

*Nar. umjet. Posebno izdanje 3, str. 1-414, Zagreb 1991.*  
*UDK 39 (05) YU ISSN 0547-2504 ISBN 86-7835-001-9*

# NARODNA UMJETNOST

*GODIŠNJAK INSTITUTA ZA ETNOLOGIJU I FOLKLORISTIKU*

*(Prije: ZAVOD ZA ISTRAŽIVANJE FOLKLORA)*

RASPRAVE I PRILOZI UZ STOGODIŠNJICU ROĐENJA  
VINKA ŽGANCA

**UREDNIŠTVO:**

Jerko Bezić (urednik ove knjige)

Maja Bošković-Stulli

Ivan Lozica

Olga Supek

Zorica Rajković (glavna i odgovorna urednica)

Dunja Rihtman-Auguštin

**TAJNICA UREDNIŠTVA:**

Mirena Pavlović

**UREDNIČKO VIJEĆE:**

Olinko Delorko (Zagreb)

Ivan Ivančan (Zagreb)

Marija Kleut (Novi Sad)

Zoran Palčok (Zagreb)

Mirjana Prošić-Dvornić (Beograd)

Marko Terseglav (Ljubljana)

*Adresa vredništva:* Institut za etnologiju i folkloristiku  
Ulica kralja Zvonimira 17  
41000 Zagreb, PP 287  
Jugoslavija  
*Tel.:* (041) 410-617, 440-880  
417-254 (Biblioteka)  
*Fax:* (041) 440-880

Izdavanje godišnjaka novčano podupire  
Ministarstvo znanosti, tehnologije i informatike Republike Hrvatske

*Upis:* Jasna Putica  
Frano Dulibić  
*Lektura:* Mićo Delić  
Nina H. Antoljak  
*Kaligrafija nota:* Tomislav Koščak  
Mihaela Fracile  
*Graf. oblikovanje i kompjutorski slog:* Olgica Tomik  
*Naslovna stranica:* Ivan Lozica  
*Naklada:* 1000 primjeraka  
*Tisak:* Xpress d.o.o.

Tiskanje dovršeno u kolovožu 1991.

## Sadržaj / Contents

### 9 Predgovor / Preface

Značenje djelatnosti Vinka Žganca na polju etnomuzikologije,  
etnokoreologije, usmene književnosti i glazbene umjetnosti

### *Etnomuzikologija*

- 11 *Barbara Krader*  
O VREDNOVANJU GOLEMOG OPUSA VINKA ŽGANCA  
(Izlaganje sa znanstvenog skupa)  
An Appraisal of the Vast Opus of Vinko Žganec
- 19 *Ghizela Suliteanu*  
VINKO ŽGANEC AND THE ETHNOMUSICOLOGY OF THE 20TH  
CENTURY  
(Izlaganje sa znanstvenog skupa)  
Vinko Žganec i etnomuzikologija XX stoljeća
- 31 *Jerko Bezić*  
ČETIRI RAZDOBLJA U ETNOMUZIKOLOŠKOM RADU VINKA  
ŽGANCA  
(Izlaganje sa znanstvenog skupa)  
Four Periods of Vinko Žganec's Work in Ethnomusicology
- 39 *Imre Olsvai*  
VINKO ŽGANEC'S FUNDAMENTAL SIGNIFICANCE IN  
DISCOVERY OF CONNECTIONS BETWEEN CROATIAN AND  
HUNGARIAN FOLK MUSIC  
(Izvorni znanstveni članak)  
Fundamentalno značenje Vinka Žganca u otkrivanju veza između  
hrvatske i mađarske folklorne glazbe
- 55 *Grozdana Marošević*  
ŽGANČEVA METODA ZAPISIVANJA I OBJAVLJIVANJA  
NAPJEVA  
(Izvorni znanstveni članak)  
Žganec's Method of Notation and Publication of Folk Tunes
- 63 *Nice Fracile*  
ZBIRKA ZAPIŠA DR. VINKA ŽGANCA NARODNE POPIJEVKE IZ  
SOMBORA I OKOLICE  
(Izlaganje sa znanstvenog skupa)  
Collection of Notations by Dr. Vinko Žganec in Sombor and Its  
Environs
- 71 *Dušan Mihalek*  
RUSINSKE NARODNE PEŠME U ZAPIŠIMA I OBRADI VINKA  
ŽGANCA  
(Pregledni članak)  
Ukrainian Folk Songs in Notations and Adaptations by Vinko Žganec

- 85 *Krešimir Galin*  
ISTRAŽIVANJE FOLKLORNIH GLAZBALA I MAGNETOFONSKE  
SNIMKE INSTRUMENTALNE GLAZBE VINKA ŽGANCA  
(Pregledni članak)  
Research into Traditional Musical Instruments and Tapings of  
Instrumental Music by Vinko Žganec
- 101 *Mirko Marković*  
DJELATNOST AKADEMIKA VINKA ŽGANCA U ODBORU ZA  
NARODNI ŽIVOT I OBIČAJE JAZU  
(Izlaganje sa znanstvenog skupa)  
The Work of the Academician, Vinko Žganec, on the Committee for Life  
and Customs of the Yugoslavian Academy of Sciences and Arts
- 105 *Nives Ritig-Beljak*  
VINKO ŽGANEC I GRADIŠĆANSKI HRVATI  
(Izlaganje sa znanstvenog skupa)  
Vinko Žganec and the Burgenland Croats
- 111 *Dragica Šimunković*  
DR. VINKO ŽGANEC I SPECIFIČNI NAČIN TRADICIJSKOG  
PJEVANJA U SREDNJEM MEDIMURJU  
(Izlaganje sa znanstvenog skupa)  
Dr. Vinko Žganec and the Specific Mode of Traditional Singing in Mid-  
Medimurje

*Etnokoreologija*

- 121 *Ivan Ivančan*  
ETNOKOREOLOŠKA DJELATNOST DR. VINKA ŽGANCA  
(Izlaganje sa znanstvenog skupa)  
The Ethnochoreological Activity of Dr. Vinko Žganec
- 133 *Marija Novak*  
ULOGA VINKA ŽGANCA U POSLIJERATNOM RAZVOJU  
NARODNIH PLESOVA U MEDIMURJU  
(Izlaganje sa znanstvenog skupa)  
The Role of Vinko Žganec in the Post-War Development of Folk  
Dances in Medimurje

*Usmena književnost*

- 143 *Tvrtko Čubelić*  
DJELO VINKA ŽGANCA U KONTEKSTU SUVREMENE  
FOLKLORISTIKE  
(Izlaganje sa znanstvenog skupa)  
The Work of Vinko Žganec in the Context of Contemporary  
Folkloristics
- 149 *Tanja Perić-Polonijo*  
ŽGANČEV NAČIN OBJAVLJIVANJA TEKSTOVA PJESAMA  
(Izvorni znanstveni članak)  
Žganec's Way of Publication of Song Texts

- 167 *Ivan Zvonar*  
KONCEPCIJSKE I METODOLOŠKE OSOBITOSTI U  
PREZENTACIJI TEKSTOVA NAJNOVIJE ZBIRKE HRVATSKIH  
PUČKIH POPLJEVAKA IZ MEĐIMURJA VINKA ŽGANCA  
(Izlaganje sa znanstvenog skupa)  
Conceptual and Methodological Traits in Presentation of Texts in the  
Latest Vinko Žganec Collection, "Croatian Folk Songs from  
Međimurje"

- 175 *Stjepan Hranjec*  
VINKO ŽGANEC I NJEGOVI PJEVAČI-KAZIVAČI  
(Izlaganje sa znanstvenog skupa)  
Vinko Žganec and Singers and Informants

- 183 *Zvonimir Bartolić*  
POZNAVANJE HRVATSKE USMENE PJESME MEĐIMURJA  
PRIJE POČETAKA ISTRAŽIVAČKE DJELATNOSTI DR. VINKA  
ŽGANCA  
(Pregledni članak)  
Acquaintance with Croatian Oral Songs of Međimurje at of the  
Commencement of the Research Activities of Dr. Vinko Žganec

*Dijalektologija*

- 195 *Mijo Lončarić*  
ŽGANČEV DOPRINOS POZNAVANJU KAJKAVŠTINE  
(Pregledni članak)  
Žganec's Contribution to Knowledge of the Kajkavian Dialect

*Glazbena umjetnost*

- 203 *Lovro Županović*  
ŽGANČEVO VIŠEGLASNO DOPUNJAVANJE SVJETOVNOG I  
DUHOVNOG JEDNOGLASJA  
(Izvorni znanstveni članak)  
Žganec's Harmonisation and Adaptation of Secular and Sacral One-Part  
Singing

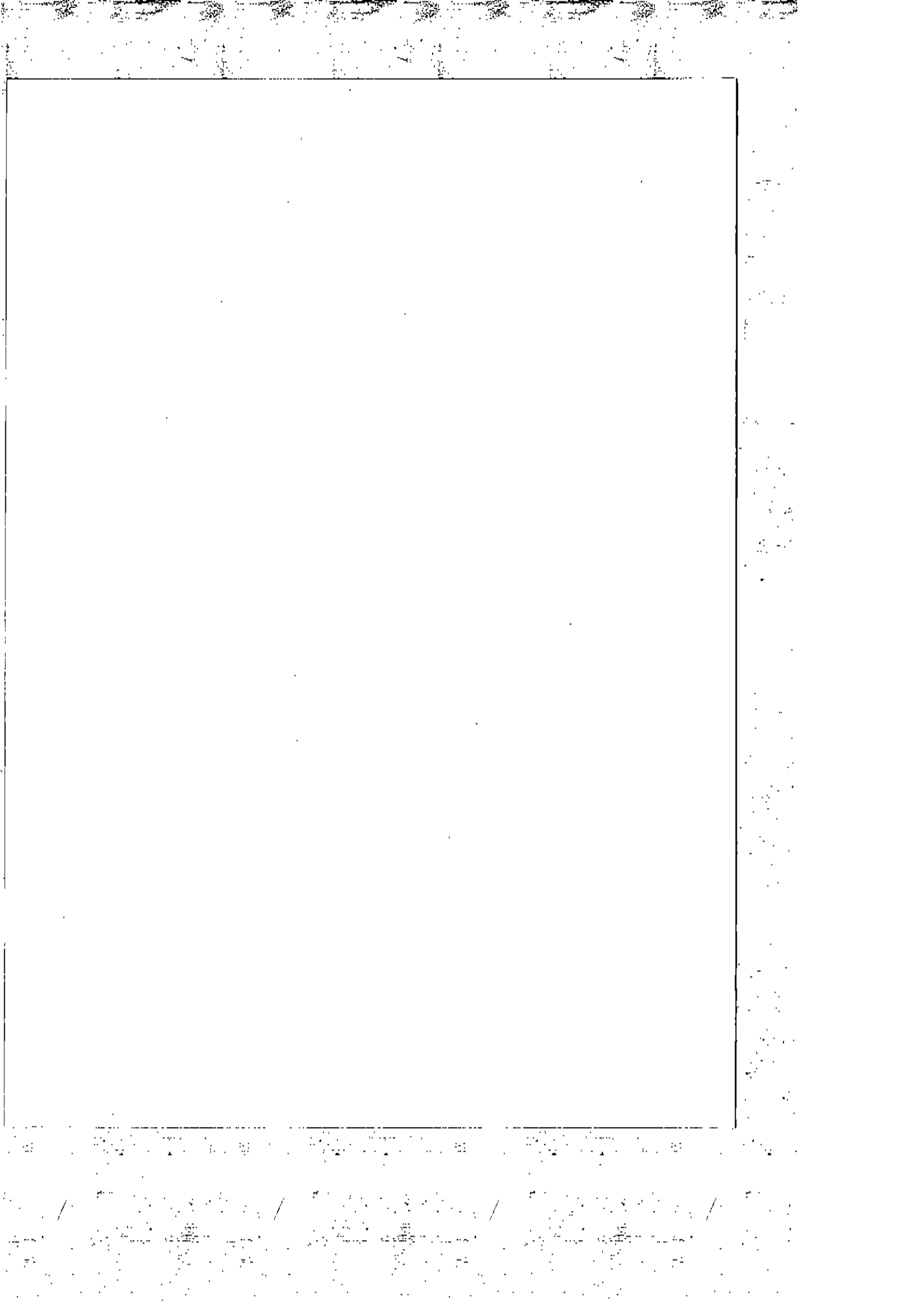
Zbirke folklorne glazbe i mogućnosti njihove kompjutorske obrade i  
korištenja

