

NORMA I INDIVIDUACIJA U DESETERAČKIM NAPJEVIMA S PODRUČJA SLAVONIJE

NAILA CERIBAŠIĆ

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Nakana je rada proniknuti u prirodu glazbene strukture, u proces glazbovanja, u osobine glazbenog mišljenja i mišljenja o glazbi. U konceptima o glazbi na području Slavonije dominira ideja glazbenih vrsta, proisteklih iz upotrebe glazbe, a u zbirkama folklorne glazbe ideja glazbenih oblika (napjeva ili pjesama). Povezivanjem tih dvaju pristupa - analizom po kriteriju teksta, teksture i konteksta izvođenja - pokazuje se da se folklorna glazba ne može bez ostatka objasniti kao ustrojstvo normi u određenoj ljudskoj zajednici, nego da je na djelu kreativni sukob između kulturnih konvencija i individualnih glazbenih sklonosti određenog pjevača, pa i njegovih osobnih pravila u načinu sklapanja izvedbi.

Istraživanju norme i individuacije privukla me najprije vlastita začuđenost velikim udjelom pojedinca u oblikovanju glazbenofolklornog oblika. Obrazovanoj pod dominantnim utjecajem paradigme o povezanosti folklorne glazbe i kolektiva, bilo mi je doista pravo otkriće iskusiti da, kako kaže Albert B. Lord, "every performance is unique, and every performance bears the signature of its poet singer. He may have learned his song and the technique of its construction from others, but good or bad, the song produced in performance is his own" (1965, 4).¹ Novo

¹ "Svaka je izvedba jedinstvena i svaka izvedba nosi pečat svog pjesnika pjevača. On je možda od drugih naučio pjesmu i tehniku njezina sklapanja, ali, dobra ili loša, pjesma koju stvara u izvedbi njegova je vlastita".

svjetlo donijela je misao da odnos normativnog i individualnog u sebi skriva mnoge (nerješive) bitne probleme o koje se muzikologija i etnomuzikologija uvijek iznova spotiču: problem zapisa, problem glazbene jedinice, problem identiteta glazbene pojave, problem sličnosti i razlike, i tome slično. I naposljetku, treći impuls ovome istraživanju dala je spoznaja da je odnos normativnog i individualnog jedno od nezaobilaznih pitanja ne samo muzikologije i etnomuzikologije, nego i drugih humanističkih znanosti. S narastanjem fundusa pitanja rasla je i upitnost o načinu istraživanja odnosa normativnog i individualnog. Ovaj rad pokušava ponuditi neka rješenja.

* * *

Je li otpjevana pjesma djelo pjevača ili je pjevač realizator pjesme koja postoji i bez njega? Što čini uporišta glazbene prakse? Iz čega, tko, na koji način sklapa melodije? Što daje identitet nekoj glazbenofolklornoj pojavi? Zašto je neka pjesma pripadnicima određene kulture razumljiva i prihvatljiva, a neka druga to nije? Ta i slična pitanja zapravo su pitanja o odnosu norme i individuacije.²

U ovome tekstu, norma se shvaća kao kulturna konvencija, uporište, temelj ili pak nevarijabilna osnova koja osigurava identitet određene glazbene pojave. Ona omogućuje komunikaciju između izvođača i slušatelja. Zajednička je mnogim pojedinačnim izvedbama, pretpostavlja ponavljanja, pa je, dakle, izraz određene ljudske skupine. Tiče se naučenog ponašanja i dijeljenog iskustva i temeljna je odrednica glazbenog stila u određenoj ljudskoj zajednici. U glazbenim se sklopovima³ pokazuje dvojako: kao skup stalnih značajki i kao skup stalnih odnosa među komponentama neke glazbene pojave.⁴

² Metodu glazbene analize kroz razmatranje odnosa norme i individuacije predložio je Hans Heinrich Eggebrecht (1979). Ovdje se njegove ideje uzimaju u obzir, ali su predmeti istraživanja različiti. Eggebrecht se bavi glazbenim djelima (opusnom glazbom), koja su fiksirana na razini zapisa i koja stoje u nekom odnosu prema normativnoj teoriji određenog stilskog razdoblja. Kod glazbenofolklornih pojava, međutim, ne postoji ni formulirana normativna teorija, niti konstantan i samom sebi identičan glazbeni sklop.

³ Kada pomišljam na zvučni aspekt glazbe, na glazbu kao organizirani zvuk (zvukovlje) - u izvedbi, na snimci ili u zapisu - radije koristim neutralniji termin *glazbeni sklop*, a ne *glazbena struktura*, jer potonji termin nosi konotacije pojma strukture (međusobno zavisni elementi koji nemaju značenje sami po sebi nego samo u odnosu na druge elemente strukture) i strukturalističke analize. Termin glazbeni sklop naglašava da se radi o glazbenoj cjelini (za razliku od termina organizirani zvuk) i da se u toj cjelini nešto sklapa, ali se njegovom upotrebom istodobno ne tvrdi unaprijed da se radi i o strukturi.

⁴ Prema Eggebrechtu, norme su predstrukturirane, unaprijed zadane, postoje prije skladbe i mogu se naučiti (usp. Eggebrecht 1979, 14). One su ono osnovno i konstantno što podupire nastanak glazbenog smisla (usp. isto, 19). U skup normi ulaze i predstrukturirane, iz glazbenog sklopa izdvojene supstance [koje određena kultura drži

Individuacija je ono što nekoj izvedbi daje pečat neponovljivosti i jedinstvenosti. Ona je nužnost u svakom izvođenju, jer ne postoje dva identična pjevačka iskustva i dva identična konkretna konteksta izvođenja. Osim toga, budući da norme ne obuhvaćaju cjelinu neke glazbene pojave, cjelinu stvara pjevač koji na osoban, njemu svojstven način oživljava normativne naznake neke glazbene pojave.⁵ Individuacija se dakle odnosi na načine realizacije normativnog predloška, ali i na raznolike, naročite, samosvojne realizacije onih glazbenih osobina koje su normativno nesputane. Međutim, u užem smislu, individuacija je na djelu samo onda kada dolazi do nadilaženja, prevladavanja, pa i do negacije norme kao skupa stalnih značajki i stalnih odnosa unutar neke glazbene pojave;⁶ i još uže, samo onda kada je pjevač svjestan svoje individuacije, kada vlastitim svjesnim htijenjem na izvjestan način prevladava normu.⁷

Norma dakako nije univerzalna, bezvremena i izvanprostorna kategorija. Ona djeluje uvijek u sprezi s individuacijom i to u dvama vidovima:

1. Norma se može razmatrati i treba da se razmatra prema različitim sastavnicama glazbenih pojava - norma glazbenog oblika, glazbene vrste i cjelokupnog repertoara, norma na razini konteksta, načina izvođenja i tekstone, norma užih i širih ljudskih zajednica te norma

glazbeno prihvatljivima]. One se mogu izolirati (jer postoje i same za sebe), ali u konkretnom glazbenom sklopu postaju konstituente tog sklopa u njegovoj posebnosti. Supstance u izolaciji uvijek su manje od konstituenata glazbenog sklopa, a glazbeni je sklop uvijek više od zbroja konstituenata. Supstance kao konstituente određene su svojim mjestom i funkcijom u glazbenom sklopu te međuovisnošću o drugim konstituentama. Promjena jedne supstance kao norme uvjetuje i promjenu drugih supstanci s kojima čini konstituente sklopa (usp. isto, 12-13).

⁵ Na taj način individuaciju shvaća Kangrga. Prema njemu, individuacija je "uposebničenje, prelaženje u posebno, iz općega (bitka, biti) u individuume ili pojedinačna bića i stvari" (1984, 141).

⁶ U tom smislu individuaciju određuje Eggebrecht: "Die Individuation ist die Besonderheit der Konkretion (bzw. des konkreten musikalischen Gefüges) vor dem Hintergrund des Normativen; sie bezeichnet das verschiedenartige Verhältnis zwischen Norm und Konkretion: je ausgeprägter die Besonderheit (die Individualität, Einmaligkeit, Neuartigkeit) ist, desto höher der Grad der Individuation. Die Individuation ist nicht nur die je verschiedene and individuelle Konkretion von Normen, sondern sie ist es, die die Normen durchbrechen und den Stil erneuern oder überhaupt Stil (als System vorgegebener, tradierter, intersubjektiver Normen) überwinden kann" ["Individuacija je osobitost konkretnosti (odnosno konkretnog glazbenog sklopa) pred pozadinom normativnog; ona označava različite odnose između norme i konkretnosti: što je istaknutija osobitost (individualnost, jednodržnost, novotnost), to je veći stupanj individuacije. Individuacija nije samo različita i individualna konkretnost normi, nego je ona to što lomi norme i obnavlja stil ili može čak i prevladati stil (kao sustav unaprijed danih, tradiranih, intersubjektivnih normi)"] (1979, 16).

⁷ Individuacija kao prelazak nesvjesnog u svjesno ističe se u učenju Carla Gustava Junga (usp. Franz 1973, 162).

- različitih razdoblja - koje je dakako mogu i različito određivati. No, bez obzira prema kojoj od sastavnica istraživali normu, uvijek se radi o razmatranju kroz prizmu individuacije konkretnog pjevača koji u konkretnoj situaciji oblikuje konkretnu izvedbu. Dakle, norma se može objašnjavati samo u svom odnosu prema individuaciji, i suprotno - - individuacija samo u odnosu prema normi.
2. Specifične značajke izvedbi nekog pjevača - način njegove individuacije, osobito permanentno isti način individuacije - mogu prihvatiti i neki drugi pjevači. Kada je šira zajednica prihvatiti, prvotna individuacija postaje normom koja se pridodaje starim normama, normama u drugoj zajednici ili mijenja već postojeće norme.⁸

Koncepti o tradicijskoj glazbi s područja Slavonije

Glazbene vrste

Kulturni koncepti o glazbi na području Slavonije ne zadiru u glazbene strukture. U iskazima kazivača, u glazbeno nespecijalističkim tekstovima o tradicijskoj kulturi Slavonije bitne odrednice glazbenih pojava tiču se toga tko izvodi, u kojoj situaciji, zašto, na koji tekst, a tek ponegdje mogu se

⁸ Norma i individuacija odnose se poput *langue* i *parole* (jezika i govora) u lingvistici. Jezik je za De Saussurea apstraktni sustav koji je zajednički svim govornicima određenog jezika. On je društveno determiniran određenim normama koje osiguravaju identičnost znaka za pošiljatelja i primatelja i, dakle, omogućuju komunikaciju. Nasuprot jeziku, govor je individualni čin jezika, individualna materijalna realizacija jezične organizacije. Na de Saussureovu se postavku nadovezuju Lévi-Strauss, koji je pokušava aplicirati na istraživanje mitova te Jakobson, koji je prepoznaje kod folklornih pojava. No, shvaćanje odnosa između jezika i govora kod Lévi-Straussa i Jakobsona nije potpuno isto. Govor je za Lévi-Straussa površinski i nebitni izdanak strukture (jezika), koja je jedina bitna i relevantna. U pojedinačnom je govornom činu struktura naprosto individualizirana, ali to individualizirano nema nikakvo značenje samo po sebi. Lévi-Strauss ne prepoznaje mogućnost ljudske kreativnosti - prema njemu, čovjekom upravlja nužda koja je izvan njega (usp. Lévi-Strauss 1989). Međutim, Jakobson, pozivajući se na de Saussurea, jezik shvaća manje strogo, kao "cjelokupnost konvencija koje su bile primljene od određene zajednice da bi se osiguralo razumijevanje *parole*" (Jakobson i Bogatirjov 1971, 17). Spominje i osobne promjene i individualna odstupanja, a strukture za njega nisu stalne i dane jednom zauvijek, nego su podložne promjeni. U folkloru je "odnos između umjetničkog djela i njegove objektivacije (tj. takozvanih varijanata tog djela u izvođenju različitih osoba) potpuno analogan odnosu između *langue* i *parole*. Poput *langue*, folklorno djelo postoji izvan pojedinih osoba, ono postoji potencijalno i samo je kompleks određenih normi i poticaja, podloga živov tradiciji koju izvođači oživljuju kićenim individualnim stvaralaštvom, kao što stvaraoci *parole* postupaju sa *langue*... Ako te individualne inovacije u jeziku (odnosno folkloru) odgovaraju zajednici i anticipiraju zakonitu evoluciju *langue* (odnosno folkloru), društvo će ih prihvatiti i one će postati činjenicom *langue* (odnosno elementom folklornog djela)" (isto, 21).

pronaći opisi stilskih značajki izvedbi (češće u vezi s instrumentalnom nego s vokalnom glazbenom) i spomen nekih glazbenih termina (glas, počimalja, rožiti). Istraživače je, naime, mnogo više zanimao način života (posebice sublimiran u običajima) i tekstovi pjesama (najbolje to potvrđuje činjenica da izrazom "pjesma" istraživači gotovo redovito misle na tekst pjesme). Zvučnoj dimenziji određene pojave više pažnje posvećuju samo onda kada zamjećuju znatne promjene u glazbenoj praksi - nestajanje starijih i pojavljivanje novijih glazbenih vrsta i/ili instrumenata. No i tada, ako se takvi tekstovi pokušaju, iz današnje perspektive, čitati unatrag, promjenom naglaska u rečenici, pokazuje se da istraživače, a da toga, čini se, nisu bili svjesni, glazba nije zanimala sama po sebi, nego kao indikator ili jedan od segmenata kulture na kojem se pokazuju šire društvene promjene.

Dakle, u konceptima o glazbi glazbene se pojave određuju ponajprije svojim načinom upotrebe (normativnim kontekstom izvođenja), iz čega proizlazi ideja glazbenih vrsta. Međutim, i o glazbenim vrstama podataka je zapravo malo - u starijim tekstovima postoji svijest o kolu i njegovim podvrstama, a mnogo se na prijelazu stoljeća pisalo i o pojavi pjevanja kratkih (deseteračkih) pjesama. Ne razlikuju se međutim bećarci, svatovci, bušarci, ili primjerice drumarci kao odijeljene glazbene kategorije, nego njihova ishodišta treba iznalaziti u opisima običaja (svatovci, bušarci, naricaljke), svakodnevnih situacija izvođenja (drumarci, napitnice), u opisima subkulture (bećarci, sljepačke pjesme).

Kola

U starijim se izvorima kolo ne analizira kao glazbena i/ili plesna struktura, nego se opisuje kao funkcionalan društveni događaj kojim se simbolički pokazuju odnosi pojedinaca u zajednici. Za iščitavanje toga odnosa sasvim je nerelevantno koje se od kola izvodi, kojim plesnim koracima i kojim napjevom. Gledajući i slušajući izvedbu kola, upućeni mogu iščitavati odnose među pojedincima, a pojedinci svojim udjelom u izvedbi kola odašilju poruke pojedincima i/ili zajednici kojoj pripadaju.⁹ Zbivanje u kolu i oko kola je događaj koji svakodnevici daje smisao, koji je

⁹ Primjerice, "da li se je dvoje mladih sviklo (zavoljelo), poznalo se je po tom, što... bi u kolu jedno uz drugo igrali..." (Kurjaković 1896b, 152, usp. i Filakovac 1906, 108), "da dvoje ašikuju, moremo lako spazit. Gledimo, kad kolo igra. Jedno je uz drugo, namiguju, prikreću glavu jedno drugom" (Lukić 1921, 130), "kad divojki koji momak omili, poručuje mu ona potajno, pripiva mu u kolu, da samo on pozna, komu se piva" (Lovretić 1990 [pretisak], 275), kad se zavađene prijateljice "u kolu sastanu, pa jedna što zapiva, a druga pomisli, da je to njoj, eto ti to za čas u kolu pisme za pismom, a onda tovari jedna na drugu prid svitom, što je, i što nije" (Lovretić 1990 [pretisak], 302).

obogaćuje, koji je izdiže iz monotonosti, koji je kanal za (smisleno) korištenje slobodnog vremena, koji je bitno mjesto zajedništva.¹⁰

Suvremeni istraživači slavonske folklorne glazbe razlikuju dvije vrste kola: kola polaganog plesnog pokreta, bez instrumentalne pratnje i "brža kola (ne u tempu nego u okretanju)" koja su "dijelom... uz svirku" (Stepanov 1971, 291; usp. i Rihtman-Šotrić 1976, 16). Ista podjela javlja se i kod autora s kraja prošloga stoljeća. Kurjaković u Vrbovi kod Nove Gradiške uočava dvije vrste narodnih plesova - *kolo* i *narodni tanac*:

Kolo se "izvadjaju sporije bez umjetnih figura, tako, da se mladež vrti u okolo uz pjesmu, obično sa pripjevom", dok *tanac* "izvode bržim, no takodjer pravilnim tapanjem nogu, slabo se pomičući s mjesta; a u kolu (misli se na kolo *tanac*, op. NC) je iz sela koji momak ili muž kao dudaš, tamburaš ili egedaš... Kad ispjevaju kiticu, zamijeni ih svirač svojom jednostavnom melodijom, a oni ne mijenjaju takta" (Kurjaković 1896a, 304).

Iako ponekad opisi određenih kola daju tek naznaku o kojoj se vrsti kola radi, čini se da je u prošleme stoljeću i ranije vrsta pjevanog kola bez instrumentalne pratnje bila dominantna vrsta kola u slavonskoj glazbenoj praksi (ili barem dominantna vrsta u predodžbama istraživača).¹¹ Međutim, situacija se na prijelazu stoljeća bitno mijenja. Svjedoči o tome više autora. Naime, dok Kuhač (vidi posebice 1880, 222) ili, primjerice, Kurjaković u društveno bitnim situacijama spominju izvedbu pjevanog kola bez instrumentalne pratnje, autori s početka stoljeća, opisujući bitne trenutke zajednice, a posebice neobaveznu svakodnevicu, ističu izvođenje kola uz instrumentalnu pratnju. Istodobno i žale zbog toga što nestaju pjevana kola i dulje pripovjedne pjesme. Njih početkom stoljeća sve više potiskuju kratki tekstovi koji se "pripijevaju" u instrumentalnom kolu. Istraživači na prijelazu dvaju stoljeća izvođenje bez instrumentalne pratnje ne opisuju više kao jednu od relevantnih glazbenih kategorija nego kao odstupanje od uobičajene glazbene prakse, kao rezultat slučajnosti i nužde zbog izostanka instrumenata u konkretnoj situaciji izvođenja. Usporedbom više izvora (posebice Kuhač, Lovretić, Marković) može se naslutiti da je današnji tip kola s instrumentalnom pratnjom i kratkim tekstovima od dva

¹⁰ Kolo je glavno seosko sastajalište i glavna seoska pozornica. Sažeto i posredno kazuje to Kurjaković kada navodi da je snaša "ponos cijeloj družini i u crkvi i u kolu i svugdje" (1896b, 159). Dakle, dva segmenta načina života koja zaslužuju da se posebno istaknu su crkva i kolo. Lovretić to dirljivije formulira:

"Da nema to malo kola, igre, ne bi ni momci, ni djevojke mogli spomenuti svoje mladovanje. To jim je sve, što se nekoliko put u kolu okrenu i što jedno drugom zapivaju" (Lovretić 1990 [pretisak], 277).

¹¹ Neskladom između predodžbi i stavova istraživača s jedne strane i glazbene prakse s druge strane bavila sam se u tekstu o slavonskoj glazbi kroz koncepcije smotri i istraživanja (Ceribašić 1992).

stih mogao nastati stapanjem pjevanih kola bez instrumentalne pratnje s dugim tekstovima koji se početkom stoljeća počinju skraćivati, s jedne strane, i nepjevanih, instrumentalnih kola kojima se početkom stoljeća sve više počinju pridodavati kratki tekstovi (usp. primjerice Lovretić 1990 [pretisak], 463 i 496-497). U tome leže i začeci iznimne popularnosti napjeva na deseterački dvostih.¹²

Treba, dakle, razlikovati pjevana kola bez instrumentalne pratnje od pjevanih kola s instrumentalnom pratnjom. U iskazima kazivača i u tekstovima istraživača to su dvije različite i bitne glazbene kategorije.

¹² Lijepo te promjene 1917. godine opisuje Zdenka Marković:

"U Pleternici nestaje gotovo sasvim junačkih pjesama. Znađu ih još samo gdje koje starije žene, kojima su te pjesme još u mladih dana ostale u pameti. No i za njihove mladosti rijetko su te pjesme pjevali u kolu; ponajviše su se u njemu služili ženskim pjesmama. Dulje se ženske pjesme dandanas u Pleternici rijetko čuju u kolu. Više puta, kad nema egeđaša, uhvate se pa pjevaju koju odulju pjesmu, no tad se i kolo miče posve polagano, ne poskakuju ništa. Današnja mladež radije pripijeva u kolu, pa zato najvoli one kratke pjesmice, obično od dva reda - poskočice. To su kadšto i vragoljaste pjesme, kojima pecnu sad ovoga, sad onoga; inače pjevaju o sebi, o ljepoti svojoj, o svemu selu, o djevojkama uopće, o momcima, no najviše pjevaju o svojoj ljubavi, o diki svojoj, a zadirnu i u tuđu diku, pa i u žene, što kod kola gledaju. Jednom mi neka slijepa starica reče: "Eto vidite, i u nas je moda, da naše cure ne pivaju više u kolu one pisme, koje smo mi pivale, one lipe, dulje pisme, već samo te kratke od dva reda i uvik o diki, pa diki..." (Marković 1917, 101).

Istraživači opisuju i razloge zbog kojih su se duge pjesme počele skraćivati sve do kratkog dvostiha:

"Mladež je sama počela s k r a ć i v a t i ženske pjesme. Ponajprije su se gubili oni reci: "Al govori Ivanova majka" i tomu slično. Poslije su se pjevali samo pojedini odlomci tih većih pjesama, a kad su iz tih odlomaka počele djevojke uklanjati nepoznata imena, pa umetati svoja mila, postale su pjesmice od pet do deset redaka. To su bili bar u mojem selu počeci današnjih *poskočica*. Prema ovim pjesmicama izmišljale su se i druge" (Lovretić 1990 [pretisak], 497).

"Sad biraju pjesmice, gdje se redom nižu srokovi (dulje su pjesme bez sroka, op. NC), a zato su i pjesmice kratke od dva retka, da već i nijesu pjesmice, nego samo neke dosjetke" (Lovretić 1990 [pretisak], 506).

Međutim, ne čini mi se dostatnim objašnjenje da su se dulje pjesme počele skraćivati jer njihov sadržaj nije bio blizak generaciji koja je stasala na prijelomu dvaju stoljeća. Lovretić naime ne objašnjava zašto su im ti sadržaji postali strani, a s druge strane zašto su kratki (deseterački) dvostihovi postali tako popularni i otkuda se javila tako snažna potreba pjevača u kolu da pripijevanjem komuniciraju i odašilju poruke. Moglo bi se usvojiti čestu tezu o razlici između pisane i usmene kulture, pa iz nje pretpostaviti da razloge promjenama treba tražiti u prijelazu s usmene na pisanu kulturu (u usmenoj se kulturi identitet temeljen na svijesti o povijesnom trajanju stječe i čuva kroz usmenoknjiževne žanrove, dok takva potreba u pisanoj kulturi nije nužna za oblikovanje identiteta). Moglo bi se i pretpostaviti da raspad tradicijskog društvenog sustava, posebice zadruga, ima nekog utjecaja na rast popularnosti pripijevanja (poruke u kolima zbog svoje nedirektnosti, maskiranosti, izvrstan su medij za izražavanje promijenjenih, pa i konfliktnih odnosa unutar šire obitelji). To su vjerojatno tek dva moguća segmenta objašnjenja, ali, budući da to pitanje ne pripada užim interesima ovoga rada, nije moguće pretpostaviti i ponuditi neka dodatna, suvislija objašnjenja.

Razlikuje ih medij izvedbe i usmenoknjiževni žanr (dulje pripovijedne pjesme i dvostih). Prvo je vezano za posebne prilike, a drugo je društveno nesputanije sredstvo komunikacije među pjevačima. Može se naslutiti još jedna bitna razlika između ovih dviju vrsta. S obzirom na stil izvođenja kod kola bez instrumentalne pratnje "prednjača pjeva jedan stih, a ostale igračice ga opetuju" (Kuhač 1880, 252) odnosno "jedan piva, a drugi za njim otpivaju isti redak" (Lovretić 1990 [pretisak], 456), dok se kod pjevanih kola uz instrumentalnu pratnju izmjenjuju nastupi svirača i pjevača u kolu. Neki stariji izvori ne navode istaknutog solista u pjevačkoj skupini (usp. primjerice Kurjaković 1896a, 304). Drugi pak spominju solističko pjevanje gajdaša:

"Prva je osoba u kolu-poskočnici u sredini stojeći gajdaš, izvodeć dosetljive stihove, te kojekakve šale... Udesi li gajdaš poskočnicu svoju pripjevom, to pjeva kolo pripjev, ako toga ne ima, tada opetuje cijelo društvo svaki stih, ili pusti gajdaša na samu pjevati... U Sriemu i Bačkoj ima toli vješćih gajdaša, da mogu pol sata pjevati dosjetku na dosjetku tako, da na druge kolaše ni red ne dodje" (Kuhač 1880, 272, 273).

Tek kod Stepanova može se pronaći cjeloviti opis današnjega tipičnog vokalno-instrumentalnog kola kod kojega u pjevačkoj skupini postoji istaknuti solist, a vokalni se nastupi izmjenjuju s instrumentalnim dijelovima:

"Pripijevanje zovu pjevane deseteračke dvostihove u kolu kad se igra uz svirku glazbala. Izvodi se tako da svirači prekidaju svirku kada "počimalja" zapjeva a ostalo kolo otpjeva jedan dvostih a cappella, pa zatim opet svirači nastavljaju svirku. Do prekida dolazi ma gdje i koliko god puta netko u kolu počinje pjevati" (Stepanov 1971, 392).

