aux régions du Sud et de l'est des Carpathes. Elle est d'origine plus récente et semble avoir pris naissance et s'être développée dans les milieux des ménestriers, sur la base des éléments typiques de la *doîna* vocale traditionnelle, à qui se sont ajoutés des dessins mélodiques du chant proprement-dit. On connaît plusieurs types: a. — le type dans lequel le recto-tono est très fréquent, aussi le parlato et b. — le type *contabile*, plus lyrique, dans lequel le récitatif est moins fréquent. Il utilise de larges formules mélodiques qui se déroulent dans un ambitus de 6-te, 8-ve ou même plus. La forme architectonique est souvent fixe, strophique. Les sous-types se sont cristallisés en plusieurs zones géographiques, dont ils portent les noms; »Ca pe lașca« (comme dans Vlasca), »Ca pe Ialomița« (Comme dans Ialomița) . . . etc.

Ces types se caractérisent par la fonction, l'interprétation par les ménestriers, en général, rarement par les paysans, pas toujours pour un »public«, à divers occasions (noces, foires, fêtes etc) la préférence pour les échelles modales »chromatique« (avec un ou deux secondes majorées), pour la mobilité des degrés, souvent la »modulation« d'une échelle chromatique en distonique ou inversement, par l'abus de sensibles, ambitus large, le développement de la mélodie sur toute l'étendue de l'échelle, la fréquence des interjections mélodiques chantées sur des syllabes variées, à savoir: *neică, tată, lele, of, of Leano dragă* etc.); formules mélodiques dans lesquelles apparaissent d'autres rapports fonctionnelles, parallélisme majeur-mineur, refrain irrégulier final, rich-

ement ornementé, dont lui correspond un certain texte poétique: (*Lele, lele, și iar lele*) ou un vers. La mélodie se déroule dans un rythme plus régulier, parfois en 6/8. Quelque fois dans l'exécution des ménestriers, alternant deux mélodies ou deux mouvements contrastants. La mélodie a un caractère expansif, exubérant (2 et 12).

Donc, ce type est apparenté à la *doïna* proprement-dite seulement du point de vue style et pas de celui génétique et il est rarement chanté par les paysans. Ce type est formé de même de trois parties, mais la mélodie se maintient beaucoup dans le registre aigu et la succession et la répétition des formules mélodiques sont faites souvent plus régulièrement que dans la *doïna* proprement-dite.

I. — *Partie introductive*: a. formules descendantes (de 8 à 6, de 7 à 3; de 3 à V); b. formules à structures de deux hémistiches identiques ou apparentées; c. formule ascendante (de 3 à 7 en passant par 5,8; 2 à 9; 1,6,8,7 etc.); d. récitatif mélodique ou recto-tono; e. l'alternance de deux degrés proches est plutôt rare.

II. *Partie médiane*: dessins mélodiques variés, ascendants, descendants ou mixtes; variété de cadences sur les degrés 3,5,6,1 etc.

III. *Partie finale*: formule à physionomie complexe mais qui finit toujours sur 1.

Selon la manière dont les lignes mélodiques sont groupées, selon le contenu musical de la formule initiale et le style d'ornementation, selon le genre d'exécution, on distingue plusieurs types de *doïna*.

1. *Doina vocale* avec ses types régionaux et les sous-types dans le cadre de chaque région:

- a. *doïna* proprement dite (lyrique);
- b. »haiducească« (de haidouk);
- c. »oltenească« (d'Olténie);
- d. »de codru« (de bois);
- e. »de dragoste« (d'amour);
- f. »cuculețul« (de coucou).

2. *Doina instrumentale*: a. *d'origine vocale*, dans laquelle on distingue la dimension octosyllabique des vers, plus ou moins et certaines formules mélodiques, mais où interviennent certains dessins instrumentaux et une plus grande richesse d'ornements.

b. *doina d'origine instrumentale* caractérisée par un souffle plus large des phrases (qui ne sont plus tennues à observer le patron octosyllabique) par des dessins mélodiques typiquement instrumentaux, une ornementation riche à l'excès, un ambitus qui, parfois, dépasse 2 octaves, une fréquente mobilité des sons, glissements de sons à divers intervalles etc.

c. *le poème musical* du »Ciobanul care și-a pierdut oile« (Le berger qui a perdu ses brebis), *pièce à programme* de vastes dimensions, dans laquelle on décrit la désolation du berger à cette perte et sa joie lorsqu'il les retrouve. Ces sentiments opposés sont extériorisés par deux genres différents: *doïna* (parfois chanson) et *danse*. Dans certaines va-

riantes, le poème musical est accompagné de vers ou de prose et d'éléments d'onomatopées murmures des ruisseaux, aboiement, brussements, le frémissement de la forêt etc. (38, 39).

d. dans quelques *recits musicaux* (l'histoire de Tinjală. Le berger qui est mort à cause de la nostalgie pour ses brebis, Les brebis volées) qui contiennent des éléments d'onomatopée (murmure du ruisseau, chant de la caille), Le chant du Printemps (de Prahova), c'est la mélodie de la doina qui est l'élément fondamental de ce type.

A certaines occasions, la doina vocale est accompagnée, de façon hétérophonique, par un instrument aérophone traditionnel.

Quand elle est exécutée par les ménétriers, le déroulement de la mélodie vocale est interrompue par des *interludes instrumentaux*; l'*introduction* est faite d'un fragment dont le contenu est apparenté à la mélodie vocale, avec quelques changements.

La finale peut être vocal ou instrumental. Il y a quelques variantes dans lesquelles les fragments instrumentaux sont exécutés en tempo rapide. Comme je l'ai déjà dit, ce style musical de la doina est d'une grande circulation chez les peuples balkaniques.

*
* * *

Dans certaines zones de Bulgarie et de Roumanie, l'émission vocale même est identique; dans les autres pays balkaniques, ce sont: la structure et les moyens d'expression qui se ressemblent beaucoup. Les différences sont: la corrélation entre les vers et la mélodie, selon la structure et la dimension du vers (dans la doina vocale), l'ambitus et le contenu des formules mélodiques, la prédominance de certaines structures modales et rythmique, les modalités de variation, répétition et succession des motifs et des lignes mélodiques.

Dans cet article, seulement une partie de l'ensemble de problèmes concernant la doina a été abordée. Par son riche contenu, son niveau artistique élevé, sa prégnante cantabilité et son lyrisme d'un intense caractère expressif, la doina fait partie du folklore de plusieurs peuples du folklore «classique» étant, en même temps, une riche source d'inspiration pour les compositeurs. Elle a des forces, des possibilités d'expression d'une grande valeur artistique, encore inconnues et pas assez mises en valeur par les créateurs.

BIBLIOGRAPHIE

¹ Brăiloiu Constantin — *Le vers populaire roumain chanté*. »Revista de studii românești«, 2. Paris 1954 (pag. 97; republicé en roumain, traduit par Emilia Comișel, dans *Opere de C. Brăiloiu*. edit. muticală a Uniunii Compozitorilor din România, București 1967.

² Comișel Emilia — *Folklor muzical*, edit. didactică și pedagogică, București, 1967, p. 15—110.

Idem, *Sur le Style libre*, dans la musique populaire, Revue n'historie et d'art 1979, Bucarest.

³ Papadima Ovidiu — *Considerații despre doină, II*, dans »Studii și cercetări de Istorie literară și folklor«, anul IX, nr. 4, București 1960 (p. 637).

⁴ Bărtok Béla — *Volksmusik der Rumänen von Maramurech*, München 1923.

⁵ *Istoria literaturii române. Folclorul.* edit. Academiei RPR, București 1964 (p. 134).

⁶ Cocișiu Ilarion — *Folclor muzical din județul Țirnava Mare* (Monografie) Sighișoara. — Sans date (p. 402).

⁷ »... les mélodies même les plus brèves sont *construites*, c'est-à-dire recherchent une symétrie et l'obtiennent de préférence par la répétition, variée ou non, des membres de phrase et par la modulation« — conférence tennue à la Sorbonne, en 1930, 4 février (p. 3, dactilografié).

⁸ Brăiloiu Constantin — *La musique populaire roumaine*, extrait de »La revue musicale«, no. spéciale: »La musique dans les pays latins«, Fevrier-Mars, Paris 1940 (p. 7).

⁹ Bártok Béla — *Insemnări asupra cîntecului popular* (avec une préface de Zeno Vaneca), ESPLA, București 1956 (p. 140).

¹⁰ Brăiloiu C. op. cit. (La musique...) p. 1: »une hypothèse récente imagine, en effet, qu'en tout lieu une mélodie unique règne, tout d'abord. Plus tard, le chant original, enrichi d'alluvions, se diversifie et se spécialise: c'est alors l'époque — encore archaïque — des répertoires rituels et occasionnels nombreux et de l'abondance de styles. Enfin, l'influence croissante des milieux citadins ramène un nivellement; les genres s'appauvrissent, puis disparaissent et l'on voit surgir et feurir quelque temps avec exubérance un style unitaire nouveau, issu des anciens«.

¹¹ Riegler Dinu Emil — *Hora transilvăneană*, dans »Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureș, București, 1929; *Das rumänische Volkslied*, Berlin, 1940.

¹² Comișel Emilia — *Preliminarii la studiul științific al doinei*, dans »Revista de Folklor«, nr. 1—2, București 1959 (p. 147—174).

¹³ Vyslouzil, Jiři — *Folcloristica muzicală în Cehoslovakia*, dans »Rev. de Folklor«, II, nr. 1—2, București 1957.

¹⁴ Zamfir Constantin, Dosios Victoria, Moldoveanu Nestor Elisabeta *132 cîntece și jocuri din Năsăud*, edit. Muzicală, București 1958.

¹⁵ Brăiloiu Constantin — *Apropos de Jodel*, dans »Kongressbericht des I. M. C.« Paris — Basel, 1949.

¹⁶ Cantemir Dimitrie — *Descrierea Moldovei*, edit. Cartea Românească, București, 1923.

¹⁷ Haădeu, Barbu Petriceicu — *Doina. Originea poeziei populare la Români*, dans »Columna lui Traian«, III, 1882 (p. 397—406).

¹⁸ Sulzer Fr. — *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, vol. II, Viena 1781 (p. 322).

¹⁹ Alecsandri Vasile — *Poesii populare ale Românilor*, Buc. 1866.

²⁰ Delavrancea Barbu — *Patria și patriotismul*. Le chapitre *Doina*, București (sans date).

²¹ Hașdeu Barbu Petriceicu — *Din istoria limbii române*, București, 1883 (p. 21).

²² Bariț Gh. — *Un discurs si poezie*, dans »Foaie pentru minte«, V. 1842 (p. 97).

²³ Alexandru Tiberiu — *Béla Bartok despre folclorul românesc* edit. muzicală, București 1958.

²⁴ Ehrlich Henri — *Airs nationaux roumains* (transcrits pour piano) Viena 1850.

²⁵ Alecsandri Vasile — *Melodiile românești*, dans »Foaie pentru literatură«, an. I, nr. 9. Iași, 1855.

²⁶ Mikuli Charles — *Douze airs nationaux roumains. Ballades, chants de bergers, airs de danse etc. recueillis et transcrits pour le piano*, I—IV (48 mélodies), Cernăuți 1850.

²⁷ Vulpian D. — *Muzica populară. Balade, Colinde, Doine, idile*, vol. I București, 1855.

²⁸ Bardescu Alex. — *Melodii române*. București, 1860—1862.

²⁹⁾ Vasilju Alex. — *Cîntece, Urituri și Bocete de ale poporului* (43 Mélodies notées par Sofia Teodoreanu). București 1909 (La dernière mélodie est nommée Doina qui, en réalité c'est une chanson proprement-dite).