- 233 *Julijan Strajnar*  
UPORABNOST RAČUNALNIKA V ETNOMUZIKOLOGIJ  
(Prethodno priopćenje)  
The Usefulness of Computers in Ethnomusicology

- 243 *Lujza Tari*  
COLLECTION OF INSTRUMENTAL FOLK MUSIC IN HUNGARY  
AND ITS SYSTEMATISATION  
(Izvorni znanstveni članak)  
Prikupljanje instrumentalne narodne glazbe u Mađarskoj i njena  
sistematizacija

- 259 *Todor Džidžev*  
PROBLEMS OF THE DOCUMENTATION AND NOTATION OF  
THE FOLK MUSIC TODAY  
(Pregledni članak)  
Problemi dokumentiranja i notiranja narodne glazbe danas
- 265 *Dunja Rihtman-Šotrić*  
ZBIRKA NOTNIH ZAPISA INSTRUMENTALNE TRADICIONALNE  
MUZIKE BOSNE I HERCEGOVINE U ZEMALJSKOM MUZEJU U  
SARAJEVU  
(Prethodno priopćenje)  
Collection of Notations of Traditional Instrumental Music of Bosna and  
Herzegovina in the State Museum of Sarajevo  
Folklorna glazba u Podunavlju
- 269 *Nikolaj Kaufman*  
INSTRUMENTALNA MUZIKA UZ POGREB U NASELJIMA OKO  
REKE DUNAV  
(Izlaganje sa znanstvenog skupa)  
Instrumental Music at Funeral Rites in Settlements Along the Danube
- 283 *Dimitrina Kaufman*  
MUZIČKA TRADICIJA UZ POGREB I DAĆE KOD VLAHA I  
GAGAUZA U BUGARSKOJ  
(Izlaganje sa znanstvenog skupa)  
Musical Traditions at Funerals and Memorial Services of the Vlach and  
Gagauz Peoples in Bulgaria
- 289 *Dragoslav Dević*  
OSOBNOSTI SRPSKOG I VLAŠKOG PEVANJA U  
SEVEROISTOČNOJ SRBIJI  
(Pregledni članak)  
Characteristics of Serbian and Vlachian Singing in North-Eastern Serbia
- 309 *Dimitrije Golemović*  
ULOGA PRATEĆEG GLASA U SRPSKOM NARODNOM  
DVOGLASNOM PEVANJU  
(Pregledni članak)  
The Role of Accompanying Voice in Serbian Traditional Two-Part  
Singing (On the Basis of the Vocal Tradition of Western Serbia)
- 319 *Ursula Hemetek*  
VERÄNDERUNGEN IM MUSIKALISCHEN LEBEN DER  
KROATISCHEN GEMEINDE STINATZ IN DEN LETZTEN 11  
JAHREN (1979-1990) BEEINFLUSST VON DER PERSÖNLICHKEIT  
DES ÖRTLICHEN PFARRERS  
(Izvorni znanstveni članak)  
Changes in the Musical Life of the Croatian Township Stinatz (1979-  
1990) Influenced by the Personality of the Local Priest

- 331 *Jadranka Horáková*  
HRVATSKE I SLOVAČKE PJESME U OKOLICI BRATISLAVE -  
KOMPARATIVNO ANALITIČKI NACRT  
(Prethodno priopćenje)  
Croatian and Slovakian Folk Songs in the Environs of Bratislava -  
Comparative Analytical Draft
- 339 *Anikó Bodor*  
VOKALNI MUZIČKI FOLKLOR JUGOSLOVENSКИH MAĐARA U  
SLAVONIJI  
(Izlaganje sa znanstvenog skupa)  
Vocal Folk Musik of Yugoslavian Hungarians in Slavonia
- 353 *Katalin Paksa*  
HUNGARIAN FOLK MUSIC RESEARCH IN THE 19TH CENTURY  
- SOME UP-TO-DATE ASPECTS  
(Pregledni članak)  
Istraživanje mađarske folklorne glazbe u 19. stoljeću - Neki suvremeni  
aspekti
- 367 *Martin Kmeť*  
PENTATONIKA U MEĐIMURJU I STAROJ PAZOVI - SLIČNOSTI I  
RAZLIKE  
(Izlaganje sa znanstvenog skupa)  
Pentatonics in Međimurje and in Stara Pazova - Similarities and  
Dissimilarities
- \*\*\*
- 377 *Mirena Pavlović*  
PREGLED FOLKLORNE GRADE VINKA ŽGANCA U  
DOKUMENTACIJI INSTITUTA ZA ETNOLOGIJU I  
FOLKLORISTIKU U ZAGREBU  
(Stručni članak)  
A Review of Vinko Žganec's Folklore Material in the Documentation of  
the Institute of Ethnology and Folklore Research, Zagreb
- 387 *Miroslav Vuk*  
POPIS RADOVA DR. VINKA ŽGANCA IZ RAZDOBLJA NJEGOVA  
BORAVKA U SOMBORU (1927-1941)  
(Stručni članak)  
List of Works by Vinko Žganec, during the Part of His Life Spent in  
Sombor (1927-1941)
- 401 *Anamarija Starčević-Štambuk*  
BIBLIOGRAFIJA RADOVA VINKA ŽGANCA  
(Stručni članak)  
Bibliography of Vinko Žganec's Opus





## Predgovor

U povodu stote godišnjice rođenja međunarodno poznatog hrvatskog etnomuzikologa akademika Vinka Žganca (1890-1976) Institut za etnologiju i folkloristiku (do 1.06.1991. Zavod za istraživanje folkloru) i Centar za kulturu Čakovec organizirali su proslavu u Čakovcu od 25. do 27.10.1990. Tom prilikom održan je i *Međunarodni znanstveni skup* na tri teme: 1) Značenje djelatnosti Vinka Žganca na polju etnomuzikologije, etnokoreologije, usmene književnosti i glazbene umjetnosti, 2) Zbirke folklorne glazbe i mogućnosti njihove kompjutorske obrade i korištenja, 3) Rezultati najnovijih istraživanja folklorne glazbe i plesa u Podunavlju. Sudjelovalo je 15 stručnjaka iz Hrvatske, 4 iz republike Srbije (od toga 2 iz AP Vojvodine), po jedan iz Bosne i Hercegovine te Slovenije. Iz inozemstva bilo je po troje referenata iz Bugarske i Mađarske te po jedan iz Austrije, Češko-Slovačke, Rumunjske i Njemačke.

U ovoj knjizi radovi su raspoređeni prema pojedinim strukama, ne prema redoslijedu izlaganja na Međunarodnom znanstvenom skupu, među ostalim i zato što dio priloga nije identičan izlaganjima na skupu. Dodana su još dva rada - *Pregled folklorne građe Vinka Žganca u dokumentaciji Instituta za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu* i *Bibliografija radova Vinka Žganca*.

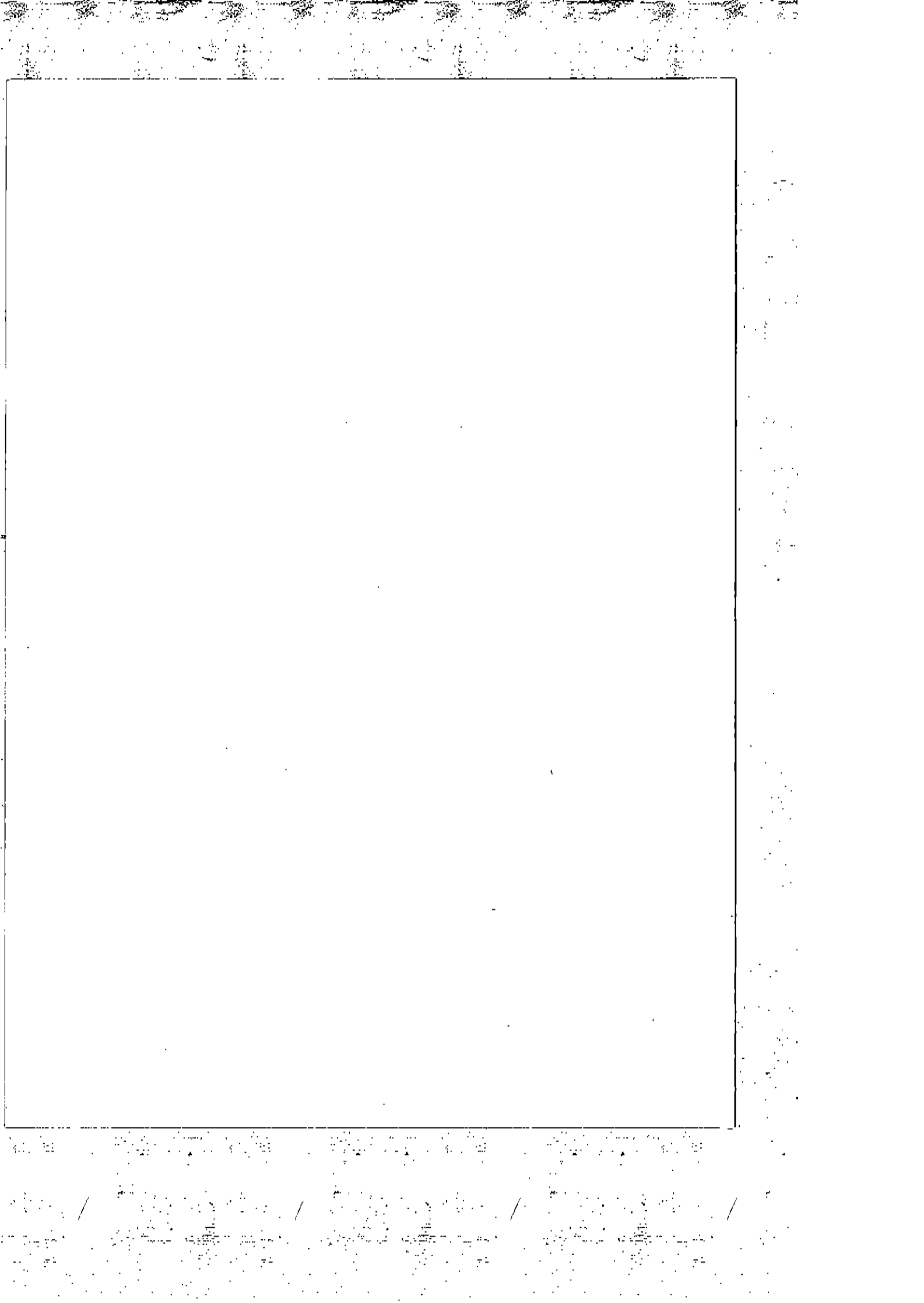
Uredništvo

## Preface

On the occasion of the 100th anniversary of the birth of the internationally known Croatian ethnomusicologist, the academician Vinko Žganec (1890-1976), the Institute of Ethnology and Folklore Research from Zagreb (until June 1, 1991 the Institute of Folklore Research), and the Čakovec Centre for Culture organised a commemoration of his life and work. As part of the celebrations, an *International Conference* was held in Čakovec between October 25 and 27, 1990 dealing with three main themes: 1) the significance of the activities of Vinko Žganec in the fields of ethnomusicology, ethnochoreology, oral literature and the musical arts; 2) collections of folk music and the possibilities for their computer-aided processing and utilisation; and, 3) the results of most recent research of folk music and dance in the region along the Danube river. The conference was attended by fifteen experts from Croatia, four from the Republic of Serbia (including two from the Autonomous Province of Vojvodina), and one each from Bosnia and Herzegovina, and Slovenia. There were three papers presented from both Bulgaria and Hungary, and one each from Austria, Czecho-Slovakia, Romania and Germany.