Opis pripijevanja i priloženi notni primjeri (primjeri br. 134-137 u objavljenoj zbirci iz Gorjana i Potnjana, a u ovome radu primjeri Đ60-Đ63) pokazuju da se radi o obliku kola koje kazivači i istraživači folklorne glazbe i plesa na području Slavonije najčešće nazivaju upravo samo *kolom*, iako se radi o sasvim određenom kolu. Prema Ivančanu "sva ostala slavonska kola dobila su posebna imena, a ovo kolo je ostalo jednostavno K o l o " (1956, 33). Naziva se još i *slavonsko kolo*, *staro slavonsko kolo* ili *šokačko kolo*, pa i *drmež*, iako je drmež, prema istom autoru, samo jedan dio kola - onaj u kojem se pleše uz pratnju svirača. Preostala dva dijela su vokalno-instrumentalna "šetnja" u kojoj se pjevaju dvostihovi i "šaranje" u kojem se izvikuju poskočice (Ivančan 1956, 37).

Stepanov je i jedini autor koji za kolo bez instrumentalne pratnje prilično dosljedno koristi termin *kolo na okretanje*. Opisao ga je kao kolo polaganog plesnog pokreta, bez instrumentalne pratnje. U njemu se "okreću" uglavnom djevojke ili žene. Na terenskom istraživanju u

Gorjanima i Potnjanima u kolu na okretanje zabilježio je samo pjevanje dvostihova, dok pjevanje romanci i balada u toj vrsti kola označava kao stariju praksu (usp. Stepanov 1971, 291).

Kolo je dakle iznimno višeznačan i nedosljedno korišten termin. Najopćenije, ono je naziv za bilo koji kolektivni ples (usp. Dopuđa 1974, 351), naziv za "skup koji pleše kolo, pa i igranku uopće" (isto), naziv za posebnu vrstu kolektivnog plesa (primjerice, za kolektivne plesove uz instrumentalnu pratnju) ili pak naziv za točno određeni glazbenoplesni oblik (primjerice, slavonsko *Kolo*). Takvu višeznačnost nije moguće izbjeći ni u ovome radu, jer u zbirkama folklorne glazbe zapisivači redovito navode samo vokalnu dionicu napjeva kola, a čak i u popratnom tekstu uz zapis uglavnom izostaje podatak radi li se o vokalnoj ili vokalno-instrumentalnoj izvedbi napjeva kola. Stoga je tekst napjeva najčešće i jedina naznaka za razlikovanje dviju vrsta kola: vokalno-instrumentalno kolo češće je vezano uz dvostih, dok se u kolu na okretanje osim dvostiha javlja i kontinuiran slijed stihova.

Bećarac

Iako je u današnje vrijeme na području Slavonije zasigurno najpopularniji tradicijski folklorni napjev, bećarac se u starijim izvorima o tradicijskoj kulturi Slavonije uopće ne spominje. Postoje samo izrazi "bećar" i "bećariti se" koji su u najstarijim izvorima vezani uz polusvijet zločinaca, kradljivaca, pijanica, bludnika. Kuhač nema izraza "bećarac", nego skupinu pjesama o razbojnicima i tatima (u 5. svesku svoje zbirke). Većinu tih pjesama zabilježio je na području Slavonije i Srijema i sve imaju deseterački stih. Uz neke od tih primjera navedene su i bilješke o ljudima koji se u pjesmama spominju. Redovito se radi o zločincima (harambašama) koji su zbog svojih zlodjela sredinom 19. stoljeća bili uhićeni i ubijeni ili osuđeni na smrt vješanjem.¹³

Lovretić govori o kradljivcima među kojima je, osim Cigana, "bilo... i naši", koji su konje odvodili, ali tima se brzo sudi. Za godinu, ili za dva umru obuti. To su oni, koji se rado kurvaju, a nemaju ništa, da kurvi što dadu, ili se *pobećare*, pa po birtijama pijančuju" (1990 [pretisak], 290,

¹³ Prema Olgi Penavin, težak položaj kmetova u 19. stoljeću, raznovrsni nameti, gubitak posjeda i vrbovanja za vojsku uvjetuju nastanak bećara - bezemljaša, vojnih bjegunaca, pastira koji bez sredstava za život počinju lutati i pljačkati bogate trgovce. Bećarske družine postoje već sredinom tridesetih godina prošloga stoljeća, ali posebice od 1848. godine, kada se udružuju brojni ratni dezerteri. Prema istoj autorici, bećare karakterizira želja za avanturom, konjičkim vratolomijama, junaštvom, slobodnim, raskalašenim životom uz vino i žene. Oni su neustrašivi, odlučni, prkosni, naprasni, lukavi i dosjetljivi zaštitnici siromašnih i neprijatelji obogaćenih trgovaca te stoga uživaju simpatije naroda (usp. Penavin 1979).

kurziv NC). No, već u Lovretićevo vrijeme bečari nisu nužno i kradljivci, nego samo ženskari - "švaleri" (usp. Lovretić 1990 [pretisak], 254). Bečarac se kod Lovretića posredno može povezati uz kolo. Naime, oženjene muškarce koji su se vratili iz vojske kolo može namamiti "na rđav život" (Lovretić 1990 [pretisak], 232), "na noćne trke" (isto, 247), na odlazak u birtije, na kartanje (usp. isto, 252), na noćno pijano muško pjevanje po ulicama (usp. isto, 247). Takvo pjevanje moglo bi možda biti izvorište današnjeg bečarca.

Oko dvadesetak godina kasnije, u Lukićevim tekstovima bečari su tek sitni kradljivci (primjerice krađa voća) i zavodnici (veza s "tuđom mladom" i sa "soldatušom"). Štoviše, bečarenje postaje izraz za pomalo raskalašeno, ali uobičajeno ponašanje mladih momaka. S druge strane, češće izbjivanje iz kuće, posebice redovitiji odlazak muškaraca u krčmu više ne nailazi na zgražanje okoline, nego, za razliku od Lovretićeve vremena, postaje gotovo uobičajena pojava (usp. Lukić 1921, 136-138). Međutim, ni Lukić se još ne koristi izrazom bečarac, iako u svojoj zbirci iz okolice Slavenskog Broda donosi primjer koji pripada tipičnom glazbenom obliku bečarca (primjer B100 zabilježen 1938. godine). Tek u tekstu pisanom 1951. godine spominje "bečarske i pijančeve" pjesme te pijano muško pjevanje (usp. Lukić 1951, 10).

Povezanost "bečara" i "bečarenja" s folklornom glazbom je dakle dvoslojna. Postoje pjesme o bečarima i pjesme koje izvode bečari. Bečarac se prvi put, koliko je meni poznato, spominje u Jankovićevim rukopisnim zbirkama s početka pedesetih godina ovoga stoljeća. No, kao termin prvi ga je, čini se, objasnio Mladen Leskovac (Leskovac 1958), koji ga označava kao "našu najkraću narodnu pjesmu", a radi se zapravo o deseteračkom dvostihu. Leskovac je bečarac odredio isključivo s usmenoknjiževnog gledišta. Njega nije zanimalo u kojem se kontekstu i na koji način bečarac pjeva - stoga prema njegovom shvaćanju bečarcima pripadaju i svi svatovci, drumarci, bušarci, pjesme u kolu. Sasvim je opravdano (s etnomuzikološkog, ali i etnološkog i folklorističkog gledišta) takav pristup kritizirao Vinko Žganec (Žganec 1962). Ovaj rad gotovo u potpunosti prihvaća njegovo određenje bečarca, jer ga potkrepljuju i rezultati kasnijih terenskih istraživanja. Žganec je, naime, uočio da je bečarac prije svega glazbeni oblik specifičnih značajki pojedinih osobina glazbenih pojava:

"Bečarac je zapravo bečarac onda kad se ti dvostihovi pjevaju, i to ne na bilo koju melodiju, nego baš na onu koja se naziva istim imenom. Kad gajdaš samo svira neku melodiju, a uz to ništa ne pjeva, vješt narodni pjevač odmah će znati da li on svira bečarac ili koju drugu vrstu napjeva narodne pjesme" (Žganec 1962, 513, kurziv NC).

U današnje se vrijeme funkcija komunikacije glazbom javlja ponajprije u bećarcu, a ne, kao ranije, u kolu. Bećarac funkcionira kao simbol vrednota i simbol identiteta ljudske skupine koja ga izvodi i kojoj se izvodi. Sastavni je dio različitih priredbi u koje je uključena šira zajednica (primjerice, proslave državnih praznika), velikih obiteljskih proslava (primjerice, svadbi), ali i sasvim spontanih situacija glazbovanja. Ipak, dvije su osnovne scene za izvođenje bećarca - smotre folklorne glazbe i svadbe. Time sam se potanje bavila u tekstovima iz 1991. i 1992. godine. Ponovit ću ovdje tek to da je na smotrama bećarac neizostavan dio repertoara slavonskih skupina, a na svadbama je istaknuta njegova uloga običajnog napjeva koji zamjenjuje starije obredne i običajne svadbene pjesme. I jedno i drugo svjedoči o bećarcu kao jednom od ključnih simbola tradicijske slavonske glazbene prakse. Zadaća je ovoga teksta istražiti da li i glazbeni sklop bećarca korespondira njegovu značaju u kulturi Slavonije - da li bi se i prema samom glazbenom sklopu bećarac mogao označiti na isti način.

Svadbene pjesme

Bećarac, svatovac, bušarac, drumarac - sve su to izrazi koje, koliko je meni poznato, prvi upotrebljava Slavko Janković u svojim rukopisnim zbirkama iz pedesetih godina. On ih, međutim, ondje (kao i u kasnije objavljenim "Šokačkim pismicama") ne objašnjava detaljnije - ti izrazi ispunjavaju rubriku "poseban naslov" u obrascu na kojemu su suradnici ondašnjeg Instituta za narodnu umjetnost zapisivali napjeve ili se pak, kao u slučaju svatovca, donosi vrlo kratko objašnjenje: svatovac je "napjev za pismice, koji se pjeva za vrijeme cijelih svatova. Na taj napjev mogu se dakle pjevati brojni deseterački dvostihovi" (Janković, IEF rkp N213, 1954, 1, usp. i Janković 1967, 30).

U okviru svadbenog događanja treba, čini mi se, razlikovati dvije skupine napjeva: *svadbene obredne pjesme*, koje se izvode u točno određenom trenutku odvijanja određenog obreda ili običaja, na točno određeni tekst, te običajni *svatovac*, koji se izvodi u različitim trenucima odvijanja svadbe, na različite, ne unaprijed određene deseteračke dvostihove. Svatovac se ponajviše izvodi kao poputnica - pri odlasku svadbene povorke po kumove, po mladenku, na vjenčanje te pri povratku mladoženjinoj kući (usp. Ceribašić 1991, 100-101).

Kao poseban termin, svatovac se, kako je već navedeno, pojavljuje tek od sredine ovoga stoljeća, ali je i kasnije, a posebice ranije, označavan raznoliko. Naišla sam na nazive *svatovska pjesma*, *vesela svatovska pjesma*, *svatovska poskočica*, *svadbena pjesma*, *starovinski svatovac*, *uz svatove*, *po svatovski*. Vrlo često se ne spominje nikakav naziv, nego o postojanju svatovaca svjedoče tek sintagme da "kad se ide...", putem se

pjeva" (Kurjaković 1896b, 155), da "za čitave večere... pevae devojke različite svatovske pesme" (Filakovac 1906, 114). Svatovci se, vjerojatno zbog promjenjivog teksta, nisu shvaćali kao zasebna vrsta. Više se uočavala posebnost svadbenih obrednih pjesama. Lukić ističe da se "u svatovi... pjevaje pjesme svake fele. Ima opet samo svatovski pjesama, koje se samo u svatovi pjevaje, a više nikad" (Lukić 1921, 337). Redovito se navode tekstovi obrednih pjesama te tko i kada ih izvodi.

Ipak, kojiput je teško odrediti o kojoj je glazbenoj vrsti riječ.¹⁴ Nedorečenost takvih opisa dovodi u pitanje utemeljenost (verbalnih) koncepata o glazbi na ideji glazbenih vrstâ. Čak i Janković, koji je postavio razlikovanje glazbenih vrstâ, navodi da je određeni primjer ""svatovac" t.j. "pismica", no vele, da se pjeva u "kolu"" (bilješka uz V10). Stoga će možda tek analiza glazbenih sklopova potvrditi relevantnost glazbenih vrstâ, smještajući ih na razinu neverbalnih glazbenih koncepata.

Bušarac

U starijim se izvorima ne spominje ni bušarac. Autori dakako opisuju pokladne običaje, ali ne i neku posebnu pjesmu za poklade, nego samo plesanje i pjevanje kola uz pratnju gajdaša na ulici i u krčmi te *bal* djevojaka i momaka koji obilaze kuće (usp. Lovretić 1990 [pretisak], 310, 313, 450, 638). Filakovac ne govori o balu, nego o *bušarima* - maskiranim djevojkama i momcima - koji već na zadušni četvrtak, a posebno na pokladni ponedjeljak i utorak "svi zajedno uz gajdaša idu (pjevajući, op. NC) od kuće do kuće kroz čitavo selo" (Filakovac 1914, 166, 167). Iznimka je Kuhač koji uočava postojanje posebnog pokladnog napjeva:

"Odrasle djevojke prolaze o Pokladama u Slavoniji kroz cijelo selo te pjevaju u dvozvučnom zboru "karakachu" tj. koračnicu krabulja ili maškara ("karakacha" će po svojoj prilici biti turska riječ). Kod tog ophoda uhvate se djevojke za ruke unakrst ili idu jedna za drugom" (Kuhač 1941, 472).

Stoljećee kasnije Janković govori o bušarcima (pokladarci, pokladovci, fašingarci) koji se "pjevaju pretežno za vrijeme poklada", ali se "pomalo... uobičajilo da se ti napjevi pjevaju i inače u veselijim zgodama". Tekst bušaraca čine "pjesmice s veselim sadržajem" (Janković 1967, 30).

¹⁴ Primjerice, Lovretić spominje da nakon upisivanja mladenaca pri povratku kući "muški pjevaju sitnije pismice, (a) gajdaš jim pomaže" (Lovretić 1990 [pretisak], 346). Budući da se radi o svadbi logično je pretpostaviti da se pjevao svatovac, ali iz današnje perspektive to ni u kojem slučaju ne bi mogao biti svatovac (jer ga danas izvode žene i izvodi se bez instrumentalne pratnje), nego možda bečarac.

Drumarac

Drumarac je od svih glazbenih vrsta ponajmanje određen. Janković je zapravo jedini istraživač koji ga shvaća kao posebnu kategoriju - točnije, kao suvišak od drugih kategorija, jer ga određuje negativno: "Svi ostali napjevi za pjesmice, koji ne nose obilježja iz prednje četiri vrste (svatovci, bećarci, bušarci, kolski napjevi, op. NC), zovu se drumarci, jer se najčešće pjevaju na drumu (cesti), na divanu i u drugim zgodama. Najbrojniji su i muzički najraznovrsniji, jer ih ne sputavaju pravila oblikovanja" (Janković 1967, 30). Drugi istraživači ne poznaju ovu vrstu, drumarci nisu određeni nikakvim specifičnim kontekstom i "ne sputavaju ih pravila o oblikovanju" - izostaje dakle svako moguće uporište za njihovo određenje kao zasebne vrste, pa i za mogućnost provođenja analize glazbenih sklopova po kriteriju "drumaraca". Pitanje je stoga jesu li drumarci zasebna (glazbena) vrsta ili tek Jankovićeva kategorija, njegov naziv za napjeve koji su se pokazali kao suvišak u (rigidno) postavljenoj klasifikaciji.

Naricaljke

Naricaljke pripadaju starijoj praksi u glazbenoj kulturi Slavonije. U korpusu gradiva iz pedesetih godina i kasnije nema zapisa naricaljki. Iznimka su dva primjera naricanja u Stepanovljevoj objavljenoj zbirci, ali su ti primjeri heterosilabičnog stiha utemeljenog na šestercima. S druge strane, jedini Lovretićev primjer (Lovretić 1990 [pretisak], 382) i sva tri Kuhačeva primjera naricaljki iz Slavonije (K1957, K1958, K1959; K1959 je preuzet Lovretićev zapis) jesu deseteračka.¹⁵

¹⁵ Više vrlo zanimljivih podataka o naricanju donosi Kuhač:

"U hrvatskom je narodu običaj, kad tko umre u seljačkoj kući, da za mrtvacem nariču, tj. pjevaju recitativno žalobne stihove u kojima hvale život i kreposti preminuloga, pa žale što je umr'o" (Kuhač 1941, 478).

"U Slavoniji bio je običaj u četrdesetim i pedesetim godinama prošlog stoljeća (19. stoljeća, op. NC) da je kod pogreba mrtvaca naricala koja žena. Obično je to bila majka, supruga, tetka ili koja druga žena iz rodbine. Kad su bile žene iz rodbine zapriječene bolešću ili bilo čime drugim, tu je zadaću preuzela koja starija žena iz sela, ali ne za plaću kao u srednjoj Dalmaciji. Čim je svećenik mrtvaca u kući blagoslovio a povorka se krenula prema groblju, počela je narikača naricati, idući neposredno iza lijesa. Nakon svakog stiha ili kitice prestala je neko vrijeme naricati, kao da se domišlja slijedećem stihu ili kitici i da dade priliku svećeniku da ispjeva propisane obredne latinske stihove. Nekad je u Slavoniji imalo svako selo posebni napjev za naricanje; taj napjev nisu nikada upotrebljavale narikače drugih sela. Poslije je taj običaj [kako je Kuhač čuo] sve više išezavao, jer je svećenstvo pečujске dijeceze protiv toga ustalo. No u nekim se krajevima ipak održalo naricanje; tako u Đakovštini i u drugim selima koja spadaju đakovačkoj biskupiji... Iz ove se naricaljke (br. 1957, a ovdje K1957, op. NC) razbira da ne stoji Vukova tvrdnja da se nariče u stihovima samo u Paštrovićima; eto u Slavoniji, a i u Hrvatskoj nariče se također u stihovima, samo što ovi nisu već prije sastavljeni za stanovitu osobu, nego su čiste improvizacije. A upravo to im daje još i veću vrijednost" (Kuhač 1941, 479).

Sljepačke pjesme

U rukopisnim zbirkama iz Gorjana i Potnjana Stepanov donosi više izvedbi oblika sljepačke pjesme. Govori o posebnosti njihova formalnog modela (o čemu će biti više riječi kasnije), ali ih ne smješta ni u kakav kontekst. Uz neke primjere u bilješci navodi da se radi o "guslarskim pjesmama", odnosno o "guslarskom načinu pjevanja". U objavljenoj zbirci dvije izvedbe istog oblika Stepanov ne označava kao sljepačke pjesme. Smješta ih u skupinu romanci i balada i u uvodnom tekstu u vezi s njima govori o posebnom, pripovijednom načinu pjevanja, "tj. jedan pjevač svojim solističkim pjevanjem zabavlja ostale prisutne, npr. na silu (sijelu)" (Stepanov 1971, 290).

Teško je stoga pronaći trag tim pjesmama u starijim izvorima. Ako se slijede opaske u rukopisnim zbirkama, trag vodi do Kuhačevih sljepačkih pjesama. Prema njemu, sljepačke su pjesme one koje "slipeci uz gusle [die einsaitige slavische Geige, op. Kuhač] ili gege [die zweisaitige slavische Geige, op. Kuhač] pjevaju. Popievke ove (sljepačke, op. NC) diele se u prosjačke, pobožne i ine naučne. Druge popievke koje slipeci pjevaju jesu junačke i šaljive" (Kuhač 1881, 250). Romance i balade Kuhač određuje kao podvrstu junačkih pjesama. Balade se pjevaju "najviše uz gusle ili uz gege; u onih naših krajevih, gdje nisu gusle više u porabi, pjevaju se balade bez pratnje kojega glasbala, a isto tako i ženske balade, ma i bilo u onom kraju gusala" (Kuhač 1881, 268). Napjevi iz Kuhačeve prve skupine sljepačkih pjesama (prosjačke, pobožne i ine naučne) koji su zabilježeni u Slavoniji (i Srijemu) redovito nemaju deseterački stih, dok s druge strane sve junačke pjesme (uključujući i balade) iz Slavonije i Srijema prema vrsti stiha jesu deseteračke.

Pojedinci pjevači

Nema istraživačkog pristupa koji bi u pojedincima tražio svoje uporište ili koji bi pojave pokušao objasniti pojedincima. Autorima je uporište neko selo ili neka mikroregija kojima je omeđena neka pojava. U naslovima radova navodi se predmet istraživanja (narodni život i običaji, godišnji običaji, ženidbeni običaji, narodne pjesme, itd.) i relevantna instanca na kojoj se on razmatra (neko selo ili neka mikroregija).¹⁶

Svijetle iznimke su Josip Lovretić i Luka Lukić koji su vrlo dobro poznavali sredinu koju opisuju i vjerojatno gotovo svakog stanovnika

¹⁶ Primjerice, Stepanov je svoju zbirku *Narodne pjesme iz Gorjana i Potnjana* oblikovao na temelju izvedbi manjeg broja pjevačica, ali ju je, dakako, naslovio imenima mjesta (Stepanov 1971), a zbirka koja sadrži 60 izvedbi Marije Pavić nosi naslov *Pjesme iz Gorjana (Đakovština - Slavonija)* (IEF rkp N274).

pojedinačno. Kod njih nisu svi kazivači ili pjevači bezimni likovi bez identiteta koji se utapaju u svome kolektivu, nego stvarni ljudi. Posebice u opisima Josipa Lovretića, upravo su ti konkretni ljudi, a ne netko ili nešto nepoznato, u nekim konkretnim situacijama reagirali na određeni način, što je moglo imati ili imalo posljedice i na druge ljude, pa i na širu zajednicu. To ni u kojem slučaju ne znači da Josip Lovretić zanemaruje zajedničko, kolektivno, mjesno. Znači tek to da je odškrinuo vrata samosvojnim ljudskim bićima i odnosu normativnog i individualnog, što je doista hvale vrijedna smjelost, posebice ako se ima na umu okružje znanstvenih pristupa i paradigmi u kojima je djelovao.

Razmotrimo stoga pobliže dulji odlomak iz Lovretićevog opsežnog rada:

"U Privlaci se je najviše pivalo prije dvajest i dvi godine, kad je Đula Jurića divovala, jer je ona bila prva divojka, a najviše je u kolu pivala, pa su i druge pivale glede nje. Posli nje je puno pivala Slava Matića. Bila je bogata, a u crkvi je bila počimaljka... Godine 1881. počela je mnogo pivati Evica Matića, a i ona je posli bila počimaljka. Ja sam je slušao 1882. god. 21. rujna. Pivale su joj divojke, žene, momci i ljudi, a ona je od sedam sati na večer do dva sata posli pol noći svima pismom odgovarala, al je odgovarala tako, da nisam nikog drugog razumio, do li nju, jer joj je grlo jasno, pa druge nadvisi, a pamet brza, pa jim pisme dostizava, da prije odgovori, već što je onaj svršio, koji joj je počeo pivati. Posli Evice bila je u Privlaci počimaljka Reza Oržića, ali ta nije znala pošteno zapivati. U Otoku su se ljudi stidili, kad su je čuli, što u kolu govori. Bila je u četrnaestoj godini, kad ju je parok istirao iz reda, pa se je posli slabo pazilo na njezine pisme.

Otočanke su prije trideset i više godina puno pivale u kolu... Onda se nisu nadpivale, nego su u slogu pivale pisme, što su se mogle u takom kolu pivati. Godine 1883. puno je pivala Liza Vukova, a posli nje počelo se je pivati, ko što se nigda nije. Prve pivačice u kolu bile su Đula Andrićeva, Eva Ilarkova, Stana Kalavardina, Kata Rojtanova, Marica Jurina, Nana Šumarova. Sve su znale pod jednako pivati, pa je to milo slušati.

Dok je Pava Subašin bio momak, on je bio prvi pivač u Otoku. Kad su se ove divojke razudale, prestala je pisma u Otoku, jer je Marija Galova preotela vladu, a nije bilo drugi' divojaka, koje bi joj mogle odgovarati, pa je sama ona pivala u kolu, a druge šute, pa je slušaju. Sad se u Otoku opet manje piva, već što se je prije pivalo, jer gospoda zabranjuju kolo i gajde, pa se mladež boji gospodskog zuluma.

Koja divojka najviše pisama zna i najbolje piva, ta u kolu počima, ako njih više pivaju skupa. Onda, ako se koja koje pisme siti, rekne njoj, pa ona zapiva, a ove za njom r o ž e . Ako ta divojka ne dođe u kolo, a njezine druge ne znaju bez nje pivati, onda one šute u kolu, ili pivaju uz koju, koja se usudi, da u kolu vodi" (Lovretić 1990 [pretisak], 463-464).

U ovome odlomku Lovretić nedvosmisleno naznačuje kako je potrebno obratiti pažnju pojedincima pjevačima - ističe pojedine vješte pjevačice nasuprot osrednjima i ističe njihovu *sposobnost nametanja novih značajki izvođenja*. One su, štoviše, uvjet postojanja žive glazbene prakse - bez vještih pjevačica i bez njihova međusobnog suparništva "prestala je pisma u Otoku". Sve istaknute pjevačice redovito vode glavne uloge i na drugim poljima društvenog života - one su počimalje u crkvi¹⁷, one su iz bogatih obitelji, one su "brze pameti". Naznačuje se i poželjne osobine izvedbi - oštrouman, brz i prikladan odgovor na ma kakav otpjevani tekst (odaslanu poruku), jasna dikcija, sposobnost nadjačavanja ostalih pjevača.