³⁰⁾ Pann Anton — *Cîntece de lume* (Les mélodies ont été transcrites de notation byzantin en notation moderne par Gh. Ciobanu), Buc. 1955.

³¹⁾ Bartok Béla — *Cîntece populare românești din comitatul Bihor*, București, 1913.

²³⁾ Bartok Béla — *Dialectul muzical al Românilor din Hunedoara*, dans »Ethnographie«, Budapesta 1914; republié par C. Brăiloiu dans *Scieri mărunte despre muzica populară românească, adunate și traduse*, București, 1937.

³³⁾ Brăiloiu Const. — *Schiță a unei metode de folklor muzical*. Arhiva de folklor, extrait de »Boabe de grâu«, an. II, nr. 4, București, 1931 publié en même temps à Paris; *Esquisse d'une méthode de folklore muzical*.

³⁴⁾ Carp Paula și Amzulescu Alex. — *Cîntece și jocuri din Muscel* edit. muzicală din RPR, București 1964.

³⁵⁾ — *200 cîntece și doine*, edit. muzicală, Buc. 1954.

³⁶⁾ Nicolescu Vasile și Prichici Const. — *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, edit muzicală, București 1863.

³⁷⁾ Kahane Mariana-Doina — *Doina din Oltenia Subcarpatică*, dans »Rev. Etnografie și Folclor«, nr. București 1963.

³⁸⁾ Sulișteanu Ghizela — *Cînd și-a pierdut ciobanul oile* (Studiu asupra unei variante din Negrilești-Vrancea), dans »Rev. Etnografie și Folclor«, 12, nr. 6 Buc. 1967.

³⁹⁾ Habenicht Gottfried — *Povestea ciobanului care și-a pierdut oile* (Geneză, evoluție, tipuri) dans »Rev. Etnog. și Folclor«, 13, nr. 5, Buc. 1968.

⁴⁰⁾ Kolassa Ph. — *Melodien der Ukrainischen razitiranden Gesänge (Dumny)*. Lemberg, 1910—1913.

⁴¹⁾ Bartok Béla — *Muzica populară românească*, dans B. B. însemnări op. cit. p. 140.

⁴²⁾ Brăiloiu Const. — *Treizeci de cîntece populare*, edit. Soc. Comp. Română, București 1925, dans *Lămurire*.

⁴³⁾ Brăiloiu Const. — *La musique roumaine*, dans »Fidac«, V-e année no. 3, Mars, Paris 1929 (p. II — 12).

⁴⁴⁾ Brăiloiu Const. — *Le giusto Syllabique bichrone. Un système rythmique propre à la musique populaire*, dans »Polyphonie«, cahier 2. (Le rythme musical), Paris 1948; ensuite publié sous le titre: *Le giusto syllabique. Un système populaire roumain*, dans »Anuario musical«, VII, Barcelona 1952.

⁴⁵⁾ Idem. — *Le rythme aksak. Notions liminaires*, dans *Les Colloques de Wégimont I*, Elsevier — Paris 1954 et extrait.

KRATAK SADRŽAJ

DOINA — VRSTA RUMUNJSKE NARODNE MUZIKE

Ispitivanje folklornih oblika u njihovoj evoluciji, od prapočetaka, imajući u vidu njihovu društvenu ulogu, sadržaj i osnovne koordinate literarnog i muzičkog stila, danas se nameće sve oštrije. Narodni stih se pjeva. Analizirati samo jedan oblik izraza nezavisno od drugog, dovodi do netačnih zaključaka — kako to primjećuje Constantin Brailoju u svojoj studiji o rumunjskom narodnom pjevanom stihu. Stoga za analizu i klasifikaciju narodnih pjesama treba imati u vidu ne samo tekst već i napjev, jer se on međusobno uslovljavaju i određuju. Prvi sakupljači narodnog blaga imali su literarno obrazovanje, pa su prikupljenu građu klasificirali isključivo prema književnim mjerilima. Tako je i *doina* klasificirana kao pjesma u pravom smislu riječi i tako ostala dok je nije Bela Bartok otkrio i definisao kao otežalicu (»hora lunga«) iz Maramureša.

U klasičnoj rumunjskoj literaturi pod nazivom *doina* se podrazumijeva svaka lirski tvorevina, osim obredne i plesne. Drugi elementi izraza bili su za-

postavljeni. Zabluda u tom pogledu vlada i danas, nerijetko i kod muzičara. Metodom komparativne analize autor ukazuje na njena glavna obilježja: to je napjev velikih dimenzija, neodređenog obrisa, koji interpret može slobodno da improvizuje, otvorenog je oblika, slobodnog, sa neodređenim brojem melostihova, i u ritmu riječi (*parlando rubato*).

Emilia Comisel: Les genres de la musique populaire roumaine Doïna

Parlando rubato (♩ = apr. 60)

ei, lz—vo—raș en a—pă—re—șe lz—vo—raș en a—pă—
 —re—șe, ei, Pi—la poar—ta mai cū trieșemai, ei
 Pi—la poarta mai cū trie—șe, ei Merg-e mai-ca să se
 spe—le, Merg-e mai ca să se spe—le, n Dă—
 du de lacri-mile n-iele ei, Să—se
 spe-le pi-mi—nu—te, n Sa se spe-le pi-mi—nu—te,
 Si—dă-du de-a mea mi-lu-ță, Si-dă-du de-a mea mi-lu-ță,
 ei Să se spe-le pe o—braz, Să se spe-le
 pe o—braz, Și—dă-du dealmeanăcaz.

JERKO BEZIĆ (Zagreb)

DIJALOŠKA USKRSNA SEKVENCA U TRADICIONALNOM GLAGOLJAŠKOM PJEVANJU SJEVERNE DALMACIJE

U vrijeme intenzivnog istraživanja tradicionalnog glagoljaškog pjevanja u sjevernoj Dalmaciji uspio sam 1963. godine naći i na magnetofonsku vrpcu snimiti napjeve dijaloške uskrsne sekvence *Žrtvi vazmenoj* (odnosno staroslavenski hrvatske redakcije *Žrtvi paskov'nie*, latinski *Victimae paschali*) u mjestima Filip-Jakov, nedaleko Biograda na moru, Galovac kraj Zemunika u Ravnim kotarima, Tkon na otoku Pašmanu i Vrgada na istoimenom otoku. Premda navedena mjesta međusobno nisu mnogo udaljena, njihovi napjevi i tekstovi dijaloške uskrsne sekvence pokazuju stanovite razlike (vidi priložene notne primjere br. 1, 2, 3 i 4). Postanak i održanje tih različitosti mogu se obrazložiti relativno slabim međusobnim vezama gore navedenih mjesta, kao i rijetkim vezama sa sjedištem Nadbiskupije u gradu Zadru. Uz to su djelovale i specifične prilike u proteklim stoljećima: neposredna blizina mletačko-turske granice u 16. i 17. stoljeću, a kasnije, naročito u 18. stoljeću, teške ekonomske prilike u seoskim glagoljaškim župama Zadarske nadbiskupije. Župa Galovac osnovana je tek u prvoj polovici 18. stoljeća nakon što su Turci napustili Ravne kotare. Ostala tri spomenuta mjesta starije su župe i nikad nisu bila pod turskom vlašću. U jednom popisu glagoljaških župa u zadarskoj nadbiskupiji potkraj 17. stoljeća spominje se Filip Jakov među župama za koje se kaže da su gajile izvrsno crkveno pjevanje i obavljale procesije, sprovode i blagoslove »ilirskim jezikom«.¹

¹ Luka Jelić, *Fontes historici Liturgiae Glagolito-Romanae a XII ad XIX saeculum, Krk 1906*, 73:

Miscellanea Joannis Pastritii. — Cap. III. (1688—1700)

(...)

In Jadrensi dioecesi.

Retulent mihi Georgius Carestus Sibenicensis archipresbyter, postea archidiaconus, nec non alli, 40 loca in insulis et villis esse Glagolitas sub Jadrensi episcopo, sed numerarunt tantum:

1. Zaravecchia (Biograd na moru), quae antiqua fama clarebat et modo in villam transiit.

(...)

7. S. Filippi et Jacobi (Filip Jakov) in mediterraneo, praeter plurima alia.

In hisce ergo cantus eximius est et processiones et quaevis aliae exequiae benedictiones fiunt illyrice.

U vrijeme borbi s Turcima, u teškim ekonomskim prilikama i u vrijeme oštih borbi za održanje glagoljaškog bogoslužja potkraj 19. i početkom 20. stoljeća — seoski su popovi glagoljaši imali mnogo važnijih i prećih briga nego što je to bila briga za razvijanje i unapređivanje pjevanja u crkvi. Zato se i moglo dogoditi da su se uspjeli sačuvati mnogi elementi iz udaljenije prošlosti. Pjevanje *dijaloške* uskrzne sekvence uspjelo se održati gotovo četiri stotine godina nakon reformiranog, novog misala pape Pija V (1570), u kojem je u uskrсноj sekvenci ostalo samo jedno pitanje Mariji Magdaleni.² Time je ta sekvenca izgubila svoju prijašnju dijalošku osobinu.

Pitanje *Reci nami(n), Marijo* (prema tekstovima iz Filip Jakova, Galovca i Tkona, u Vrgadi *Reci nam, Marijo*) javlja se u snimljenom pjevanju tekstova uskrzne dijaloške sekvence iz Filip-Jakova i Vrgade šest puta, iz Tkona četiri i iz Galovca triput (vidi priložene tekstove). U srednjovjekovnom latinskom tekstu te sekvence pitanje Mariji Magdaleni postavlja se četiri puta³, isto toliko u glagoljskom misalu kneza Novaka (1368) i Prvotisku glagoljskog misala iz 1483. godine,⁴ triput u glagoljskom misalu modruškog biskupa Zadranina Šimuna Kožičića-Benje (1531),⁵ a u Berlinskom glagoljskom misalu (1402)⁶ i Hrvojevom glagoljskom misalu (1403—1404)⁷ pet puta.

Dijaloški tekst uskrzne sekvence veoma je prikladan za izvođenje u dvije skupine: u prvoj solist ili mala grupa pjevača, u drugoj svi ostali (velika grupa pjevača) što izvode samo pitanja Mariji Magdaleni. Pitanje »*Nu nam pravi, o Marija / ča s' na puti ti vidila?*« javlja se četiri puta i u glagoljicom pisanom drugom starohrvatskom prikazanju 'u Tkonskom zborniku iz sredine 16. stoljeća, koje je Franjo Fancev nazvao »*Uskrsnučé Isukrstovo*« (listovi 57 a i 57 b, stihovi 536—549), premda su odgovori drukčiji nego što su u uskrсноj dijaloškoj sekvenci.⁸

Posebno valja istaći činjenicu da se dijaloški oblik pjevane sekvence održao i u vremenima kad su se pjevači služili novijim tekstovima, novijim prijevodima latinskog originala u kojem je — od 1570. dalje — bilo objavljeno samo jedno pitanje Mariji Magdaleni. Izvođači su preuzimali i pjevali dijalošku formu svojih pređa sa nekoliko po-

² Samo jedno pitanje u uskrсноj sekvenci ima i reformirani glagoljski misal Rafaela Levakovića, *Missal rimskij va ezik slavenskij*, Rim 1631, 297.

³ J. Kehrein, *Lateinische Sequenzen des Mittelalters*. Mainz 1873, br. 83 navodim prema: Vinko Premuda, *Uskrсна sekvencija*. II Vjesnik Staroslavenske akademije u Krku za godinu 1913, Krk 1914, 43, 44—45.