These papers are grouped by field of research and not according to the order of their presentation at the conference, partly due to the fact that parts of the articles are not identical to their form of presentation at the conference. Two articles have been added - *A Review of the Folklore Material of Vinko Žganec in the Documentation of the Institute of Ethnology and Folklore Research in Zagreb*, and a *Bibliography of the Works of Vinko Žganec*.

The Editors



Izlaganje sa znanstvenog skupa  
UDK 929 ŽGANEC  
Primaljeno: 14.11.1990.

## O VREDNOVANJU GOLEMOG OPUSA VINKA ŽGANCA

*BARBARA KRADER*  
*Löhleinstr. 29, D-1000 Berlin 33*

Zadatak je ovoga rada da s gledišta inozemnog etnomuzikologa izloži kratak pregled znanstvenog rada prof. Žganca. Započinje osvrtom na Žgančev rad općenito (npr. u svezi sa Četvrtom konferencijom Međunarodnog savjeta za folklornu glazbu - IFMC 1951. u Opatiji), nastavlja prikazom njegovih zbirki hrvatskih narodnih popijevaka od one iz Međimurje (1924) do posthumno objavljene zbirke iz okolice Zelinc (1979). Ističe Žgančev interes za kontekst folklorne glazbe i urbanu pjesmu u vrijeme kad se mnogi drugi istraživači njegove generacije nisu bavili tom tematikom.

Poštovani i dragi prijatelji i suradnici pokojnog profesora Žganca, Međimurke i Međimurci, ugledni gosti, žitelji Hrvatskog zagorja i drugih krajeva u kojima je Žganec sabirao i istraživao!

Vrlo mi je drago da ste me pozvali da sudjelujem na simpoziju u povodu stogodišnjice rođenja Vinka Žganca. Ugodan mi je zadatak ukazati na ogromnu vrijednost znanstvenog rada profesora Žganca. Mnogi od ovdje prisutnih sigurno su ga bolje poznavali nego ja. Ocjenu njegova rada donosim s moje točke gledišta, kao stranac i etnomuzikolog, da bi vam ujedno i pokazala kako u inozemstvu visoko cijnimo njegovo djelo.

\*\*\*

Prof. Žganca sam prvi put susrela u ljeto 1951. godine. Bila je to godina glasovite Četvrte konferencije Međunarodnog savjeta za narodnu muziku (IFMC), s festivalom, koja je održana u Opatiji od 8. do 14. septembra. Tom prilikom, prof.

Žganec me zamolio da prevedem na engleski njegov članak "Osnovni stilovi hrvatskih narodnih pjesama". Taj prijevod je objavljen u velikoj zbirci *Hrvatske narodne pjesme i plesovi* (Seljačka sloga, Zagreb 1951), bez navedbe mog imena. Urednici zbirke su bili prof. Žganec i Nada Sremec. Izdavanje ove zbirke u pravom trenutku, pred konferenciju, rezultat je dobrog planiranja. Primjerci zbirke stigli su i do najudaljenijih dijelova svijeta. Nedavno mi je jedna njemačka kolegica kazala da je navedenu Žgančevu kratku studiju proučavala kao osnovu za uvid u napjeve hrvatskih narodnih pjesama.

Htjela bih još nešto reći o navedenoj konferenciji i festivalu, jer je otada prošlo već 40 godina i neki od ovdje prisutnih sigurno i nisu čuli za njih. Je li možda netko od prisutnih sudjelovao u Opatiji 1951. godine?

Međunarodni savjet za narodnu muziku (IFMC) osnovan je 1947. godine u Londonu. Prvi predsjednik bio je kompozitor Ralph Vaughan Williams, a sekretarica (i glavna osoba u Savjetu) Maud Karpeles. Imala je smjelosti, volje, ali i mašte da Četvrtu konferenciju organizira u Jugoslaviji. Bio je to vrlo važan događaj, čak bi se moglo reći i prekretnica, kako za Savjet tako i za vašu etnomuzikologiju. Uspjehu konferencije pridonijeli su svi sudionici iz Jugoslavije, sve sami istaknuti stručnjaci.

Zamislite samo kako je - u pripremnim radovima - bilo teško pronaći dobre pjevače, plesače, svirače, zatim raditi s njima, izabrati program i uspješno ga izvesti u Opatiji. Iz današnje se perspektive čini nevjerovatnim, ali mnogi ondašnji pjevači i plesači nikada ranije nisu nastupali na pozornici. Makedonci su doputovali kasno, nakon gotovo dva dana vožnje sporim vlakovima, u jedan sat ujutro na dan nastupa. Ali nije bilo vremena za odmor, jer su filmski redatelji, urednici s radija i fotografi (najbolji iz Jugoslavije) te ljudi poput mene, koji su htjeli snimati pjesme magnetofonom - svi smo ih molili da nam plešu i pjevaju. Oni su to radili čitav dan, a zatim i dva puta izveli svoj program.

Najmanje 20 narednih godina mogle su se u turističkim agencijama po cijeloj Jugoslaviji vidjeti odlične fotografije s opatijskog festivala - stasiti muškarci, ljepotice u nošnjama, plesači, svirači - s morem u pozadini.

Festival s izvođačima iz svih jugoslavenskih republika ostao je u nezaboravnom sjećanju svima koji su mu prisustvovali. Nama strancima sve je bilo sjajno, divno. Ipak, i vaši stručnjaci neke muzičke sulove čuli po prvi puta!

Kao muzički folklorist, 1951. godine bila sam po prvi put u Jugoslaviji. Naročito su mi u sjećanju ostale sopile s Krka. Svirači su bili Vinko Trubić i Ivan Radić. Nikada to neću zaboraviti!

Ponukani iskustvom ove suradnje jugoslavenski su stručnjaci 1952. godine osnovali Udruženje muzičkih folklorista Jugoslavije. Glavni je inicijator osnivanja bio Vinko Žganec. U isto vrijeme, od početka 1952. do 1957. Žganec je i predsjednik Jugoslavenskog komiteta IFMC-a, a od 1955. do 1967. i član izvršnog odbora IFMC-a. Ovo članstvo bilo je i ostalo veliko međunarodno priznanje.

Isto tako veoma priznat bio je prof. Žganec kao stručnjak u Njemačkoj. Bio je, na primjer, pozvan da za veliku muzičku enciklopediju *Musik in Geschichte und Gegenwart* napiše članak o hrvatskoj narodnoj muzici. Članak je objavljen u

*Nar. umjet. P. I. 3, 1991, str. 11-17, B. Krader, O vrednovanju golemog opusa Vinka...*

sedmom svesku (1958), stupci 348-359, pod naslovom "Jugoslawien. II. Die Volksmusik. 2. Kroatien".

Također je na njemačkom jeziku izdana mala knjiga *Kroatische Volksweisen und Volkstänze* (Hrvatske narodne popijevke i plesovi), Zagreb 1944. 55 str. (Ona je u Biblioteci kongresa u Washingtonu.)

Glavni njegovi članci na stranim jezicima jesu:

na engleskom:

"The Tonal and Modal Structure of Yugoslav Folk Music", *JIMFC* 1958, sveska 10.

"Folklore Elements in the Yugoslav Orthodox and Catholic Liturgical Chant", *JIMFC* 1956, sveska 8.

na francuskom:

"La gamme istrienne dans la musique populaire de Yugoslavie", *Studia Musicologica* IV, 1-2, 1963, Budimpešta.

na njemačkom:

"Die Elemente der Jugoslawischen Folklore-Tonleitern im serbischen liturgischen Gesange" objavljen u zborniku *Studia Memoriae Belae Bartok Sacra*, Budapest 1957.

"Über das Redigieren der Volksliedersammlungen" izdan u zborniku *Volksmusik Südosteuropas* München 1966.

\*\*\*

Sada ću izložiti svoje viđenje golemog djela Vinka Žganca - najprije općenito, a zatim ću opisati neke zbirke pjesama.

Prof. Žganec je imao ogromnu energiju, željeznu radnu disciplinu, žarku želju da završi znanstvenu obradu narodnih pjesama i plesova koje je prikupio u svom rodnom kraju - malom Međimurju. Žganec se nije ograničio samo na Međimurje - istraživao je i zapisivao u cijeloj Hrvatskoj, kao i izvan nje. U drugom izdanju *Muzičke enciklopedije*, u članku o Žgancu piše da je sabirao u Bačkoj, Baranji, Hrvatskom zagorju, Podravini, Pokuplju, Hrvatskom primorju, Istri, Dalmaciji; u inozemstvu, u Gradišću (Burgenland) u Austriji te u Đurskoj županiji u Mađarskoj.

Podsjećam vas da je prof. Žganec završio teološki fakultet 1914. godine u Zagrebu, a zatim, 1919. godine, također u Zagrebu, pravni fakultet s doktoratom. Privatno je učio muziku. O njemu govorimo uglavnom kao o muzikologu, ali prof. Žganec je do drugoga svjetskog rata bio vrlo aktivan pravnik, autor knjiga i redaktor časopisa *Pravni pregled*.

U prvom svesku svoje zbirke *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja* (Zagreb 1924, str. 8) Žganec piše: "Bilježenjem pučkih popijevaka iz Međimurja počeo sam se baviti još kao đak, te sam ih do godine 1912. zabilježio kojih 50."

Prof. Bezić u svom članku o etnomuzikološkom radu akademika Žganca, u *Narodnom stvaralaštvu* iz 1968. godine piše da je Žganec prvi puta zapisao jednu međimursku narodnu pjesmu u njegovom rodnom mjestu - Vratišincu 1908. godine, prema pjevanju svoje sestre Roze.