Više se na pjevače osvrće i Luka Lukić, ali su oni kod njega ponajprije *realizatori normativnog* - ishodište nove prakse Lukić uglavnom ne veže uz pojedince. Zajedničko je njegovim istaknutim pjevačima poznavanje velikog broja različitih pjesama, zanimljivih tekstova i raznolikih, starijih i novijih napjeva (usp. Lukić 1951). Lukić uviđa i da "svaki pjevač pjeva po svojoj volji i raspoloženju, te bi se jedva našla dva pjevača, koji bi istu melodiju skroz jednako odpjevali" (Lukić 1951, 22).¹⁸ Ipak, kod Lukića odlučujuća instanca ostaje "ista melodija" (koju pjevači mogu unekoliko različito izvoditi), dok su kod Lovretića konkretne pjevačice te koje mogu "početi pivati, ko što se nigda nije".¹⁹

Nekoliko stranica uvodnog teksta u zbirku *Narodne popijevke iz okolice Slavonskog Broda* (IEF rkp N124, sv. I, 1951) Lukić je posvetio pitanju nastanka melodija, u čemu se možda najjasnije vidi suptilna, ali za ovaj tekst bitna razlika između dvaju pristupa (Lukićevog i Lovretićevog). Kod Lovretića je novo izvođenje rezultat *individualnih htijenja konkretnih pjevačica*, dok je kod Lukića ono rezultat *uobičajenog (normativnog) postupka bilo koje* (vješte) pjevačice ili pjevača:

¹⁷ Počimalja (počimajla, počimaljka) je u starijim izvorima ponajprije djevojka koja mora "počimati pisme u crkvi, na prošencijonu i na ukopu" (Lovretić 1990 [pretisak], 273), a čini se da se tek zatim naziv prenosi i na vodeću pjevačicu u drugim situacijama glazbovanja, posebice u kolu.

¹⁸ Ta je konstatacija u hrvatskim etnomuzikološkim radovima vezana uz pisanje o varijantama, kojima su se hrvatski etnomuzikolozi malo bavili. Kada su to i činili, razina analize koja varijante pokušava objasniti individualnošću pjevača je i počinjala i završavala gornjom konstatacijom.

¹⁹ Osim kod Lovretića i Lukića, pojedinci se spominju i kod Kuhača, ali na drugi način. Kod njega se, naime, poimence spominju samo guslari (usp. Kuhač 1881, 268-272). Oni su u očima istraživača očito najcjedeniji nositelji glazbene prakse. I mnogo kasnije, sve duboko u naše stoljeće, čast da se spomenu imenom i prezimenom daleko najčešće pripada guslarima. Razlozi tome vjerojatno leže u njihovom autorstvu (vlastitom sklapanju teksta, a ponekad i napjeva koje izvode), profesionalizaciji, pomnoj brizi za zaštitu osobnih profesionalnih interesa, profesionalnom organiziranju, stvaranju predodžbi ispletanih od ponosa i junaštva.

"Kad cure ili dečki slože već koju pjesmicu, ili donesu novu iz koga sela, onda one u skupu, a ne pojedince, izmišljaju, kako će to pjevati. Jedna počne i zapjeva poluglasno, druga joj pomogne ili popravi, treća opet govori ako ni dobra i tako slože ariju; a kad ju slože onda par puta zapjevaju i bude dobro. Od njih čuju druge, pa pjevaju... Nova arija mladeži je draga, pa ju rado i često pjevaju, al to ne dugo, već za mjesec, dva, da im je šta nova. Zato vole ići okolo po godovima i kad je u kojem selu god, onda idu u goste, a uz to donesu sobom po koju pjesmu a i ariju nove mode, kakve nema ovde. Sad im je osobito za volju onaka melodija, koja ima pripjev, jer se u njem bolje pjevač istakne i bolji efekt poluči. Sela uz Brod malo pomalo pamte gradske pjesme i napjeve i nji za sad po malo i rede (tj. rjeđe, op. NC) pjevaju" (Lukić1951, 19).

Gradivo - deseterački napjevi s područja Slavonije

Izbor gradiva

Tekst bečaraca, svatovaca, bušaraca i pjevanih kola uz instrumentalnu pratnju oblikovan je u formi deseteračkog dvostiha. Mogu doduše "nastati i cjeline od dva ili tri dvostiha, okupljenih oko istog motiva", ali "te cjeline nisu tako čvrste - lako se dodaju novi dvostihovi, ili izostavljaju ili umeću u druge pjesme. U svakom slučaju osnovna jedinica ostaje dvostih" (Perić-Polonijo 1989, 152). Deseterački je dvostih, dakle, poseban usmenoknjiževni žanr (usp. Bošković-Stulli 1971, 350-354; Perić-Polonijo 1989, 151). On se međutim ne poklapa u potpunosti s glazbenim vrstama, posebice u slučaju dvije glazbene vrste:

- u kolima na okretanje se osim deseteračkog dvostiha javljaju i dulji baladni deseterački ili osmerački tekstovi;
- u svadbenim obrednim pjesama se osim konkretnog deseteračkog dvostiha (primjerice "Zbogom ostaj djevojačka mati / sad ćemo ti kćerku otpeljati") javljaju i dulje deseteračke, trinaesterake ili pak osmeračke pjesme.

Još više deseterački dvostih kao usmenoknjiževni žanr kolidira s glazbenim oblicima - istim se napjevom izvode i tekstovi oblikovani u deseteračke dvostihove, tekstovi kod kojih postoji tek naznaka vezivanja dva i dva stiha te tekstovi duljih lirskih pjesama kod kojih nema ni takve naznake. Stoga su u gradivo ovoga rada uključeni napjevi kojima je tekst deseterački, bilo da se radi o usmenoknjiževnom žanru deseteračkog

dvostiha ili desetercu kao vrsti stiha u nekom drugom usmenoknjiževnom žanru.²⁰

Nije međutim bilo moguće, a ni potrebno, slijediti u potpunosti kriterij glazbene vrste. U zapisima napjeva vrlo često izostaje naznaka o kojoj se glazbenoj vrsti radi. Stoga bi neizostaviti primjere određene glazbene vrste (ponajprije kola sa i bez instrumentalne pratnje) zapravo značilo obuhvatiti gotovo cjelokupni glazbeni repertoar (točnije, sve one primjere koji nisu označeni kao određena vrsta) i tek zatim analizom glazbenih sklopova pokušati eventualno iznaći koji od takvih primjera pripadaju kolima, a koji ne. S druge strane, činilo mi se neopravdanim uključiti samo one nedeseteračke oblike koji nose oznaku pripadnosti kolima, a ne i one koji su im prema glazbenim osobinama jednaki ili vrlo slični, a ne nose takvu oznaku. U svakom slučaju, ako bi se željelo obuhvatiti sve raznolikosti unutar glazbenih vrsta i sve sličnosti glazbenih struktura, jedino moguće polazište jest cjelokupni glazbeni repertoar. Međutim, budući da osnovna nakana ovoga rada nije istraživanje sustava glazbenofolklornih vrsta, nego praćenje odnosa normativnog i individualnog, sasvim je razumljivo gradivo ograničiti u onolikoj mjeri u kojoj ograničenje ne utječe na rezultate provedenog istraživanja.

Gradivo rada ograničeno je, dakle, na *glazbene sklopove čiji je tekst asimetrični, epski deseterac*. Time je bez ostatka uključeno nekoliko različitih glazbenih vrsta (bećarac, svatovac, bušarac), moguće je pratiti odnos glazbenih oblika i glazbenih vrsta (isti oblici u različitim vrstama i obrnuto) i, što je najbitnije, moguće je pratiti odnos pojedinaca prema normama što ih nameću različiti glazbeni oblici i glazbene vrste, različite stilske odrednice izvedbi, različiti usmenoknjiževni žanrovi, različite upotrebe i funkcije glazbe, različite mjesne i vremenske odrednice izvedbi. Većinom se radi o vrlo popularnim oblicima koji su nerijetko zabilježeni u

²⁰ S obzirom na vrstu stiha postoji mogućnost da se na isti napjev izvode četmaesterci (14: 8,6) i deseterci (10: 4,[4],6), kao i da je u nekom od svojih glazbenih redaka deseterački napjev srodan osmeračkim (onda kada glazbeni redak čini ponavljeni četverosložni članak deseteračkog stiha), šesteročkim (šesterosložni članak deseterca) ili dvanaesteračkim napjevima (ponavljeni šesterosložni članak deseterca). Takve srodnosti postoje, ali one nisu toliko mnogobrojne da bi zbog njih u gradivo bilo nužno uključiti i sve osmeračke, šesteročke i dvanaesteračke pjesme. Osim toga, već kod samih deseteraca pokazuje se iznimna raznolikost načina strukturiranja pjevanog teksta (ponavljenjem članaka i podčlanaka stiha i uvođenjem različitih pripjevnik dijelova), pa tu raznolikost nije potrebno dodatno potvrđivati uključivanjem napjeva drugačije vrste stihova.

U gradivo stoga također nisu uključeni ni primjeri heterosilabičnog teksta, malobrojni primjeri kod kojih stih i pripjevni dijelovi tvore deseterosložne glazbene retke (primjerice, "Kabanica od seksera, haj, haj / Doć' će dika dok večera, haj, haj") i još malobrojniji primjeri s deseteračkim tekstom strukture 5,5, jer se oni u pjevanom tekstu strukturiraju drugačije od asimetričnih, epskih deseteraca strukture 4,6.

više izvedbi jedne pjevačice/pjevača te u izvedbama različitih pjevača, u različitim dijelovima Slavonije i u duljem vremenskom razdoblju, što sve omogućuje istraživanje odnosa više izvedbenih parametara (kada, gdje, tko i što izvodi).

Postoje međutim glazbene vrste i društveni konteksti u kojima se deseterački stih nikada ne javlja - u crkvenim liturgijskim i paraliturgijskim pjesmama te u obrednim pjesmama većine godišnjih običaja (filipovčice, križarice, dodole, ladarice, božićne kolede), dok se u drugima javlja tek povremeno, uz tekstove drugačije vrste stiha - tako u obrednim pjesmama životnog ciklusa (svadbene obredne pjesme, naricaljke), u pjesmama vezanim uz rad (žetvene), u neobičajnim, svakodnevnim pjesama (napitnice, različite lirske pjesme), u oblicima posebne namjene (uspavanke).²¹

Ne može se pouzdano reći koliki dio zapisa folklorne glazbe s područja Slavonije čine zapisi deseteračkih napjeva - tek otprilike, radi se o oko 30-40% sveukupnih zapisa.²² Budući da najobuhvatniji popis notnih zapisa s područja Slavonije i Baranje (Hadžihusejnović 1981, 110-128) obuhvaća 5207 zapisa, u cjelokupnom zabilježenom korpusu moglo bi biti oko 1500-2100 zapisa deseteračkih napjeva.

U provođenju detaljne analize glazbenih oblika i vrstâ bilo je stoga razumljivo gradivo rada još jedanput ograničiti - dakako, i ovaj put u onoj mjeri u kojoj ograničenja ne utječu na rezultate istraživanja. Nakana je ovoga istraživanja proniknuti u odnos normativnog i individualnog, pa stoga u istraživanju ni u kojem slučaju ne smije izostati ni jedan od parametara koji bi mogli činiti uporište normativnog sloja - izabrano gradivo mora imati dijakronijsku i sinkronijsku dimenziju i moraju biti zastupljene sve relevantne glazbene vrste (uključujući i različite stilske odrednice izvedbi, različite usmenoknjiževne žanrove, različite upotrebe i funkcije glazbe). S druge strane, u istraživanju nikako ne smije izostati ni "parametar" koji čini uporište individualnog sloja - sami pjevači.

²¹ U grubim crtama, ponešto zanemarujući, moglo bi se reći da je skupina deseteračkih napjeva izdanak onog neobaveznog, neozbiljnog, svakodnevnog, neritualnog aspekta kulture (iznimke su naricaljke, svadbene obredne pjesme i u manjoj mjeri običajni svatovac i bušarac). Slično tome, uz još manje iznimki, mogla bi se označiti i kao izdanak slavljeničkih, izrazito veselih, rasterećenih trenutaka zajednice.

²² Primjerice, u Stepanovljevoj zbirci iz Gorjana i Potnjana 33,6% primjera, a u Stepanovljevoj i Furićevoj zbirci napjeva iz čitave Slavonije 46,4% primjera ima tekst u asimetričnom desetercu.

Konačno izabrano gradivo je stoga višeslojno. Rukovodila sam se načelom da budu zastupljeni *napjevi iz različitih dijelova Slavonije*, ali i *svi dostupni primjeri određene pjevačice/pjevača*. Izabrala sam stoga sela u različitim dijelovima Slavonije u kojima je u toj užoj mikroregiji zabilježeno najviše primjera. U razmatranje su (osim u slučaju Varoša i Klakara) uključeni svi primjeri koji su zabilježeni u određenom odabranom lokalitetu i kasnije objavljeni ili pohranjeni u dokumentaciji Instituta za etnologiju i folkloristiku. Sva četiri osnovna dijela gradiva (primjeri iz Nijemaca, primjeri iz više sela u okolici Donjeg Miholjca i Valpova, primjeri iz Gorjana i Potnjana, primjeri iz Varoša i Klakara) pružaju mogućnost istraživanja odnosa pjevač - glazbeni oblici i vrste - - konvencije lokaliteta. Pored toga, neki su dijelovi pogodni za istraživanje nekih aspekata odnosa normativnog i individualnog, a drugi za istraživanje drugih aspekata:

- *Gradivo iz Nijemaca kod Vinkovaca* (primjeri oznake V) obuhvaća 29 primjera: 23 je zabilježio Janković 1954. godine, a 6 je objavljeno u Njikoševoj zbirci 1988. godine. Ono bi moglo poslužiti kao ogledni primjerak za šire vinkovačko područje. Dvanaest primjera različitih glazbenih vrsta pjevala je jedna skupina djevojaka, što daje mogućnost istraživanja individualnog u različitim vrstama (postoji li neka konzistentnost u njihovim izvedbama bez obzira na različitost glazbenih vrsta);
- *Gradivo iz više bliskih lokaliteta u okolici Donjeg Miholjca i Valpova* (primjeri oznake M) obuhvaća 166 primjera: 159 je zabilježio Stepanov 1949. i 1950. godine, 6 je zabilježio Njikoš 1940. godine i kasnije, a 1 je primjer objavljen u *Hrvatskim narodnim pjesama i plesovima* 1951. godine. Uključeni su svi primjeri zabilježeni u Črnkovicima, Marijancima, Tiborjancima, Torjancima, Veliškovicima, Gatu, Čamagajevcima, Podravskim Podgajcima, Sv. Đurđu, Viljevu i Rakitovici. Gradivo je pogodno za istraživanje istih pitanja kao i gradivo iz Nijemaca, ali i više - ono posebice daje mogućnost istraživanja identiteta i granica oblika te odnosa što ih prema određenom predlošku oblika i vrste imaju uže ljudske skupine. Drugim riječima, ono pruža mogućnost istraživanja odnosa normativnog i individualnog po kriteriju mikroregije.
- *Gradivo iz Gorjana i Potnjana kod Đakova* (primjeri oznake Đ) obuhvaća 66 Stepanovljevih zapisa iz 1957, 1958. i 1967. godine i 1 zapis objavljen u Njikoševoj zbirci 1970. godine. Pogodno je za istraživanja pjevačke osobnosti, jer sadrži velik broj primjera istoga oblika koje je izvela jedna pjevačica i više različitih pjevačica, ali su najveća posebnost ovoga korpusa zapisi više melostrofa jedne izvedbe (variranja nastala tijekom jedne izvedbe);

- *Gradivo iz Varoša i Klakara kod Slavenskog Broda* (primjeri oznake B) obuhvaća 114 Lukićevih zapisa nastalih u duljem vremenskom razdoblju, pa je stoga prikladno za istraživanje odnosa normativnog i individualnog u dijakronijskoj perspektivi.

Kako je već navedeno, u razmatranje sam uključila sve dostupne primjere određene pjevačice/pjevača. Oni potječu iz različitih dijelova Slavonije i pripadaju različitim generacijama - najstariji su se rodili sredinom prošloga, a najmlađi krajem tridesetih godina ovoga stoljeća (popis pjevača vidi u prilogu).

Korpusu napjeva iz Varoša i Klakara, Gorjana i Potnjana, Nijemaca i iz okolice Donjeg Miholjca i Valpova pridodala sam još dva dijela:

- *Gradivo iz zbirke Narodne pjesme i kola iz Slavonije* (71 primjer oznake S) služi kao uporište za rješavanje onih pitanja gdje je nužno pozvati se na "slavonsku glazbenu praksu". Priređivači su nastojali da u zbirci "bude zastupljeno što više mjesta - sela - citatom bar jedne pjesme, kako bi pružili što veći pregled različitih vrsta melodija koje se pjevaju po Slavoniji" (Stepanov i Furić 1963, 2).
- *Gradivo iz Kuhačeve zbirke* (95 primjera iz Slavonije, oznake K) služi kao uporište za rješavanje pitanja povijesne dimenzije glazbenofolklornih oblika i vrsta.

Takav izbor gradiva pokazat će, vjerujem, kako zajedničke osobine čitavog područja Slavonije, tako i mikroregionalne različitosti, promjene koje nastaju tijekom vremena, osobine pojedinih glazbenih oblika i vrsta te značajke koje u napjeve unose pojedinci pjevači - dakle, ono što su osnovne nakane ovoga rada.

Gradivo je, čini mi se, *kvalitativno reprezentativno*, jer obuhvaća sve relevantne glazbene vrste (uključujući i različite stilske odrednice izvedbi, različite usmenoknjiževne žanrove, različite upotrebe i funkcije glazbe), raznolike glazbene oblike i različite izvedbe pojedinih oblika. Upitna je međutim *kvantitativna reprezentativnost* gradiva. Nemoguće je, naime, provjeriti pruža li (bilo koje izabrano) gradivo omjere zastupljenosti koji su bliski omjerima kakvi postoje u glazbenoj praksi. Pri tome je manji problem u činjenici da se radi o zapisima pretežno iz pedesetih godina ovoga stoljeća (pa je njihovu kvantitativnu zastupljenost nemoguće provjeravati suvremenom praksom), a veći u činjenici da zapisivači u svojim zbirkama uvijek oblikuju, interpretiraju glazbenu praksu s kojom se susreću. U vrijeme nastanka većine zapisa koji su predmet analize ovoga rada zapisivači su više pažnje posvećivali starijem sloju folklorne glazbe, pa, primjerice, postoji mogućnost da noviji deseterački oblici, iako su postojali, naprosto nisu bili zapisani. Osim toga, zapisivačima je bitnije bilo zabilježiti što više različitih oblika, a ne i varijante koje se javljaju unutar

određenog oblika.²³ Sve to ukazuje da je izvođenje kvantitativnih analiza upitno. Ali i neminovno - temeljna mogućnost koja se nudi jest iz učestalosti neke osobine izvesti zaključke o njezinoj relevantnosti.

Drugi vid manjkavosti gradiva jest nedostatak različitih *konkretnih situacija izvođenja*, različitih "medija prezentacije" (usp. Perić-Polonijo 1989, 168). Nemoguće je suditi kako određeni oblik živi u ljudskoj zajednici kojoj pripada, kako sudionici izvedbe njime komuniciraju, nego tek kako se predstavljaju istraživačima. Zapisivači gotovo nikada nisu sasvim jasno naveli konkretan kontekst izvođenja. Ipak, posredno se može zaključiti da daleko najveći broj zapisa potječe iz susreta pjevača i istraživača, pri čemu istraživač potiče sudionike da solistički i/ili grupno pjevaju njima poznate, različite napjeve. Tako su nastali svi primjeri iz okolice Donjeg Miholjca i Valpova, svi Jankovićevi zapisi iz Nijemaca, većina primjera iz Gorjana i Potnjana. Da se doista radi o tom tipu prezentacije potvrđuje činjenica da su u isti dan istraživači zabilježili brojne primjere sasvim različitih glazbenih vrstâ, što je u živoj, funkcionalnoj glazbenoj praksi nemoguće (ako se radi o glazbi u funkciji, nemoguće je, dakako, isti dan zabilježiti i svatovce i bušarce i božićne koleda i čitav niz drugih glazbenih vrstâ). Bez poticaja istraživača, prema vlastitom nahodaženju, u funkciji (u užem i širem smislu) mogli su nastati Lukićevi zapisi.²⁴ Međutim, budući da Lukić uz same notne zapise nije

²³ Radikalni je predstavnik takvoga pristupa Slavko Janković. Primjerice, u uvodu svoje rukopisne zbirke iz Nijemaca (IEF rkp N213, 1954), on često navodi da neku pjesmu nije zabilježio jer je "već ima", jer "to pozna" ili je "već poznata", jer je "poznat napjev i tekst", jer je "već zabilježena (u neiskrivljenom obliku)", "već davno poznata i zabilježena", jer je "izrazito (mađarski) šlager", jer je "uostalom Nešićeva" i tome slično. Janković opsesivno traga za izvornim narodnim pjesama (a da se nikada nije pokušao ozbiljnije posvetiti pitanju izvornosti) i htio bi iskorijeniti neizvorne, poglavito varoške pjesme. Pokazuje to i prilično pogrдна bilješka o pjevačici Kati Spaić: Ona je "zdrava, kočepna žena. Ostala je neudata, a za vrijeme djevovanja bila je počimaljka. Ima jako dobar, jak glas, ali se odbila od narodne pjesme i mnogo više voli kojekakove varoške napjeve. Čini se da to smatra višim stupnjem inteligencije. Čini mi se, da bi znala i narodnih stvari, ali ona to, mislim, nerado priznaje. Ona doduše tvrdi, da je sve te popijevke naučila od svoje mame, ali to nije sasvim vjerojatno" (Janković, IEF rkp N213, 1954, 2). Nakon takvoga opisa, sasvim sigurno nije slučajno da je Janković zabilježio samo dva primjera u izvedbi Kate Spaić (ovdje V1 i V2) - prvi je označio kao "tipičnu varošku popijevku, presađena u čisto šokačko selo prije nekoliko decenija", a drugu kao "iskrivljenu varijantu" (Janković, IEF rkp N213, 1954, 2).

Crv sumnje u takav pristup i jedna opisana zgoda naveli su Jankovića da ipak konstatira: "Vidim dakle, da sam prilično nesavremen. Mi bismo možda morali ipak zaviriti u te šlagere, da ustanovimo, odakle dolaze, kako se pretvaraju prevađaju i šire i svakako imaju utjecaja na naš glazbeni izražaj" (Janković, IEF rkp N213, 1954, 4).

²⁴ Na takav zaključak upućuje više bilješki u njegovom uvodnom tekstu u zbirku *Narodne popijevke iz okolice Slavonskog Broda* (IEF rkp N124, sv. 1, 1951):

naveo iz kakvog neposrednog konteksta izvođenja potječu, te budući da je, kako sam navodi, primjere zapisivao ili barem provjeravao, pa vjerojatno i naknadno mijenjao, ni u segmentu gradiva iz Varoša i Klakara nije moguće provesti istraživanje normativnog i individualnog po kriteriju konkretnog konteksta izvođenja.²⁵

"Da skupim što više pjesama i napjeva, išao sam često u goste, kad je bio crkveni god..., kad su svatovi (na večeru), na svinjokolju, kad se kuća diže, kad je berba ili na kakvu čast" (str. 2);

"Najbolje bi napisao, ako bi išao kroz selo, pa čuo, gdje se u sobi pjeva, malo postajao, zapamtio aniju i kod kuće ju zapisao. To je išlo često! Pred školom (u Klakaru, op. NC), udaljeno nekih 30-40 koraka bilo je često kolo, pa kad bi kolo stalo i malo počivali, pjevale bi ženske a i muškarci razne pjesme, ja sam to često čuo u sobu, pa bilježio i melodije pisao... I to je trebalo da se upiše tajno, najme, da oni to ne vide i ne znaju da se piše, jer mi drukčije ne bi htjeli pjevati" (str. 8).

²⁵ Upravo možda zbog načina prikupljanja, Lukićevi su se zapisi ponekad označavali kao nepouzdati. Žganec i Stepanov su u III, IV. i V. svesku zbirke *Narodne popijevke iz okolice Slavonskog Broda* Lukićeve zapise, kako Žganec navodi, "stilizirali" - Žgančeve se intervencije odnose ponajprije na drugačije određenje taktova, a kadgod Lukić ima potpuno izostavljen zadnji slog, Žganec to zapisuje kao "progutani" zadnji slog. No, ima i bitnijih intervencija koje zadiru u odnose trajanja jedinica trajanja zvuka i u tonske visine. Žganec u takvim (ipak rjeđim) slučajevima neobične, neučestale Lukićeve metroritamske tipove prepravlja u one učestalije, običnije, a sasvim rijetko ispravlja i neke tonske visine (određenu tonsku visinu mijenja u njoj susjednu tonsku visinu dijatonskog niza). Osim da se radi o "sumnjivim zapisima" (s čime bih se u nekim slučajevima mogla složiti), Žganec ne nudi nikakav čvršći argument za svoje intervencije. (Dubina Stepanovljeve intervencije u III. svesku Lukićeve zbirke ostaje nepoznata, jer on, za razliku od Žganca, ne navodi i Lukićev zapis, nego samo svoj prijepis.)

Martina Gajger-Krajnović u svojem je istraživanju djelomice opovrgla, a djelomice potvrdila opravdanost Žgančevih intervencija. Na temelju pomne analize Lukićevih zapisa, kao i novih terenskih istraživanja u lokalitetima u kojima je i Lukić bilježio napjeve (pa čak i kontakata s nekim Lukićevim pjevačima), autorica je naznačila kako je Žgančevo zadiranje u Lukićeva određenja metroritamskog tipa neopravdano, ali se složila da je struktura mjere u nekim Lukićevim zapisima upitna (usp. Gajger-Krajnović 1990). "Neobični" metroritamski tipovi mogli bi, čini mi se, stoga biti i posljedica spontanosti izvedbi koje je Lukić zapisivao.