⁴ Marija Pantelić, *Prvotisak glagoljskog misala iz 1483. prema misalu kneza Novaka iz 1368*. Radovi Staroslavenskog instituta, knj. 6, Zagreb 1967, 92.

⁵ Vinko Premuda, *Uskrсна sekvencija (...)*, 44—45.

⁶ Jerko Bezić, *Razvoj glagoljaškog pjevanja na zadarskom području*, Institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru, Djela knj. V, Zadar 1973, 136 (bilješka 480).

⁷ *Hrvatskoglagoljski misal Hrvoja Vukčića Hrvatinića*. Transkripcija i komentar. Izdanje priredili Biserka Grabar, Anica Nazor, Marija Pantelić, redaktor Vjekoslav Štefanić, Zagreb — Ljubljana — Graz 1973, 196 (f. 98 (100), c i d).

⁸ Franjo Fancev, *Muka Spasitelja našega i Uskrsnučé Isukrstovo — dva hrvatska prikazanja 15. vijeka*. Građa za povijest književnosti hrvatske, knj. XIV, Zagreb 1939, 282—283.

navljanja pitanja Mariji Magdaleni, bez obzira na činjenicu što takav oblik izvedbe nije više odgovarao službeno odobrenim i objavljenim liturgijskim tekstovima. Još 1963. predvođeci pjevači u Vrgadi na istoimenom otoku služili su se tekstom iz lekcionara Ivana Bandulovića »Pištrole i evanđelja priko svega godišta u mletačkom izdanju iz 1739. godine⁹ (prvo izdanje 1613. u Veneciji). Pjevači iz ostalih navedenih mjesta služili su se tekstom iz novijeg evanđelistara Petra Vlašića iz 1921. godine.¹⁰

Slobodno oblikovanje teksta i različita mjesta na kojima se u tekstu pojavljuju pitanja karakteristično je za narodno stvaralaštvo, za folklornu glazbu. Pjevači iz Filip-Jakova postavljaju pitanje Mariji Magdaleni odmah nakon prve rečenice uskrsne sekvence, što je dosta neobično, jer pitanje na tom mjestu nema razložnog opravdanja u sadržaju teksta te sekvence. Takvo oblikovanje nastalo je iz razloga *glazbenog oblikovanja* jer odmah u početku uz skupinu predvođecih pjevača (malu skupinu) aktivira velik zbor svih ostalih pjevača. U pjevanom tekstu uskrsne dijaloške sekvence iz Galovca pitanje Mariji Magdaleni javlja se nakon druge pjevane »strofe« (riječ *strofa* je u navodnim znacima jer je tekst te sekvence često u prozi, stihove nalazimo, npr., u pitanju Mariji Magdaleni). Na istom se mjestu prvi put javilo to pitanje i u srednjovjekovnom latinskom tekstu dijaloške uskrsne sekvence (vidi u prilogu).¹¹ U Tkonu i u Vrgadi to se pitanje pojavljuje tek nakon treće pjevane »strofe« te sekvence.

Potrebno je upozoriti da sam na uskrsnu dijalošku sekvencu naišao samo u 4 mjesta od ukupno 64 u kojima sam istraživao glagoljaško pjevanje na području zadarske nadbiskupije.

Notni zapisi četiriju napjeva glagoljaške dijaloške uskrsne sekvence (vidi u prilogu notne primjere br. 1—4) ne pokazuju nikakvih srodnosti sa poznatom koralnom melodijom za latinski tekst »*Victimae paschali*«. Taj koralni napjev obuhvaća veoma razvijenu dijatonsku melodijsku krivulju u opsegu čiste undecime (oktave i kvarte!). Zapisani pretežno dvoglasni napjevi glagoljaške dijaloške uskrsne sekvence iz svih prije navedenih mjesta u opsegu su čiste kvinte sa dodanim tonom u donjoj čistoj kvinti ispod završnog tona vodećeg gornjeg glasa. Obadvije dionice (vodeći i prateći glas) zajedno obuhvaćaju ovaj tonski niz: c¹ f¹ g¹ (as¹) a¹ b¹ c². Zapisani napjevi pokazuju očiglednu međusobnu srodnost u oblikovanju melodijske krivulje, dijelom i u pogledu ritma; premda se izvode slobodnim ritmom (ritmom riječi) ipak su prilično jasno uočljive razlike u trajanju pojedinih tonova i u njihovu ritamskom grupiranju.

Napjev iz Galovca razlikuje se od drugih po tome što se u dijaloškom izvođenju izmjenjuju solisti i zbor. U Filip-Jakovu naizmjenično pjeva mala skupina predvođecih pjevača i zbor svih ostalih pjevača. U Tkonu i na Vrgadi uz predvođecg pjevača pjeva i skupina

⁹ PISCTOLE I EVANGHIELYA priko svega Godiscta NOVO ISTOMAČENA PO RASLOGU MISSALA DUORA RIMSKOGA, V BNEZIH, Po Nicoli Pezzanu, 1739, 113 (Ovo nasliedovanye govoriyse na dan Uskarsnutya...).

¹⁰ *Evanđelistar to jest Ėpistole i Evanđelja preko sve godine po novom Rimskom Misalu (...)*, priredio (...) o. Petar Vlašić, Dubrovnik 1921, 119.

¹¹ J. Kehrein, *Lateinische Sequenzen (...)* br. 83.

pjevača, isti izvođači pjevaju i tekst i pitanja dijaloške uskrzne sekvence. Stoga u Tkonu i Vrgadi sama izvedba te sekvence ne ističe glazbeni dijalog.

Oblikovanje napjeva temelji se na zajedničkim melodijskim osnovama svake pjevane »strofe«. Takvo izvođenje dijelom podsjeća na načela oblikovanja melodijske krivulje u koralnoj psalmodiji. Četiri zabilježena napjeva glagoljaške dijaloške uskrzne sekvence malog su opsega, nalik na napjeve iz svjetovnog narodnog pjevanja u sjevernoj Dalmaciji.

Osim izdvojenog nastupanja solista u napjevu iz Galovca, dijaloška uskrzna sekvenca u ostala tri navedena lokaliteta pjeva se u osnovi dvoglasno, vodećom i pratećom dionicom. Kako u pjevanju sudjeluju i žene, naročito u izvedbi pitanja *Reci nami(n)*, *Marijo*, ženski glasovi udvajaju u gornjoj oktavi dionicu pratećeg muškog glasa. U napjevima iz Filip-Jakova i Vrgade pojavljuje se povremeno i treći glas što izvodi samo najdublji ton kojim, inače, drugi prateći glas završava svoju dionicu. Samo ponekad dolazi i do dijeljenja glasa, do pojave dviju dionica i u ženskom pjevanju, i to time što se pojavljuje i gornja oktava vodećeg glasa. Vodeću dionicu redovito izvodi predvođeni pjevač. Načelo da vodeću dionicu pjeva solist, a prateću nekoliko pjevača, javlja se i u svjetovnom narodnom pjevanju u sjevernoj Dalmaciji.¹²

Sva četiri napjeva dijaloške uskrzne sekvence u slobodnom su ritmu, u ritmu riječi, gdje se trajanje pojedinih tonova ne može uvijek točno zabilježiti. U priloženim notnim primjerima pomoćni znaci iznad ili ispod notne glavice ukazuju na neznatno produljene (0) ili neznatno skraćene (∩) tonove.

Završna dvoglasja u čistoj kvinti obilježja su tzv. pjevanja »na bas« u svjetovnom novijem narodnom pjevanju sjeverne Dalmacije početkom druge polovice 20. stoljeća, kao i u Slavoniji, u Bosni i u Hercegovini. S druge strane, promjenljivi ton iznad završnog tona napjeva očigledna je osobina starijeg sloja svjetovne folklorne glazbe u Dalmaciji, a i drugdje. U napjevima iz Galovca i Vrgade javlja se takav ton u završnoj kadenci melostrofe u intervalu male sekunde iznad završnog tona.

Veći dio teksta dijaloške uskrzne sekvence nije u stihovima. Dva jasna sedmerca, strukture 4,3 sadrže pjevano pitanje *Reci nami(n)*, *Marijo* u sekvencama iz Filip-Jakova i Galovca. U istom pitanju u sekvencama iz Tkona i Vrgade imamo, doduše, sedmerac 4,3 i osmerac 5,3 (3, 2, 3) — Tkon, te šesterac 3, 3 i osmerac 5, 3 (3, 2, 3) — Vrgada, ali ti su stihovi međusobno različiti i po broju slogova i prema strukturi stiha. Stoga stvaraju dojam da je tekst slobodan, da nije čvršće vezan određenim stihovima. Takav tekst ne oblikuje čvršću, stabilnu i jasniju glazbenu formu.

Ovdje ne ulazimo u izlaganje društveno-ekonomskih prilika i odnosa koji su, posebno u 18. st., omogućili snažniji ulazak elemenata lokalnog svjetovnog narodnog pjevanja u glagoljaško pjevanje sjeverne

¹² Jerko Bezić, *Odnosi starije i novije vokalne narodne muzike na zadarskom području*. Narodna umjetnost, knj. 4, Zagreb 1966, 52 (notni primjer br. 14).

Dalmacije.¹³ Razumljivo je da magnetofonski snimci glagoljaškog pjevanja iz početka druge polovice 20. st. redovito ne mogu biti pokazatelji glagoljaškog pjevanja u udaljenijim proteklim stoljećima. Unatoč tome, napjevi glagoljaške dijaloške uskrzne sekvence iz sjeverne Dalmacije dragocjena su svjedočanstva snažne i vitalne tradicije koja je usprkos novim tekstovima uspjela u pjevanju sačuvati stari, predtridentinski dijaloški oblik te sekvence, a u napjevima i elemente starijeg i novijeg svjetovnog narodnog pjevanja u sjevernoj Dalmaciji.



¹³ J. Bezić, *Razvoj glagoljaškog pjevanja na zadarskom području (...)* 190, 191—192.

PRILOZI
TEKST DIJALOŠKE USKRSNE SEKVENCE IZ MJESTA *FILIP JAKOV*
NEDALEKO BIOGRADA NA MORU

Žrtvi vazmenoj
neka hvale daju kršćani.
 Reci namin, Marijo,
 što s' na putu vidjela?
Jaganjac otkupi ovce,
nevini Krist s Ocem izmjeri (!) gr'ješnike.
 Reci namin, Marijo,
 što s' na putu vidjela?
Smart i život u čudnom pobiše se boju,
vođa života mrtav, kraljuje živ nam.
 Reci namin (. . .)
Grob Krista vidjeh živoga
i slavu uskrsloga.
 Reci namin (. . .)
Anđeoske svjedoke,
ubrus i haljine.
 Reci namin (. . .)
Uskrsnuo je Krist, ufanje moje,
pred vama će ići u Galileju.
 Reci namin (. . .)
Znamo da je od mrtvih Krist uskrsnuo doista.
Pobjedniče Kralju, ti se smiluj nama.
Amen. Aleluja.

TEKST DIJALOŠKE USKRŠNJE SEKVENCE IZ MJESTA *GALOVAC*
KRAJ ZEMUNIKA U RAVNIM KOTARIMA

Žrtvi vazmenoj
nek hvale daju kršćani.
Jaganjac otkupi ovce,
nevini Krist s Ocem izmiri grešnike.
 Kaži (!) nama, Marijo,
 što s' na putu vidjela?
Smrt i život u čudnom se pobiše boju,
vođa života mrtav, kraljuje, živ nam je.
 Reci namin, Marijo,
 što s' na putu vidjela?
Grob Krista vidjeh živoga
i slavu uskrsnuloga.
Anđeoske svjedoke,
ubrus i haljine.
 Reci namin (. . .)
Uskrsnuo je Krist, ufanje moje,
prijedi će vas ići u Galileju.
Znamo da je od mrtvih Krist uskrsnuo doista.
Pobjedniče Kralju, ti se smiluj nama.
Amen. Aleluja.