Prva velika Žgančeva zbirka donosi klasifikaciju popijevaka u tri glavne grupe (u prvom svesku): 1) pjesme slavenskog karaktera (dječje, pjesme u igrama, u kolu, svatovske i druge); 2) tipično međimurske pjesme, naročito u dorskom, frigijskom i eolskom načinu; 3) pjesme u kojima se očituju strani utjecaji - u prvom redu mađarski, zatim šire hrvatski i slovenski. U ovoj su zbirci melodije i tekstovi doneseni zajedno. U skoro svim kasnijim vašim zbirkama pjesme su podijeljene - najprije se posebno donosi čitav tekst pjesme, a zatim napjevi.

Drugi svezak ove zbirke (1925) sadrži crkvene pjesme, klasificirane po crkvenoj godini. Nalazimo i harmonizacije pjesama. Žganec navodi da mu je mnogo klasičnih crkvenih pjesama kazivala njegova majka, Marija Žganec.

Nakon drugoga svjetskog rata, Žganec se posvetio samo muzici - sabiranju, klasificiranju, izdavanju narodnih pjesama i uopće znanstvenom etnomuzikološkom istraživanju. U približno 30 godina rada ostvario je veoma mnogo. Ovom prilikom ne mogu navesti sve njegove člankе i recenzije, govoriti o njegovu dugogodišnjem radu u *Institutu za narodnu umjetnost*, u svojstvu suradnika i direktora instituta. Na *Muzičkoj akademiji* u Zagrebu predavao je muzičku folkloristiku odnosno etnomuzikologiju. 1962. godine ta je predavanja publicirao. Iz prvog djela, "Uvodna pitanja", citirat ću kratak odjeljak o varoškoj pjesmi, jer on pokazuje da prof. Žganec nije bio ni uzak ni staromodan, nego da je razumijevao i suvremene pristupe pitanjima urbanog folklor. On piše: "Neki muzikolozi smatraju da varoška pjesma ne ide u folklor. Imaju krivo. ... Budući pak da i u muzičkom folkloru mogu postojati različiti stilovi, moramo se prijateljititi s time, da našoj varoškoj pjesmi priznamo građanstvo u jugoslavenskom muzičkom folkloru." I onda je profesor Žganec studentima dao zadatak da iz Kuhačeva zbornika (*Južno-slovenske narodne popievke*) za zadanih 50 pjesama navedu koje su varoške, a koje seoske. Ovo nije centralna tema uvoda, ali smatram da pokazuje Žgančevu široko shvaćanje osnova etnomuzikologije.

Sada ću ukratko nešto reći o pojedinim Žgančevim zbirkama pjesama.

Prvo, o zbirci *Hrvatske narodne pjesme kajkavske*. Uredio i komentirao Dr. Vinko Žganec. Zagreb: Matica hrvatska, 1950. 377 tekstovi (str. 11-335). Bilješke o pjesmama i varijante pjesama (str. 339-461). Posebne napomene 465-518. Kazalo 521-553. Napjevi str. 1-40. U Matici hrvatskoj bili su pohranjeni uglavnom samo tekstovi, jer je takva bila praksa sakupljača u 19. stoljeću. Žganec je nastojao da dodaje i napjeve, čak i onda kada su mnogo manji od tekstova. Komentar u ovoj zbirci su opsežni i odlični.

Na drugom je mjestu zbirka *Hrvatske narodne popievke iz Koprivnice i okolice*. Sakupio, analizirao, uredio i muzikološki obradio Vinko Žganec. Zagreb: JAZU, 1962. Grada je zabilježena 1946, 1947. i 1952. godine u selima u okolici Koprivnice. Žganec je većinom direktno bilježio napjeve - tek u manjem broju slučajeva radi se o transkripcijama magnetofonskih snimki. Zbirka sadrži 313 tekstova i 401 numerirani napjev. Može se reći da predstavlja narodnu muzičku

tradiciju s početka našeg stoljeća, stoga jer su se forma i duljina tekstova i napjeva silno izmijenili nakon dva rata i socijalističke revolucije. Sada je bilo moguće odijeliti tekstove od napjeva i sve napjeve prepisati sa završnim tonom g<sup>1</sup>. Žganec navodi i podatke o pjevačima, opisuje itenerar i muzičke instrumente. Zatim slijedi muzikološka analiza pjesama, kazala, literatura te na kraju melodije, str. 1-96.

U ovoj su knjizi osobito zanimljive muzičke analize te komentari o pjevačima i o tekstovima.

Zbirka *Narodne popijevke Hrvatskog zagorja* najvažnije je i najopsežnije Žgančevo djelo nakon njegovih zbirki iz Međimurja. Prvi tom je izdan 1950. godine i obuhvaća 490 str. sa 754 napjeva i kazalom po ritmičkim tipovima. Drugi tom donosi tekstove, a izašao je 1952. godine. Ali treći tom, Etnomuzikološka studija, izdan je tek 1971, u znanstvenoj seriji JAZU (*Zbornik za narodni život i običaje*, knj. 44). Obratite pažnju na činjenicu da nema ni traga komentarima u prva dva toma. Samo kada imate sva tri toma, možete razumjeti zbirku u cjelini. Iako treći tom ima 236 stranica, uključujući diskusiju građe, popis pjevača, analizu tekstova i vrlo opsežnu analizu melodija - ljestvica, kadenci, ritma i sva kazala - ipak mislim da organizacija zbirke nije pogodna. Svugradu - oko hiljadu pjesama i instrumentalne melodije sakupio je prof. Žganec u Hrvatskom zagorju od maja 1947. do augusta 1948. Iz zbirke je izostavljeno 230 pjesama, koje su zainteresiranim dostupne u Institutu za narodnu umjetnost (sada Zavod za istraživanje folklor) u Zagrebu.

Ovdje je Žganec mogao o svemu pisati opširnije. Za mene osobno naročito su vrijedne primjedbe o pjevačima (s fotografijama), o funkciji pjesama, o nosiocima narodne popijevke u Hrvatskom zagorju. Razumljivo, i same analize su odlične, ali to je u ono vrijeme bio već klasičan predmet istraživanja. Za razliku od toga, kontekst pjesama zanemarili su mnogi stručnjaci iz Žgančeve generacije. Međutim, on sam ovom je problemu narodne tradicije tijekom vremena obraćao sve više i više pažnje.

Na kraju želim spomenuti još dvije zbirke, jer su relativno nove, i možda manje poznate. Prva su *Pučke popijevke Hrvata iz okolice Velike Kaniže u Mađarskoj* (Čakovec 1974). Zbirku je priredio Zvonimir Bartolić. Obuhvaća 179 pjesama, sabranih 1958. (10 dana) i onda 1962. godine (10 dana), snimljene magnetofonom. Sadrže neke stare međimurske pjesme, koje su u Međimurju zaboravljene.

Druga zbirka, koja je objavljena nakon smrti prof. Žganca, jesu *Hrvatske pučke popijevke iz Zeline i okolice* (Zelina 1979), za tisak priredio Zvonimir Bartolić. Uključuje 200 pjesama. U toj su knjizi tekstovi i melodije zajedno složeni. Sadrži i Žgančev tekst "O mojem zapisivanju hrvatskih pučkih popjevaka u Zelini i okolici godine 1946, 1947 i 1973." (str. 249-273). Sabirao je uglavnom 1946. i 1947. g. Onda se vratio 1973 g. s magnetofonom da snima pjesme, prikupi i provjeri podatke o pjevačima i sviračima. Ova knjiga nam daje također vrlo zanimljivu kratku biografiju prof. Žganca (str. 285-290) od Zvonimira Bartolića.

Za etnomuzikologiju je važno, da je Žganec smatrao *varijante* popjevaka kao osnovne manifestacije suštine narodne muzike. Zbog toga je njegov članak "Govor varijanata" (*ZbNZO* 45, 1971, 725-42) osobito vrijedan. U njemu on izučava

muzičke i tekstovne varijante jedne balade o preživjelom odbačenom djetetu koje dolazi na svadbu svoje okrutne majke.

Uz sabiranje narodnih popijevaka, prof. Žganec imao je poseban interes za sakupljanje glagoljaškog pjevanja. Prof. Bezić (1968) nas informira da je Žganec prikupio građu na otoku Krku, i magnetofonom snimao na otoku Rabu, na otoku Pagu, na otoku Ugljanu kraj Zadra i u Poljicima. Ali ovo istraživanje nije bilo ograničeno samo na glagoljaško pjevanje. Paralelno je snimao i izučavao lokalno specifično tradicionalno liturgijsko pjevanje *latinskim* jezikom u dalmatinskim gradićima i gradovima (citiram Bezića 1968).

Osim sabiranja pjesama, prof. Žganec je mnogo vremena posvetio proučavanju djela Franje Ksavera Kuhača (1834-1911), koji je u svom vremenu bio vodeći hrvatski etnomuzikolog, historičar muzike i sabirač narodnih pjesama. Prof. Žganec ne samo da je o njemu pisao članke, načinio spisak građe u arhivu Kuhača, nego je i pripremio za izdavanje šesti tom velike Kuhačeve zbirke, koji, koliko mi je poznato, još uvijek nije štampan.

U inozemstvu se zna za Žgančeve članke na stranim jezicima. Zna se i veoma cijeni i opširne, pažljivo organizirane, sistematizirane zbirke, koje se nalaze u bibliotekama cijeloga svijeta. Duboko poštujemo sveukupno djelo velikog hrvatskog etnomuzikologa - akademika Vinka Žganca.