O (ne)opravdanosti Žgančevog ispravljanja nekih "sumnjivih" tonskih visina moguće je suditi tek posredno. Lukićevo je školovanje uključivalo i glazbenu poduku, pa stoga razloge ne treba tražiti u nestručnosti, nego možda u diskrepanciji između tonskih odnosa u izvedbi i zapisu. Naime, u tekstu iz 1923. godine Lukić navodi da je "pučka ljestvica različna od umjetne" (Lukić 1923, 107), ali su mu zapisi uvijek dijatonski. On je, dakle, tonske visine koje odudaraju od sustava dvanaest jednakih polustepena zapisivao kao dijatonske. Glazbena se praksa, međutim, do pedesetih godina promijenila - tonski odnosi različiti od dijatonskih pedesetih se godina na području Slavonije uglavnom više ne javljaju. Stoga je Žganec, iz perspektive dijatonike, i mogao ispravljeti Lukićeve zapise. Lukić je, naime, u zapisivanju tonskih visina koje odudaraju od sustava dvanaest jednakih polustepena, budući da ih je "prevodio" u dijatoniku, morao odabrati jednu od dviju mogućih najbližih tonskih visina dijatonskog niza. Ponekad je, dakako, mogao odabrati i krivu - onu u koju se, primjenom dijatonike, tonska visina koja odudara od sustava dvanaest jednakih polustepena nije razvila. Žganec je zatim, iz perspektive dijatonike i iz perspektive učestalih postupaka, takve zapise tonskih visina mogao i ispravljeti.

Naposljetku, treći vid manjkavosti gradiva sastoji se u *oskudnosti podataka o pjevačima*. Stepanov, Njikoš i Janković navodili su uglavnom samo mjesto i godinu rođenja, te zanimanje pjevača (gotovo redovito radi se o "seljankama" i "seljacima"). Štoviše, Njikoš u svojim objavljenim zbirkama popis pjevača ne vezuje uz zapise napjeva, pa ostaje nepoznatim koji je pjevač izveo koji od napjeva, a Stepanov je kojiput neprecizan u njihovom navođenju. Tako se za potpuno iste primjere koji se nalaze i u Stepanovljevim rukopisnim zbirkama iz Gorjana i Potnjana (IEF rkp N222, N274, rkp 742) i u objavljenoj zbirci (1971) kao izvođači navode različite osobe. Ne samo da se u rukopisnim zbirkama redovito uz dvoglasne zapise navodi samo jedna pjevačica, što je u objavljenoj zbirci popravljeno dodavanjem (ne znam koliko proizvoljnim) još jednog ili dva imena, nego se razlikuju i imena vodećih pjevačica. Svi oni primjeri što ih je prema rukopisnoj zbirci izvela Evica Šušeta, a donose se i u objavljenoj zbirci (Đ7-11), u objavljenoj su se verziji pripisali Evici Knežević (Đ7-9, Đ11) odnosno Mariji Pavić (Đ10) kao vodećoj pjevačici; i uz nekoliko Pavićkinih primjera iz rukopisne zbirke navodi se u objavljenoj zbirci ime Evice Knežević kao vodeće pjevačice (Đ17, 24, 30), dok se u jednom primjeru javlja obrnut slučaj (Đ39). Kao vjerodostojniji izvor svakako treba uzeti rukopisne zbirke, jer su one neposrednije vezane uz samo terensko istraživanje. U rukopisnim zbirkama Stepanov još ne sažima više izvedbi u jedan primjer, što često čini u objavljenoj zbirci. Primjerice, svatovac (1971, br. 51, a ovdje Đ53) i sljepačka pjesma (1971, br. 90, 92, a ovdje Đ34 i Đ48) zapravo su zbroj više izvedbi iz rukopisnih zbirki. Međutim, za brojne primjere koji postoje samo u objavljenoj zbirci, a ne i u rukopisnim zbirkama Instituta za etnologiju i folkloristiku, ne preostaje ništa drugo nego slijediti Stepanovljeve navode.

Problemi transkribiranja

Centralno mjesto u novijim etnomuzikološkim istraživanjima pripada izvedbi. Sasvim opravdano, jer se u izvedbi dotiču i ideja i realizacija i

Rečeno je već da takve Žgančeve intervencije nisu mnogobrojne, a ni odviše bitne za ovaj tekst, ali ih je valjalo spomenuti, jer bi u nekim budućim specijalističkim istraživanjima tonskih odnosa diskrepancija između Lukićevih zapisa i Žgančeve "stilizacije" zapisa tonskih visina mogla biti naznaka da se zapravo radilo o nedijatonskom tonskom sustavu.

Naposljetku, zbog svega gore izrečenog, treba pripomenuti da ću u ovome radu uzimati u obzir Lukićeve zapise - jedina doista upitna značajka njegovih transkripcija tiče se određenja strukture mjere (u tome se slažu i Žganec i Gajger-Krajnović), što nije sporno samo kod Lukića, nego se radi o zasigurno najspornijoj komponenti bilo koje transkripcije. U slučaju III. sveska, budući da ne postoji paralelni Lukićev zapis, bilo je nužno koristiti se Stepanovljevim prijepisima Lukićevih zapisa.

završna karika tog lanca — izvedena glazba. Izvedba je komunikacijski događaj, ona u sebi uključuje odnose izvođača i slušatelja i u njoj se najočitije pokazuje značaj glazbovanja i način na koji ljudi daju glazbeni smisao onome što drže glazbom (usp. Blacking 1989, 127).

Međutim, *ono što je kao gradivo ovoga rada dostupno nisu izvedbe, nego notni zapisi izvedbi*. Između toga se ne može povući znak jednakosti. Za ovo istraživanje osobite probleme zadaje činjenica da transkripcija izvedbe nikada ne može biti doslovna slika izvedenog glazbenog sklopa, a kamoli izvedbe u cjelini. Naime, problem transkribiranja u etnomuzikologiji je barem trostruk: zapis treba sadržavati ideju kojom se izvođač pri izvedbi rukovodio, radi se o zapisu tuđe, a ne vlastite ideje i to ideje koja se drugačije kanalizira, a ne putem notacije. Notacija izvođaču ne treba, ona nije njegov naputak za izvedbu (kao u notnim pismom fiksiranoj umjetničkoj glazbi). Posljedice toga su dalekosežne - pojedini notni zapis u zbirci nije izdvojen, samom sebi identičan sklop, nego samo jedna od mogućnosti realizacije. Notni zapisi folklorne glazbe, dakle, trebaju istraživačima i obnoviteljima zaboravljenog glazbenog repertoara. Oni tek sekundarno mogu poslužiti kao uputa izvođaču, dok je njihova primarna funkcija u omogućavanju i olakšavanju percepcije glazbenih struktura. A budući da zapise izrađuje jedan od slušatelja (transkriptor), on u svojoj transkripciji može naznačiti svojstva koje izvođač nije postavio i obrnuto - ispustiti značajke koje izvođač jest pokušao oblikovati. Ukratko, transkripcije nisu naprosto zapisi izvođačevog pjevanja, nego zapis načina na koji je transkriptor shvatio određeni izvedeni glazbeni sklop. Zapis je stoga uvijek i *interpretacija* - transkriptor ignorira sve ono što ne prepoznaje, a u transkripciju nužno projicira svoj način glazbenog mišljenja (usp. West, Howell & Cross 1985, 22).

Osim toga, zapisivač, budući da ne može predstaviti sve akustičke fenomene, mora predstaviti one bitne. Stoga je transkribiranje u etnomuzikologiji uvijek i *analiza*. Pri tome, većina zapisivača gradiva koje je predmet ovog istraživanja nije navela svoja polazišta u transkribiranju. Uglavnom mi nije poznato da li je svjesna namjera određenog zapisivača pri transkribiranju određenog napjeva bila da izradi transkripciju koja je sinteza više izvedbi, koja predstavlja ono što izvođač svaki put čini kada izvodi određeni komad, a ne točno što je učinio u određenoj izvedbi (što su osnovne točke Blackingovog prijedloga za pristup transkribiranju; usp. primjerice Blacking 1967, 27, 35; 1970, 4) ili mu je namjera bila da što točnije i detaljnije prenese akustičke fenomene koji su zabilježeni na vrpci.²⁶

²⁶ Dragocjena je u vezi s time Lukićeva eksplikacija njegovog načina transkribiranja:

Stoga treba imati na umu da nam je, iz ovog ili onog razloga, zapravo dostupna prilično šarolika, pa utoliko i nepouzdana građa. U odnosu na tuđe zapise, nešto je bolja situacija s vlastitim transkripcijama (i sa snimkama u cjelini), jer kod njih znamo što smo pokušali i htjeli predstaviti, a što smo namjerno zanemarili. Ta ograničenja i probleme građe treba imati na umu, ali sam ipak uvjeren da se ne radi o tolikom stupnju nepouzdanosti, da bi zbog njega trebalo žrtvovati širi sinkronijski i dijakronijski pristup, koji nam može omogućiti samo opsežnija građa. Radi se naprosto o tome da građi i izvorima treba pristupati vrlo oprezno i pokušati razdvojiti zapisivačevu interpretaciju od neupitnih činjenica izvedbe. Međutim, i uz sav oprez, ostaje drugi osnovni problem, problem što su transkripcije uvijek, nužno, izdanci analitičkog stadija istraživanja (usp. Nettl 1964, 86-102), iako bi za istraživanje odnosa norme i individuacije mnogo plodonosnije bilo da pripadaju predanalitičnom stadiju.

Obrada notnih zapisa izvedbi

U već postojećim transkripcijama provjerila sam valjanost određenja međuodnosa metroritamskog obrasca, jedinice mjere i grupiranja jedinica mjere (strukture mjere). To su, naime, osobine kojih je *međuodnos* moguće provjeriti, pa i ispraviti u notnom zapisu, a da se ne konzultira zvučni zapis (za razliku od tonskih visina, odnosa trajanja tonova unutar primjera te trajanja primjera i iz njega izvedenog tempa, što je bez zvučnog zapisa nemoguće provjeriti).

-
1. Napisat ću melodiju što vjernije, kako narod pjeva sa svim pogreškama i cifranjem. Ako je više napjeva od iste pjesme, napisat ću onaj, koji je više i češće pjevan.
 2. Tekst pjesme po mogućnosti napisati sav, što se zna i što se pjeva, pa zato imam četiri pisane pjesmarice za porabu kod pisanja.
 3. Pisao sam samo prim, to jest napjev pjesmice, ali ako je na kojem mjestu drukčiji napjev, to sam upisao dvoje note, da se zna, a to nije dvoglasno pjevanje.
 4. Skoro su sve pjesme upisane u 2/4 mjeri, rede u 3/4 ili 4/4 C, no opazio sam, da ima na mjestima u taktu nepravilnosti, pa to nisam htio ispravljati, već ostavio onako, kako sam čuo, da se pjeva.
 5. U početku se pjeva obično mf a poslije dođe piano (p) ili forte, a na kraju obično oštrije i otežito, pa sam zato i pisao ritard. i koronu, da se oteže, ali i to ne odviše već i to umjereno...
 7. Svaka je melodija napisana slobodno bez ičije tuđe pomoći. Ja imam doduše Klaićevu i Širolinu pjesmaricu, ali ih ne diram, a kamo li da bi šta prepisao iz koje pjesmarice.
 8. U početku nota (s lijeva gore) napisano je kod svake arije, kako se ima pjevati: pobrže, sporo, vrlo sporo, otežito, živahno ili važno, a povrh toga je napisano, koliko traje sekunda pjevanje ote arije. Ja sam uz svaku pjesmu držao sat u ruci, potanko pjevao (u sebi) a onda napisao i podvukao, da bolje padne u oči..."(Lukić 1951, 6-7).

U eksplikaciji problema nužno je najprije objasniti tri termina vezana uz metroritamsku organizaciju glazbenog sklopa: metroritamski obrazac, metroritamski tip i metroritamsko ustrojstvo. Pod *metroritamskim obrascem* mislim na redoslijed jedinica trajanja zvuka prema trajanju pjevanih slogova teksta - broj jedinica trajanja zvuka podudara se s brojem pjevanih slogova teksta koji se izvode u određenoj glazbenoj cjelini. Metroritamski je obrazac, dakle, ritamski aspekt pjevanih slogova teksta, u kojem su melizmi zanemareni kao posebne jedinice trajanja zvuka, ali se njihovo trajanje pridružuje jedinici trajanja zvuka koja korespondira određenom pjevanom slogu teksta. Termin *metroritamski tip* odnosi se na redoslijed jedinica trajanja zvuka i prema trajanju pjevanih slogova teksta i prema jedinici mjere. On je pojednostavljeni vid metroritamskog obrasca, jer se unutar trajanja jedinice mjere zadržava broj jedinica trajanja zvuka, a zanemaruje njihov točan odnos trajanja (nebitno je radi li se o odnosu dulja-kraća ili kraća-dulja jedinica trajanja zvuka unutar jednice mjere). Naposljetku, termin *metroritamsko ustrojstvo* u obzir uzima i pojavu melizama - dakle, koristi se za označavanje cjeline metroritamske organizacije glazbenog retka ili čitave melostrofe. Razgraničenje među terminima metroritamsko ustrojstvo, metroritamski obrazac i metroritamski tip možda će jasnije pokazati primjer:

The image shows a musical example with three levels of analysis. At the top is a standard musical staff in G major (one sharp) and 4/4 time, containing a melody of eight notes: G4, A4, B4, A4-G4, F4-G4, E4-F4, D4-E4, C4. Below the staff are three rows of rhythmic notation, each corresponding to a different level of analysis:

- metrorit. ustrojstvo:** Shows the rhythmic structure of the melody, with notes grouped into units that correspond to the syllables of the text. It uses various note values and rests to represent the duration of each syllable.
- metrorit. obrazac:** Shows the rhythmic pattern of the melody, focusing on the sequence of note values and rests, regardless of the specific notes themselves.
- metrorit. tip:** Shows the simplified rhythmic pattern, where the duration of each note is reduced to a single note value (quarter note), representing the basic rhythmic structure.

U hrvatskoj se etnomuzikološkoj literaturi koristi termin metroritamski tip, kao i termin metroritamski obrazac, ali o njihovom značenju treba zaključivati posredno, uspoređujući zapise i tabelarne prikaze metroritamskih tipova ili obrazaca. Primjerice, Žganec se koristi terminom ritamski tip i upravo po tom kriteriju razvrstava napjeve u svojim zbirkama iz Koprivnice i Hrvatskog zagorja, ali ga ne objašnjava, nego se tek posredno može zaključiti da taj termin uglavnom odgovara gore iznesenom određenju metroritamskog obrasca. Jedini je Bezić definirao ritmički tip kao "oblik redoslijeda i grupiranja jedinica trajanja zvuka..." koji je "pojednostavljen... i tipiziran time što je trajanje svakog melizma zabilježeno kao jedna jedinica trajanja zvuka (jednom notom)", a "u isti tip

ulaze i redosljedi grupa s manjim odstupanjima u odnosu na određeni ritmički tip" (Bezić 1973, 480-481). Prvi dio citata odgovara mom shvaćanju metroritamskog obrasca, dok je drugi manje eksplicitan, ali blizak mom određenju metroritamskog tipa. Nazivom metroritamski tip koristim se ponajviše upravo zbog djelomičnog nadovezivanja na već postojeće Bezićevo određenje, dok se i pojam i naziv metroritamski obrazac, iako u literaturi nije definiran, u praksi opisivanja i navođenja gradiva (osobito u posljednjih desetak godina) ustalio kao jednoznačan.

Daleko najveći broj zapisa folklorne glazbe s područja Slavonije kao jedinicu mjere ima četvrtinku koja se barem jednom tijekom primjera prema metroritamskom tipu dijeli u dvije osminke. Takav sam način transkribiranja primijenila i na zapise kod kojih ga transkriptori nisu proveli. Potvrda opravdanosti takve intervencije ponajprije su zapisi varijanti upitnih zapisa koji *jesu* transkribirani na način dosljedno proveden u ovome radu (četvrtinka kao jedinica mjere i osminka kao najmanja jedinica trajanja zvuka prema metroritamskom tipu).

Razmotrimo primjerice Stepanovljevi zapis bećarca (1971, br. 39):

♩ = 108-176

$\frac{2}{4}$ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ | ♩ ♩ . |

A - voj, sna - šo, ot - va - raj ka - pi - ju,

♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ | ♩ ♩ . |

A - voj, sna - šo, ot - va - raj ka - pi - ju,

♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | - |

Vo - di - mo ti lje - pog đ u - ve - gi - ju,

♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ | ||

Vo - di - mo ti lje - pog đ u - ve - gi - ju!

U većini zapisa samog Stepanova, a i drugih zapisivača, uz četvrtinku kao jedinicu mjere i metronomsku brzinu od oko 60-80, metroritamski tip bećarca je ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | (usp. primjerice Stepanovljeve zapise M47, 80, 84, 101, 138 ili pak Žgančev prijepis Lukićevog zapisa B100),

što je ujedno i najčešći metroritamski tip u cjelokupnom razmatranom gradivu. Stoga je gornji zapis preoblikovan:

♩ = 54-88

$\frac{2}{4}$ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ |

A - voj, sna - šo, ot - va - raj ka - pi - ju,

♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ |

A - voj, sna - šo, ot - va - raj ka - pi - ju,

♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ |

Vo - di - mo ti lje - pog đ u - ve - gi - ju,

♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ |

Vo - di - mo ti lje - pog đ u - ve - gi - ju!

Na taj način metroritamski zapisan, primjer postaje usporediv s ostalim primjerima, jer se na njega primjenjuje način transkribiranja kod kojega je jedinica mjere četvrtinka, tijekom primjera javlja se barem jedna potpodjela jedinice mjere, a osminka je prema metroritamskom tipu najmanja jedinica trajanja zvuka. Dakle, nakon provedenih ispravki više nema zapisa bez osminki kao jedinica trajanja zvuka (samo s četvrtinkama i duljim notnim vrijednostima), ali je osminka prema metroritamskom tipu ujedno i najkraća notna vrijednost.

Druga intervencija u već postojeće zapise sastoji se u zanemarivanju načina na koji su zapisivači odredili *metričko ustrojstvo glazbenog sklopa (strukturu mjere)*. Zadržana je samo jedna, čvrsta i nedvojbena podjela prema glazbenim odsječcima, koja se poklapa s podjelom prema člancima stiha.

U pristupu određenju metra čini se da postoje dva različita stava koja se bitno očituju i u samim transkripcijama. Jedan je stav otvoreniji prema mogućnosti da su *odnosi naglašenog i nenaglašenog u istom tekstu različiti kada ga izvođač govori od situacije kada izvođač taj tekst pjeva*, da je glazbeno metričko ustrojstvo u određenoj mjeri odvojivo od teksta i da se pjevač pri izvedbi vodi upravo glazbenim metričkim ustrojem.

Prema Žgancu, "kod pjevanja deseteračkih pjesama stihovi dolaze u tako solidne "muzičke kalupe", da ih ne može razoriti nikakva pravilna jezična akcentuacija, ako je u suprotnosti s ritmičkim pulziranjem u muzičkom kalupu" (Žganec 1963, 16). Iz toga stava proizlazi i kako je provjera valjanosti već postojećih transkripcija s aspekta njihovog metričkog ustrojstva nemoguća a da se ne poslušaju snimke. Prema drugom stavu *pjevač uglavnom uvijek slijedi metriku teksta*, pa je stoga moguće provjeriti transkripciju i bez snimki. Međutim, transkriptori koji su skloniji drugom stavu nerijetko zanemaruju cjelinu teksta i metričko ustrojstvo određuju na temelju nekoliko početnih stihova, iako zapravo upravo paradigma o pjevaču koji slijedi tekst gotovo redovito nalaže labilnost nekih taktnih crta. Ta labilnost uvjetovana je činjenicom da svi stihovi u istoj izvedbi često nemaju istu unutrašnju metričku strukturu. Primjerice, kod asimetričnog deseterca strukture 4, 6 jedina čvrsta i stalna cezura je cezura iza 4. sloga, dok članci stiha mogu (i u istoj izvedbi) biti ustrojeni na nekoliko načina (npr. 2-2,4-2; 4, 2-4 ili pak 1-3, 3-3; 3-1, 3-3, i tome sl.). Transkriptori koji pak usvajaju prvi stav nalaze se pred nemalim problemom da na temelju snimaka točno odrede stupnjeve intenziteta pjevanja pojedinih slogova. Ponekad su razlike u intenzitetu izvođenja pojedinih slogova toliko male da je vrlo teško odlučiti se između više mogućnosti. Žgančevu tvrdnju da je "trohejska inercija ritmičkoga gibanja melodije, a s njome isto tako pulziranje ritma teksta" jedna od konstanti metričke koja se osniva na melodijskom ritmu pjevanog asimetričnog deseterca (1963, 34-35) provjerit ćemo kasnije, ali čak ni njezino usvajanje ne donosi konačan sud o tome gdje treba staviti taktne crte. Radi se, vjerojatno, zapravo o tome da je u izvedbama načelno uvijek na djelu sprega između naglasaka kako ih nalaže glazbena struktura s jedne strane i tekst s druge strane. U izvedbi pjevači se istodobno vode i jednom i drugom komponentom, ili pak ponekad prvenstvo daju jednoj, a ponekad drugoj komponenti, ili se pak neki pjevači više vezuju na tekst, a drugi na melodiju. Slično tome se i neki specijalisti za područje psihologije glazbe, pomalo ekstremno, zalažu za to da se taktne crte u transkripcijama izostave, jer one sugeriraju strukturiranje koje možda nije prisutno u slušateljevom ili izvođačevom iskustvu (usp. West, Howell & Cross 1985, 21). Istraživanje ovog vrlo zanimljivog pitanja omogućila bi tek pozorna analiza snimki, kojoj bi vrlo vjerojatno trebalo pridodati i rezultate egzaktnih akustičkih mjerenja. U svakom slučaju, budući da ne raspolazem takvim mogućnostima istraživanja, kao predmetom analize koristim se samo onim dijelovima iz cjeline metroritamskog ustrojstva kojih određenje nije upitno, a to su svakako metričke granice između stihova i između članaka stiha. U slavonskom gradivu, ton na početku nekog glazbenog odsječka (koji odgovara članku stiha) sasvim je sigurno naglašeniji od tona koji mu prethodi i koji ga slijedi - to se redovito vrlo

jasno čuje i na snimkama (stoga je doista zanemariv broj primjera u kojima zapisivači glazbene odsječke, odnosno članke stiha, nisu odijelili taktim crtama), a do istog zaključka dovodi i stav koji pretpostavlja pjevačevo slijedenje naglasaka u tekstu. Naime, teoretičari stiha pokazali su da su neke od stalnih osobina asimetričnog deseterca cezura iza četvrtog sloga, odsutnost opkoračenja te nenaglašenost četvrtog i desetog sloga (usp. Dukić 1990, 125-127).

Slijedom toga, u ranije navedenom Stepanovljevom zapisu bećarca zadržavaju se samo taktne crte koje dijele glazbene odsječke odnosno članke stiha. Bez pomne analize izvedbe na temelju koje je nastao taj zapis nije moguće ustvrditi radi li se o stalnoj dvodobnoj mjeri ili o izmjenjivanju dvodobne i četverodobne mjere:

♩ = 54-88

A -voj sna-šo, ot -va-raj ka - pi - ju,

A -voj sna-šo, ot -va-raj ka - pi - ju,

Yo -di -mo ti lje-pog du-ve - gi -ju,

Yo -di -mo ti lje-pog du-ve - gi - ju!

Treća bitna intervencija u postojeće zapise u vezi je s određenjem *glazbenog retka*. Prema Bezićevom shvaćanju, "melodijski je redak mala muzička cjelina, melodijski, ritmijski, harmonijski zaokružena i više ili manje istaknuta". On "može sadržavati dva ili više muzičkih odsječaka" (Bezić 1973, 479), odnosno "dva ili tri istaknuta akcenta" (Bezić 1986, 9), a "što se tiče teksta, jednim se muzičkim retkom može otpjevati jedan stih, dio stiha (članak), dvaput samo jedan članak — kao i tekst izvan stihova pjesme, npr. različiti oblici pripjeva (upjeva, pretpjeva, uzvika)" (Bezić 1973, 479). U ovom se radu pri određenju glazbenog retka pozornost u

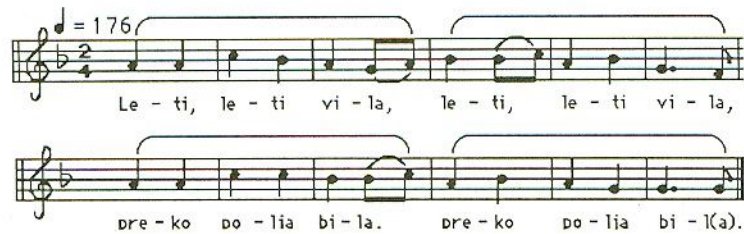
nešto većoj mjeri posvećuje i tekstovnim elementima pjesme, jer takav pristup nalaže i samo gradivo (deseterački napjevi) - pored "muzičke cjeline, melodijski, ritmijski, harmonijski zaokružene i više ili manje istaknute" uzima se u obzir i zahtjev o više ili manje zaokruženoj tekstovnoj cjelini. Stoga niti u jednom slučaju glazbeni redak ne obuhvaća samo jedan članak stiha, nego *tekstovno šire cjeline - barem jedan ponovljeni članak ili članak znatnije proširen nekim od oblika pripjeva*.