TEKST DIJALOŠKE USKRSNE SEKVENCE IZ MJESTA TKON
NA OTOKU PASMANU

Žrtvi vazmenoj
neka hvale kršćani.
Jaganjac otkupi ovce,
nevini Krist s Ocem izmiri gr'ješnike.
Smrt i život u čudnom pobiše se boju.
Vođa života mrtav, kraljuje živ nam.

Reci namin, Marijo,
što si na putu vidila?

Grob Krista vidjeh živoga
i slavu uskrsnuloga.

Reci namin (..)

Anđeoske svjedoke,
ubrus i haljine.

Reci namin (..)

Uskrsnuo je Krist, ufanje moje,
pred vama će ići u Galileju.

Reci namin (..)

Znamo da je od mrtvih Krist uskrsnuo doista.
Pobjedniče Kralju, Ti se smiluj nama.
Amen. Aleluja.

TEKST DIJALOŠKE USKRSNE SEKVENCE IZ MJESTA VRGADA
NA ISTOIMENOM OTOKU

Posvećenju vazmenomu,
hvale da prikažu kršćani.
Jaganjac ovce otkupi,
Krst pravednu Ocju (!) izmjeri (!) kršćane.
Smert i život hrvanjem hrvaše se čudnovatim.
Vojvoda života mrtav, među nami kraljuje živ.

Reci nam, Marijo,
što si na putu vidila?

Grob Isukrsta živućega.

Reci nam (..)

I slavu vidi(h) uskrsnućega.

Reci nam (..)

Anđeojsko svjedočanstvo,
ubrus i odjeću.

Reci nam (..)

Uskrsnuo Krst, ufanje moje,
u Galileju po vas pride.

Reci nam (..)

Znamo da Isukrst uskrsnuo od mrtvih istinito.

Reci nam (..)

Ti nas, dobitniče Kralju, pomiluj.
Amen. Aleluja.



LATINSKI TEKST DIJALOŠKE USKRSNE SEKVENCE
J. Kehrein, Lateinische Sequenzen des Mittelalters,
Mainz 1873, Nr. 83

Victimae paschali laudes
immolent christiani.
Agnus redemit oves:
Christus innocens Patri reconciliavit peccatores.
Dic nobis, Maria:
Quid vidisti in via?
Mors et vita duello conflixere mirando:
dux vitae mortuus regnat vivus
Dic nobis (. . .)
Sepulchrum Christi viventis
et gloriam vidi resurgentis.
Dic nobis (. . .)
Angelicos testes,
sudarium et vestes.
Dic nobis (. . .)
Surrexit Christus spes mea,
praecedet vos in Galilaeam.
Credendum est magis soli Mariae veraci,
quam Judaeorum turbae fallaci.
Scimus Christum surrexisse a mortuis vere:
tu nobis, victor rex, miserere.
Amen. Alleluia.



ZUSAMMENFASSUNG

DIE DIALOGISCHE OSTERSEQUENZ IM UEBERLIEFERTEN
GLAGOLITISCHEN GESANGE NORDDALMATIENS

Der Text der Ostersequenz »Victimae paschali« — kroatisch »Žrtvi vazme-
noj« (1921), »Posvećenju vazmenomu« (1739), altslawisch »Žr'tvi paskov'nie« (1402,
1403—1404) — war bis zur Veröffentlichung im reformierten Missale des Papstes
Pius V (1570) dialogisch, wo vier, oder sogar mehrere Fragen an Maria Magdalena
und bezügliche Antworten aufgezeichnet waren.

In Norddalmatien, südöstlich von Zadar hat der Verfasser in vier Oertern
im Jahre 1963 kroatische Texte mit besonderen lokalen Melodien auf Tonband auf-
genommen und später transkribiert (siehe in der Beilage vollzählige kroatische
Texte aus vier Oertern und ein Lateinischer Text aus dem Mittelalter, nachher vier
Notenbeispiele). Die gesungene Fragen fungieren als Kehrreime, die in zwei Sie-
bensilblern gestaltet sind. Der andere Text der Sequenz ist nicht metrorhythmisch
gebunden. Die lokalen diatonische Melodien (mit einigen Abweichungen in die so-
genannte enge Intervalle) zeigen keine Aehnlichkeiten mit der choralen Melodie
der »Victimae paschali«.

Durch eine kurze Auslegung der historischen Ereignisse in Norddalmatien
von 16. bis 20. Jahrhundert erklärt der Verfasser, warum konnten die alte Texte
und Melodien der Ostersequenz in Umgebung von Zadar bis in der Mitte des 20.
Jahrhundert lebendig bleiben.

1

♩ = 120

Filipjakov XII / 1963

Solisti:

Žr-tvi va — zme — noj ne — ka hva — le da — ju kr — šća — ni.

♩ = 92

♩ = 120

Solisti:

Ja — ga — njac ot —

Zbor:

Re — ci na — min, Ma — ri — jo, što s'na pu — tu vi — dje — la ?

— ku — pi ov — ce, ne — vi — ni Krist s O — cem iz — mje — ri (!) gr 'je — šni — ke.

♩ = 104

Re — ci na — min, Ma — ri — jo, što s'na pu — tu vi — dje — la? (...)

2

Galovac IV / 1963

Muški solist $\text{♩} = 108$



Žr - tvi vaz-me-noj nek hva-le da-ju kr-šća-ni.



Ja-ganjac ot-ku-pi ov-ce, ne-vi-ni Krist s O-cem iz-mi-ri gre-šni-ke.

zbor, žene $\text{♩} = 60$



muški solist na - ma, Ma - ri - jo, što s' na pu - tu vi - di - la?




8 Ka - ži (!) na - ma, Ma - ri - jo, što s' na pu - tu vi - di - la?



8 muškarci na - min (!)

solist ($\text{♩} = 108$)



8 Smrt i ži-vot u ču-dnom po-bi-še se bo-ju. Vo-đa ži-vo-ta, mr-tav, kra-lju-je, živ nam je.

zbor ($\text{♩} = 60$)



na - min, Ma - ri - jo, što s' na pu - tu vi - dje - la? (. . .)



8 Re - ci na - min, Ma - ri - jo, što s' na pu - tu vi - dje - la? (. . .)



8 na - min, Ma - ri - jo, što s' na pu - tu vi - dje - la? (. . .)

3

♩ = 132

Tkon XII/1963

Pojedini ženski glasovi

M. solist

dva muškarca

Žr-tvi vaz-me - noj ne-ka hva - le da - ju Kr-šća-ni. —

un poco più mosso

Ja-ga-njac of-ku-pi ov-ce, ne-vi-ni Krist s O-cem iz-mi - ri gr'je - šni-ke. (...)

Ja-ga-njac of-ku-pi ov-ce, ne-vi-ni Krist s O-cem iz-mi - ri - gr'je - šni-ke. (...)

Re - ci na - mi, Ma - ri-jo, što si na pu - tu vi-dje-la?

Re - ci na - mi, Ma - ri-jo, što si na pu - tu vi-dje-la?

meno

Grob Kri - sta vi - djeh; ži - vo - ga i - sla - vu us - kr - slo - ga. (...)

Grob Kri - sta vi - djeh; ži - vo - ga i sla - vu us - kr - slo - ga. (...)

4

Vrgada, XII / 1963

$\text{♩} = 96$

Po - sve - će - nju va - zme - no mu, hva - le

$\text{♩} = 108$

da pri - ka - žu krš - ća - ni. Ja - ga - njac ov - ce



ot - ku - pi (!) Krst pra - ve - dnu O - cju (!) i - zmje - ri (!) kr - šća - ne.



Re - ci, nam, Ma - ri - jo, što si na pu - tu vi - di - la?



Grob I - su - kr - sta ži - vu - će - ga.

$\text{♩} = 108$

Re - ci nam, Ma - ri — jo, što si na pu-tu vi-di — la?

I — sla-vu vi — di(h) U — skr-snu-će --ga. (...)



ДРАГОСЛАВ ДЕВИЋ (Београд)

НЕКИ НЕПОЗНАТИ ЗАПИСИ НАРОДНИХ ПЕСАМА СТЕВАНА МОКРАЊЦА И ЊЕГОВА ЧЕТРНАЕСТА РУКОВЕТ

Када смо близу две деценије радили на сређивању за штампање оригиналне рукописне грађе народних мелодија Стевана Мокрањца¹, изразили смо наду да вероватно још има оригинала и да ћемо их једног дана пронаћи. Као и раније, за упорно трагање награђени смо новим оригиналним рукописима које смо пронашли недавно у Архиву Српске академије наука и уметности у Београду. У овој Мокрањчевој заоставштини има још око 90 његових теренских записа народних песама из разних крајева. Када буду објављени, надамо се ускоро, обелоданиће се интересантни подаци у вези са Руковетима, другим световним дилемама, као и у вези са његовим целокупним сакупљачко-мелодграфским радом.

О обради народних песама или третману, моделирању, »преправљању« неких народних песама у Руковетима ради виших циљева у музичкој уметности, писали смо у нашем раду који је раније већ објављен². Пошто однедавно располажемо новим рукописима који садрже оригиналне теренске Мокрањчеве записе народних напева, указаћемо овом приликом на интересантне моменте везане за уобличавање његове XIV руковети. У исто време, отпашће и извесне дилеме у вези са првом, другом и петом песмом у XIV руковети³.

Како је познато, ова руковет садржи пет песама: *Кара мајка Алију, Свака тица у шумици, Дјевојка виче из танка грла, Што но ми се Травник замаглио, Узрasto је зелен бор*. У оригиналном рукопису открили смо, на жалост, само прву, другу и пету песму⁴. Мокрањчев композиторски третман ових песама анализираћемо компаративном методом, на сличан начин као и у нашем ранијем раду⁵.

¹ Стеван Ст. Мокрањцац, *Записи народних мелодија*, Музиколошки институт, посебна издања, књ. 13. Београд 1966.

² Драгослав Девић, *Неке народне мелодије у Руковетима Стевана Мокрањца*, Зборник радова о С. Мокрањцу, САНУ, Београд 1971.

³ Цвјетко Рихтман, *Мокрањчева XIV руковет у свјетлу савремених испитивања традиционалне музике Босне и Херцеговине*, Зборник радова о С. Мокрањцу, САНУ, Београд 1971.

⁴ Факсимил оригиналног рукописа заведен у АРХИВУ САНУ у Београду под бр. 14455-III/7.

⁵ Цит. рад под 2.

Прва песма: *Кара мајка Алију*, трагичног сижеа (балада), у оригиналном Мокрањчевом запису садржи седам певаних строфа, које се састоје од седмерачких стихова, сем четврте строфе. Он је ову предугу песму сажео у три певане строфе (види факсимил рукописа ове песме и прилог I-а), обухвативши тако готово цео њен садржај.

Основни облик певане строфе он не мења, већ испред другог и трећег њеног стиха додаје само екскламацију »еј!«. Сам напев, унеколико прилагођен и хармонски обогаћен, сачувао је у суштини свој основни идентитет (прилог I-б; тактови 1.2.5.7.10.11.13.14.16).

Ритам овога напева такође је редигован (прилог I-б: предтакт и 1.2.3.4.5.8.9.10.13.14.16.18. такт) у циљу да се песма метрички заокружи у композицији намењеној хору.

Друга песма: *Свака тица у шумици* у оригиналном запису обухвата четири певане строфе (прилог II-а). Ова песма је у лаганом темпу, те да би избегао непропорционалност или евентуално понављање, Мокрањац је изабрао прву и другу певану строфу и променио у припеву облик истог придева: уместо »веселу« у »весело«. Ово је учинио због риме у другој певаној строфи.