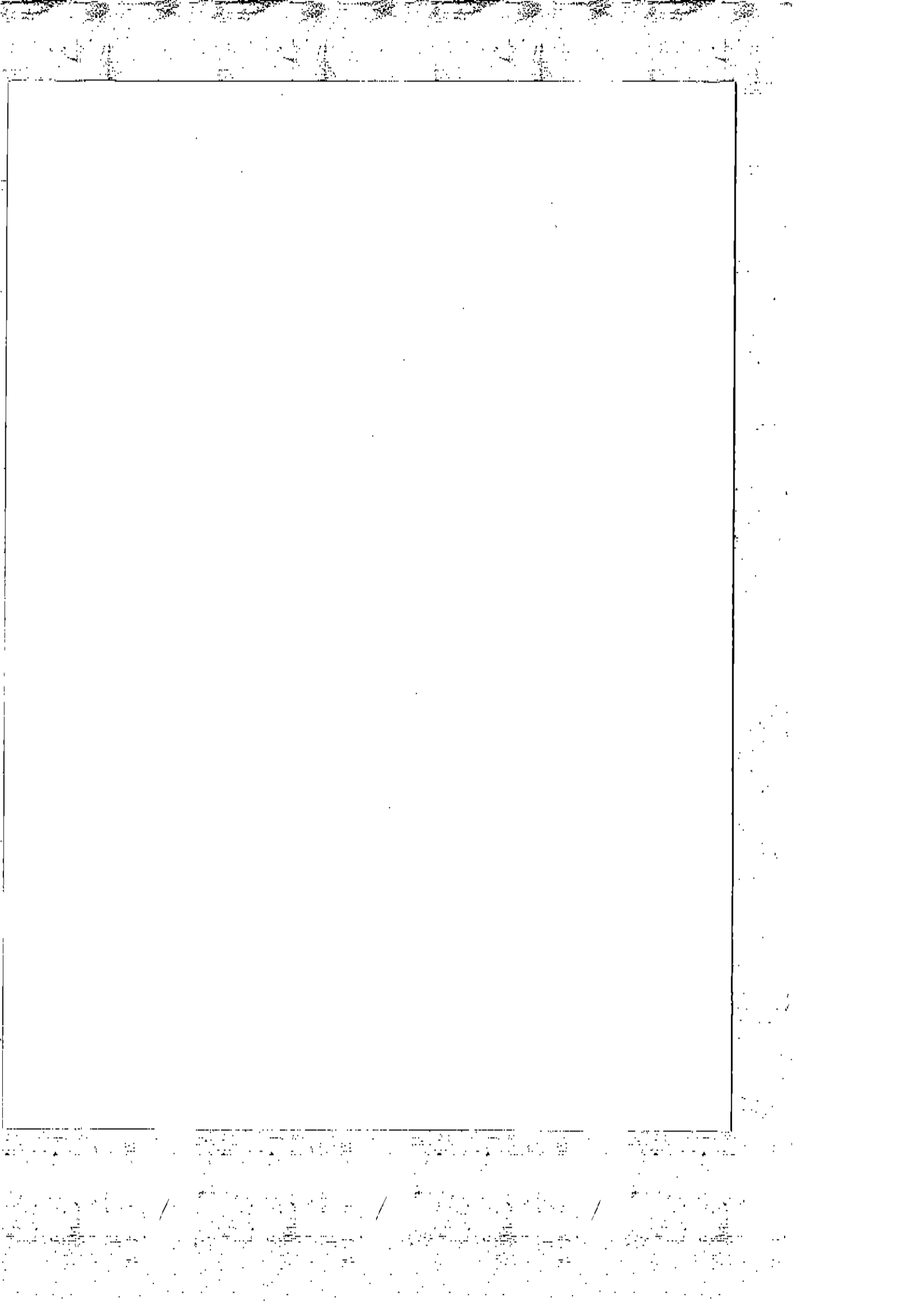


## AN APPRAISAL OF THE VAST OPUS OF VINKO ŽGANEC

### SUMMARY

The task of this paper is to give a brief review, from the aspect of a non-Yugoslav ethnomusicologist, of the scientific work of Professor Žganec. The author met him first in the summer of 1951, at the time of preparations for the Fourth Conference of the International Folk Music Council which was held at Opatija between September 8 and 14 that year, and which the author attended. The publication of the collection *Croatian Folk Songs and Dances*, which was edited by V. Žganec and Nada Sremec, and his accompanying paper "Basic Styles of Croatian Folk Songs" (all this with parallel English translations) shortly before the said Conference, evoked great interest on the part of non-Yugoslav experts, in particular. A big festival of songs, dances and customs of people of Yugoslavia, which took place on that occasion, was a great and unforgettable event. Successful co-operation of Yugoslav experts in the organisation of that festival resulted in the founding of the Society of Music Folklorists of Yugoslavia in 1952, with Vinko Žganec as its main initiator.

In the direct appraisal of the opus of Vinko Žganec, the author reviews the collections *Croatian Folk Songs from Medimurje* (secular and religious, 1924 and 1925), *Croatian Kajkavian Folk Songs (1950)*, *Croatian Folk Songs from Koprivnica and Surroundings (1962)*, and *Folk Songs from Hrvatsko Zagorje (1950, 1952, 1971)*. The author emphasizes the interest of Vinko Žganec for the context of the songs, at the time when many experts of his generation paid no attention to this. She points out that as early as in 1962, the renowned Croatian ethnomusicologist treated the urban song (the so-called "varoška" song) as a folklore phenomenon. He studied the works of Franjo Ks. Kuhač with particular attention, published a list of Kuhač's legacy in the Archives of Croatia, and prepared for publication the sixth volume of the large Kuhač collection *The South Slavic Folk Songs*.



Izlaganje sa znanstvenog skupa  
UDK 781.1\*19\*(092) ŽGANEC  
Primljeno: 26.10.1990.

# VINKO ŽGANEC AND THE ETHNOMUSICOLOGY OF THE XX-TH CENTURY

*GHISELA SULTEANU*  
*Str. Zlatescu, 30, Bloc V. 5, București- 73276*

Vinko Žganec (1890-1976) appears as one of the most important exponents of Croatian ethnomusicology. The present paper has in view: 1. conditions of preparation and international and national development of ethnomusicology activity, especially in the 4th to 7th decades of the 20th century; 2. an attempt to refer Vinko Žganec's activity to the stages of development of Croatian ethnomusicology, as well as of the other Yugoslavian peoples; 3. the relationship between the multilaterality and stylistical stock. Theoretical and methodological implications; 4. the characteristics of monophonic and polyphonic executions in the collections of Vinko Žganec; 5. relationship with some features of Central and Southern European contemporary stock.

If nowadays - in spite of its youth - ethnomusicology is situated among the sciences which seem already to have found a complete theoretical and methodological outlining, this is due firstly to research by those individuals who have, for over a century continued to discover various (new) aspects concerning the wonderful field of knowledge of traditional music of different peoples. At present we can even affirm that we have assisted - from the beginning of our century- to add an especial effervescence in this sense, by the presence among almost all peoples, of researchers particularly preoccupied with musical folklore phenomena. Their realizations appear to us - on the one hand - to link a chain of continuity over several generations, with their beginnings at the end of the XIX-th century, evidencing, at the same time, certain stages which have marked the development of ethnomusicology up to the present day. So, it is not by chance that, following the conception of these researchers, the way was pointed to also for the creation of

authentic schools of ethnomusicology such as the European ones, from Germany, Austria, Romania, Poland, Hungary, England, the USSR, and Yugoslavia, and, relatively more recently, beginning from the mid. century, those from other countries, such as Bulgaria, and the American ones.

The somehow more favourable situation, initially, in the center and South-East of Europe, was stimulated by the existence of three main factors.

I. The advanced level of researchers of (oral) literature, and also of psychology and sociology;

II. The existence of a rich folklore stock thanks to materials more accessible for study as compared with the taking into consideration of music; and

III. The movements of national renaissance; which found strong support in patrimony for the respective peoples' folklore.

For the present paper, and considering the time at disposal, we had in view only four situations considered to characterize the relationship between Vinko Žganec and the ethnomusicology of our century.

1) The aspects of ethnomusicology in the light its combined development as a scientific discipline in the XX-th century;

2) The contribution of Vinko Žganec's activity to the creation of the Croatian School of Ethnomusicology and, implicitly, to the development of the Yugoslavian one;

3) The relationship with some features of Central and South European contemporary stock; and,

4) Theoretical and methodological consequences at the level of international ethnomusicology.

I. The history of European ethnomusicology, as well as that of America, which grew out of the former, offers us the image of nearly unitary development with unavoidable discrepancies of time, and has to the present day followed seven principal evolutionary stages.

The observed similitudes in the development of ethnomusicology as a scientific discipline, offered us the possibility to deal with the presence of these stages with each people separately, each of them receiving a methodological comparative value of norm. In this way, the musical activity of Vinko Žganec also appeared to us to be naturally placed in the development of ethnomusicology itself, so that the reference to the seven stages could be delimited as:

**I. The romantic stage of collection of songs for the sake of the emotional content of tradition on the psycho-physiological and historical line of the folklore fact's function, possibly to be placed in the first part of the last century. This stage constituted otherwise the basis of activity of Vinko Žganec's precursors.**

**II. The stage of necessity for collection and valorization through harmonization and composition, as yet methodologically undefined, the beginning of which may possibly be placed in the second period of the last century. The commencement of activity of some personalities also belongs**

to this period; for example Kuhač, who prepared for the following stages, and those who passed on towards future stages.

**III. The stage of forming the first theoretical and methodological determinants**, corresponding to the period between the end of the last century and the second and third decades of the XX-th century, represented by personalities such as: Franjo Kuhač<sup>1</sup>, Miodrag Vasiljević<sup>2</sup>, Dumitru Chiriac<sup>3</sup>, Béla Bartók<sup>4</sup>, Constantin Brăiloiu<sup>5</sup>, George Breazu<sup>6</sup>, etc.

In this stage also, Vinko Žganec made an important contribution to the continuing of precursors' research on the way to a more thorough knowledge of musical folklore.<sup>7</sup>

**IV. The stage of affirmation of methodology and study with the perfecting of morphological analyses**, by which research from the preceding stage was understood to contribute strongly to the continuation of ethnomusicology as an independent discipline, a stage in which Vinko Žganec again made an important contribution.

**V. The stage of considering ethnomusicology as a key-science of several sciences**, a stage which became specific beginning with the seventh decade of our century.

This stage appeared as the result of inter- and intradisciplinary investigation and enjoyed contribution from famous researchers such as John Blacking<sup>8</sup>.

**VI. The stage of inter- and intradisciplinary research<sup>9</sup>.**

**VII. The stage of computerization and experiments in cybernetic valorization.**

1.1. The ethnomusicological activity of Vinko Žganec appears predominant and, at the same time, representative for the periods II, III and IV, naturally paving the way for the following stages. In the same way as the contemporary stage of the ethnomusicological discipline, it comprised equally the aspects of the pedagogical, musicological, comparative, and the creative. For each of them, Vinko Žganec's

<sup>1</sup> Franjo Kuhač, "Prilog za poviest glasbe južnoslovenske", *Rad JAZU*, knj. 38, Zagreb, 1877, 1-78.

<sup>2</sup> Miodrag A. Vasiljević, *Narodne melodije leskovačkog kraja*, Beograd 1960.

<sup>3</sup> Ghizela Suljčeanu, "Cu prilejul aparitiei volumului 'D.G.Kiriac' - Cîntecele populare românești" - *Revista de Folclor*, București, tom VI, nr. 3-4, 1961.

<sup>4</sup> Béla Bartók, *Cînteca populare românești din Comitatul Bihor*, Academia Română, Sedința dela 13 maiu, 1911. Din vicața poporului Român. Culegeri și Studii, București, 1913.

<sup>5</sup> Constantin Brăiloiu, *Opere vol. I-VI*, Edit. Muzicală, București, Și Emilia Comișel, *Aportul lui Constantin Brăiloiu la dezvoltarea folcloristicii muzicale românești* - *Revista de Etnografie și Folclor*, tom XIV, Buc. 1966.

<sup>6</sup> George Breazu, *Patrium Carmen*, Contribuții la studiul muzicii românești. Edit. Scrisul Românesc, Craiova, 1941.

<sup>7</sup> Jerko Bezić, "Etnomuzikološki rad akademika Vinka Žganca", in *Narodno stvaralaštvo - folklor*, god. VII, nr. 25, January 1968, p. 1-10.

<sup>8</sup> John Blacking, *How Musical is Man?* Faber and Limited, London, 1976.

<sup>9</sup> Ghizela Suljčeanu, *Cercetările inter-și intradisciplinare în etnomuzicologie*.

works constituted and continue to represent a source of richness and originality in treatment of the discipline.

1.2. On the other hand, the experiment confronting the activity of Vinko Žganec with that of similar researchers of other peoples, as well as considering the ethnomusicological stages to which they belong, leads us towards the reinforcement of features so inter-related that it indicates their belonging to a discipline already precisely outlined on the way to independence.