Za razliku od teksta iz 1973. godine, u rukopisu iz 1986. godine Bezić ne spominje mogućnost da glazbeni redak obuhvaća samo jedan članak stiha (usp. Bezić 1986, 3), a u prilog pristupu ovoga rada ide primjerice i Bartókov. On smatra da u gradivu koje razmatra (a radi se, kao i ovdje, ponajprije o deseteračkim napjevima) napjev ima sekundarno značenje, dok je primaran sadržaj i smisao teksta, pa stoga melodijski dio ("melody section", što je njegov naziv za glazbeni redak) treba odgovarati strukturi stiha u pjevanoj pjesmi (usp. Bartók 1951, 8-9, 15). Još se više na tekst oslanja Cvjetko Rihtman, koji napjeve rasčlanjuje upravo prema stihovima teksta, a takve dijelove napjeva naziva melodijskim odsječcima ili melostihovima (usp. Rihtman 1953, 10).

Međutim, ne samo kod Bezića, nego i kod većine hrvatskih etnomuzikologa zastupljenije je mišljenje da je za određivanje dijelova pjevane pjesme "presudan... upravo glazbeni element" (Marošević 1981, 2) odnosno da zaokružena glazbena cjelina "za svoju podlogu ne mora istodobno imati i jezičnu (gramatičku) cjelinu" (Žganec 1971, 17). Takva različitost u kriterijima odražava se i u nazivima: posljednjih desetljeća u Hrvatskoj se ustalio naziv glazbeni redak, dok primjerice više bosanskohercegovačkih etnomuzikologa, nadovezujući se na Rihtmana, koristi naziv melostih.

Čini mi se bitnim da određenje cjelina od kojih se određeni napjev sastoji krene od značajki samog gradiva. Ono, naime, nalaže posvećivanje više pažnje glazbenom ili tekstovnom elementu i pokazuje koji je od elemenata za pjevača relevantniji. Stoga mi se čini uzaludnim poziv na dogovor etnomuzikologa oko toga treba li u određenju glazbenog retka pretežati glazbeni ili tekstovni kriterij (Marošević 1981, 6) kao i prijedlog isključive upotrebe samo jednog od termina (glazbeni redak odnosno muzički redak što ga predlaže Bezić 1986, 9). Ipak, u ovom ću se tekstu koristiti nazivom glazbeni redak (a ne melostih), jer se on kao termin ustalio na području Hrvatske, iako načelno ne prihvaćam konotaciju što je on sadrži - da je pri etnomuzikološkom određenju relevantnih glazbenih cjelina unutar napjeva uvijek presudniji glazbeni element.

Pristup određenju metroritamskog ustrojstva i strukture melostrofe napjeva pokazuje primjer kojega je vodeću dionicu Stepanov (1971, br. 58) zapisao na slijedeći način:



Musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The tempo is marked as quarter note = 176. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are: Le - ti, le - ti vi - la, le - ti, le - ti vi - la, pre - ko po - lja bi - la. pre - ko po - lja bi - l(a).

Slijedeći način transkribiranja prema kojemu je jedinica mjere četvrtinka, tijekom primjera postoji barem jedna potpodjela jedinice mjere, a osminka je prema metroritamskom tipu najkraća jedinica trajanja zvuka; nadalje, zadržavajući metričku podjelu samo prema člancima stiha te, naposljetku, provodeći gore navedena određenja glazbenog retka, gornji sam primjer preoblikovala na slijedeći način:²⁷



Musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The tempo is marked as quarter note = 88. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are: Le - ti, le - ti vi - la, le - ti, le - ti vi - la, pre - ko po - lja bi - la, pre - ko po - lja bi - l(a).

²⁷ Budući da ukupno izabrano gradivo obuhvaća 607 primjera, većinu tvrdnji iznesenih u ovome radu zainteresirani će čitatelj morati provjeravati uvidom u zbirke iz kojih su notni zapisi preuzeti, imajući pri tome na umu gore opisani način transkribiranja. Prostor nam, naime, ne dopušta navođenje ni približnog broja korištenih notnih zapisa. Oni se (dakako, preoblikovani na način za koji se ovdje zalažem) donose samo ondje gdje znatno olakšavaju razumijevanje teksta (uglavnom u sklopu razmatranja norme i individuacije po kriteriju glazbenih oblika). U prilogu A navodi se cjeloviti popis korištenih zbirki i izabranih primjera, ali i struktura pjevanog teksta melostrofe te određenje glazbenih redaka za svaki od primjera, što zapravo predstavlja ključ za čitanje tih primjera po kriterijima provedenim u ovome radu.

Polazišta u analizi gradiva

Dosadašnji rezultati istraživanja tradicijske glazbe s područja Slavonije

O stilskim osobinama folklorne glazbe s područja Slavonije vrlo se malo pisalo. Postoje kratki odlomci u sklopu većih radova (primjerice Širola 1937, 1940), opaske uz zapise napjeva u zbirkama, prilozi Lukića (1923) i Stepanova (1970, 1971) te noviji radovi studenata muzikologije (posebice valja istaknuti Perkovićev diplomski rad, 1987). I u tim malobrojnim radovima autori se više bave značajkama, a manje specifičnostima slavonske folklorne glazbe - opisuju je polazeći s pozicije glazbeno univerzalnoga, a manje pokušavaju pronaći postoje li, i onda koje su točke njezine posebnosti.

Na temelju istraživačkih pristupa i istraživača koji su pisali o folklornoj glazbi Slavonije, može se ustanoviti kako je njezina bitna osobina vrsta dvoglasja, rjeđe troglasja, kod koje se dionice kreću u paralelnom tercnom pomaku ili prateća dionica ima (i) karakteristike bordunske pratnje, a na završecima ili pred sam kraj završetaka glazbenih redaka ili glazbene melostrofe prateća dionica skokom za kvartu silazno s vodećom dionicom oblikuje interval čiste kvinte. U literaturi se takvo dvoglasje (višeglasje) naziva *pjevanje na bas*, pri čemu se misli prvenstveno na onaj njegov tip kod kojega se interval čiste kvinte javlja upravo na završecima glazbenih strukturnih cjelina.²⁸ Osim navedenog, pojedini autori ističu i obaveznu solisticu (počimalju) ili solista koje prati skupina pjevača (usp. Širola 1940, 102; Bezić 1981, 36), glasno, grleno pjevanje prateće dionice, polagan, otegnut način izvođenja, "cifranje" vodeće dionice,²⁹ postepeno kretanje glasova koji oblikuju dijatonske tonske odnose, formalnu preglednost, pretežno osmerački ili asimetrični deseterački stih (usp. Hadžihusejnović 1990, 274). Ne radi se, dakle, tek o vrsti višeglasja, nego o najopćenitijem, gotovo jedinom tradicijskom stilskom kalupu kojim se na području Slavonije oblikuju različiti glazbeni sadržaji. Sudeći prema etnomuzikološkim radovima, dvoglasno pjevanje na bas u današnje se vrijeme javlja gotovo posvuda u Hrvatskoj, ali u drugim glazbenofolklornim područjima obično pripada novijem sloju

²⁸ Kao jedno od dominantnijih glazbenih obilježja folklorne glazbe na području Slavonije, pjevanje na bas spominje većina autora - Lukić 1923, 104; Širola 1940, 102 (uz tehniku oduljivanja na pretposljednem slogu); Bezić 1974, 170; Jarić 1980, 12; Perković 1987, 114; Gajger-Krajnović 1991, 70. "Pjevanje na bas s terciranjem ili bordunom" jedna je od osnovnih karakteristika i, kako ga Stepanov naziva, "slavonsko-srijemskog muzičkog tipa" u Baranji (usp. Stepanov 1958, 220-222).

²⁹ Tj. bogato ornamentiranje melodije ukrasnim tonovima, glissandima, melizmima, variranje melodijske krivulje, male promjene tonske visine kojima se mijenja zvučna boja, uz rubato parlando ritam (usp. Dubinskas 1983).

folklorne glazbe na koji u većoj ili manjoj mjeri utječu i neki lokalni stilski postupci (usp. primjerice Bezić 1966). Dakle, područje Slavonije (i Vojvodine) u literaturi ostaje matičnim tradicijskim područjem pjevanja na bas. Pomalo paradoksalno, jer u Slavoniji i starija, a osobito mlađa generacija pjevača osamdesetih godina našeg stoljeća sve manje prakticira takav stil izvođenja ili barem izostaje više značajki idealno postavljenog modela.³⁰

Usprkos važnosti pjevanja na bas, zapisivači su nerijetko bili prilično neprecizni pri transkribiranju višeglasnih napjeva - često su zapisivali samo vodeću dionicu, jer su najvjerojatnije mislili da svatko zna kako treba oblikovati prateću dionicu. Luka Lukić izričito navodi da je zapisivao "samo prim, tj. napjev pjesmice" (Lukić 1951, 7). Usporedba rukopisnih i objavljenih zapisa Lukića, Jankovića i donekle Stepanova pokazuje da su za potrebe objavljivanja zapisivači nerijetko postojećim jednoglasnim zapisima naknadno dodavali prateću dionicu.³¹

Stalno mjesto svih radova o folklornoj glazbi Slavonije je i prepoznavanje ključne osobine glazbenih pojava u *tonskim odnosima*. Slavonska se folklorna glazba redovito povezuje uz diatoniku (Bezić 1974, 170; Jarić 1980, 12; Perković 1987, 114) i, uže, uz pentakordalne ili heksakordalne nizove (Bezić, isto).³² Bitna se značajka prepoznaje i u

³⁰ Primjerice, osamdesetih godina postoji malo počimalja koje "cifraju" vodeću dionicu. Češće su "interpretacije s manje ukrasa, gotovo ogoljene melodije" (Jarić 1980, 12). Općenito, izvedbe mlađe generacije karakterizira brži tempo, pravilan, stalni metar i jednoglasje bez cifranja (Dubinkas 1983).

³¹ U dvama objavljenim Lukićevim radovima (1923, 1928) navodi se nekoliko dvoglasnih zapisa koji su u rukopisnoj zbirci (IEF rkp N124) jednoglasni. Isto tako, usporedba Jankovićevih zapisa u rukopisnoj zbirci iz Nijemaca (IEF rkp N213) i istih tih objavljenih zapisa (1967, 1970) pokazuje da je autor naknadno dodavao ili barem preuređivao prateću dionicu, ali i da je naknadno dotjerivao napjeve (promjene nekih tonskih visina, posebice onih manje naglašenih). Treba reći i da je odnos dionica u Jankovićevim zapisima malo vjerojatan - dvije se dionice, osim na krajevima glazbenih strukturalnih cjelina, kreću paralelno čak i u brojnim melizmima, u što je teško povjerovati, jer pjevači prateće dionice ne mogu znati kada će i na koji način vodeća pjevačica oblikovati melizam, pa, dakle, ne mogu ni sasvim paralelno slijediti njezinu melodijsku krivulju.

U svojim rukopisnim zbirkama Stepanov gotovo redovito navodi jednog pjevača, a zapis je dvoglasan (primjerice u rukopisnim zbirkama iz Gorjana i Potnjana - IEF rkp N222, N274 i rkp 742). Isto tako, često zapis ima završetak u kvinti, a kao originalni završni ton navodi se samo jedan ton ili, primjerice, zapis ima završetak u terci, a kao originalni završni ton pojavljuje se kvinta. Ne može se, dakle, sa sigurnošću utvrditi je li Stepanov sam dopisao drugi glas ili naprosto ne navodi ime drugog pjevača. U svakom slučaju, pratećoj dionici zasigurno nije pridavao veću pozornost.

³² Međutim, u starijoj su praksi, čini se, zastupljeniji bili i tonski odnosi koji odstupaju od sustava dvanaest jednakih polustepena. Lukić 1923. godine piše:

"Slušajući dulje vremena narodne pjevače, osjetio sam da se **terca** pjeva nešto **krupnije**, a **kvinta** opet nešto **sitnije**, nego što je na klaviru ili harmoniju. **Septima** je opet vrlo **nestalna**, neki ju pjeva **krupnije**, drugi opet **sitnije** za 1/8

gradnji melodija postepenim pomacima (Jarić 1980, 12). Kao posebna specifičnost Slavonije ističe se i pojava povećane sekunde (Bezić 1974, 170). Perković značajke slavonske folklorne glazbe sumira kroz Bezićeve stilove folklorne glazbe (Bezić 1981) - navodi da "prema stilovima folklorne glazbe (Bezić) zastupljeni su stil dijatonskih napjeva malog opsega (od 4 do 6 tonova), stil pjevanja na bas i stil durskog tonskog načina te pojave vezane uz stil orijentalnih elemenata (povećana sekunda i melodijska linija s mnogo melizama)" (Perković 1987, 114).

Bitne osobine glazbenih pojava

U prethodnom odjeljku navedene stilske osobine - značajke načina izvođenja i značajke jedne osobine glazbenih pojava - mogu biti tek korisne uputnice za daljnja traganja, a nikako ih ne treba poistovjetiti s (jedinim) uporištima. Pjevanje na bas i diatonika jesu možda i najčvršće norme tradicijske glazbene kulture Slavonije, ali nisu i dostatne za objašnjenje konzistentnosti nekih glazbenih vrsta i konzistentnosti još više glazbenih oblika. Da bi se objasnila sprega normativnog i individualnog u obzir treba uzeti sve (zamislive) osobine glazbenih pojava i sve (zamislive) odrednice načina izvođenja. Repertoar korištenih mogućnosti kod nekih je, vidjet ćemo, prilično sužen, pa se i takve osobine glazbenih pojava/načini izvođenja mogu pribrojiti normama, dok druge osobine glazbenih pojava/načini izvođenja funkcioniraju tek kao uporišta određene glazbene vrste, određenog glazbenog oblika ili kao uporišta izvedbi određene pjevačice/pjevača.

U istraživanju normativnog i individualnog jedno je od bitnih analitičkih pitanja kako opisati jedan glazbeni primjer, a da taj opis bude dovoljno sveobuhvatan, znakovit i relevantan za taj primjer.³³ Navođenje samo nekih, ma kojih osobina, sažima i simplificira taj primjer, ali, dakako, ne garantira relevantnost rezultata, dok navođenje bitnih osobina jamči da se primjer neće predstaviti krivo, da se identitet primjera neće narušiti. Treba dakle utvrditi bitne osobine. Do njih se može doći samo

glasa, nego što bi trebalo, jer ona teži k oktavi. Prema ovome je onda pučka ljestvica različna od umjetne, a po gotovo se to osjeća kad se dvoglasno pjeva. To sam dosta puta osjetio kroz 20 godina učeći djevojke crkveno pjevanje" (Lukić 1923, 107).

³³ Izrazom *primjer* označavam svaki pojedinačni zapis u zbirkama, svaku izvedbu snimljenu na magnetofonsku vrpcu, svaku konzerviranu glazbenu cjelinu - jedinicu, onako kako su je odredili njezini zapisivači. Ne koristim se izrazom *napjev* jer za sada ne ulazim u pitanje da li se identitet glazbene cjeline-jedinice krije u svakom primjeru, u skupu srodnih primjera, u određenom tipu primjera, u određenoj glazbenoj vrsti ili u nečemu četvrtom. Isto tako ne koristim se prilično neutralnim izrazom *glazbeni komad*, jer on u sebi nosi konotacije autorske glazbe, glazbenog djela i instrumentalne ili vokalno-instrumentalne, a ne i vokalne glazbe, o kojoj je ovdje riječ.

iskušavajući sve osobine (što je i neodredljivo i nemoguće, jer će uvijek nešto izostati) ili pak neke osobine. Pri tome se bitne osobine (do kojih se, dakle, dolazi razmatranjem nekih osobina) ne određuju uvijek iznova za svaki od primjera na temelju cjeline sklopa tog primjera, nego se one određuju prethodno - i prije nego što se neki primjer uzme u razmatranje - na temelju razmatranja zajedničkih osobina, onog stalnog kod ograničenije skupine primjera. Taj skup zajedničkih osobina kod ovog pristupa postaje uporište te grupe primjera, pa i svih još nerazmatranih primjera koji pripadaju toj skupini. Naime, ideja norme ne podrazumijeva tezu o varijanti kao samosvojnoj, zaokruženoj glazbenoj jedinici, nego tezu o tipu kao nositelju smisla i značenja nekog primjera. Identitet nekoga primjera, ako se on može svesti na skup značajki, u nečemu je što može, ali i ne mora biti nužno (jednako) transparentno kod svakog od primjera koji pripadaju određenoj skupini. Tu doživljaj relevantnosti nekih osobina u kontekstu razmatranja jednog primjera, ustupa pred značajkom koju posjeduju i ostali primjeri iz te skupine, a koja je možda manje vidljiva u primjeru o kojem je riječ. Smisao nekog primjera nije u njemu samome nego u njegovom suodnosu prema drugim primjerima koji pripadaju istoj skupini. Analiza je u načelu uvijek analiza cijele skupine. Primjerice, ne mogu za neki primjer skupine A biti relevantne određene osobine, a za drugi primjer neke druge osobine - za sve primjere iz skupine A bitne su iste osobine, jer je upravo ta istost nekih osobina kod svih primjera ono na temelju čega se i može govoriti o pojmu skupine A. Ako sve primjere iz skupine A nije moguće podvesti pod neki zajednički nazivnik, onda oni naprosto ni u kojem slučaju ne pripadaju i ne mogu pripadati istoj skupini. Međutim, u nekom se primjeru određene skupine specifičnom i bitnom (identitetnom) njegovom značajkom može pokazati osobina koja ne spada u bitne osobine skupine (primjerice, specifično metroritamsko ustrojstvo, posebno ukrašavanje nekih uporišnih tonova i tome slično). Često je, dakle, na djelu sprega normativnog i individualnog.

Tom se konstatacijom, međutim, ne rješava pitanje određenja osnovne uporišne točke u analitičkom postupku (jer se primjeri određuju skupinom, a skupina primjerima). No, ipak se ne radi o začaranom krugu, jer se početna skupina može odrediti ili kao ona najobuhvatnija, koja uključuje cjelokupno izabrano gradivo deseteračkih napjeva s područja Slavonije ili kao ona najmanja, koja obuhvaća samo varijante nastale tijekom jedne izvedbe. Prvi pristup više počiva na uvjerenju o univerzalnosti analize, o mogućnosti apliciranja izabranog analitičkog postupka na ma koji glazbeni korpus, jer se ograničeni ciljevi analitičkih traganja određuju i prije zahvaćanja u primjere što ih sadrži određeni glazbeni korpus. Kada budem iskušavala ovakav pristup i razmatrala rezultate do kojih će on dovesti, više ću se koristiti već postojećim

analitičkim modelima - onima koji u nekoj od osobina glazbenih pojava prepoznaju univerzalno relevantnu osobinu te onima koji nastoje obuhvatiti sve relevantne glazbene osobine, a unutar svake od osobina obuhvatiti cjelokupni spektar zamislivih mogućnosti njihove realizacije. Suprotno prvom pristupu, analiza koja kao osnovnu referentnu točku ima varijante nastale tijekom jedne izvedbe polazi od samog gradiva i daljnji analitički postupak gradi tako što provodi spoznaje do kojih se došlo razmatranjem nižih referentnih točaka. U ovom ću se pristupu kretati prilično samostalno, uz povremeno pozivanje na neke strukturalističke postupke i pristupe koji inspiraciju crpe iz lingvistike.

Glazbeni sklop i kontekst glazbe

Osim pitanja razgraničenja bitnih i nebitnih glazbenih osobina, drugi je osnovni problem etnomuzikološke analize što nema izgrađen način povezivanja rezultata analize glazbenog sklopa kao cjeline za sebe i glazbenog sustava kao dijela sustava kulture. Glazba se, naime, može razmatrati i kao zvučni fenomen i kao manifestacija ponašanja (usp. Herndon 1974), ali su u istraživanjima to prečesto dva odvojena aspekta koja se ne dovode u međusobnu vezu.

Jedna je od osnovnih postavki antropološki usmjerene etnomuzikologije da glazba izražava druge dijelove kulture, da "no musical style has "its own terms": its terms are the terms of its society and culture..." (Blacking 1976, 25),³⁴ da je razumijevanje glazbe ovisno o razumijevanju kulture u kojoj se ona javlja. Pri tome, međutim, "music cannot change societies,... the best that it can do is to confirm situations that already exist" (Blacking 1976, 107-108).³⁵ Ova se teza na nivou međuzavisnosti glazbenog života i kulturnog okružja, bez sumnje, pokazala točnom. I sociolozi glazbe i etnomuzikolozi pokazali su da se, primjerice, u statusu glazbenika ogleđa ekonomska organizacija društva te da je status glazbenika uvjetovan ekonomskom organizacijom društva. Čak i u samom glazbenom sklopu postoje pokušaji povezivanja stila izvođenja i načina organizacije društva (primjerice Lomax 1968, a u hrvatskoj etnomuzikologiji Marošević 1992). Međutim, antropološki usmjereni etnomuzikolozi idu i korak dalje kada navode da "there ought to be a relationship between patterns of human organization and the *patterns of sound...*" (Blacking 1976, 26; kurziv NC)³⁶, da bi strukturu

³⁴ "Nijedan glazbeni stil nema "svoje vlastite premise": njegove premise su premise društva i kulture (kojima pripada)".

³⁵ "Glazba ne može mijenjati društva... najviše što može je potvrditi situacije koje već postoje".

³⁶ "Morao bi postojati odnos između obrazaca ljudske organizacije i *obrazaca zvuka*".

glazbe trebalo promatrati kao "an expression of cultural patterns" (isto, 30)³⁷, da "*sounds of music are shaped by the culture of which they are a part*" (Merriam 1964, 27; kurziv NC).³⁸ Merriam se, primjerice, uvijek zalagao za istraživanje glazbe u kulturi, ali je to ideal koji je i sam rijetko kad postigao - da parafraziram Adorna, rijetko je kad (ako uopće) u samom glazbenom materijalu, njegovim vlastitim formalim zakonima i tehnici, prepoznao društvo kojega je taj sklop proizvod. Merriam glazbenom sklopu uglavnom pristupa s aspekta tehničke muzikološke analize (usp. primjerice 1967).

Pitanju odnosa glazbenog sklopa i kulturnog okružja blisko je i pitanje odnosa između analize u užem smislu i interpretacije - kako navodi Eggebrecht (1979, 23), analiza bez interpretacije je suvišna, jer ništa ne objašnjava, dok je interpretacija koja nije utemeljena na analizi puka tvrdnja. Glazbena analiza ne bi trebalo da bude tek postupak rasčlanjivanja predmeta istraživanja na njegove jednostavnije elemente koje je onda lakše i opisati i shvatiti u njihovoj jednostavnosti, nego bi morala biti usmjerena (boljem) shvaćanju predmeta - što on jest i što on znači, što je njegova ideja, gdje je njegov identitet, koje su njegove granice, na koji je način sklopljen, što nam on govori o ljudima kojima pripada te zašto je takav kakav jest. Prema Merriamu, etnomuzikološka "istina" nije fiksirani entitet, nego raspon razlika unutar kojega određena kultura prepoznaje varijante modela (usp. Merriam 1964, 50). Za Felda, cilj je analize "to separate out the acceptable and culturally appropriate music of a society from the unacceptable and culturally inappropriate music of a society, and to isolate the cultural logic which underlies the acceptable and appropriate music" (Feld 1974, 212).³⁹

Cilj je ove analize otkriti prihvatljive obrasce zvuka, obrasce zvuka koji su kulturne konvencije, koji su, jezikom ovoga rada, norme tradicijske glazbe na području Slavonije. Da bi se u nekim osobinama ili odnosima osobina prepoznale kulturne konvencije, nužno je usvojiti stajalište da one pretpostavljaju *ponavljanja obrazaca* (usp. Blacking 1987, 53), da je (glazbena) komunikacija moguća samo ako postoji neko zajedničko i stalno uporište sudionika u komunikaciji (usp. Herndon 1974, 247). Pokušat će se dakle utvrditi glazbene osobine i odnosi među osobinama koji su *bitni*, i koji svoju bitnost ostvaruju i pokazuju *postojanošću* i *učestalošću* svojega pojavljivanja. U analizama koje polaze od unaprijed postavljenih kategorija ne znamo radi li se o bitnim kategorijama, jer je

³⁷ "Izraz kulturnih obrazaca"

³⁸ "Glazbeni zvuk oblikovan je kulturnom čiji je dio".

³⁹ "Odvojiti prihvatljivu i (određenoj) kulturi primjerenu glazbu od neprihvatljive i (određenoj) kulturi neprimjerene glazbe te izolirati logiku te (određene) kulture - logiku koja podupire takvu prihvatljivu i primjerenu glazbu.

cjelina glazbenog sklopa potisnuta u drugi plan. Stoga ćemo nakon iskušavanja Lomaxovog modela za analizu glazbenog stila obrnuti proces istraživanja - bitne ćemo osobine pokušati utvrditi najprije u kontekstu jedne izvedbe, zatim u kontekstu skupine izvedbi kojoj pripada i ona prva izvedba, te u kontekstu glazbenih vrsta. Glazbene se pojave neće sputavati unaprijed određenim kategorijama, nego će analitički postupci i zaključivanje slijediti značajke gradiva.