Напев ове песме (прилог II-б), у поређењу са оригиналним рукописом, Мокрањац није нимало изменио јер му је био савршен и у хармонском и у метричком погледу. Само је интервенисао у погледу речи: »тица« (први такт), потписавши је другачије ради боље артикулације ове речи у хорском извођењу.

Ритам је из истих разлога незнатно коригован (III такт, уместо четвртине половина ноте), иначе, у свему је остао исти као у оригиналу.

Занимљив је и детаљ у вези са песмом: *Свака тица у шумици*, тј. њен поднаслов, који у оригиналном рукопису гласи: »мухамеданска (прецртано) турска, дјевојачка, у Сарајеву«. То упућује да је ову песму Мокрањац записао у Сарајеву, вероватно означивши и ко му је певао⁶ (види факсимил).

Трећу и четврту песму: *Дјевојка виче из танка грла* и *Што но ми се Травник замаглио* нисмо пронашли у његовим недавно откривеним записима, па смо ове песме изоставили у даљем разматрању.

На реду је пета песма: *Узрасто је зелен бор*. У оригиналу у Мокрањца ова песма не постоји⁷. Али, њен напев са другачијим текстом постоји у оригиналном рукопису (прилог III-а, б и факсимил). У нашој ранијој анализи у вези са сличним радом⁸, показали смо да Мокрањац у неким руковетима из оправданих разлога замењује свој запис текста Вуковим записима наших народних песама. Да узгред напоменемо, у Мокрањчевим оригиналним рукописима на маргинама се

⁶ Ц. Рихтман за ову песму наводи: »Знамо да је настала поводом конкретног случаја, који се снажно дојмио и добро упамтио, у Мостару почетком 80-тих година прошлог вијека, када је у породици Хакало син убио оца и био осуђен на смрт« (види цит. рад под 3).

⁷ Сличан текст, а такође и певана строфа, налази се у збирци Влада Милошевића, *Босанске народне пјесме*, књ. IV, Бања Лука 1964. број 484/137 и 485/146.

⁸ Цит. рад под 2, у коме види анализу пете песме у XII руковети.

могу наћи и белешке у вези са неким Вуковим збиркама. И у случају поменуте песме, *Узрасто је зелен бор*, Мокрањац се користио Вуковом збирком. Свој оригинални запис текста је одбацио употребивши уместо њега текст који је у своје време објавио Вук. Нема сумње да је ово урадио трагајући за поетичнијом и савршенијом песмом која би најбоље могла да се уклопи у општи садржај замишљене Руковети. Трагајући, дакле, не само за лепшим сижеом, Мокрањац је морао да пронађе и песму исте метричке структуре, коју је и открио у Вуковој збирци: Српске народне пјесме, књ. I, државно издање, Биоград, штампарија краљевине Србије, 1891, стр. 213, бр. 193, Милији драги од свега рода, из Црне Горе. Да подударност овога Вуковог записа са петом песмом у XIV руковети није случајност, видећемо ако их упоредимо (прилог III-а). Из целовитог записа објављене песме у Вука, Мокрањац је издвојио одређене стихове и да би их уклопио у другачији изговор (пошто су од стране Вука записани у Црној Гори), изменио их је у том смислу (прилог III-а). Из свог оригиналног записа текста Мокрањац је задржао само име »Нико« и припев: »шибајде, шибајде, шибајде вар!« И у овој прилици, као и раније при коначном осмишљавању своје руковети, он бира текст који му одговара и у складу је са њеном садржином. Међутим, напев је унеколико остао, тј. из њега је изоставио почетак (види прилог III-б), а задржао други део напева који чини засебну целину са јасно израженим одликама дур-мола, што је Мокрањчевој хармонској концепцији сасвим погодновало. Отуд и оправдана сумња ранијих истраживача Руковети да је ова пета песма XIV руковети, »страна босанско-херцеговачком музичком фолклору«⁹. У нас у градској средини има доста »градских« песама које су страног порекла. Често су то страни напеви одомаћени и прилагођени нашим речима и метрици стиха, али, као и овде, каткад се завршавају вештачки каденцијалним тоном у духу нашег мелоса. Овакве особености има, дакле, и напев последње песме у XIV руковети.

Као што смо и у ранијем нашем раду утврдили анализом за поједине песме у VIII, IX, X XI, XII, XV руковети, исто су тако и песме *Кара мајка Алију*, *Свака тица у шумици*, *Узрасто је зелен бор* из XIV руковети доживеле специфичне промене својствене Мокрањчевом начину обраде наших народних песама, које је он преправљао и моделирао са мером и укусом »мајстора« музичке уметности.

⁹ Види: Миленко Живковић, *Руковети Ст. Ст. Мокрањца*, САН, Музиколошки институт књ. 10. Београд 1957, стр. 113: »С обзиром на структуру и израз ове мелодије, а нарочито на синкопирани ритам, поставља се оправдана претпоставка, да је она чешког порекла (коју су, можда, донеле аустријске трупе приликом окупације Босне 1878), адаптирана на наше речи.«; цит. дело под 3, где на једном месту Ц. Рихтман каже: »За посљедњу Мокрањчеву пјесму ('Узрасто је зелен бор') не налазимо поређења. Да ли је она уопште из Босне? Могло би да се посумња...«

FAKSIMILI

Commodo

1

11457 = 4/2

(1)

Kapo majka af. nu. 17 u ve bye coj aj = pu = 1

ve te dje pa ga pa - gu

2)

bet u e ma j = kon u sa = gu.

OH ostera Ajguy	Na ost odu ogayp
(Podjeme my Ajguya)	Ma toner od ost odu
(Da raboru ogay)	La ybye Ajguy

Ma us my e Ajguya

He ydu me Anija

tu ve sayosa Anija

bet yaga od vaby

Myzko rego apovdaka

Da ostjeme Anija

Myzko rego vobla

Spetvuc ia mypazgu

Da raboru Anija

Kamo vobu Ajguya

He raboru Anija

bet on uge ma n e pu

(Hay an majko jadyky

Hemir vobu e Ajguya)



Оригинални рукопис

I Кара мајка Алију
И невјесту Ајрију:
Неће Ајра да ради
Еј! Већ се мајком инади

II Кад то чуо Алија
Он поћера Ајрију.
Побјеже му Ајрија
Па затвори одају

III Удри ногом Алија
Па он оби одају
Па потеже он свој нож
Да убије Ајрију

IV Моли му се Ајрија
Не уби ме Алија

V То не слуша Алија
Већ удара по пасу
Мушко чедо проплака
Па побјеже Алија

VI Мушко чедо понесе.
Сретоше ла шурјаци
Па говоре Алији
Камо теби Ајрија?

VII Не говори Алија
Већ он иде матери
Нај ти мајко јабуку
Нема више Ајрије

Ч I

Commodo

O.з.п. *Energico ma non presto*

Ка-ра мај-ка А-ли-ју

и не-бје-сѣу Ај-ри-ју.

Еј, и не-бје-сѣу Ај-ри-ју.

Не-ће Ај-ра да ра-ди

Еј, не-ће Ај-ра да ра-ди

Еј, већ се с мај-ком и-на-ди

Еј, већ се с мај-ком и-на-ди.

II а Друга песма у XIV Руковети С. Ст. Мокрањца
у поређењу са његовим оригиналним рукописом:

XIV РУКОВЕТ

Свака тица у шумици
I Еј! Пјева пјесму весело
Еј! Пјева пјесму весело

А ја тужан у тавници
II Еј! Пјевам пјесму жалосно
Еј! Пјевам пјесму жалосно

Оригинални рукопис

Свака тица у шумици
I Еј! Пјева пјесму веселу
Еј! Пјева пјесму веселу

Нит' ја једем нити пијем
Еј! Нит' уживам слат'ог сна
Еј! Слатка мајко, где си сад?

А ја тужан у тавници
II Еј! Пјевам пјесму жалосно
Еј! Пјевам пјесму жалосно

Једва чекам да се сване
Еј! Када ће ме судити
Еј! Када ће ме судити.

II б

О.з.п.

Свака тица у шумици

XIV

Свака тица у шумици

О.з.п.

Еј, пјева пјесму веселу

XIV

Еј, пјева пјесму жалосно

III а Завршна, пета песма у XIV Руковети С. Ст. Мокрањца
у поређењу са његовим оригиналним рукописом и записом
В. Караџића

IV РУКОВЕТ

Оригинални рукопис

Узрасто је зелен бор
I Уз Алагин бјели двор
— шибајде, шибајде
шибајде, вар!

Отишо је Нико млад
— ајде ми вај!
Отишо је Нико млад
Отишо је Нико млад
— шибајде, шибајде
шибајде, вар

Ту је кметство и дивор
II И у кметству Нико мој
— шибајде, шибајде
шибајде, вар!

Вуков запис

Миљи ми је Нико мој
III Но све село и вас род
— шибајде, шибајде
шибајде, вар!

I Узраса' је зелен бор
Уз Алагин бијо двор
II Ту је кметство и дивор
У кметству је свекар мој;

III Милиј' ми је свекар мој,
Но рођени тата мој.

Узраса' је зелен бор
Уз Алагин бијо двор

Ту је кметство и дивор
У кметству је ђевер мој

Милиј' ми је ђевер мој
Но рођени братац мој.

Узраса' је зелен бор
Уз Алагин бијо двор
Ту је кметство и дивор
У кметству је робар мој,
Милиј' ми је робар мој,
Но све село и вас род.

III б

»МУХАМЕДАНСКА ДЈЕВОЈАЧКА (У САРАЈЕВУ)«

»Доста нџбо»

O.з.п. О-џи-џо-је Ни-ко млаг, Ај-ге ми бај

XIV

O.з.п. О-џи-џо-је Ни-ко млаг (О-џи-џо-је Ни-ко млаг)

XIV Allegro gracioso

Уз-ра-сџо-је зе-лен бор уз А-ла-гин бје-ли двор

»Брзо $\delta = 180$ »

O.з.п. џи-бај ге, џи-бајге, џи-бај ге бар

XIV

џи-бај ге, џи-бајге, џи-бај ге бар

SUMMARY

SOME UNKNOWN FOLK SONG MELOGRAPHS BY STEVAN MOKRANJAC AND HIS 14th RUKOVET

The author considers Stevan Mokranjac's folk song melographs, thus far unknown (discovered recently in the Archives of the Serbian Academy of Sciences and Arts) in connection with his 14th *Rukovet*. A peculiar treatment of some folk songs — modelling and »adapting« — often applied by the composer in his previous *Rukoveti*, is evident here as well. Furthermore, certain dilemmas regarding the origin of some songs in this *Rukovet* have been resolved.

ANDRIJANA GOJKOVIĆ (Beograd)

O RASPROSTRANJENOSTI TERMINA ZA NARODNE MUZIČKE INSTRUMENTE

Imajući u vidu da terminološko proučavanje narodnih muzičkih instrumenata predstavlja jednu od važnih karika u kompleksnom proučavanju muzičkih instrumenata uopšte i znajući da u našoj zemlji postoje mnogobrojni i različiti lokalni i pokrajinski nazivi za pojedine instrumente, bilo je poučno obratiti pažnju na rasprostranjenost termina za narodne muzičke instrumente u okviru SR Srbije¹.

Proučavanjem rasprostranjenosti termina za narodne muzičke instrumente na teritoriji SR Srbije došlo se do saznanja koja mogu biti od koristi u jednom sveobuhvatnom proučavanju narodnih muzičkih instrumenata u zemlji. U potvrdu toga uzмимо samo dva primera: *sviralu-jedinku* i *trubu*.