1.3. A contemporary of researchers such as the Russian, Viktor Beliaev and the Romanians Sabin Dragoi, Ion Ursu, Constantin Brăiloiu and George Breazul, the Bulgarian Vasile Stoin<sup>10</sup> etc., Vinko Žganec appears to us to be representative for the situation in the ethnomusicology of this part of Europe. The path of his activity marks the passing from beginnings dominated by musicology and composition, towards greater emphasis on the function of the folklore phenomenon and that of the holding human factor.

2. The contribution of Vinko Žganec's activity to the creation of the Croatian Ethnomusicology School and, implicitly, to the development of the Yugoslavian one, appears embodied by a series of characteristics such as: a) the attention given to collecting among several of the Yugoslavian peoples; b) the special importance given to morphological musical analysis as evidence of some characteristic; c) the modality of stylistical dealing through harmonization; d) active participation in the Union of the Folklorists Societies of Yugoslavia (SUFJ) and IFMC meetings, and e) the widening of study horizons towards knowledge of old Orthodox music of Byzantine facture, as well as towards ethnography. The modality of dealing with these preoccupations indicates his interest in completing data obtained by precursors, utilizing the great Kuhač especially as the model.

2.1. In the ethnomusicological conception of Vinko Žganec, this appears to us to represent the crossroads between the enthusiastic stage of collecting of musical folklore, and the move towards the following stages, with accent on stages III and IV. In this way, his interest is demonstrated in not only knowledge of Croatian folklore, but also folklore of other peoples he felt pulsating around him. So he was also preoccupied in gathering the Romanian, Serbian, Ukrainian and Hungarian folklore of Vojvodina, where he lived between 1927 and 1941. This material constitutes nowadays a precious document not only as regards the existence of these peoples in Vojvodina, but especially as a testimony of their spiritual relationship with the great mass of the respective peoples. He could see a similar situation among Croats who lived outside Croatia, as for example those of Austria or Hungary<sup>11</sup>.

2.2. The importance which Vinko Žganec attached to knowledge of the morphology of popular music, appears materialized by the taking into consideration in the first line - as did his precursors Franjo Kuhač and Bela Bartok- of the sonorous, and of form substratum.

<sup>10</sup> All these appear as belonging to the same period from the ethnomusicological evolution in the framework of the respective peoples' ethnomusicology.

<sup>11</sup> Dr. Vinko Žganec, *Hrvatska pučke pobjevke iz Zeline i okolice*, Zelina, 1979, p. 289.

Utilization, according to the theory of Ilmar Krohm and Bela Bartok, of the *sol* Finale - theory subsequently shaken by the reality of the complex existence of musical folklore -, appears also in notation by Vinko Žganec, with a wider opening. So, it can often be found in the quality of second or even third degree, as if obliging the directing of comparative considerations towards a reconsidering of the theory of reference to an unique finale (See music examples No. 1-2, attached to this paper).

2.3. On the other hand, the presence in his collections of Croatian and Serbian folklore, of the finale on the second degree, to which one attributes the virtual dependence on a certain third degree, leads us towards one of the most interesting morphological peculiarities in ancient South-East European musical structure. So, if the attribution of the quality of second degree appears most of time in the relatively newer European context<sup>12</sup>, at the moment of polyphonic execution on a harmonique interpretation, in exchange it seems to have its origin in a musical sonorous stratum of premodal tri-tonic and tetra-tonic nature, where the degrees hold a gravity equal to the attraction - in a newer evolutionary stage - towards the quality of finale in the respective musical type. Here also Vinko Žganec felt the necessity - as did other researchers of musical folklore - to place a harmonical interpretation specific to popular melos, where the norms should follow the native way of its development. Taking the songs from the booklets "*Sto hrvatskih narodnih pjesama*"<sup>13</sup>, this is where we find a predominantly harmonical interpretation, along with the arrangement for piano; in the other works, Vinko Žganec tries to keep the popular style through its adequate solutions.

2.4. A special place is also occupied by mention of style of execution, according to case, antiphonal or polyphonic harmonic nature.

If antiphony appears to be mentioned sufficiently, the modality of harmonic treatment is present under the form of direct connection with popular interpretation of the sonorous systems under two main aspects: the aspect of preference for the execution on two voices with the development at intervals of thirds and sometimes of fifths (Mus. ex. 3), and the monophonic aspect where the finale is also usually on the second degree.

The harmonical accompaniment is presented as a latent possibility always ready to materialize in two voices, as in the first aspect, and with the liberty to finish on the first, second or third degrees (Mus. ex. 4).

In this also, Vinko Žganec shows himself as an exponent of his time, but permit us to observe, that in face of the monophonic style, the singing of several voices in the contemporary form among the Croats, indicates a more evoluated stratum as compared with the monovocal one. This results from the confronting of

<sup>12</sup> At the same time with the utilizing by European composers of the criteria of Occidental theory and in harmonization of the popular song, a phenomenon which occurred relatively later, seeming to have started in the first half of the XIX century, was strongly influenced by the choral practice of songs created in popular style.

<sup>13</sup> *Sto hrvatskih narodnih pjesama*, publication of "Sklad", Zagreb, V. Žganec made arrangements of 6 songs in the second booklet (1940), of 8 songs in the third booklet [s. a.], and of 7 songs in the fourth booklet [s. a.]

some monophonic variants found in the collections of Kuhač, with variants of Vinko Žganec which he harmonized.<sup>14</sup>

2.5. As for the modality of noting the morphology of text, similarly to his generation of researchers, he adheres to mentioning the syllable number on the extent of a verse, corresponding in its turn to the musical sentences of the form, a system planned by Béla Bartók and adopted by Vinko Žganec, as did Miodrag Vasiliević - for Serbian musical folklore - referring at the time to the versification specific to Croatian folklore, evidenced by metrico-rhythmical peculiarities.<sup>15</sup>

2.6. The special interest which Vinko Žganec had for the collections of his precursors, especially those of Franjo Kuhač, is also reflected in relatively rich reference to this in almost all his publications. On the other hand, the procedure of classification of Croatian folklore material according to literary thematic criteria as is mentioned in his work on the Croatian folklore collecting in the Zelina Area from 1946,<sup>16</sup> indicates his tendency towards theoretical and methodological considerations, which would constitute the preoccupations of the Institut za narodnu umjetnost.

2.7. Another important feature of his activity as a musicologist with implications in ethnomusicology, constituted his preoccupation with the old glagolitic church chant and its relationship with the secular folk songs.<sup>17</sup> This is evidenced by the religious fund of Byzantine structure, prior to the influences of the Catholic Church, which was able to maintain itself until the present day both due to its relationship with musical popular stock, and the softer stance of the Catholic Church regarding Customs in this part of Europe.

2.8. It also appears to be in keeping with his era that he paid attention to ethnography, through descriptions of the functions of different examples which complete the rendering of music customs.

We deal here with the broadening of ethnomusicology towards that which would later become a necessity in interdisciplinary research. Moreover, the inclusion of ethnography provided both a richer area for comparative study, and added to ethnography itself; and ethnomusicology discovered a valuable attestation to the spiritual life of the people or peoples involved.

2.9. Among the valuable contributions made by the contemporary ethnomusicological activity of Vinko Žganec, we also wish to mention his active participation in meetings of the Savez udruženja folklorista Jugoslavije, as well as to various congresses of the International Folk Music Council, including that held in Bucharest, in 1958.

<sup>14</sup> Dr. Vinko Žganec, *Pučke popijevke iz Medimurja*, Zagreb, 1916. Sabrao, harmonizovao i izdao.

<sup>15</sup> Vinko Žganec, "Muzički folklor naroda u panonskom bazenu", *Rad kongresa folklorista Jugoslavije u Varaždinu 1957*, Zagreb 1959, 71-76. - and - "Metrika i ritmika u versifikaciji narodnog desetorca", *Narodna umjetnost*, knj. 2, Zagreb 1963, 3-37.

<sup>16</sup> Vinko Žganec, *Hrvatske pučke popijevke iz Zeline i okolice*, chapter "O terenskom sakupljanju glazbenog folkloru u Zelini" (p. 257- 259).

<sup>17</sup> Vinko Žganec, "Odnos glagoljaškog crkvenog i svjetovnog narodnog pjevanja u kvamerskom području". *Rad XVII Kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*, Poreč 1970, Zagreb 1972, p. 93-98.



I had the occasion to make his acquaintance in Celje in 1965, where I met the Russian musicologist Viktor Mihailovič Beliaev, then in Jajce, in 1968.<sup>18</sup> Knowing the other personalities of Yugoslavian ethnomusicology of his generation, for example, Academician Prof. Dr. Cvjetko Rihtman of Sarajevo, I realised - even without knowing the details - that I was dealing with one of the promoters of Yugoslavian ethnomusicology. Subsequently, consulting Vinko Žganec's works and especially knowing closely the activity of the Zagreb ethnomusicological center, with the school headed by Prof. Dr. Jerko Bezić, I could see that the present advanced stage of research work, represented a stage on the path to a real school of ethnomusicology; with its roots in the achievements of Vinko Žganec.

3. Allow us also to utilize the present paper for touching on one of the problems which has preoccupied us for a quite some time.

After consulting the created material, I could envisage a certain relationship in musical folklore with one of the contemporary characteristics of musical folklore stock from Central and South-East Europe. This appears in the proceeding of execution in two voices in which we frequently find the accompaniment on the third.

The presence of this phenomenon in the greater part of Europe, including the Southern half of Germany, Austria, Switzerland, Eastern and Southern Italy, among the Czechs and Mediterranean Greeks, and, as regards Yugoslavia, in Croatia, along the Dalmatian Coast, and partially in Serbia and in the other republics, caused us the to endeavour to explain it.

3.1. In the contents of the present paper we have referred to an antique fund and to polyphonic execution. This could have subsequently generated the present stage of evolution in group singing in the category of everyday songs, in which inflexions of composition harmony are felt.<sup>19</sup>

It seems that in the past in this part of Europe a polyphony of primary nature was used, traces of which still exist nowadays in certain folklore categories, such as funeral ceremonies and wedding songs. This can be observed experimentally comparing the different modalities of execution, modality where either traditional norms or those of scholastic harmony predominate.

3.2. Having in view that at this moment, we are dealing with a coexistence of several strata of development, we may also attribute one of them to the time when harmonization began more and more to make a place for itself in the people's conception. The habitude of singing with an ensemble, usually familial, or with friends, characteristic to the folklore of the peoples in question, could be influenced by the Sunday Church Choirs, as well as by various amateur choirs already organized as such.

<sup>18</sup> I had the pleasure to participate at an emotional moment on the anniversary of 60 years of folklore activity, at Jajce, when Acad. Prof. Dr. Vinko Žganec received the then latest issue of the review *Narodno stvaralaštvo folklor*, dedicated to this laborious activity. Op. cit.

<sup>19</sup> We attribute to the term of "composition" the action of musical creation according to written (literary) norms, in contrast with the term of creation of musical folklore of a spontaneous nature, traditional and implicitly oral.

3.3. In the morphological structure of each of these productions, one feels the original people's stock from which it springs. The notations and the compositic style found in the material collected or harmonized by Vinko Žganec confirm this.