U svojoj ideji takav je pristup donekle blizak analitičkim (etno)muzikološkim pristupima koji inspiraciju crpe iz lingvistike, posebice transformacijsko-generativne gramatike Noama Chomskog (Boilés 1967, Durbin 1971, Lerdahl & Jackendoff 1977, 1981, Becker & Becker 1979, Powers 1980, West, Howell & Cross 1985, Hughes 1988). Kao i u radovima tih autora, i ovdje će se pokušati otkriti postoji li temelj, uporište iz kojega crpi svaka izvedba, kakva je priroda glazbenih konstituenata, kako se one kombiniraju te kakva je njihova hijerarhija. Istraživat će se dubinske i površinske strukture, odnosno, po uzoru na Chomskoga, temeljna pravila i skup transformacijskih pravila (usp. primjerice Hughes 1988). Nadalje, i ovdje se pretpostavlja da je svaka izvedba logična, zaokružena, smisljena glazbena cjelina te da takve njezine kvalitete tvore odnosi konstituenata. Zanima nas također što je u čovjekovoj reakciji na glazbu urođeno, a što stječe kao pripadnik određene kulture te na koji se način oblikuju predodžbe o cjelini (autori koji generativnu gramatiku povezuju s psihologijom glazbe ističu bitnost geštaltističkih principa - primjerice Lerdahl & Jackendoff 1981; West, Howell & Cross 1985, 26). Ne vidim međutim razloga da se u etnomuzikologiji dosljedno rabe lingvistički modeli, da se usvaja lingvistička terminologija i da se na napjeve apliciraju načini razrade sintaktičkih struktura (vidi primjerice primjenu hijerarhijskog granjanja rečenice u Boilés 1967). Postoji za to barem jedan valjan razlog - za razliku od jezika, prosudba glazbenih struktura ne može se tako jednostavno zasnivati na kriteriju prenošenja značenja. Zašto po svaku cijenu tražiti glazbeni pandan jezičnim klasama riječi - sasvim je dovoljno usvojiti misao o postojanju konstituenata glazbenog sklopa. Razmatranje klasa riječi nimalo nam neće pomoći u otkrivanju prirode glazbenih konstituenata - jesu li one skup glazbenih osobina (neki aspekt tonskih odnosa, metroritamskog ustrojstva i tome slično) ili niz manjih glazbenostrukturalnih cjelina (glazbeni odsječci primjerice). Primjena transformacijskog lingvističkog modela, mnoštva razgranatih dijagrama, pravila i derivacija sama po sebi ne daje odgovor na dva ovdje bitna pitanja: da li mogućnost primjene tog modela podrazumijeva da je glazbena "sintaksa" neovisna o glazbenoj "semantici" i kulturnim konceptima (usp. Feld 1974, 205) te koje mjesto pripada individuaciji.

Čini se malo ili nikakvo, što se očituje, primjerice, u korištenim terminima. Jedan od središnjih termina je termin "dobro oblikovanog" glazbenog sklopa - to je onaj sklop koji se prepoznaje kao izdanak određenog glazbenog stila ili idioma. Pretpostavka je takvih analitičkih pristupa da se generativnim postupcima stvaraju samo dobro oblikovani glazbeni komadi (usp. West, Howell & Cross 1985, 32). Sklop koji odudara od određenog stila bio bi dakle "loše oblikovan". Budući da takvi primjeri remete konzistentnost analitičkog modela (jer se "loša oblikovanost" u ozbiljnoj analizi ne može naprosto odbaciti, nego je treba nekako objasniti), u pomoć se prizivaju derivacijska pravila (usp. primjerice Hughes 1988), umjesto da se u tome prepozna individuacija.

Analiza gradiva - norma i individuacija u deseteračkim napjevima s područja Slavonije

Norma i individuacija po kriteriju glazbenog stila (Lomaxov model analize)

Lomax je, kako sam navodi (usp. 1968, 34), razvio holistički deskriptivni sustav za analizu bitnih osobina stila vokalne, pa onda i vokalno-instrumentalne glazbe - *cantometrics* - koji s jedne strane pokušava obuhvatiti sve zamislive relevantne osobine stila, a s druge strane unutar svake od osobina obuhvatiti sve mogućnosti načina realizacije dotične osobine (Lomax to naziva mjernom skalom - *rating scale* - određene osobine). U svojim krajnjim točkama, načini realizacije poklapaju se s dvama kontrastnim modelima izvedbi. Jednu krajnost čine slučajevi maksimalne individuacije (jedan pjevač upravlja komunikacijskim prostorom), a drugu slučajevi maksimalne integracije (vrlo kohezivne grupe izvedbe) (usp. Lomax 1968, 16).

Prema Lomaxu, postoji 37 relevantnih osobina stila, a unutar pojedinih osobina razlikuje najčešće 5, a maksimalno 13 različitih načina njihove realizacije (vidi u prilogu B). Pri tome, čini mi se, treba razlučiti tri skupine osobine: osobine kojima se opisuju *odnosi dionica u izvođačkoj skupini* (osobine 1-9, 11-14, 22), *vokalne tehnike izvođenja* (osobine 23-37) i *teksturne osobine izvedbi* (osobine 10, 15-21).⁴⁰ Budući da je kod

⁴⁰ Folklorističko određenje tekture kolidira s muzikološkim. U muzikologiji anglosaksonski termin *texture* odgovara ponajprije njemačkom izrazu *Satz* i hrvatskom *slogu*. Upućuje na vertikalne aspekte glazbenog sklopa, obično s obzirom na međudodnos pojedinačnih dionica. U glazbi 20. stoljeća, posebice u vezi s Ligetijem, teksturom se smatra homogeniji, manje artikuliran kompleks u kojem

vokalnih tehnika na osnovi opisa teško razgraničiti pojedine stupnjeve u načinu realizacije, Lomax i njegovi suradnici izdali su i seriju kasete koje služe kao poduka u kantometrici (Lomax 1976). Na temelju opisa i praktične poduke u vještini stupnjevanja načina realizacije pojedinih osobina stila, te, s druge strane, na temelju pomnog slušanja snimki deseteračkih napjeva s područja Slavonije, moguće je taj repertoar smjestiti u Lomaxovu analitičku mrežu.⁴¹

Slijedom Lomaxa, najuočljivija je značajka slavonske glazbene prakse heterogenost načina realizacije osobina kojima se opisuju odnosi unutar izvođačke skupine (vidi prilog B). Nju uvjetuje različitost glazbenih vrstâ: solističke vokalne vrste - naricaljke i sljepačke pjesme - bliže su modelu vrlo individualiziranih izvedbi, grupne vokalno-instrumentalne vrste - bečarci i kola uz instrumentalnu pratnju - smještene su više prema modelu integriranih izvedbi, dok sredinu čine grupne vokalne vrste - svatovci, bušarci i kola bez instrumentalne pratnje (vidi u prilogu B analitičku mrežu za sljepačke pjesme, bečarce i svatovce).

konstituirajući elementi gotovo potpuno nestaju, pa ih je bolje opisivati prema globalnim, statističkim obilježjima, za razliku od strukture, koju se može analizirati prema njezinim komponentama (usp. Ligeti 1960, 13). U folkloristici, međutim, osobine koje proizlaze iz melodije i koje je moguće analizirati prema komponentama nazivaju se teksturnim, dok se odnosi dionica u izvođačkoj skupini i vokalne tehnike izvođenja podvode pod sintagmu "načini izvođenja".

⁴¹ Doduše, ne bez poteškoća, jer je stupnjevanje načina realizacije pojedinih osobina preopćenito i za gradivo ovoga rada nerelevantno. Primjerice, Lomax razlikuje četiri stupnja u načinu realizacije opsega kao glazbenostilske osobine napjeva: opseg do velike sekunde, opseg od male terce do čiste kvinte, opseg od male sekste do oktave i opseg preko oktave. Primjeri deseteračkih napjeva s područja Slavonije pripadaju dvjema tim skupinama - drugoj i trećoj - jer obuhvaćaju (najčešće) od četiri do šest tonova. Lomaxovo je stupnjevanje za slavonski repertoar sasvim neopravdano, jer su napjevi od pet i šest tonova često varijantni, pripadaju istom glazbenom obliku i, dakle, ne čine relevantne zasebne skupine, kako to naznačava Lomaxov analitički sustav primjenjen na taj korpus gradiva. Povrh toga, Lomax nigdje ne objašnjava zašto bi, u konkretnom slučaju, istu skupinu činili napjevi opsega od terce do kvinte, a ne primjerice napjevi opsega od kvarte do sekste, ili neki treći opseg. Navedimo i primjer Lomaxovog načina stupnjevanja duljine glazbenih redaka - duljini od 5 do 9 sekundi pripada cjelokupni korpus slavonskih napjeva na deseterački stih, iako bi zapravo s obzirom na tu osobinu bilo nužno razlikovati barem nekoliko relevantnih (pod)skupina. Radi se zapravo o tome da je Lomax nastojao proporcionalno razdijeliti spektar zamislivih mogućnosti realizacije određene osobine (od izostanka osobine do njezine maksimalne upotrebe), ali je istodobno nužno gotovo redovito načinio preopćenito i nerelevantnu skalu. Neki su stupnjevi načina realizacije za slavonski repertoar preuski (opseg), dok su drugi preširoki (duljina glazbenih redaka), a treći vrlo neobični - neobično je (i nerazumljivo), primjerice, zašto bi istom načinu realizacije broja glazbenih redaka pripadale četverodijelne i osmerodijelne melostrofe, trodijelne i šesterodijelne melostrofe te jednodijelne i dvodijelne melostrofe. Naposljetku, kod vokalnih tehnika (osobine 23-37) teško je i nakon poduke u kantometrici postići znatniji konsenzus oko toga što bi, primjerice, trebala biti zamjetljiva, što srednja, a što znatna grubost glasa.

Prema vokalnim tehnikama izvođenja (osobine 23-37) slavonski repertoar pripada pretežno integrativnom, grupnom modelu izvedbi - - potpuno izostaju ili se tek sporadično javljaju glissanda, tremola, grleno potresanja glasom, nazalni ton, ukrasni tonovi. Iz takve se uobičajene prakse izdvajaju bećarci. Bećarac je raspojasana pjesma za "kerenje", nadmetanje izvođača, čemu (osobito ako se radi o živim, spontanim izvedbama) ne pridonosi samo tekst napjeva ili pak geste kojima može biti praćeno izvođenje, nego i "otkvačenost" načina realizacije nekih stilskih značajki. Dominantna je osoba vodeći pjevač, koji se za Slavoniju neuobičajenim postupcima i neuobičajenim vokalnim tehnikama izdvaja iz prateće skupine pjevača (mogućim potenciranjem hrapavosti glasa, promjenom vokalnog registra, glissandima, ukrasnim tonovima, rubatima, usporavanjem tempa). Načini izvođenja ne ovise međutim samo o glazbenoj vrsti nego i o konkretnim pojedincima: kod nekih se pjevača javlja manje, a kod drugih više rubata i melizama; većina pjevača pjeva u svome srednjem registru, ali ima i onih koji preferiraju svoj niski registar; neki proizvode ton opuštenim, otvorenim grlom, dok drugi pjevaju nešto zatvorenijim grlom; postoje i pjevači koji potenciraju grubost, hrapavost glasa, iako se ona općenito ne javlja ili je tek zamjetljiva; kod nekih je pjevača izgovor suglasnika vrlo precizan, jasno artikuliran, kod drugih je normalan, dok je kod malog broja pjevača on nejasan.

Teksturane se osobine stila (osobine 10, 15-21) realiziraju raznoliko, pri čemu različitost njihovih realizacija nije moguće u potpunosti objasniti nijednim pojedinačnim izvedbenim faktorom (za razliku od osobina vezanih uz odnose dionica u izvodilačkoj skupini koje je bilo moguće objasniti različitošću glazbenih vrsta). Posebice je u vezi s ponavljanjem teksta, formalnim modelom i brojem glazbenih redaka moguće govoriti tek o nešto češćim načinima realizacije, jer je i zastupljenost onih manje učestalih načina realizacije znatna (vidi u prilogu B zastupljenost pojedinih načina realizacije tih osobina). Štoviše, ako bi se kao jedinica usporedbe razmatrale skupine srodnih izvedbi (izvedbe koje pripadaju istom glazbenom obliku), a ne pojedinačne izvedbe, gradivo s područja Slavonije ispunjavalo bi cjelokupni spektar različitih mogućnosti realizacije formalnog modela (od jednostavne litarije do kompleksne strofe), broja glazbenih redaka (često su, primjerice, varijantne dvodijelne i četverodijelne melostrofe) i različite razine ponavljanja pjevanog teksta (od izvedbi bez ponavljanja do izvedbi u kojima se ponavlja više od polovice teksta).

Na taj način opisane i interpretirane analitičke mreže slavonskog repertoara, izrađene po uzoru na Lomaxa, sam Lomax vjerojatno ne bi izradio tako raznoliko. Time dolazimo do najproblematičnijeg dijela njegove teorije. Naime, bitne su njegove postavke da "content of the sung

communication should be social rather than individual, normative rather than particular" (Lomax 1968, 3)⁴² te da "not everyone in a culture is a virtuoso performer, but if a culture member sings at all, he has to sing in the style of his people because it is the only style he knows. It is in fact almost impossible for anyone really to change his singing style". Stoga, "it is unlikely that, in an overall sense, they (recordings, op. NC) can be stylistically wrong. Song is so redundant and is so much a learned cultural artifact that, like other art, it is hard to fake successfully" (Lomax 1968, 28).⁴³ Te postavke zapravo sadrže tri sporna stava:

- 1) Lomax ne pridaje nikakvu važnost neposrednom i širem kontekstu izvođenja - zato jer, bez obzira na kontekst, izvedba ne može biti "stilistički kriva". Blacking je kritizirao takav stav, posebice istraživanje samo površinskih, čujnih struktura, a ne i procesa kojima nastaju te strukture. Drugim riječima, kritizirao je Lomaxovu neosjetljivost na činjenicu da isti zvuk ne mora biti stvoren uvijek i istim procesom (usp. Blacking 1987, 56).
- 2) Lomaxa ne muči problem reprezentativnog uzorka - budući da je pjesma "tako redundantna" i budući da nijedna izvedba ne može biti "stilistički kriva" kao uzorak određene kulture on uzima samo desetak prilično slučajno odabranih primjera, a zatim se na temelju tog (slučajnog i izrazito malog) uzorka kvantitativni podaci prevode u kvalitativne. Lomax u analitičku mrežu unosi samo najučestalije načine realizacije određene osobine (usp. Lomax 1968, 329-337 sa 83, 86, 89, 93, 98, 100, 103-104, 107). Istakli smo već da osnovna mogućnost koja se nudi u analitičkom postupku jest izvoditi zaključke o relevantnosti neke osobine na temelju njezine učestalosti, ali se nikako pri tome ne smije zanemariti kontekst određene glazbene pojave;
- 3) Lomax ne uočava značaj individuacije - pjesma je u tolikoj mjeri "naučeni kulturni artefakt" da ju je nemoguće "uspješno krivotvoriti". On ne dopušta mogućnost da ljudska bića posjeduju osobnu sposobnost kreativnog izražavanja. Prema Lomaxu, pojedinci su uvijek sputani zakonitostima određene kulture, a sama je glazba uvijek samo odbljesak drugih, bitnijih aspekata kulture. Usprkos Lomaxovoj teoriji, ovo će istraživanje pokazati upravo suprotno - da su ljudska bića

⁴² "Sadržaj je pjevane komunikacije više društven nego individualan, više normativan nego poseban".

⁴³ "Nije svaki pripadnik određene kulture virtuozan izvođač, ali ako netko uopće pjeva, on mora pjevati stilom svojih sunarodnjaka, jer je to jedini stil koji poznaje. Zapravo je za bilo koga nemoguće da doista promijeni svoj pjevački stil". Stoga je, "općenito uzevši, malo vjerojatno da snimke mogu biti stilistički krive. Pjesma je tako redundantna i u tolikoj mjeri naučeni kulturni artefakt da ju je, kao i druge umjetnosti, teško uspješno krivotvoriti".

kreativna i da su često i presudan faktor za razumijevanje neke izvedbe te da je zadiranje u pitanje normativnog i individualnog ne samo stvar interesa nekog istraživača, nego i nužnost analize kojoj se cilj ne sastoji (samo) u izlaganju moguće klasifikacije, nego ponajviše u (boljem) shvaćanju predmeta istraživanja.

Treba međutim reći da Lomaxov model jest potvrdio temeljno uporište slavonskog repertoara - kroz Lomaxove kategorije odnosa unutar izvođačke skupine pjevanje na bas se pokazuje kao poseban, relevantan i dominantan stil izvođenja i istodobno se profiliraju skupine glazbenih vrstâ. Treba pohvaliti pokušaj da se stil definira načinima izvođenja te da uporište analize ne budu transkripcije nego snimke izvedbi. Najslabiji su segment Lomaxovog modela teksturne osobine (barem u slučaju istraživanja odnosa normativnog i individualnog na korpusu slavonskog gradiva), kako zbog proizvoljnosti u stupnjevanju načina realizacije pojedinih osobina, tako i zbog izostanka nekih bitnih teksturnih osobina glazbenih pojava.

Norma i individuacija po kriteriju glazbenih oblika

Glazbeni oblik jedan je od središnjih termina ovoga rada. Odnosi se na skupinu varijanata određenog napjeva ili određene pjesme. U slučaju *pjesama* on najčešće jest dio kulturnih koncepata o glazbi, jer u predodžbi upućenih pripadnika kulture postoji kao posebna kategorija. Primjerice, pod pjesmom "Oj Savice, tiha vodo 'ladna" razumijeva se i određeni tekst i određena melodija. Postoji društvena suglasnost oko bitnih odrednica teksta i melodije te pjesme. Drugačija je situacija s *napjevima*, pod kojima mislim na glazbene sklopove koji nemaju fiksirani tekst, pa se pripadnost nekog primjera određenoj skupini zasniva isključivo na srodnosti glazbenih osobina. U konceptima o glazbi na području Slavonije, napjev se javlja pod terminom *glas* (primjerice "stari glas" i "novi glas"), ali se češće on ne imenuje zasebno, nego je natkriven idejom glazbenih vrstâ (primjerice termini "svatovska pjesma" ili "svatovski glas").

Glazbeni oblik dakle čini skupina primjera (glazbenih sklopova) koji dijele iste bitne glazbene značajke. Polazim od pretpostavke da je glazbeni oblik stvarna, postojeća kategorija, koju čine skupine izvedbi srodne po bitnim odrednicama svoga zvuka i da se svaka pojedina izvedba može označiti kao izdanak, varijanta određenog oblika. Glazbeni je oblik djelomice kulturni koncept, a djelomice pretpostavljena analitička

kategorija. On je i polazište i rezultat analize cjeline glazbenih osobina, jer je znatna sličnost u zvuku dvaju primjera najprije osnovni argument da se oni smjeste u istu skupinu (isti glazbeni oblik), a zatim se iz različitih realizacija određenih osobina u tim dvama vrlo sličnim primjerima izvodi zaključak o nerelevantnosti dotičnih osobina; nadalje se uključuju i novi primjeri koji ne narušavaju uspostavljeni odnos bitnih i nebitnih osobina tog glazbenog oblika te, slijedom toga, naposljetku na vidjelo izlaze sve bitne osobine dotičnog glazbenog oblika. Polazi se dakle od općenito prihvaćene ideje varijanata - utvrđuju se njihove zajedničke glazbene osobine i time sastavlja slika glazbenog oblika kao modela na kojemu se temelje srodne varijante. Takav će nam postupak u svojoj konačnici dati i jasan odgovor na pitanje odnosa glazbenog oblika i pojedinačnih izvedbi - pokazat će se je li glazbeni oblik relevantna kategorija i može li on objasniti varijante koje mu pripadaju, kao i u kolikoj je mjeri glazbeni zvuk bitna odrednica glazbenih pojava na području Slavonije.

Na temelju pojedinačnih izvedbi

Prvi korak u analizi sastoji se u razmatranju pojedinačnih izvedbi, stoga što osobina glazbenih pojava koja se tijekom jedne izvedbe realizira na različite načine zasigurno ne pripada skupini relevantnih osobina dotičnog glazbenog oblika. Drugim riječima, variranja unutar jedne izvedbe nesumnjivo su tvorevina (baš tog) trenutka, pravi primjer pjevačke individualizacije. Najpogodnije je za istraživanje pojedinačnih izvedbi gradivo iz Gorjana i Potnjana, jer je Stepanov često bilježio i po nekoliko melostrofa (nekoliko varijanti) jedne izvedbe (uglavnom izvedbe Marije Pavić te Evice i Eve Knežević). Navedimo tek dijelove dvaju primjera koji pokazuju sve uobičajene značajke načina variranja unutar jedne izvedbe. Primjer Đ28 je sljepačka pjesma, a primjer Đ29 svatovac.

Đ28/1 $\text{♩} = 80$ Marija Pavić, Gorjani

Lov lo - vi - li mla - di gra - ni - ča - ri,
lov lo - vi - li, ni - šta ne do - bi - li.
tre - ći da - je pr - sten po - zla - će - ni.
To je doš - lo do ve - li - kog su - da.
Li - po su im su - di - la gos - po - da.
Či - ji pr - sten, to - ga je de - voj - ka!
Kom' šta Bog da, to - me i gos - po - da!

Đ29/4 $\text{♩} = 96$ Marija Pavić, Gorjani

još u o - ne đe je ja - nje mo - je!
i lju - bi - ti mla - de đe - ve - ro - ve!
sa - mo mla - da ne mo - re od ja - da!

Usporedba pjevanih melostrofa u jednoj izvedbi iz Gorjana i Potnjana pokazuje da su nebitne osobine i cjelina melodijskog tijeka i cjelina metroritamskog ustrojstva. Pri opetovanju melostroke korespondentni se slogovi teksta ne izvode nužno na istoj, nego tek otprilike na istoj tonskoj visini. Kada se zajedno ispišu tonske visine nastale opetovanjem melostroke u jednoj izvedbi, na većini slogova teksta nastaju grozdovi tonskih visina, u opsegu od sekunde do kvinte. Melodijska kontura ne pripada bitnim osobinama glazbenih oblika. Bilo da se prate sve tonske visine, tonske visine prema metroritamskom obrascu, tonske visine samo na naglašene dijelove doba ili pak tonske visine početnih i završnih tonova glazbenih odsječaka, varijantni glazbeni reci i/ili glazbene melostroke u jednoj izvedbi prema kriteriju konture oblikuju različite skupine (u varijantama prve melostroke primjera Đ28 javlja se i lučna i silazna kontura).⁴⁴ Unutar osobina vezanih uz tonske odnose nestalni su i opsezi (varijante prve

⁴⁴ Melodijska je kontura generalizirani oblik melodijske i intervalske informacije - u analizi konture prati se smjer melodijskog kretanja, ali ne i točan intervalski sadržaj. Ona se pokazala kao značajan, unificirajući element između varijanti iste pjesme koja se javlja u različitim kulturama u isto vrijeme te u istoj kulturi tijekom duljeg razdoblja (Kolinski, 1968, 1969, 1978); pokazala se i kao jedna od najstabilnijih osobina glazbene vrste (uspavanki) u istoj kulturi (usp. List 1987); psihologijski eksperimenti pokazali su da konturi pripada središnje mjesto u percepciji glazbe - ispitanici pri ponavljanju melodije koju su neposredno prije čuli točno reproduciraju ponajprije konturu te melodije (usp. Watkins & Dyson 1985, 84; Edworthy 1985, 183).

Kao jedan od elemenata za opis stila, kontura se javlja u radovima više autora (usp. primjerice Kolinski 1961, 1964, 1965; LaRue 1970, 85-86; Hood 1971, 302; Adams 1976), među kojima, čini mi se, najsmisleniju, vrlo egzaktnu, ali i dovoljno općenitu tipologiju konture predlaže Adams. On prati odnos početnog, završnog, najvišeg i najnižeg tona u određenoj glazbenoj cjelini (glazbenom odsječku, retku ili čitavoj melostrofi), pa centralni dio njegove tipologije čini lista od 15 različitih mogućnosti realizacije konture (usp. Adams 1976, 199).

Primjena njegovog analitičkog postupka na cjelokupno gradivo ovoga rada pokazuje da melodijska kontura ne pripada skupini normativnih glazbenih osobina, nego području individuacije. Variranje melodijske linije općenito je možda i najzastupljeniji tip variranja, što se onda odražava i na tip konture glazbenih redaka. Kontura nije osobina na temelju koje bismo mogli razlikovati određene glazbene vrste i oblike te starije i novije zapise. Moguće je tek ustvrditi da su određeni tipovi konture učestaliji, a drugi manje učestali - primjerice, u starijim, Kuhačevim i Kubinim zapisima uzlazna je kontura nešto zastupljenija nego u kasnijim zapisima, kontura bećarca je pretežno silazna i/ili valovita, kod kola se ne javlja kontura u obliku obrnutog luka, a izostaju ili su slabo zastupljeni i tipovi valovite krivulje. Nasuprot tome, svatovci, primjerice, obuhvaćaju gotovo čitav spektar različitih tipova konture.

Dakle, iako omiljena u analizama čitavog niza uglednih etnomuzikologa, kontura nije i univerzalno relevantna kategorija. Analizama konture moguće je glazbenofolklorne pojave s područja Slavonije samo opisati, ali ne i objasniti. Stoga je načelno, čini se, opravdano zaključiti da izdvajanje i zasebno analiziranje bilo kojeg od elemenata glazbenih pojava počiva zapravo na dvjema krivim pretpostavkama: 1) o njihovoj međusobnoj neovisnosti i 2) o univerzalnoj relevantnosti određenog elementa.

melostrofe primjera D28 gdje se kao zamjenljivi javljaju kvartni i kvintni opseg). Ni pozicija završnog tona nije uvijek ista (varijante četvrtog glazbenog retka u primjeru D29 gdje je, slijedom Lomaxove tipologije, završni ton u jednoj varijanti smješten u donjoj polovici opsega, dok je u drugim varijantama najniži ton u tonskom nizu). Dakle, već na temelju usporedbe variranja tijekom jedne izvedbe, jasno je da nisu relevantne sve osobine vezane uz kompleks tonskih odnosa. Gradivo iz Gorjana i Potnjana pokazuje da dosljedno stabilni i jednoznačni ostaju tek završni tonovi glazbenih redaka i osnova tonskog niza.⁴⁵

Kod ritamskog ustrojstva nebitna su sva odstupanja od silabičnog načina izvođenja (vidi također primjere D28/1 i D29/4). Štoviše, određena se jedinica trajanja zvuka može realizirati i kao kraća i kao dulja notna vrijednost (trajanje završnog tona i obrasci prvih odsječaka prve melostrofe u primjeru D28).