Svirala-jedinka je najrasprostranjenija labijalna svirala sa bndom u našoj zemlji, a posebno u Srbiji, te za nju postoje mnogobrojni pokrajinski i lokalni nazivi (*svirala, frula, duduk, sviraja, žveglica, šaltva, ćurlik, ćurlikalica, svrdonica* itd.). Uprkos tom bogatstvu naziva i činjenici da se u nekim krajevima za sviralu istovremeno upotrebljava i po nekoliko naziva, ipak se može — bar što se tiče teritorije SR Srbije — zapaziti izvesna skoncentrisanost i predominacija pojedinih termina prema većim geografskim sredinama. Bez svake je sumnje da su u Srbiji najrasprostranjeniji nazivi svirala i frula. Oni se sreću svuda. Ali, i pored toga, znamo da je *frula, frulica, vrula, vrulica* naziv koji je karakterističan za Vojvodinu; *svirala, sviralica, svirajka, sviraljčica, sviralče, sviraljče, sviraljka, svirka* i sl. za centralnu i zapadnu Srbiju; *duduk, duduče, dudučik* i sl. preovlađuje u istočnoj i jugoistočnoj Srbiji; *fluer, flujer* i sl. u istočnoj Srbiji; *fyel, fyll, full, fulla, fulle, fulli, floere* i sl. na Kosovu.

¹ U tu svrhu može dobro da posluži građa *Etnološkog atlasa Jugoslavije*, kojim su obuhvaćeni svi regioni naše zemlje, pa i SR Srbije.

Naziv *frula* upućuje nas na rumunsku reč *fluer*, koja se u istočnoj Srbiji održala među vlaškim stanovništvom, pa je u tom regionu nastanjenom srpskim i vlaškim živiljem u upotrebi kao naziv za sviralu-jedinku. Prema Skoku, *frula* je balkanska reč grčkog porekla i leksički ostatak iz jezika srednjovekovih Vlaha². *Floere*, albanski termin za sviralu-jedinku na Kosovu, takođe je rumunskog porekla, baš kao i reč *fluira*, koja na oincarskom označava sviralu-jedinku³. U Vukovom Rječniku zapisan je izraz *frula* sa upućivanjem da se objašnjenje potraži pod svirala⁴, dok Rječnik JAZU navodi *frula* (i izvedenice) samo prema Kuhačevim delima⁵. Na osnovu svedočenja samoga Kuhača, naziv *frula* se ne može naći u našim stanim spisima⁶. Reči *frula* nema ni u Rečniku crkvenoslovenskog jezika, već se navodi samo reč *svirjel*⁷. Bez svake je sumnje da termin *frula* tek u novije vreme prodire u naš jezik. To što kao prastari balkanski termin nije i ranije preuzet od vlaških pastira s kojima je naš živalj bio kroz vekove u direktnom dodiru, na svoj nam način govori o tome da su Sloveni sa sviralom mogli već i doći na Balkansko poluostrvo, te da je od starosedelaca nisu preuzeli ni kao instrument ni kao termin. Možda najrečitije to potvrđuje i činjenica što na Kosovu albansko stanovništvo za sviralu-jedinku upotrebljava nazive *full*, *fyel*, *fulli*, *fulla*, *fulle*, *floere* i sl. dok srpsko stanovništvo istovremeno za isti instrument ima naziv *duduk*.

Što se tiče reči *duduk*, smatra se da je taj naziv balkanski turcizam i da potiče od turske reči *düdüük*, odnosno još dalje od persijske reči *tutak*. U istočnoj i jugoistočnoj Srbiji i na Kosovu taj se termin upotrebljava za sviralu-jedinku. Zanimljivo je da se područje rasprostranjenosti naziva *duduk* za sviralu-jedinku poklapa sa područjem rasprostranjenja staroštokavskog dijalekta. Međutim, izvan toga područja, na primer u Sremu, pod rečju *duduk* podrazumeva se dečja sviralica sa udarnim jezičkom odnosno jednocevna sviralica od trske ili bazgovine s udarnim jezičkom na idioglotnom pisku. U vezi sa terminom *düdüük* treba podsetiti da se mnogobrojni evroazijski termini slični ovom nazivu odnose na razne vrste duvačkih instrumenata iz porodice labijalnih svirala i svirala sa udarnim jezičkom⁸.

Za drugi će nam primer poslužiti *truba*, u Srbiji rasprostranjen narodni muzički instrument. Truba je, bilo da je od kore drveta ili od metala, sve do danas u upotrebi i za nju u narodu postoje mnogobrojni i različiti nazivi.

² Petar Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, knj. I, Zagreb 1971, str. 533, s. v. *frula*.

³ *Ibidem*.

⁴ Vuk Stef. Karadžić, *Srpski rječnik*, Beč 1852, str. 797, s. v. *frula*.

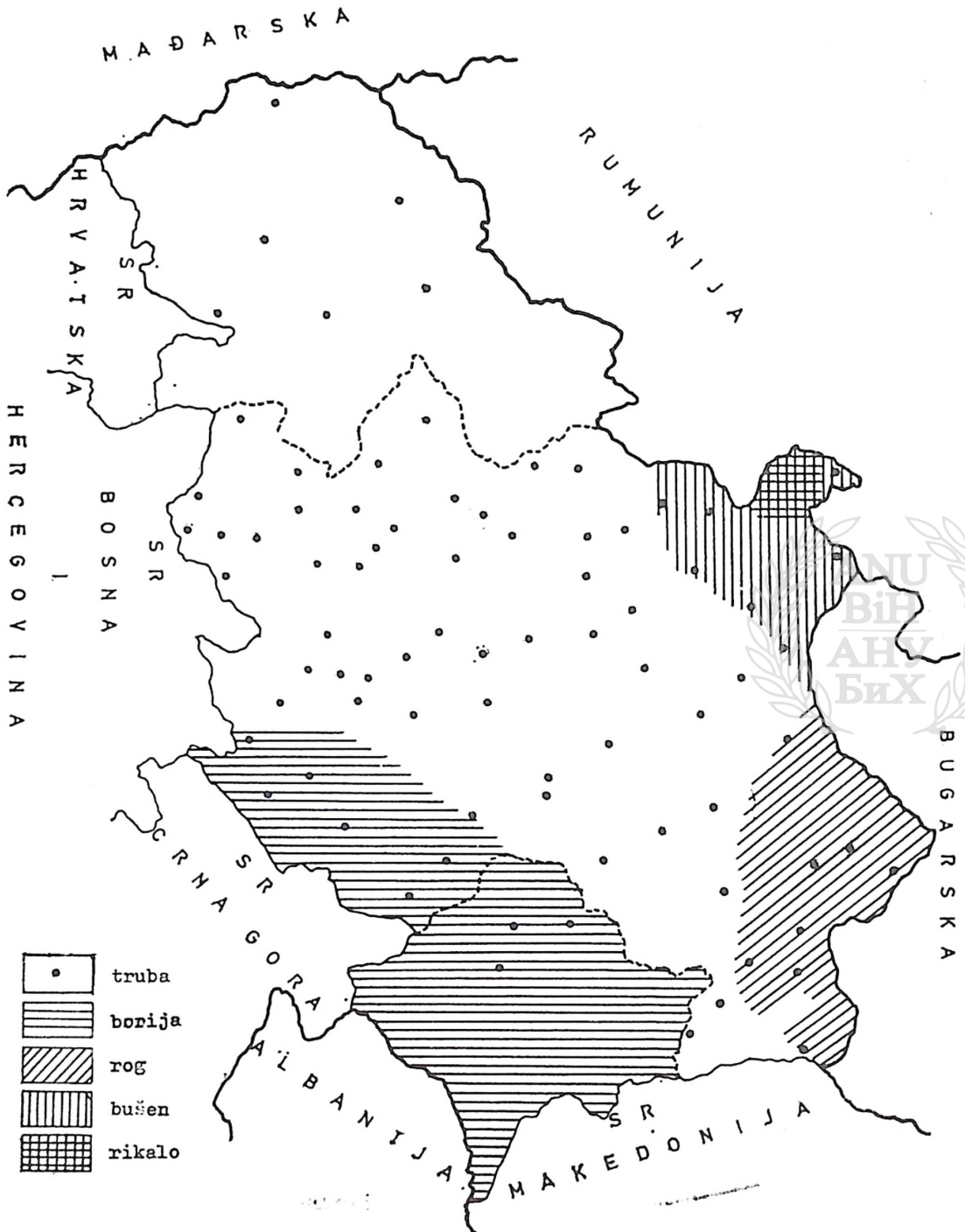
⁵ *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika JAZU*, dio III, Zagreb 1887—1891, str. 75, s. v. *frula*.

⁶ Fr. S. Kuhač, *Prilog za poviest glazbe južnoslavenske*, Rad JAZU, knj. XLI, Zagreb 1877, str. 42—28.

⁷ Šava Petković, *Rečnik crkvenoslovenskog jezika*, Sremski Karlovci 1935.

⁸ *Tutak* — svirala, persijski; *tutik* — svirala, kurdski, tatarski, turkomanski; *duduk* — svirala, bugarski; *duduk* — gajde, Dagestan, SSSR; *duduki* — konična oboa, Gruzija, SSSR; *dudka* — svirala, Rusija; *dudka* — male gajde, poljski; *duda*, pl. *dudy* — gajde, mađarski, poljski, ukrajinski; *dudy* — gajde, češki, poljski; *dude* — gajde, Slavonija; *Dudelsack* — gajde, nemački.

PRILOG 2



Rasprostranjenost pojedinih termina za trubu na teritoriji SR Srbije:

Prateći rasprostranjenost pojedinih naziva za trubu i njihovu lokalizaciju, moglo se uočiti, slično kao i u slučaju svirale-jedinke, da su oni manje-više grupisani prema regionima, uprkos njihovoj velikoj raznovrsnosti i bogatstvu. *Truba, trubica, trubljica, trubeljče, trubičica, trublja* i sl. je naziv koji je tako reći svuda rasprostranjen, ali koji se ipak najviše (čak i kao jedini) sreće u centralnoj i zapadnoj Srbiji; naziv *borija, burija, byrija* i sl. obuhvata jugozapadni deo Srbije i Kosovo; *bušen, bučen, bućim, bušina, busja* i *rikalo, rikal, rikalka* nalazi se u istočnoj Srbiji; rog u jugoistočnoj Srbiji, dok su ostali nazivi (*zuka, taralajka, rovalo* itd.) sporadični i pojavljuju se uz pomenute.

Treba istaći i to da lokalizacija pojedinih termina za trubu, pored ostalog, upućuje i na zaključke o sastavu stanovništva odgovarajućih krajeva. Naziv *borija, burija, byrija* upotrebljava se u jugozapadnom delu Srbije i na Kosovu, gde, osim pravoslavnog življa, ima i muslimanskog stanovništva. Taj se balkanski turcizam odomaćio u pomenutim krajevima, a upotrebljava se i u mnogim delovima Bosne i Hercegovine. Naziv *borija* se odnosi na trubu od kore drveta koja se pravi u proleće, bilo kao dečji ili pastirski instrument, sa svim svojim magijsko-obrednim funkcijama. Termin potiče od turske reči *boru, buru, buri, borghu*, koji ima svoje korene u altajskim jezicima. Kod nas se upotrebljava samo za trubu od kore drveta, dok se u azijskim regionima odnosi i na metalnu trubu⁹. U Turskoj označava i rog i trubu od kore drveta. Možda je potrebno skrenuti pažnju i na činjenicu da je turski *buru* preko severne Afrike dospelo čak do Crne Afrike, gde se kao truba od kore drveta ili drveta pod istim imenom može sresti među nekim narodima Zapadne Afrike¹⁰.