4. Closing this review of an important part of Vinko Žganec's activity, we wish to accentuate both his representative place in ethnomusicology in the first part of the XX-th century, and the contemporary theoretical and methodological directions suggested by his conception of research.

Adopted by his Zagreb Ethnomusicology School, these can be summarized as follows:

- a) Constantly elaborated continuation of the analyses of morphological structures of text and music;
- b) Special importance given to the comparative method in its rich and varying aspects;
- c) Following systematization and classification of procedure through means of modern apparatus;
- d) Searching for principles and laws governing the musical folklore phenomenon;
- e) Preparing the field for inter - and intradisciplinary research;
- f) Utilizing the statistical method;
- g) Attention given to the socio-historical existence of the human factor holder of traditional music;
- h) Prospects of psychological (psychophysiological) interpretation;
- i) Completing collections from different demographic units in Croatia;
- j) Completing collections among Croats outside the frontiers of the country;
- k) The relationship between popular music and religious music;
- l) The relationship of folk' music with certain strata of music created according to literary norms.

Each of these points, which in reality contain the main features of ethnomusicology, can be adapted to the study of the musical folklore of any people in the world, and thus the activity of Vinko Žganec can contribute to opening wide for us the Gates of Knowledge.

Dr. Vinko Žganec  
Hrvatske pučke popijevke iz  
Zeline i okolice, Zelina, 1979.

pg. 103, ex. 75

### Ex. 1

AAB - 7,7,9

Ko-privica ma-le-na, ko-privica malena,  
ko-pri-vi-ca (du-šo) ma-le-na!

Ibid. pg. 66, ex. 53

### Ex. 2

I. ABAB - 8,7,8,7

Oj kršćani prelu-be-ni, čuj-te vi po treći krat,  
da se I-sus u Be-tle-mu po-ro-đil je za sve nas.

II. ABCD - 7,7,8,9

Bog po-ži-vi ja-pi-cu, a Ma-ri-ja ma-mi-cu, tu  
naj bu Bog, de je-ste vi, tam naj bu Je-zus kam poj-dmo mi...

Ibid. pg. 104, ex. 76

Ex. 3

*Lento, AB-8(9), 8(9)*

Ra-sla mi be-la ko-pri - va, ra -sla mi be-la ko-pri - va.

The diagram shows a sequence of notes: A, B, A, B, with arrows indicating the flow between them.

Ibid. pg 49, ex. 37

Ex. 4

*Andante ABCD-8,4,8,4*

Sun-će-ce je na za-ho-du, zaj - ti mu je \_\_\_\_\_,

dje-voj - či-ca na po-ho-du, poj - ti joj je \_\_\_\_\_.

The diagram shows a sequence of notes: A, B, A, B, with arrows indicating the flow between them.

## VINKO ŽGANEC I ETNOMUZIKOLOGIJA 20. STOLJEĆA

### SAŽETAK

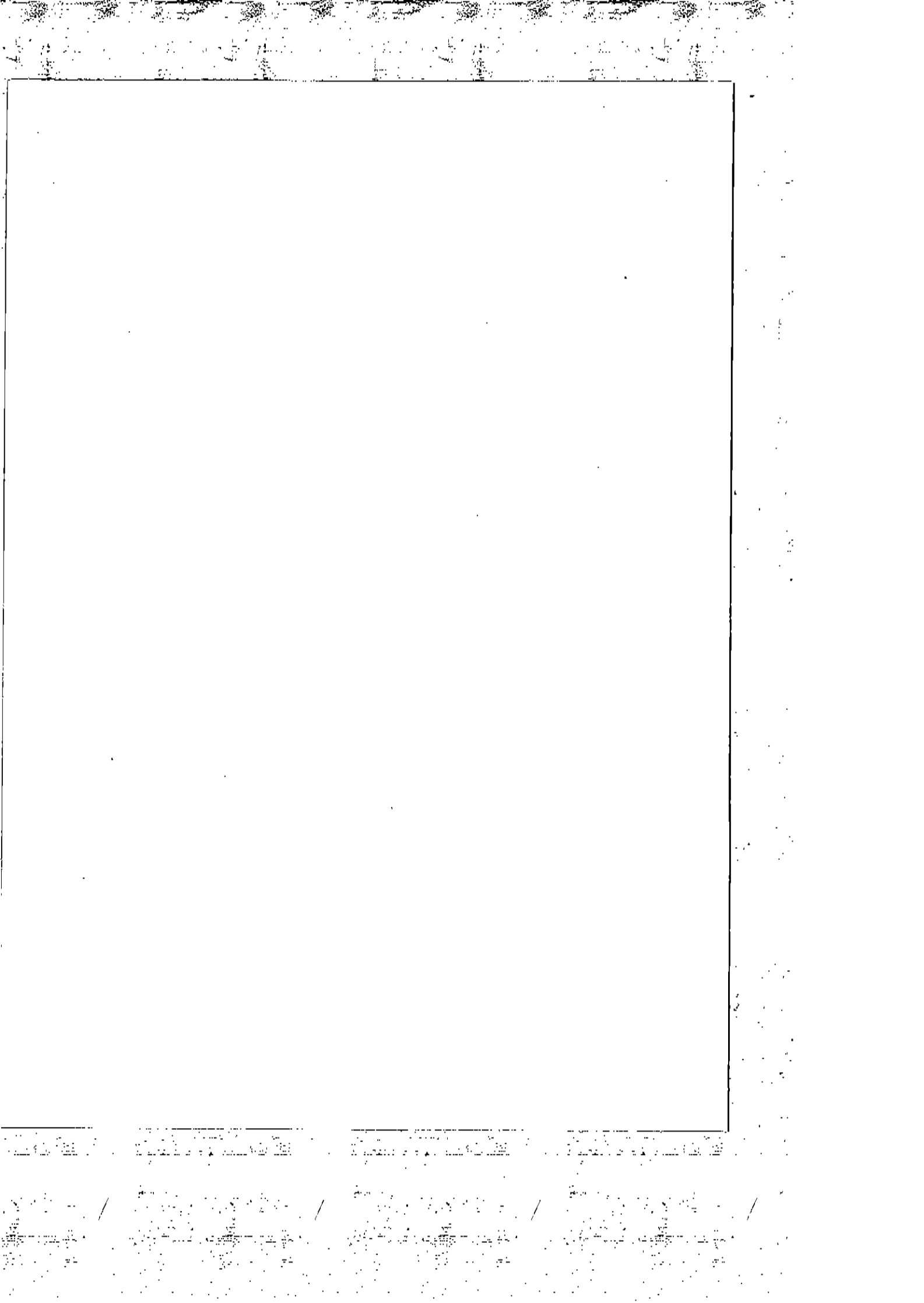
Širenjem granica etnomuzikologije i njenom emancipacijom početkom druge polovice prošlog stoljeća pa sve do današnjih dana, važnu ulogu odigaro je niz ličnosti koje su izbile u prvi plan u raznim narodima svojim istraživačkim radom na području tradicionalnih glazbenih manifestacija. Njihov doprinos očitovao se ne samo u odnosu na određeni folklor koji su proučavali nego također i vrijednošću doprinosa koji su dali toj disciplini na međunarodnom nivou.

Svi ti istraživači, bili oni folkloristi s naglaskom na sakupljanju i harmopniziranju glazbenog folklor, ili posvećujući više pažnje teoriji i metodologiji nove nauke, bili su prethodnici na putu koji su pozlatili svojim osobnim doprinosom.

Na tom putu, akademik profesor dr. Vinko Žganec (1880 - 1976) kroz njegovo visoko cijenjeno djelovanje, posebno između četrdesetih i sedamdesetih godina ovog stoljeća, pojavljuje se kao jedan od najvažnijih predstavnika hrvatske etnomuzikologije. U ovom se radu razmatraju:

1. pripremni uvjeti te međunarodni i domaći razvitak etnomuzikološke djelatnosti do sedmog desetljeća 20. stoljeća;
2. pokušaj upoređenja aktivnosti Vinka Žganca s fazama razvoja hrvatske muzikologije, kao i muzikologije ostalih jugoslavenskih naroda;
3. odnos između mnogostranosti proučavanja tradicijske folklorne hrvatske glazbe, morfološke i stilističke strukture građe, te teorijske i metodološke implikacije;
4. karakteristike monofoničnih i polifoničnih izvedbi u zbirkama Vinka Žganca.
5. povezanost s nekim značajkama srednje i južnoevropske suvremene građe.

Sve ove točke koje se odnose na rad Vinka Žganca izgledaju nam kao autentične metodološke odrednice koje bi se možda mogle primijeniti - sa stanovitim prilagodbama - u odnosu na cjelokupnu situaciju u etnomuzikologiji, posebno u ovom dijelu Europe.



Izlaganje sa znanstvenog skupa  
UDK 781.1(092) ŽGANEC  
Primitljeno: 14.11.1990.

## ČETIRI RAZDOBLJA U ETNOMUZIKOLOŠKOM RADU VINKA ŽGANCA

*JERKO BEZIĆ*

*Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb*

Autor raspoređuje bogatu i raznoliku etnomuzikološku djelatnost Vinka Žganca u četiri razdoblja. Prvo, od 1908. do 1925, obilježava objavljivanje zbirke zapisa i harmonizacija narodnih popijevaka iz Međimurja. Drugo, 1926-1944, prijelaznog je karaktera. Treće, 1945-1964, razdoblje je vrlo intenzivnog profesionalnog etnomuzikološkog rada - terenskih istraživanja, studijskog rada, izdavanja novih zbirki, nastave na Muzičkoj akademiji i organiziranja istraživačkog rada drugih stručnjaka. Četvrto razdoblje (1965-1976) započinje uspješnim nastavljanjem trećeg da bi se u podmaklim godinama Žgančeva života ograničilo na pripremanje i redigiranje nove velike zbirke iz Međimurja sa oko 2000 zapisa.

Istraživanje, prikupljanje, sređivanje, sistematiziranje i objavljivanje zapisa folklorne glazbe u Hrvatskoj - kao i one u Hrvata izvan domovine - smatrao je Vinko Žganec (1890 - 1976) svojim osnovnim životnim zadatkom. U tematski veoma širokom luku njegovih interesa i u izuzetnom obilju rezultata njegova rada ističu se tri znakovite odrednice:

- 1) Žgančev etnomuzikološki rad započinje zapisivanjem napjeva i tekstova međimurskih narodnih pjesama,
- 2) kroz čitav svoj život - i pored zaokupljenosti mnogim drugim poslovima - Žganec postojano navraća u Međimurje, istražuje i prikuplja građu u svom užem i širem zavičaju,

3) sistematizacija i priprema nekoliko tisuća **međimurskih** popijevaka za objavljivanje u novoj velikoj zbirci glavna su (premda nikako jedina) etnomuzikološka djelatnost u završnih desetak godina njegova života.

U prikazivanju i vrednovanju etnomuzikološkog rada akademika Vinka Žganca rasporediti ćemo njegovu etnomuzikološku djelatnost u četiri razdoblja: 1908-1925, 1926-1944, 1945-1964, 1965-1976.