Ukratko, usporedba korespondentnih mjesta u jednoj izvedbi (na temelju gradiva iz Gorjana i Potnjana) pokazuje da su bitne osobine glazbenog oblika njegov *metroritamski tip, način oblikovanja pjevanog teksta, završni tonovi glazbenih redaka i osnova tonskog niza*. Tim se osobinama može pribrojiti broj glazbenih redaka i formalni model, u mjeri u kojoj je neovisan o promjenjivim osobinama tonskih odnosa. Pri tome je najbitniji razlikovni element među različitim oblicima cjelina upotrijebljenih metroritamskih tipova. Postoje različiti oblici kod kojih se tekstovi oblikuju na jednak način, koji imaju istu osnovu tonskog niza ili pak iste završne tonove glazbenih redaka, ali ne i različiti oblici koji bi imali iste metroritamske tipove u svim glazbenim recima.⁴⁶

⁴⁵ Osnova niza obuhvaća završni ton napjeva, ton za sekundu iznad završnog tona i ton za tercu iznad završnog tona napjeva. Uz g¹ kao završni ton napjeva i u okviru sustava dvanaest jednakih polustepena, zamislive su četiri mogućnosti realizacije osnove niza: osnova **g-a-b**, **g-as-b**, **g-a-h** i **g-as-h**. Pri tome primjeri utemeljeni na istoj osnovi niza mogu se, dakako, razlikovati i prema opsegu i prema poziciji završnog tona.

Valja i pripomenuti da stabilnost završnih tonova glazbenih redaka ne podrazumijeva i stabilnost pozicije završnih tonova glazbenih redaka. Potonje se tiče smještaja završnog tona unutar opsega napjeva, njegova odnosa prema najnižem, najvišem i/ili centralnom tonu napjeva, dok se završni tonovi glazbenih redaka odnose na konkretne tonske visine. Tako je, primjerice, u primjeru D29/4 završni ton uvijek g¹, ali njegova pozicija varira - jedanput je za sekundu iznad najnižeg tona u nizu, a u preostalim varijantama je ujedno i završni i najniži ton u nizu.

⁴⁶ Sudeći prema znanstvenim radovima, a posebice prema objavljenim zbirkama folklorne glazbe, hrvatski etnomuzikolozi (primjerice Žganec i Stepanov) relevantne glazbene kategorije prepoznaju ponajviše u metroritamskim obrascima (prvog glazbenog retka), tipovima tonskih nizova, tipovima kadenci i strukturi melostrofe. Te su se osobine i ovdje pokazale važnima - kadence su zapravo završni tonovi glazbenih redaka, struktura melostrofe je formalni model, osnova tonskog niza je jedna od značajki tonskih nizova, a metroritamski je tip, u odnosu na metroritamski obrazac, manje

Na temelju različitih izvedbi

Kada se razmatranju pojedinačnih izvedbi pridruže i različite izvedbe istoga oblika koje je otpjevala ista osoba te izvedbe različitih pjevača iz Gorjana i Potnjana, ne narušava se nijedna gore utvrđena bitna osobina glazbenih oblika. Tek u nekolicini primjera pokazuje se promjenjivost formalnog modela, naročito njegovo skraćenje. Na korespondentnim se mjestima javljaju još ispunjeniji grozdovi tonskih visina, a realizacije metroritamskog ustrojstva pokazuju da mu je čvrsto uporište doista tek broj slogova koji se izvode na jedinicu mjere (dva ili jedan). Gore navedene bitne osobine glazbenih oblika iz Gorjana i Potnjana relevantne su za sve zabilježene glazbene oblike, ali se, dakako, kod svakog od njih različito realiziraju. Različite realizacije normativnih osobina upravo i jesu ono što određuje glazbene oblike i međusobno ih razgraničava. Međutim, analiza zapisa iz drugih dijelova korpusa izabranog gradiva narušila je takav model normativnog sloja oblika.

Pokazala se *različitost odnosa stalnih i promjenjivih osobina napjeva*. Kod nekih oblika u skupinu stalnih značajki (uz metroritamski tip, osnovu tonskog niza, završne tonove, način oblikovanja pjevanog teksta i djelomice formalni model) treba pridodati i metroritamski obrazac i slijed tonskih visina - dakle, normativni sloj kod tih oblika zadire mnogo dublje nego u korpusu napjeva iz Gorjana i Potnjana i zapravo obuhvaća sve zamislive glazbene osobine izvedbi. U ekstremnim slučajevima radi se o potpuno istim primjerima ili o primjerima koji se razlikuju tek u tempima, u nekom od melizama, u nekoj tonskoj visini, u nekom produženom trajanju tona, i tome slično. Čvrsta fiksiranost takvih oblika začuđuje posebice u onima koje su izveli različiti pjevači i u kojima se javljaju različiti tekstovi koji nisu organizirani u dvostihove.⁴⁷ Češće je

detaljan aspekt metroritamskog ustrojstva (koji se ovdje prati, dakako, u svim, a ne samo u prvom glazbenom retku). Do tih relevantnih osobina glazbenih pojava ovdje se međutim došlo drugačijim putem - one nisu unaprijed postavljene, nego su se iznašle iz razmatranja pojedinačnih izvedbi. I nadalje će se naši putovi razlikovati - dok se u analitičkim dijelovima zbirki folklorne glazbe jednom razdvojene osobine glazbenih pojava više ne dovode u međusobnu vezu, ovdje će se razmatrati na koji način sve te osobine u međusobnom djelovanju određuju glazbene oblike.

⁴⁷ Takve karakteristike (isti je napjev vezan uz različite tekstove i izvode ga različiti pjevači) nosi primjerice oblik M39,48,68,146. Početni su stihovi "Dva su bora usporedno rasla" (izvedba M39), "Ja urani u mladu nedelju" (izvedba M48), "Iza grada zeleni se trava" (izvedba M68), "Lepo ti je rano uraniti" (izvedba M146). Primjer M39 je izveo Ivan Takalić iz Marijanaca, M48 Kata Stanković iz Tiborjanaca, M68 Marija Jakovac iz Veliškovaca, a M146 Gašo Đakovac iz Viljeva.

Upravo stoga što su često primjeri istoga glazbenog oblika vezani uz različite tekstove, nije bilo moguće glazbene oblike imenovati početnim stihom pjesme. Usvojilo se stoga možda malo neobično, ali vrlo jednostavno rješenje - oblik se imenuje rednim brojevima izvedbi koje mu pripadaju.

ipak da primjeri nisu potpuno isti. Tako u dvije izvedbe oblika M6,158 osim gorjanskih i potnjanskih stalnih osobina, postoje i znatne srodnosti u metroritamskim obrascima, melodijskoj krivulji i formalnom modelu. Dvije izvedbe s obzirom na slijed tonskih visina međusobno jesu varijantne, ali istodobno obje pjevačice u obama glazbenim recima dosljedno slijede odabranu melodijsku krivulju, odnosno obje ostvaruju formalni model A A'.

M6 *Ana Ivanišić, Črnkovec*
Moj mi - la - ne, (moj mi - la - ne), ja - bu - ko sa gra - ne,
M158 *Anica Falamić, Rakitovica*
Oj Sa - vi - ce, (oj Sa - vi - ce), ti - ja vo - do 'lad - na,
moj mi - la - ne, (moj mi - la - ne), ja - bu - ko sa gra - ne.
Oj Sa - vi - ce, (oj Sa - vi - ce), ti - ja vo - do 'lad - na.
* netemperirano, op. S.S.

S druge strane, postoje i oblici koji se sklapaju poput onih iz Gorjana i Potnjana - određuju ih njihovi metroritamski tipovi, način oblikovanja pjevanog teksta (uz mogućnost dodatka pretpjeva), broj glazbenih redaka, osnova tonskog niza i završni tonovi glazbenih redaka, dok se melodijska krivulja u svakom od primjera oblikuje na specifičan način. Toj skupini pripadaju različite izvedbe bečarca iz okolice Donjeg Miholjca i Valpova (M47,57,73,80,84,101,138)⁴⁸ i nekoliko oblika iz Varoša i Klakara - oblik B35,37,⁴⁹ oblik B98,110⁵⁰ i oblik B77,104.⁵¹

⁴⁸ Primjer M47 izvela je Kata Stanković iz Tiborjanaca, M57 Marija Majer iz Veliškovaca, M73 Marija Jakovac iz Veliškovaca, M80 Ana Jagodić iz Veliškovaca, M84 Anka Balentić iz Veliškovaca, M101 Stjepan Vuksanić iz Čamagajevaca, a M138 Reza Ištvanović i skupina pjevačica iz Viljeva.

⁴⁹ Oba je primjera otpjevala Liza Blažević iz Klakara. Primjeri ne nose oznaku vrste. Tekst u primjeru B35 je deseterački dvostih ("Moja mama i dikina mama / te dvi prije, grijota što žive"), a u primjeru B37 samo se nazire vezivanje dva i dva stiha (početni je stih "Da sam znala sijala bi smilje").

⁵⁰ Primjer B98 otpjevala je Jula Vargić (početni je stih "Kolika je gora Oriova"), a primjer B110 Mijo Desić (početni stih "Što to bruji priko polja zvonce"), oboje iz Varoša.

⁵¹ Tekst je u primjeru B77 deseterački dvostih ("Kiša pada, Srbija propada / sunce sija, pa će i Rusija"), a u primjeru B104 tekst čini kontinuiran slijed stihova (početni je stih

Brojni oblici pokazuju međutim nerelevantnost jedne ili više osobina normativnog sloja utvrđenog na gradivu iz Gorjana i Potnjana i naznačavaju bitnost nekih drugih osobina glazbenih pojava. Već ovlašni, neanalitički pregled zbirki dao je naslutiti različitost bitnih osobina u različitim oblicima. Osobine glazbenih pojava koje primjere određenog oblika određuju kao skupinu različite su od jednog do drugog oblika - - kojiput je presudna melodijska krivulja, kojiput osnova tonskog niza i završni tonovi, kojiput metroritamski obrazac i struktura pjevanog teksta, kojiput metroritamski tip i formalni model, i tome slično. Drugim riječima, niti jedna od osobina glazbenih pojava nije normativna značajka primjenljiva na sve uključene primjere unutar svakog od dijelova korpusa gradiva (iz okolice Donjeg Miholjca i Valpova, Varoša i Klakara i Nijemaca). Pokazati ćemo to na izabranim primjerima iz okolice Donjeg Miholjca i Valpova.

Slijed tonskih visina se u velikom broju primjera iz okolice Donjeg Miholjca i Valpova pokazuje bitnom odrednicom oblika. Naročito se stabilnim pokazuje u završnom, šesterosložnom odsječku retka, a gotovo da nema primjera istih oblika koji međusobno ne bi korespondirali barem prema približnom slijedu tonskih visina. Da slijed tonskih visina može, a metroritamski tip ne mora biti neizostavna odrednica oblika pokazuju drugi glazbeni reci primjera M83, 83v i 104, tim više jer se različiti metroritamski tipovi javljaju već tijekom jedne izvedbe (M83 i 83v).

"Lego čoban na zelenu travu"). Prvi je primjer otpjevao Josip Pitlović iz Klakara, a drugi Mijo Desić iz Varoša.

* netemperirano, op. S.S.

Anka Balentić, Veliškovci

M83 $\text{♩} = 66$
 Lju - bi - ca se, aj, (lju - bi - ca se)

M83v

Dragutin Deanović, Čamagajevci

M104 $\text{♩} = 66$
 Lju - bi - ca se, ej, (lju - bi - ca se)

iz pro - le - ća jav - lja, (iz pro - le - ća jav - lj(a)).

iz pro - lje - ća jav - lja, (iz pro - lje - ća jav - lj(a)).

Postoje i primjeri istih oblika koji se razlikuju samo prema *osnovi tonskog niza*. Tako primjeri M38 i 40 koje je izveo Ivan Takalić imaju potpuno isti metroritamski obrazac, zanemarive razlike u melizmima (koje uvjetuju i manje razlike u melodijskoj krivulji), ali su građeni na različitim osnovama tonskog niza - primjer M38 pretežno na **g-a-b**, a M40 na **g-a-h**. Istome obliku pripada i primjer M165, ali se on od gornjih primjera znatnije razlikuje. Budući da početni odsječci drugog glazbenog retka - uz upjev (M38 i 40) ili bez njega (M165) - obuhvaćaju četiri dobe, čini se da upjev treba shvatiti kao proširenje unutar početnog odsječka. Drugim riječima, početni je odsječak u primjerima M38 i 40 zgusnut kako bi se uveo upjev. Još se više, s obzirom na sve bitne odrednice oblika, od gornjih primjera izdvaja izvedba Josipa Vrbanića (M133). Stoga taj primjer čini zaseban oblik, koji je, doduše, svojim prvim glazbenim retkom neprijeporno srodan obliku M38,40,165.

M38 $\text{♩} = 63$ Ivan Takalić, Marijanci
 Oj di - voj - ko, dra - ga du - šo mo - ja,

M40 $\text{♩} = 58$ Ivan Takalić, Marijanci
 Oj di - voj - ko, bri - go ma - te - ri - na,

M165 $\text{♩} = 88$ Josip Čoklić, Rakitovica
 Zašt' da u - mrem, kad mi vre - me ni - je,

M133 $\text{♩} = 8$ Josip Vrbanić, Sv. Đurađ
 Al aj - de - mo o - ko Ma - log Sel - ca,

oj di - voj - ko, la - ne mo - je, dra - ga du - šo mo - ja.

oj di - voj - ko, la - ne mo - je, bri - go ma - te - ri - na.

zašt' da zem - lja mla - do te - lo kri - je?

da vi - di - mo, Ja - no, Ro - ko - ša Bu - njev - ca.

Primjeri M127 i 129 također pokazuju da isti oblik ne mora biti građen na istoj osnovi tonskog niza u svim glazbenim recima (osnova **g-a-b** u M127 te **g-a-b** i **g-as/a-b** u M129) te da pretpjev i redosljed stihova u melostrofi nisu nužne odrednice oblika (struktura **M | rN** u M127 i **M | M** u M129). Zbog istog metroritamskog tipa, završnih tonova glazbenih redaka i istog slijeda tonskih visina u drugim odsječcima glazbenih redaka (makar uz promjenu osnove niza) te zbog istog repertoara tonskih visina u prvom odsječku drugog glazbenog retka (tonovi g^1 , a^1 , b^1 i c^2) može se govoriti o istom obliku. Čini se da je pjevačica na neki način nastojala obogatiti svoje izvedbe - jednu uvođenjem pretpjeva, a drugu promjenom osnove niza.

M127 $\text{♩} = 112$ Kaja Kudric, Sv. Đurađ
Na kraj se - la li - pa pro - lis - tu - je,

M129 $\text{♩} = 100$ Kaja Kudric i Mira Lukačević, Sv. Đurađ
Ču - va ov - ce čo - ban i čo - ban - ka,
ej, dra - ga dra - gog svo - ga o - pla - ku - je.
ču - va ov - ce čo - ban i čo - ban - ka.

Ni završni tonovi glazbenih redaka nisu neizostavno uporište oblika. Pokazuju to primjeri M140 i M151⁵² koji imaju potpuno isti metroritamski obrazac i gotovo isti slijed tonskih visina, ali se svejedno razlikuju u završnim tonovima glazbenih redaka. Na temelju usporedbi različitih izvedbi takvih oblika čini se da bi za završni ton glazbenog retka trebalo smatrati upravo zadnji ton, bez obzira da li se javlja na naglašeni ili nenaglašeni dio dobe te bez obzira da li je melizam ili se na njega izvodi početak novog sloga teksta.

⁵² Prvi je primjer označen kao "pjesma uz igru", a drugi ne nosi oznaku vrste.

M140 $\text{♩} = 77$ **Reza Ištvanović i skupina, Viljevo**
 Lju - bi - la sam, (lju - bi - la sam) i pus - ti - la kra - ju,

M151 $\text{♩} = 92$ **Anica Falamić, Rakitovica**
 Ja sam se - bi, (ja sam se - bi) re - ši - la sud - bi - nu,
 lju - bi - la sam (lju - bi - la sam) i pus - ti - la kra - ju,
 ja sam se - bi, (ja sam se - bi) re - ši - la sud - bi - nu,
 lju - bi - la sam i pus - ti - la kra - ju.
 ja sam se - bi re - ši - la sud - bi - nu.

Primjeri istoga oblika mogu se razlikovati i prema narednoj gorjanskoj i potnjanskoj normativnoj osobini - *strukturi pjevanog teksta*. Tako se u drugom glazbenom retku primjera M32 javlja upjev, dok se u primjeru M71, koji pripada istom obliku, umjesto toga ponavlja prvi članak stiha.

M32 $\text{♩} = 132$ **Ivo Vidas, Črnikovci**
 Nis' te pi - tal, (nis' te pi - tal), sa - ma si mi da - la,

M71 $\text{♩} = 114$ **Marija Jakovac, Veliškovec**
 Sa - nak sa - nja, (sa - nak sa - nja), mom - će Ra - di - vo - je,
 i još si me, hoj, na - na, pod gro - ma - ču zva - la.
 sa - nak sa - nja, (sa - nak sa - nja), mom - će Ra - di - vo - je.

Znatnija fleksibilnost pri oblikovanju pjevanog teksta prisutna je u obliku M31, 114, 139, 20, 20v, 67, 75.⁵³ U prvim recima primjera M20, 20v, 67 i 75 ponavlja se četverosložni članak stiha, a uvođenje pretpjeva skraćuje trajanje prvih dvaju slogova pjevanog teksta u drugim glazbenim recima primjera M31 i M114.

M31 $\text{♩} = 96$ Ivo Vidas, Črnkovići
E - vo šo - ri, na - še sna - še dvo - ri,

M114 $\text{♩} = 104$ Kaja Kudrić, Sv. Đurađ
Zbo - gom os - taj, dje - vo - jač - ka ma - t(i),

M139 $\text{♩} = 77$ Reza Išvanović i skupina, Viljevo
Me - ne - na - ši za ne - mi - lo da - ju.

M20 $\text{♩} = 116$ Ana Ivanišić, Črnkovići
Al ka - ko ću, (al ka - ko ću), pes - mu is - pe - va - ti,

M20v $\text{♩} = 116$

M67 $\text{♩} = 120$ Marija Jakovac, Veliškovci
Tri sam lje - ta, (tri sam lje - ta), lju - bi - la stu - den - ta,

M75 $\text{♩} = 112$ Kata Jagodić, Veliškovci
Pre - ko Dra - ve, (pre - ko Dra - ve), gus - ta šu - ma ras - te,

(prateća dionica, op. NC)

haj, e - vo šo - ri, na - še sna - še dvo - r(i).

haj, sad će - mo ti 'će - ru ot - pe - lja - t(i).

me - ne na - ši za ne - mi - lo da - ju.

M20
M20v
al ka - ko ću pes - mu is - pe - va - t(i).

tri sam lje - ta lju - bi - la stu - den - ta.

pre - ko Dra - ve gus - ta šu - ma ras - t(e).

⁵³ Uz primjere M67 i 75 ne navodi se podatak o glazbenoj vrsti, dok su preostali primjeri označeni kao svatovci. U svim primjerima tekst je deseterački dvostih.

Ni posljednja gorjanska i potnjanska normativna osobina - broj glazbenih redaka - nije neizostavna odrednica oblika. Potvrđuje to nezanemariv broj glazbenih oblika:

- u obliku M14,51,99⁵⁴ dva se različita glazbena retka u dvjema izvedbama doslovno ponavljaju, dok u trećoj ta ponavljanja izostaju. Formalni model primjera M51 i 99 je **A A B B**, a primjera M14 **A B**. No i slijed tonskih visina i metroritamski tip i način oblikovanja pjevanog teksta i tekst pjesme neprijeporni su pokazatelji da sva tri primjera tvore isti oblik;
- kod oblika M13,136⁵⁵ formalni je model jedanput **A B** (M13), a drugiput **A B A B** (M136). Preostale su razlike gotovo zanemarive - s obzirom na slijed tonskih visina dvije se izvedbe razlikuju samo u prvom odsječku prvog glazbenog retka (i trećeg retka u M136), a s obzirom na metroritamski obrazac i ustrojstvo samo u izvođenju jednog sloga teksta;
- kod oblika M94,100⁵⁶ formalni model primjera M94 je **A A' B**, a primjera M100 **A A' A' B**. Korespondentni se reci razlikuju tek u melizmima i na nekoliko mjesta u tonskim visinama. Nerelevantnost broja glazbenih redaka je ovdje još izraženija, jer je oba primjera otpjevao isti pjevač;
- i u obliku M10,86,144 (formalni model **A B C** u M10 i M86 te **A B C C** u M144)⁵⁷ drugi odsječci glazbenih redaka su stabilni, a prvi varijabilni, ali utemeljeni na istoj latentnoj harmoniji. Metroritamski obrasci su potpuno isti (osim trajanja zadnjeg tona u prvom glazbenom retku), a ne javljaju se ni melizmi.

Primjeri M92, 112 i 135 također pokazuju da broj glazbenih redaka nije presudno uporište oblika. Ovdje su, međutim, za razliku od gornjih oblika, primjeri M92 i 112 u pravom smislu riječi skraćene verzije duljeg

⁵⁴ Radi se o pjesmi "Kad sam sinoć pošla iz dućana" (tj. "Sinoć kasno podoh iz dućana" u M14 odnosno "Sinoć kasno idem iz dućana" u M51). Izveli su je Ana Ivanišić iz Črnkovaca (M14), Franjo Sučić iz Tiborjanaca (M51) i Stjepan Vuksanić iz Čamagajevaca (M99).

⁵⁵ Ana Ivanišić iz Črnkovaca otpjevala je primjer M13 (pjesma "Jednog jutra, oko sedam sati"), a Reza Išvanović i skupina djevojaka iz Viljeva primjer M136 (radi se o "potrkuši u kolu" tekst koje čini deseterački dvostih "Ljubim diku, dika ljubi mene / samo da nas ne rastave žene").

⁵⁶ Primjeri su označeni kao "slavonsko kolo" (M94) odnosno "pripjev u kolu" (M100). Tekst je deseterački dvostih - prvi navedeni dvostih u primjeru M94 je "Alaj volim u kolu igrati / kad se dika do mene uvati", a u primjeru M100 "Avoj Nartu, selo pokraj Drave / u tebi su cure sve garave". Oba je primjera otpjevao Stjepan Vuksanić iz Čamagajevaca.

⁵⁷ Primjer M10 izvela je Ana Ivanišić iz Črnkovaca (početni je stih "Majka Maru iza grada viče"), primjer M86 Ljubica Nađ iz Veliškovaca (početni stih "Pokraj Save rasla mala Kata"), a primjer M144 Reza Išvanović i skupina djevojaka iz Viljeva (početni stih "Kraj Požege rasla mala Kata").

primjera M135 - on se sastoji od dva unekoliko različita glazbena retka (A A') od kojih prvi redak odgovara primjerima M92 i 112 (formalni model A i A A).

M92 $\text{♩} = 50$ Anica Vučić, Gat
Oj Sa-, (oj Sa)-vi-ce, ti-ha vo-do 'lad-na.

M112 $\text{♩} = 52$ Kaja Kudrić, Sv. Đurađ
Oj Sa-, (oj Sa)-vi-ce, ti-ha vo-do 'lad-na.

M135 $\text{♩} = 52$ Josip Vrbanić, Sv. Đurađ
Oj Sa-, (oj Sa)-vi-ce, ti-ha vo-do 'lad-na,
oj Sa-, (oj Sa)-vi-ce, ti-ha vo-do 'lad-na.

Različite izvedbe gore navedenih oblika međusobno se ne razlikuju prema *repertoaru tipova glazbenih redaka*. U primjerima u kojima se to događa zapravo izmiče ideja glazbenog oblika, njegove se granice šire i analiza više ne može razlučiti da li neka skupina primjera tvori ili ne tvori određeni glazbeni oblik. Tako se primjeri M25, 159 i 161 razlikuju utoliko što se u primjeru M25 javlja i treći glazbeni redak u kojemu pjevačica izvodi pripjevni dio, a zatim ponavlja šesterosložni odsječak drugog glazbenog retka. Taj glazbeni redak u primjerima M159 i 161 izostaje. Dakle, formalni model primjera M25 je **A B C** ($C = r b2$), a primjera M159 i 161 **A B**. Korespondentni glazbeni reci primjera M25 i 161 gotovo su identični. No, kao što je primjer M25 osobit zbog dodatka trećeg glazbenog retka, tako se primjer M159 izdvaja kadencom prvog glazbenog retka, a razlikuje se od preostalih dvaju primjera i po slijedu tonskih visina i metroritamskom ustrojstvu. Dakle, primjeri se razlikuju s obzirom na repertoar tipova glazbenih redaka, pa analiza po kriteriju glazbenih oblika zapravo ne može razlučiti radi li se o jednom, dvama ili trima oblicima.

M159 $\text{♩} = 88$ **Anica Falamić, Rakitovica**
 Jed - no jut - ro, o - ko se - dam sa - ti,

M161 $\text{♩} = 100$ **Kata Horvat, Rakitovica**
 Kraj Po - že - ge cva - la le - pa Ka - ta,

M25 $\text{♩} = 112$ **Ana Ivanišić, Črnkovec**
 Tri sam da - na ku - ku - ru - za bra - la,
 pro - bu - di me mo - ja mi - la ma - ti.
 kraj Po - že - ge cva - la le - pa Ka - ta.
 tri sam da - na ku - ku - ru - za bra - la,
 M25/3 le - va, des - na, je - dan, dva, ku - ku - ru - za bra - la.