Naziv *bušen, bušim, bušina, bučen* i sl. upotrebljava se jedino u istočnoj Srbiji gde živi srpsko i vlaško stanovništvo. Ime je moglo nastati od latinskog naziva *buccina*, odnosno slično je sa rumunskim nazivom *bucium*. Drugi naziv za isti instrument: *rikalo* nastao je od glagola *rikati*, koji je baltoslovenskog, odnosno sveslavenskog odnosno praslovenskog porekla i onomatopejskog je karaktera zbog specifičnog zvuka samoga instrumenta koji mnogo podseća na životinjsku riku. Rasprostranjenost naziva *rikalo* takođe se poklapa sa područjem starostokavskog narečja. Ovaj naš instrument sličan je odgovarajućim instrumentima u Rumuniji, Poljskoj, Estoniji, Skandinaviji, kao i dobro poznatom *alphornomu*. Tako se ova vrsta instrumenta prostire na velikom prostoru koji obuhvata region Alpa, Karpata, Litvanije, Skandinavije, Pirineja. Prema Sachs-u, ovde se verovatno radi o prastarom indogermanskom zajedničkom predmetu, čiji se prapočetak nalazi možda u pastirskim trubama severnog Hindustana¹¹. S obzirom na noseći ton velike snage, ovi su instrumenti oduvek bili najviše signalni instrumenti sa mnogim magijskim svojstvima. Kao takav bušen je zadržao i kod nas još uvek u praksi svoju magijsko-obrednu funkciju oko običaja stočarskog dela našeg stanovništva istočne Srbije, što

⁹ *Buri, böriya* — Mongolija; *buri* — Indija; *buren* — Mandžurija; *burgy* — Sibir; *buruga* — južna Indija.

¹⁰ *Buru* — Zapadna Afrika, narod Mandingo; *buru* — Sudan, narod Bambara; *buro* — Gana (za rog); *burife* — Zapadna Afrika, narodi Mande, Susu.

¹¹ Curt Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente*, Hildesheim 1964, str. 7.

bi se poklopilo sa tvrdnjama E. Emsheimera da je ovakva pastirska truba »praostatak jedne arhaične pastirske kulture u Evropi«¹².

Naziv *rog* za trubu nastao je u narodu zbog nekih sličnosti ovih dvaju primitivnih instrumenata. Iako se pod nazivom *rog* podrazumeva prvenstveno instrument od životinjskog roga, taj se izraz i u nas često prenosi na primitivnu trubu od kore drveta, ili drveta, zbog njihove velike sličnosti kako u pogledu oblika tako i u pogledu načina proizvođenja zvuka, odnosno akustičkih mogućnosti. Kod nas se to najviše odrazilo u jugoistočnom delu Srbije, gde se naziv *rog* potpuno identifikovao sa nazivom *truba*. Inače, kao što je poznato, termin *rog* nalazimo kod svih slovenskih naroda, i on je baltoslovenskog i praslovenskog porekla.

Iako, prema materijalu, izradi i obliku, metalna truba fabričke izrade pripada jednom daljem stepenu u razvitku trube uopšte, ona se već toliko odomaćila u našem narodu da je postala sastavni deo naše muzičke kulture. Za ovu vrstu trube najviše se upotrebljava naziv *truba*, ali se čuje i *trumbeta*, što je došlo od stranih naziva (*Trompete* — nemački, *trompette* — francuski, *tromba*, *trombetta* — italijanski). Međutim, u narodu je najrasprostranjeniji izraz *truba* (sa svim svojim varijantama) koji je sveslovenskog i praslovenskog porekla i koji je u prasrodstvu sa terminom *trompeta*¹³. U narodu se naziv primenjuje i na metalnu trubu i na trubu od kore drveta.

Sa ova dva primera samo smo nastojali upozoriti na svu složenost terminoloških proučavanja narodnih muzičkih instrumenata da bismo pokušali naznačiti koliko nam takva istraživanja mogu biti od koristi u tim proučavanjima. Bez svake je sumnje da nam semantička proučavanja svedoče o profinjenosti narodnog genija u sadržajno tačnom određivanju svakog pojedinog etnomuzikološkog pojma. Upravo se zato terminološkim proučavanjima često može dosta uspešno odrediti koji je narod, odnosno etnička grupa, kreirao ili razvijao pojedini narodni muzički instrument, odnosno od koga ga je naroda prihvatio i u kome istorijskom razdoblju. Etnomuzikološkom terminologijom ponekad možemo, manje-više uspešno, potkrepljivati postavke o seobama pojedinih naroda. Uzmimo samo kao primer gore navedeni termin *borija*, koji izvorno nalazimo u turkijskim jezicima, a koji je jedno njihovo pleme (Seldžuci) seobom donelo u Malu Aziju i koji je kasnije, posredstvom Otomanske Imperije, dopro sve do zapadne obale Afrike. Međutim, u našem konkretnom slučaju, u donošenju nekih određenih zaključaka zadržaćemo se na teritoriji SR Srbije.

Samo letimičnim pregledom mapa rasprostranjenosti pojedinih naziva za trubu i sviralu-jedinku sami se po sebi nameću zaključci koji govore u prilog zavisnosti navedenih termina od migracija stanovništva, odnosno od trenutnog sastava stanovništva. Naravno, to ne znači da nije bilo i da ne može biti i drugih načina kulturnih uticaja.

¹² E. Emsheimer, *Zur Typologie der schwedischen Holztrompeten*. Studia Instrumentorum Musicae Popularis I, Stockholm 1969, str. 87.

¹³ Petar Skok, *Ibidem*, knj. III, Zagreb 1973, str. 513, s. v. *truba*.

Tako, bez svake sumnje, upotreba termina *bušen* u istočnoj Srbiji govori o vlaškom poreklu jednog dela tamošnjeg stanovništva. Međutim, vrlo je dragocen podatak da se u tom ambijentu mešanog srpsko-vlaškog živilja sačuvao i praslovenski naziv *rikalo*, što zbog izolacije termina na ograničenom području (starostokavskog dijalekta) nesumnjivo ukazuje na činjenicu kontinuiteta slovenskog živilja u tim krajevima od doseljenja do današnjeg dana.

Možda je najinteresantniji slučaj sa terminom *duduk*, koji se na Kosovu upotrebljava za sviralu-jedinku među srpskim narodom, dok Albanoi za taj instrument najčešće upotrebljavaju reči *fyel*, *full*, *fulle*, *fulli* i sl. Naša reč *duduk* svakako vodi poreklo od turskog termina *düdüik*, te se s pravom smatra da je srpsko stanovništvo na Kosovu preuzelo termin *duduk* od Turaka. Međutim, imajući u vidu da su Turci termin *düdüik* preuzeli iz persijskog (*tutak*), a da su slovenski narodi rečju *dude* najčešće nazivali *gajde*, to jest aerofoni narodni muzički instrument s jednostrukim udarnim jezičkom i mešinom, može se postaviti pitanje nije li možda termin *duduk*, koji je, istina, došao posredstvom osmanlijskih osvajača preko Male Azije, lako prihvaćen upravo zato što su Sloveni mnogo ranije, vrlo verovatno baš iz persijskog, preko pontskih puteva širenja kulturnih uticaja, prihvatili termin *dude*. Tako su se na tlu Srbije iz jednog kulturnog polazišta, ali preko dva pravca kretanja (jedan preko Ponta i Karpata, a drugi preko Male Azije i Balkana) srela dva talasa kulturnih uticaja i tako zatvorila krug. Ova hipoteza dobija na snazi ako se zna da i istočna Srbija upotrebljava termin *duduk* za sviralu-jedinku, a da se u Slavoniji terminom *dude* označava vrsta gajdi.

Vrlo je zanimljivo istodobno postojanje dva naziva za sviralu-jedinku, i to jednog kod slovenskog, a drugog kod neslovenskog živilja: *duduk* i *fyel* na Kosovu, odnosno *duduk* i *fluer* u istočnoj Srbiji. To na svoj način potvrđuje poznatu istorijsku činjenicu o romanskim uticajima na Balkanu koji su se održali preko ilirsko-tračko-dačkih kulturnih survivala sve do današnjih dana.

Termin *svirala*, koji preovlađuje u centralnoj i zapadnoj Srbiji, neosporno je slovenski i praslovenski i dominantan je u tom delu Srbije. To na svoj način govori o relativno isključivo slovenskom stanovništvu, koje je u davnoj ili bližoj prošlosti naseljavalo te krajeve. Zanimljivo je da u tim istim krajevima gde preovlađuje termin *svirala* za sviralu-jedinku istodobno preovlađuje i termin *truba* za trubu od kore drveta i za metalnu trubu. To nas ne mora čuditi kada se zna da je termin *truba* slovenskog i praslovenskog porekla.

Ovde, svakako, treba upozoriti i na uočeni podatak da na području rasprostiranja starostokavskog dijalekta za sviralu-jedinku preovlađuje naziv *duduk* kod slovenskog stanovništva, a za trubu od kore drveta čuje se i naziv *rikalo* (istina na vrlo ograničenom području), što nije slučaj sa stanovništvom neslovenskog porekla.

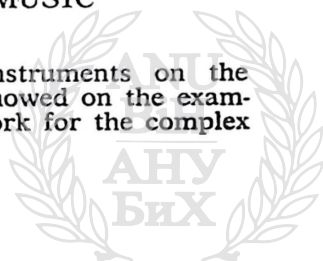
Na kraju valja reći i to da se pri izučavanju terminologije narodnih muzičkih instrumenata dolazi do spoznaje o istančanom smislu naroda za davanje adekvatnih naziva. To upućuje na zaključak da je svaki narod onaj muzički instrument koji je sam, u bližoj ili daljoj

prošlosti, stvorio, vrlo izdiferencirano i u duhu svoga jezika i nazvao. Osim toga, narod vrlo tačno primenjuje odgovarajuće nazive čak i za varijante pojedinih instrumenata. Tako, na primer, kada se u narodu upotrebi reč *borija* ili *bušen*, to je onda u pitanju samo truba od kore drveta a ne neka druga truba, i to *borija* — samo kratka truba, a *bušen* — samo duga truba. Time se samo potvrđuje semantička čistoća narodnog izražavanja. Zato se sa sigurnošću može pretpostaviti da je svaki muzički instrument za koji narod nema sopstveni naziv, u duhu svoga jezika, morao biti preuzet od nekog drugog naroda ne samo kao termin već i kao muzički instrument. I, upravo su zato terminološka istraživanja vrlo dragocena za određivanje rasprostranjenosti narodnih muzičkih instrumenata. Ali, ne samo u tu svrhu nego često i za proučavanje migracija stanovništva, kulturnih uticaja, preuzimanja, porekla itd. Svakako, sve to uz logičku pretpostavku stručnog i vrlo opreznog pristupa izučavanju materije, a da se i ne govori o potrebi odličnog poznavanja samih narodnih muzičkih instrumenata u organološkom pogledu.

SUMMARY

ON TERMINOLOGICAL SPREAD OF FOLK MUSIC INSTRUMENTS

Studying the terminological spread of folk music instruments on the territory of the Socialist Republic of Serbia, the author has showed on the example of *svirala* and *truba* the importance of such a research work for the complex study of musical instruments in general.