Navedimo još samo jednu dvojbenu skupinu primjera. Primjere M27, 28, 123 i 128⁵⁸ povezuje ponajviše slijed tonskih visina, a razlikuju se prema metroritamskim tipovima, osnovama tonskog niza, pa i prema načinu oblikovanja pjevanog teksta u cjelini. Prvi i drugi reci srodni su svojim

⁵⁸ Radi se o različitim glazbenim i različitim usmenoknjiževnim vrstama. Ana Ivanišić je izvela pjesme "Ko to lupa na moj prozor tako" i "Venac plela Hrvatica mlada", a Kaja Kudric pjesmu "Na kraj sela čađava meana" i "zatrkušu - pjesmu u kolu" koja se izvodi na deseterački dvostih.

drugim odsječcima, a u trećem retku primjera M27, 28 i 128 drugi su odsječci isti prema slijedu tonskih visina, ali ne i prema metroritamskom tipu. Najzanimljiviji su četvrti glazbeni reci. Melodijskom krivuljom četvrtog glazbenog retka, primjer M28 povezuje inače u cjelini srodnije primjere M27 i 128 — u primjerima M27 i 28 isti su prvi odsječci četvrtog glazbenog retka (i prema metroritamskom tipu i prema slijedu tonskih visina), a u primjerima M28 i 128 drugi odsječci četvrtog glazbenog retka (prema slijedu tonskih visina, ali ne i prema metroritamskom tipu i osnovi tonskog niza). Još je zanimljiviji primjer M123 kojega identični treći i četvrti glazbeni redak u prvom odsječku, zajedno sa pretpjevom, slijedi metroritamski tip početnog odsječka trećeg glazbenog retka primjera M27 i 128, dok je drugi odsječak najbliži drugom odsječku četvrtog glazbenog retka u primjeru M128. Čini se kao da je pjevačica primjera M123 na neki način sažela i preoblikovala značajke ovoga oblika. Zanimljivo je i da ostvaruje drugačiji formalni model nego u ostalim izvedbama (A A B B umjesto A A B C). Samo na temelju notnih zapisa, ovdje nužno neodgovorivim ostaje pitanje je li gornji opis tek analitičarova projekcija ili stvarna interpretacija (svjesne ili nesvjesne) intencije pjevačica te jesu li srodnosti između te četiri izvedbe rezultat pripadnosti istome obliku ili rezultat osobnih pravila u načinu sklapanja izvedbi, jesu li ovdje na djelu normativna uporišta jednog glazbenog oblika ili je individuacija Ane Ivanišić i Kaje Kudric ono što uvjetuje približavanje različitih glazbenih oblika.

M128/1,2 $\text{♩} = 96$ **Kaja Kudric, Sv. Đurađ**
Na kraj se - la ča - da - va me - 'a - na,
iz nje vi - ri ko - sa ne - će - šlja - na,

M27/1,2 $\text{♩} = 104$ **Ana Ivanišić, Črnkovci**
Ko to lu - pa na moj pro - zor ta - ko,
zar vi mom - ci ne zna - te po - la - ko?

M28/1,2 $\text{♩} = 138$ **Ana Ivanišić, Črnkovci**
Ve - nac ple - la Hr - va - ti - ca mla - da,

M123/1,2 $\text{♩} = 112$ **Kaja Kudric, Sv. Đurađ**
U ko - ga se ja za - gle - dam mla - da,

M128/3
ne - će - šlja - na od sil - no - ga pi - ća,

M27/3
Moj mi - len - ko le - go je da spa - va,

M28/3
ve - nac ple - la Hr - va - ti - ca mla - da,

M128/4
to je ku - ća se - o - skih mla - di - ća.

M27/4
od te lu - pe za - bo - le ga gla - va.

M28/4
ve - nac ple - la Hr - va - ti - ca mla - d(a).

M123/3,4
haj, u ko - ga se ja za - gle - dam mla - da.

Gradivo s područja Donjeg Miholjca i Valpova odlikuje se, dakle, raznolikošću uporišnih osobina glazbenih oblika. Pažljivi je čitatelj prethodnih stranica mogao nazrijeti da razlog raznolikosti normativnog sloja nije u heterogenosti lokaliteta, odnosno da u jednome lokalitetu ne postoje isti kriteriji normativnih značajki. Upravo suprotno, primjeri određenog oblika iz različitih lokaliteta više su nalik jedni drugima nego primjeri iz istoga lokaliteta. Ilustrativan je u tom smislu svatovac M31,114,139,20,20v,67,75 gdje primjeri M20 i M31 pripadaju različitim podoblicima (s obzirom na strukturu pjevanog teksta i metroritamski tip drugog glazbenog retka primjer M31 pripada podobliku M31,114, a primjer M20 podobliku M20,20v,67,75), iako su zabilježeni u istome lokalitetu (Črnkovcima). I obrnuto, istim podoblicima pripadaju primjeri zabilježeni u različitim lokalitetima (M31 i M114 su iz Črnkovaca i Sv. Đurđa, a M20, M67 i M75 iz Črnkovaca i Veliškovaca).

Razlozi raznolikosti u načinu realizacije pojedinih osobina glazbenih pojava u izvedbama pjevača iz istoga lokaliteta koji izvode isti oblik, mogu se pripisati samo individualnosti pjevača. Ona se očituje u različitosti završnih tonova glazbenih redaka (oblik M66,87 u izvedbi Marije Majer i Ljubice Nađ iz Veliškovaca), u različitosti osnova tonskog niza (oblik M149,162 u izvedbi Anice Falamić i Josipa Čoklića iz Rakitovice), u različitosti broja glazbenih redaka i završnih tonova glazbenih redaka (oblik M58,81 u izvedbi Marije Majer i Ane Jagodić iz Veliškovaca), u različitosti broja glazbenih redaka i osnove tonskog niza u jednome od redaka (oblik M92,112,135 u izvedbi Kaje Kudric i Josipa Vrbanića). Kod više oblika razlike u bitnim osobinama glazbenih pojava nesumnjivo ovise o pjevaču. To su, dakako, oni oblici gdje se bitne razlike javljaju već u različitim izvedbama iste osobe. Tako Sjepan Vuksanić i Ivan Takalić mijenjaju broj glazbenih redaka (prvi u obliku M94,100, a drugi u obliku M34,35,36), Kaja Kudric i Ivan Takalić mijenjaju osnovu tonskog niza (prva u obliku M127,129, a drugi u obliku M38,40), a Anka Balentić djelomice mijenja metroritamski tip i to čak tijekom jedne izvedbe (primjer M83).

Što se iz toga može zaključiti? Ponajprije to da je vjerojatno gotovo svaki pokušaj analitičkog usustavljanja i iz njega izvedeno postavljanje čvrstih granica među oblicima uzaludan pothvat, da je svaka izvedba "priča za sebe" koja može nekim svojim osobinama, ili nekim svojim segmentom sličiti nekoj drugoj izvedbi, ali se ne može u potpunosti podvesti pod značajke neke druge izvedbe i ne može se u potpunosti objasniti nekom drugom izvedbom. Glazbeni se oblik u svakoj izvedbi *uvijek iznova stvara*

i uvijek iznova interpretira. On ne postoji sam po sebi nego samo kroz trenutak svog izvođenja.⁵⁹

Ipak, ako kao relevantnu kategoriju odbacimo oblik, kako objasniti postojanje potpuno istih primjera, zabilježenih bilo u istom ili u različitim lokalitetima, kako objasniti da se određene glazbene vrste u svim izvedbama temelje na određenoj, specifičnoj realizaciji nekih osobina glazbenih pojava (primjerice, bečarci na samo jednom metroritamskom tipu, iako je i zamisliv i na području Slavonije moguć čitav niz drugih tipova) te, što je još bitnije, kako odgovoriti na pitanje o uporištu izvedbi određene pjevačice/pjevača. Ona/on zasigurno crpe iz neke vrste rezervoara što ga dijele s drugim ljudima, jer u suprotnome ne bi bilo (tako mnogo) zajedničkoga u različitim izvedbama i ne bi postojala ideja stila.⁶⁰ No, još uvijek nije moguće ponuditi odgovor na pitanje što se krije u tome rezervoaru i kakav je odnos pojedinaca prema njemu. Za sada znamo tek toliko da glazbeni oblik ne obuhvaća cjelinu tog rezervoara i da rezervoar nije crpilište samo jednoga lokaliteta.

⁵⁹ Slično misli i Blacking: "Specific music structures and ideas have been invented at given moments of time, but the musical process which gives life to those structures and ideas is constantly evolving" ["Specifične glazbene strukture i ideje stvorene su u određenom vremenskom trenutku, ali se glazbeni proces koji daje život tim strukturama i idejama stalno razvija"] (Blacking 1987, 19). Svoju tvrdnju ilustrira i jednim primjerom: "If Serkin, Solomon, Arrau, Ashkenazy, Barenboim, Kemp, and Pollini can transform the musical code of Beethoven's "Hammerklavier" Sonata so differently, is there really such a phenomenon as *the Hammerklavier*" ["Ako Serkin, Solomon, Arrau, Ashkenazy, Barenboim, Kemp i Pollini mogu tako raznoliko preobraziti glazbeni kod Beethovenove "Hammerklavier" sonate, postoji li onda doista fenomen *Hammerklaviera*"] (Blacking 1987, 19; usp. i str. 2, 20, 24).

⁶⁰ Marcia Herdon to razlaže vrlo lucidno i vrlo logično. Prema njoj, postoji mogućnost da ljudi "all think differently, which would mean that the definition of music is culturally free, or they share some consensus at least about the nature of music. This latter idea is clearly more nearly true, since music is patterned. If music were allowed to be culturally free, we could not identify styles, forms, or types. Each composer could do what he pleased, and listeners would all think differently about what he had done. The facts deny this. Every culture has definitional boundaries which limit musical patterning in some way... It is the shared aesthetic boundaries which establish the cultural context of musical systems" ["svi misle različito, što bi značilo da je definicija glazbe kulturno nesputana ili oni ipak dijele neki konsenzus, barem o prirodi glazbe. Druga je ideja sasvim sigurno bliža istini, jer je glazba strukturirana. Da je glazba kulturno nesputana, ne bismo mogli prepoznati stilove, oblike ili tipove. Svaki bi skladatelj mogao činiti što ga je volja, a svi bi slušatelji imali različito mišljenje o onome što je on učinio. Činjenice to opovrgavaju. Svaka kultura ima definirane granice koje na neki način ograničavaju glazbeno strukturiranje... Zajedničke estetske granice su ono što utemeljuje kulturni kontekst glazbenih sustava"] (Herdon 1974, 247).

Norma i individuacija po kriteriju bitnih osobina glazbenih pojava

Pokušaj utvrđivanja norme po kriteriju glazbenog oblika pokazao je da je ona neodvojiva od individuacije. Glazbeni oblici ne postoje neovisno od konkretnih ljudi koji stvaraju svoje izvedbe. Glazbeni je sklop određene izvedbe u većoj ili manjoj mjeri srodan nekim drugim glazbenim sklopovima, što istraživača mami da u njima prepoznaje isti glazbeni oblik. U nastavku ćemo uporišta pojedinačnih izvedbi pokušati iznaći na drugi način. U prvi ćemo plan staviti četiri osobine glazbenih pojava koje su se u istraživanju glazbenih oblika pokazale barem djelomice relevantnima. U granicama unutar kojih se kreću načini njihove realizacije prepoznavat ćemo i granice prihvatljivog i primjerenog zvuka. Razmotrit ćemo i međusobne odnose pojedinih osobina glazbenih pojava u njihovoj sinkronijskoj i dijakronijskoj dimenziji, ali ne nužno i po kriteriju glazbenih oblika. Ovdje nas, naime, ponajprije zanima uolikoj su mjeri načini realizacije određene osobine glazbenih pojava odvojivi i neovisni o granicama određenih glazbenih oblika ili glazbenih vrsta.

Razmatrat ćemo cjelokupno izabrano gradivo (primjere iz okolice Donjeg Miholjca i Valpova, Gorjana i Potnjana, Nijemaca te iz Varoša i Klakara), što nam osigurava mogućnost da usporedimo načine realizacije glazbenih osobina u različitim dijelovima Slavonije. Dijakronijsku usporedbu omogućuju sami primjeri iz Varoša i Klakara, zabilježeni u razdoblju od pedesetak godina te gradivo iz Kuhačeve zbirke, u odnosu na ostale dijelove gradiva. Posljednji izvor čine primjeri iz Stepanovljeve i Furićeve zbirke (1963) koji su zabilježeni u različitim dijelovima Slavonije i obuhvaćaju zapise od Kuhača do pedesetih godina ovoga stoljeća.

Osnova tonskog niza

Osobina glazbenih pojava koja dopušta najmanje različitih realizacija je osnova tonskog niza. Zastupljenost pojedinih osnova niza u cjelokupnom korpusu, u primjerima iz Stepanovljeve i Furićeve zbirke (S), u Kuhačevim primjerima iz Slavonije (K(s)), u primjerima iz Varoša i Klakara (B), Nijemaca (V), okolice Donjeg Miholjca i Valpova (M) te iz Gorjana i Potnjana (Đ) je slijedeća:

<u>% primjera</u>	<u>cjel. kor.</u>	<u>S</u>	<u>K(s)</u>	<u>B</u>	<u>V</u>	<u>M</u>	<u>Đ</u>
g-a-b	65,4	68,0	51,6	89,5	41,4	60,9	73,5
g-as-b	18,3	13,9	30,5	8,8	20,7	21,3	8,8
g-a-h	11,0	8,3	15,8	1,7	24,1	8,9	14,7
g-as-h	2,0	5,5	1,0	-	6,9	1,8	1,5
g-as/a-b	0,5	-	-	-	-	1,8	-
g-as-b/h	0,5	1,4	-	-	3,4	0,6	-
g-a-b/h	0,3	-	1,0	-	-	0,6	-
razl. komb.	2,0	2,8	-	-	3,4	4,1	1,5

Gornji podaci pokazuju repertoar mogućnosti i naznačavaju zastupljenost pojedinih osnova niza. Nemoguće je, međutim, izvesti valjani zaključak o promjenama tijekom vremena kao i o mikroregionalnim razlikama u korištenju pojedinih osnova tonskog niza. Osobitost je Kuhačeva korpusa znatan udio osnove **g-as-b**, ali je ona vjerojatno posljedica istraživačkog pristupa. Kuhač naime nije prezao od bilježenja novijih, "varoških" pjesama, koje se vrlo često grade upravo na toj osnovi niza, dok su Stepanov i Janković (zapisivači primjera iz okolice Donjeg Miholjca i Valpova, Gorjana i Potnjana te Nijemaca) takve pjesme navodili rijetko, pristupali im kao uzorcima nenarodnog, a ne kao sastavnim dijelovima glazbenog repertoara.

Iako gornji statistički podaci to sugeriraju, ipak nije moguće izvesti valjani zaključak ni o mikroregionalnim razlikama. Radi se naime o tome da razlike u zastupljenosti pojedinih osnova tonskog niza uzrok mogu imati u različitosti glazbenih vrsta ili pak u različitim glazbenim afinitetima pojedinih pjevača. Primjerice, relativno velika zastupljenost osnove **g-a-h** u gradivu iz Nijemaca nema značenje sama po sebi, jer se ta osnova tonskog niza u Nijemcima javlja samo u svatovcu i samo u izvedbama skupine djevojaka (V9, 10, 17, 18 i 19) i pjevačice Katice Lovretić (V5 i 6). Ista se osnova niza u Gorjanima koristi samo u sljepačkim pjesama. Slično tome, u okolici Donjeg Miholjca i Valpova osnova niza **g-a-h** upotrebljava se u izvedbama svatovca, u izvedbama njemu srodne pjesme vezane uz Uskrs (M17,154) i u izvedbama jednog oblika kola (M58,81). Osim toga, nekolicina pjevača s područja Donjeg Miholjca i Valpova pokazuje nesumnjivu sklonost upotrebi te osnove tonskog niza. Primjerice, na temelju cjelokupnog razmatranog korpusa gradiva, Stipo Topolov je jedini pjevač s područja Slavonije koji je bečarac oblikovao na osnovi **g-a-h** (primjer M54).

Do sličnih zaključaka dovodi i razmatranje osnove tonskog niza u odnosu na glazbene oblike. Detaljnom usporedbom primjera unutar četiri dijela gradiva (primjeri oznake B, M, Đ i V) utvrdila sam 62 glazbena oblika koja su izvedena više puta (30 oblika iz M, 17 oblika iz B, 10 oblika iz Đ, 5 oblika iz V). Čelija niza pokazala se najstabilnijim osobinom glazbenih oblika, jer je promjenjiva u samo 7 oblika, odnosno u 11,3% oblika (obično se osnova **g-a-b** u nekom od glazbenih redaka zamjenjuje osnovama **g-as-h** ili **g-a-h** ili pak postaje labilnim drugi ili treći ton osnove niza). U glazbenim oblicima iz Varoša i Klakara te iz Gorjana i Potnjana osnova tonskog niza je nepromjenjiva. S druge strane, ona očito nije uporište većine izvedbi iz Nijemaca (u dva od pet ukupno registriranih oblika izvedbe se međusobno razlikuju prema osnovi niza). Međutim, znatnije razlike u (ne)promjenjivosti osnove tonskog niza u četiri slavonska područja sasvim se jasno pokazuju kao izrazi individuacije

pjevača, a ne kao mikroregionalne različitosti - od pet oblika s područja Valpova i Donjeg Miholjca u kojima se izvedbe međusobno razlikuju prema osnovi tonskog niza, u četiri je jedna od pjevačica i Kaja Kudric iz Sv. Đurđa. Još bolja potvrda da različitost uvjetuju pojedinci, a ne šira ljudska zajednica jest u tome što se različite osnove niza pokazuju ne samo u usporedbi pjevanja Kaje Kudric i drugih pjevačica/pjevača nego već i iz usporedbe izvedbi same Kaje Kudric. Ona isti napjev jedanput oblikuje na jednoj, a drugi put na drugoj osnovi niza (primjerice M127 i 129). Osim značaja pojedinaca, razmatranje osnove niza u okružju glazbenih oblika pokazuje i da su neke pjesme same po sebi podatnije za promjenu osnove tonskog niza. Mislim prije svega na pjesme "Oj Savice, tiha vodo 'ladna" (M92, M112, M135, S1, S42) i "Oj Jelena, kćeri moja jed'na" (M62, M157, M132, B103).

Dakle, način realizacije osnove tonskog niza ovisi ponajprije o glazbenim vrstama i o pojedincima pjevačima. Pokušaj utvrđivanja ovisnosti osnove niza o nekoj drugoj osobini glazbenih pojava nije urodio plodom - primjeri utemeljeni na istoj osnovi tonskog niza razlikuju se prema osobinama vezanim uz metroritamsko ustrojstvo, a formalno su organizirani na različite načine. Imajući na umu sve gore izrečeno, treba reći da je osnova tonskog niza jedno od glazbenih uporišta slavonske folklorne glazbe. I još uže, osnovu niza **g-a-b** može se označiti kao temeljnu - ne samo stoga jer je u svim dijelovima gradiva (daleko) najzastupljenija, nego i jer se javlja u gotovo svim glazbenim vrstama i u izvedbama sviju pjevača.

Završni tonovi glazbeni redaka

U razmatranju glazbenih oblika bitnom su se osobinom pokazali i završni tonovi glazbenih redaka. Za razliku od osnove tonskog niza, u završnim se tonovima zrcale i neke druge osobine tonskih odnosa (osnova niza, opseg napjeva, pozicija završnog tona), ali isto tako i formalni model i metroritamsko ustrojstvo. Osim toga, isti se završni tonovi javljaju u melostrofama različitog broja glazbenih redaka: primjerice u dvodijelnoj melostrofi kao a^1-g^1 , u trodijelnoj kao $a^1-g^1-g^1$, $g^1-a^1-g^1$ ili $a^1-g^1-g^1$, u četverodijelnoj kao $a^1-g^1-a^1-g^1$ itd. Kod takvih je primjera, međutim, primarna razlika u broju glazbenih redaka i u formalnom modelu, pa sam je stoga u analizi završnih tonova glazbenih redaka zanemarila. U gornjem se slučaju, neovisno o broju glazbenih redaka, radi o završnim tonovima a^1 i g^1 , dok je broj i redosljed njihova javljanja različit i ovisan o formalnom ustrojstvu primjera.

Neovisno o broju glazbenih redaka, završni su tonovi promjenjivi u 25,8% registriranih glazbenih oblika. Pri tome su, međutim, razlike češće posljedica različitih formalnih modela (npr. **ABB** i **AAB**), dodatka ili

izostanka nekog tipa glazbenog retka (npr. AA i AB), a rjeđe su razlike neovisne o drugim osobinama glazbenih pojava. Isto tako, neki oblici ukazuju da bi završnim tonom trebalo smatrati posljednji ton koji se javlja na teški dio dobe, dok drugi oblici ukazuju na relevantnost upravo posljednjeg tona glazbenog retka, bilo da se javlja na naglašeni ili na nenaglašeni dio dobe. Utoliko je, dakle, određenje završnih tonova ovisno i o korištenim metroritamskim tipovima. Razmatranje završnih tonova u okružju glazbenih oblika - posebice razlika koje su neovisne o broju glazbenih redaka, formalnom modelu i metroritamskom tipu - opovrgava čestu tezu o latentnoj harmoniji (primjerice Žganec 1962). Zamjenljivi su naime vrlo često susjedni tonovi (tonovi koji ne mogu pripadati istoj latentnoj harmoniji), pa bi se ta teza mogla opravdati tek ako se u pomoć pozovu teški prohodi, teške zaostajalice i tome slično. Ni mikroregionalno niti prema glazbenim vrstama ne postoje bitne razlike u promjenjivosti završnih tonova unutar određenog glazbenog oblika. Te razlike moguće je interpretirati samo kao izraz pjevačke osobnosti.

Čak i uz zanemarivanje broja i redosljeda javljanja završnih tonova glazbenih redaka u određenoj izvedbi, radi se o raznolikim načinima njihove realizacije:

<u>% primjera</u>	cjel. kor.	S	K(s)	B	V	M	Đ
samo g ¹	33,8	47,9	28,4	34,2	41,4	26,0	41,2
a ¹ i g ¹	17,3	12,7	18,9	20,2	10,3	16,6	26,5
as ¹ i g ¹	3,9	4,2	1,0	-	3,4	7,7	2,9
b ¹ i g ¹	14,2	11,3	12,6	14,9	17,2	18,9	11,8
h ¹ i g ¹	1,3	-	4,2	-	-	1,2	-
f ¹ i g ¹	9,5	7,0	14,7	9,6	17,2	7,1	5,9
c ² i g ¹	6,6	12,7	2,1	8,8	3,4	5,9	4,4
d ² i g ¹	1,5	-	4,2	-	-	1,8	-
d ¹ i g ¹	2,0	1,4	1,0	-	-	5,9	-
ostali	9,9	2,8	12,9	12,3	7,1	8,9	7,3

Slavonski glazbeni repertoar, kako pokazuju gornji podaci, karakteriziraju dva načina realizacije završnih tonova glazbenih redaka: kao završni se tonovi javljaju *dvije tonske visine* (56,3% primjera u cjelokupnom korpusu gradiva) ili samo *jedna tonska visina* (33,8% primjera). Drugačiji načini realizacije sadržani su u rubrici "ostali" - radi se o primjerima kod kojih glazbeni reci završavaju na tri, rjeđe i više različitih tonskih visina (primjerice, završeci glazbenih redaka f¹, a¹ i g¹, što se javlja u 1,6% cjelokupnog korpusa) te primjeri kod kojih poneki od glazbenih redaka završava na tonu iznad d² ili ispod f¹ (primjerice, završeci es¹ i g¹, što se javlja u 0,7% cjelokupnog korpusa). Takvi rjeđi načini realizacije (uključujući i d¹ i g¹ te d² i g¹) redovito su vezani uz uzak krug glazbenih oblika i glazbenih vrstâ ili su pak nesumnjivi izraz pjevačke individuacije. Važnost pjevača na drugi način i indirektno pokazuje i sama gornja tabela.

Naime, u dijelovima gradiva koje čine izvedbe manjeg broja pjevača javlja se i manji broj različitih načina realizacije završnih tonova glazbenih redaka (primjeri oznake B, Đ i V) - i suprotno, dijelove gradiva koji obuhvaćaju izvedbe većeg broja pjevača odlikuju raznolikiji načini realizacije završnih tonova glazbenih redaka (primjeri iz Stepanovljeve i Furićeve zbirke, iz Kuhačeve zbirke te iz okolice Donjeg Miholjca i Valpova).

Metroritamski tipovi

Slavonski repertoar napjeva na deseterački stih najraznolikiji je u osobinama vezanim uz metroritamsku organizaciju glazbenih sklopova. Istaknuto je već da metroritamsko ustrojstvo i metroritamski obrazac ponajčešće pripadaju individualnom sloju izvedbi (samo u nekoliko glazbenih oblika koji su izvedeni više puta metroritamski je obrazac nepromjenjiv), dok se metroritamski tip pokazao kao jedna od osobina koje mogu određivati glazbene oblike. I ovdje ćemo se pobliže baviti metroritamskim tipovima, njihovim načinima sklapanja na razini glazbenog retka i na razini cijele melostrofe te njihovim odnosima prema drugim osobinama glazbenih pojava.

U slavonskom se repertoaru deseteračkih napjeva javljaju sljedeći metroritamski tipovi:

a		m	
b		n	
c		o	
d		p	
e		r	
f		s	
g		š	
h		ť	
i		u	
j		v	
k		z	
l		ž	
		č	
		x	