JULIJAN STRAJNAR (Ljubljana)

RAZISKOVANJE GLASBIL IN INSTRUMENTALNE GLASBE (PRINCIPI IN METODE DE LA)

Raziskovanje glasbil in instrumentalne glasbe je vedno pritegovalo in še priteguje pozornost etnomuzikologov. Zlasti je pomembno poglobljeno raziskovanje, ki ne zajema le glasbil, temveč tudi in predvsem glasbo, ki jo izvajajo ljudski godbeniki, le tako dobimo prave in zadovoljive podatke. Podroben študij glasbil in ljudske instrumentalne glasbe je zelo pomemben. Toda ali ni naloga etnomuzikologov tudi ta, da najdejo odgovore na vprašanja, kot so na primer naslednja: čemu pride v nekem kraju do določenega glasbenega pojava? Kakšni so naravni pogoji in družbeni vzroki za to, da do pojava, ki nas zanima, lahko sploh pride, se razvije, spremeni ali izgine? Ni dovolj, če pojav odkrijemo in ga preučujemo (kar je začetek znanstvenega postopka), temveč tudi da najdemo njegove vzroke.

Poskušajmo najprej opredeliti predmet naše raziskave: ljudsko glasbilo. Glasbilo je za nas vsak predmet iz katerega zavestno dobivamo zvoke, ki nam pomenijo glasbo v najširšem pomenu besede. Če v vsakdanjem življenju uporabljamo to glasbilo, je za nas to *ljudsko glasbilo*, četudi je bilo kupljeno, uvoženo, izdelano v tovarni ali morebiti izposojeno od sosednje etnične skupine itd. Najpomembnejša je raba glasbila. Šele približno 20 let poskušamo resneje proučavati (z nekaj izjemami) ljudska glasbila po nekaterih principih, ki so sprejeti in ki upoštevajo: *terminologijo* — ljudsko ime ali imena za glasbilo, za vsak del glasbila itd., *ergologijo* in *tehnologijo* — proces izdelave glasbila, kdaj ga je mogoče narediti ali izdelati, kako ga ohranimo, prevažamo, kakšne magične formule pri izdelavi lahko vplivajo na kakovost zvoka, izpopolnjevanje kupljenega glasbila, okraski, simboli itd.; *tehnične in zvočne možnosti* glasbila, — melodična glasbila, glasbila za ritmično spremljavo itd.: *repertoar* — to je najmanj raziskano področje, o njem skoraj nimamo zapisanih dokumentov, namreč notnih zapisov; *uporaba* — ali glasbilo uporabljajo otroci, odrasli, glasbila za spremljavo pesmi, obrednih plesov itd.; *zgodovina in razširjenost glasbil* — glasbila, ki so doma v deželi sami, izposojena od sosedov itd. . . Dodati je treba tudi klasifikacijo glasbil — dokler ne bo boljše — po sistemu Sachs-Hornbostel, da bi se izognili nesporazumom je treba dodajati tudi ustrezne številke.

Znanstvena raziskava glasbil in ljudske instrumentalne glasbe temelji na različnih podatkih: glasbila ali nekateri deli glasbil, arhivi, zapisi, dokumenti, freske, slike, citati v ljudskih pesmih, ustno izročilo, slika in film o glasbilu in glasbeniku, zvočni zapis itd. Seveda ne trdim, da sem povedal vse možnosti. Za bolj poglobljeno raziskavo je treba preučevati tradicijo instrumentalne glasbe, od kdaj je v rabi določeno glasbilo, glasbilo je lahko tudi izjema itd., kako glasbenik igra nanj, zakaj igra prav tako, od koga se je naučil igrati, kako, v kakšni starosti, ali posnema oziroma ne posnema svojega morebitnega »učitelja«, zakaj izbira glasbila — tradicija od očeta do sina itd.; fizični, psihološki in fiziološki vzroki, kakovost zvoka — ali je glasbenik zadovoljen s kakovostjo zvoka, ali ga poskuša obogatiti in kako, ali ima glasbenik raje glasbilo z močnim, šibkim, nizkim, visokim glasom itd.; glasbenik v funkciji in družbene okoliščine — ali lahko igra sede, hodeč, stoje, kako je oblečen, ali zasluži denar, ali lahko preživlja družino, kdo ga vabi in ob kakšnih priložnostih, ali velja za dobrega godca in kje, ali ga zaradi njegovih nenavadnih lasnosti cenijo ali nasprotno pri ljudeh velja, da so godci ljudje, ki ne marajo delati in so se zato naučili igranja na glasbilo, ali so godci pijanci, ali je igranje za godca veselje ali delo in kaj menijo o tem drugi itd.

Vloga glasbila in godca v ljudskih navadah in običajih — glasbila, ki jih uporabljajo otroci — preproste igračke, ista glasbila v rabi pri odraslih — obredna glasbila. Godec je na primer ena od najpomembnejših oseb na svatbi, njegova vloga ni le igranje in zabavanje povabljenih, hkrati je skoraj vedno tudi vođa obreda — poznati mora obredne plese — vodi različne igre, ustvariti mora razpoloženje, s katerim bodo zadovoljni vsi svatje. Slovenski pregovor »godec dela ohcet« prav dobro opisuje njegovo vlogo. Čemu in zakaj nekatera glasbila sestavljajo godčevske skupine, ki postanejo značilne za določeno pokrajino ali etnično skupino, kdo igra napev, kdo začne, kdo izbira spored, kdo vodi morebitne vaje, ali sestavljajo godčevsko skupino glasbila, ki so izabrana po naključju ali gre za tradicijo — kakšno? — kdo določa sestavo glasbil, ali gre za vpliv radia, televizije, vpliv drugih znanih ansamblov doma in v tujini itd. Vloga potujočih godcev — pol poklicni glasbeniki, ki so posredovali bodisi lastno melodijo, bodisi svoj način igranja ali se nasprotno poskušajo prilagajati, ti glasbeniki lahko prinesejo nove vrste glasbil itd.

Za preteklost imamo dokaj malo podatkov, zvočne plati ljudske instrumentalne glasbe skoraj ne poznamo, kakor tudi ne njenega sporeda, tehnike. Zbiralci in raziskovalci nam niso zapustili skoraj nobenega notnega zapisa. Ljudski godci z redkimi izjemami skoraj vedno igrajo na posluš in ne poznajo not. Poudariti je treba pomen pravilnega in točnega notnega zapisa ljudske instrumentalne glasbe (tema mojega prispevka na 4. etnomuzikološkem seminarju De notationes questionibus, Čaradice, ČSSR 1973). Novejši notni zapisi, ki so bili narejeni na podlagi magnetofonskih zapisov, niso zmeraj dovolj natančni in ne dajejo dovolj podatkov. Notni zapis mora vsebovati vsaj nekaj podrobnosti — informacij, iz katerih lahko dobimo pomembne podatke. Katere so te pomembne podrobnosti, katero je to minimalno število informacij? Če je

notni zapis, ki ga seveda naredi izkušen glasbenik, prenatrpan s podrobnostimi, postane nečitljiv, nerazumljiv in treba je subjektivno izbrati nekatere od njih, da postane čitljiv — razumljiv. Problem je še težje rešljiv, če uporabljamo različne naprave, ki lahko mehanično, s simboli zabeležijo tone glasbenega dela. Toda kako je treba razumeti ta notni zapis, ki je preveč natančen in ki vsebuje preveč podrobnosti, ki jih je treba subjektivno razvozlati. Pogosto se sprašujemo, kaj in predvsem kako zapisati? Tehnika — magnetofoni, elektronski metronomi, itd. — se je razvila, toda naša notna pisava je ostala ista. Ne moremo zapisati (z notnimi simboli) vsega, kar slišimo, notni zapis namreč ne ustreza magnetofonsku zvočnemu zapisu. Zapisati pozabimo informacije, ki bi bile za nas koristne. Včasih zato, ker smo preleni, še pogosteje pa je za to kriva pisava, ki je ne poskušamo izpopolniti, obogatiti ali pa — zakaj ne? — iznajti nov način zapisovanja ljudske glasbe. Mnogi raziskovalci to poskušajo, vendar nam manjka splošnejši dogovor. Seveda zapis ne more biti idealen, toda z dogovorom, ki bi temeljil na resnem delu strokovnjakov s področja transkribiranja, bi lahko dobili boljše rezultate.

Preučevati in zapisovati ne smemo samo melodije in ritma, temveč tudi, na primer, ustni nastavek, prstni red, lokovanje, uporaba vibrata itd. Vse te podrobnosti bi morali zapisati. Te podrobnosti nam pomagajo bolje opazovati in razumeti slog določenega godca, slog nekega kraja, pokrajine, razvoj melodije itd. . . . Če bolje poznamo tehnično in praktično plat kateregakoli glasbila bolje razumemo, zakaj godec igra tako ali drugače. Boljše poznavanje glasbila nam lahko pokaže, da lahko veliko pojasnimo s tehničnimi posebnostimi glasbila (kakšen zvok lahko dobimo iz njega, kakšno kakovost zvoka, kaj je lahko, težko, nemogoče igrati). Ljudski violonisti n. pr. navadno držijo levo roko tako, da je skoraj redno drugi prst na struni E ali A previsok. Pojav, ki ga je treba upoštevati, če se hočemo izogniti preuranjenim zaključkom. Elektroakustični aparati nam na primer omogočajo primerjavo tonov in zvočne kvalitete glasbila — kar je stvar glasbila — s toni in zvočno kvaliteto, ki jih godec v resnici uporablja. Ugotoviti je treba, čemu ta pojav. Morda napačna intonacija izvira iz posebnega tonskega sistema, ne smemo pa zanemariti možnosti akustične pomanjkljivosti, pomanjkljive izdelave glasbila, telesne napake godca, popolnega nepoznavanja tehnike igranja na glasbilo (na primer posebni položaj violonistove leve roke, ki je »slabo položena«). Pri vsakem glasbilu moramo torej poznati izdelavo, kakšno vrsto in kakšna je tehnika igranja (prstni red, lok, nastavek), ugotoviti je treba, kako jih je ljudski godec uporabljal. Torej je popolnoma razumljivo, da bi notni zapis moral upoštevati vse te podrobnosti. Zapisati je treba vse, kar je mogoče slišati, seveda pa zmeraj v povezavi s tehničnimi možnostmi glasbila. Seveda raziskovalci ne morejo poznati prav vseh skrivnosti vseh glasbil. Lahko pa prosimo za pomoč poklicne glasbenike, ki bi nam znali pojasniti te skrivnosti.

Tehnika in način proizvodjanja zvoka lahko močno vplivata na kvaliteto tona, kakor tudi na razvoj in obliko melodije.

Pomoč drugih znanosti je neogibno potrebna (zgodovina, sociologija, lingvistika, arheologija, primerjalna etnologija itd.), kakor tudi primerjalni študij in aktivno sodelovanje etnomuzikologov, ki so se posvetili raziskavi ljudskih glasbil in ljudske glasbe, kar je neogibno potrebno za izmenjavo izkušenj, informacij, za skupno delo in za napredek te panoge znanosti.

SUMMARY

RESEARCH INTO MUSICAL INSTRUMENTS AND INSTRUMENTAL MUSIC

The author of this study tries to define first the object of his research by giving a definition of the ethnic musical instrument. He draws the attention to the different aspects to be considered by a scientist who wants to understand better this field of folk creativity and to study it. Priority should be given to the musical side and not so much to the material and technical side of the instrument. The most various circumstances which have a considerable influence on the form of folk music should be taken into account, e. g. why and how the player plays this or that instrument, the player's role at different customs, the psychical, physical and physiological influences, etc. The author particularly calls the attention upon the importance of good and thorough transcription, where several apparently »in-significant« details should be considered, e. g. the fingering, the use of the bow with strings, the use of the mouth-piece with winds etc. Every transcription must have a certain »minimum« of detailed information, which help to achieve a more complete and more faithful musical form. Moreover, modern apparatus for measurement should be made use of. A closer cooperation of ethnomusicologists of different countries is necessary for comparative research, exchange and views and the progress of this science in general.