**Prvo razdoblje (1908-1925)** označuju veliki uspjesi objavljenih zbirki međimurskih narodnih popijevaka. Prema osobnoj izjavi autoru ovih redaka, Žganec je bilježenjem međimurskih popijevaka započeo 1908. godine u vrijeme ljetnih školskih praznika u svom rodnom Vratišincu. U narednim godinama nastavio je u Kotoribi, u Prelogu i u drugim mjestima. Na osnovi pedesetak zapisanih napjeva već je 1912. sastavio referat što ga je čitao na jednom sjelu "Zbora duhovne mladeži" u zagrebačkom sjemeništu. U to je vrijeme kod profesora Franje Dugana privatno učio harmoniju i kontrapunkt. Građivo je uskoro toliko naraslo da je 1916. objavio prvi svezak (81 napjev), 1920. drugi (43 napjeva) i 1921. drugo izdanje prvog sveska međimurskih popijevaka, harmoniziranih za mješoviti zbor s naglašenim elementima srednjovjekovnih modusa. Etnomuzikološki su posebno vrijedne "Stvarne bilješke k Hrvatskim pučkim popijevkama iz Međimurja" (prvi svezak, str. 97-118).

Ohrabren izuzetnim uspjehom tih publikacija nastavlja još sustavnijim i intenzivnijim zapisivanjem. Njegov članak "Organizacija naše melografije" u tadašnjem zagrebačkom časopisu *Nova Evropa* (1922) najavljuje kasnijeg uspješnog organizatora prikupljanja vokalne folklorne glazbe u Hrvatskoj. Uz podršku profesora Dugana, Žganec je u izvanredno kratkom vremenu, već 1924. i 1925. godine, mogao objaviti 638 svjetovnih i 264 crkvene međimurske narodne pjesme - oba sveska u izdanju Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu (JAZU). Valja posebno istaći uvodnu popratnu studiju uz tu zbirku i autorov obrazložen raspored građiva na 1) starinske popijevke općeslavenskog karaktera, 2) popijevke po svojim glazbenim karakteristikama specijalno međimurske, i 3) melodije sa vidljivim utjecajima mađarskih popijevki, a zatim i onih iz središnje Hrvatske i istočne Slovenije (uz upozorenja na pojedine veoma srodne primjere napjeva iz mađarskih zbirki).

**Drugo razdoblje (1926-1944)** prijelaznog je značenja. U Somboru, u Bačkoj, Žganec se bavi pretežno pravničkom djelatnošću, prikuplja folklornu glazbu Hrvata u Bačkoj i povremeno nastavlja istraživanja i zapisivanja u Međimurju (potanje prikaze o toj djelatnosti izlažu referati "Zbirka zapisa dr. Vinka Žganca iz Sombora i okoline" (autor Nice Fracile) i "Popis radova akademika Vinka Žganca iz razdoblja njegova boravka u Somboru" (autor Miroslav Vuk).

Početkom 1941. godine Žganec se vraća u Zagreb. U prvim ratnim godinama izabran je za glavnog tajnika Hrvatskog autorskog društva (HAD). U toj funkciji predlaže da se u HAD-u osnuje arhiv napjeva narodnih pjesama ("Zbirka narodnih popijevaka"). HAD prihvata taj prijedlog i daje sredstva za tiskanje formulara za zapis narodnih vokalnih melodija. Ti su se formulari samo uz male izmjene od



1948. upotrebljavali u Institutu za narodnu umjetnost u Zagrebu (INU) sve do početka sedamdesetih godina.

**Treće razdoblje (1945-1964)** vrijeme je Žgančeva izvanredno intenzivnog, tematikom vrlo raznolikog i profesionalnog etnomuzikološkog rada.

Nakon završetka rata Žganec do 1948. radi u obnovljenom Muzikološkom odsjeku Etnografskog muzeja u Zagrebu. Dvije su vrste njegove etnomuzikološke djelatnosti u to vrijeme:

1) opsežna terenska istraživanja i zapisivanje folklorne glazbe u Hrvatskom zagorju, te u Koprivnici i njejoj okolini,

2) vrlo aktivno sudjelovanje na smotrama folklor (od općinskih do regionalnih i republičkih). - S jedne strane kao stručnjak prati priredbe i u neposrednim pripremama pred nastupe folklornih grupa može ponešto utjecati na repertoar i izvedbu (npr. na skraćivanje pojedinih točaka programa). S druge strane uspješno djeluje kao istraživač i zapisivač jer je često nakon službenog programa mogao posebno raditi s pjevačima i sviračima.

Konačni rezultat navedenih opsežnijih terenskih istraživanja bile su dvije opsežne, dragocjene i veoma poznate zbirke **Narodne popijevke Hrvatskog zagorja: Napjevi, 1950, Tekstovi, 1952 - i Etnomuzikološka studija tek 1971.** godine u Zborniku za narodni život i običaje, knj. 44, te zbirka **Hrvatske narodne popijevke iz Koprivnice i okoline, 1962.** - sve u izdanju JAZU. Rezultati sudjelovanja na smotrama bile su doduše manje rukopisne zbirke notnih zapisa, pohranjene u INU, ali kako su se smotre održavale u svim regijama diljem Hrvatske, naš je ugledni etnomuzikolog relativno brzo stekao izvrstan uvid u postojeću folklornu glazbu u Hrvatskoj. To se odrazilo i u poznatoj publikaciji (zbirci) **Hrvatske narodne pjesme i plesovi, svezak I, uredili dr. Vinko Žganec i Nada Sremec, izd. Seljačka sloga, Zagreb 1951,** u kojoj je polovicu od objavljenih napjeva zapisao V. Žganec. U toj zbirci (str. 5-9) objavio je vlastitu klasifikaciju hrvatske vokalne folklorne glazbe pod naslovom "**Osnovni stilovi hrvatskih narodnih pjesama**".

Ništa ne pretjerujemo ako kažemo da su pored drugih razloga upravo sve brojniji notni zapisi folklorne glazbe sa svoje strane indirektno pridonijeli i osnivanju Instituta za narodnu umjetnost kojemu je Žganec bio jedan od osnivača i prvi direktor (1948 - 1952).

Još dok je radio u Muzikološkom odsjeku Etnografskog muzeja, uspio je postići da je ta ustanova omogućila terenska istraživanja i zapisivanja i drugim melografima, glazbenim stručnjacima (npr. kompozitoru Antunu Dobroniću). Godine 1948. Žganec postaje dopisni član JAZU i sve do svoje smrti djeluje u Odboru za narodni život i običaje JAZU (potanje o tome u referatu Mirka Markovića). Kako je od 1948. i direktor INU-a, uspio je preko jedne i druge ustanove angažirati sada već veći broj glazbenika za terenska istraživanja i zapisivanja folklorne glazbe. Svojim člankom "Kako da leksikografiramo pučke popijevke" (**Muzičke novine, Zagreb, III/1948, br. 5-6, str. 1**) pobrinuo se da su se zapisivači pridržavali određenih načela tzv. finske škole, prije svega da

transpozicijama svih zapisanih melodija na zajednički završni ton g1 olakšaju međusobno uspoređivanje melodija.

Kad je u školskoj godini 1948/49. na Muzičkoj akademiji u Zagrebu uveden predmet muzički folklor, Vinko Žganec (do uključivo 1965/66) drži predavanja iz tog predmeta, vodi seminar i povremenim stručnim ekskurzijama uvodi studente u terenski istraživački rad. Kako se potkraj pedesetih godina znatno smanjio opseg studija tog predmeta, Žganec 1962. u vlastitoj nakladi izdaje priručnik **Muzički folklor I: Uvodne teme i tonske osnove (skale): predavanja na Muzičkoj akademiji u Zagrebu**, publikaciju koja je u znatnoj mjeri ublažila poteškoće nastale zbog reduciranog plana i programa za predmet muzički folklor. Rukopis drugog sveska, posvećen problemima ritma, nije objavljen.

Vinko Žganec pripada skupini stručnjaka koji su se istakli u pripremama i organizaciji Četvrte konferencije Međunarodnog savjeta za folklornu glazbu (International Folk Music Council - IFMC) 1951. u Opatiji - kao i popratnog velikog folklornog festivala. O tome поближе izvješćuje u svom članku "Hrvatski folklor na festivalu plesova i pjesama naroda Jugoslavije u Opatiji" (**Kulturni radnik**, Zagreb, IV/1951, 441-462). Još je dvadesetak godina kasnije Maud Karples, tadašnja počasna predsjednica IFMC-a zapisala da je taj festival "...nizom večernjih priredbi u kojima su sudjelovali izabrani plesači, pjevači i svirači iz svih republika Jugoslavije - događaj koji vjerojatno nikada neće biti nadmašen" ("The International Folk Music Council Twenty-One Years", **Yearbook of the International Folk Music Council**, Vol. 1, University of Illinois Press, Urbana, 1971, 21). Taj je međunarodni znanstveni skup hrvatskim i drugim jugoslavenskim etnomuzikolozima otvorio put u svijet. Formiran je Jugoslavenski komitet IFMC kojemu je Žganec predsjednik od 1952. do 1967. godine, a od 1955. do 1967. i član Izvršnog odbora IFMC. Sudjeluje na konferencijama IFMC kao referent i objavljuje svoje radove i u inozemstvu.

Član je osnivač Udruženja muzičkih folklorista Jugoslavije (1952. od 1955. Saveza folklorista Jugoslavije, od 1965. Saveza udruženja folklorista Jugoslavije), kao i Društva folklorista Hrvatske kome je od 1955. do 1963. predsjednik, a nakon toga počasni predsjednik.

Potkraj 1954. godine Vinko Žganec uspješno povezuje spremnost triju ustanova - Staroslavenskog instituta u Zagrebu, JAZU i INU da pristupe sistematskom istraživanju i magnetofonskom snimanju glagoljaškog pjevanja na području od Istre do srednje Dalmacije. Tako je započeo radom još jedan projekt na kojem Žganec od 1955. istražuje i snima glagoljaško pjevanje, kao i druge oblike tradicijskog crkvenog pučkog pjevanja, ponajviše na kvarnerskim otocima i u Dalmaciji - o čemu potanje izvješćuje npr. u **Ljetopisima JAZU** (knj. 62, 1957; knj. 63, 1959).

Izvanredna je širina Žgančevih znanstveno istraživačkih interesa. Sređuje i popisuje Kuhačevu ostavštinu te objavljuje rezultate tog rada - "Kuhačeva literarno-muzikološka ostavština" (**Muzička revija**, Zagreb, I/1950, 135-148). Priređuje za objavljivanje 6. svezak velike Kuhačeve zbirke **Južno-slovenske narodne popevke** (293 melodije). Istražuje i prikuplja primjere folklorne glazbe Hrvata u Mađarskoj o čemu izvješćuje u **Ljetopisima JAZU**, knj. 65 (1961), knj. 68

(1963). Uza sve to stiže obraditi i specifične teme - kao što su npr. "Melodije bečarca" (Zbornik za narodni život i običaje, knj. 40, Zagreb 1962, 513-523) i "Metrika i ritmika u versifikaciji narodnog dcseterca" (Narodna umjetnost, knj. 2, Zagreb 1963, 3-37). Redigira i komentira zbirku Jačkar - hrvatske narodne jačke iz Gradišća koju je sabrao Martin Meršić (Čakovec 1964). U toj se publikaciji nalaze i 32 Žgančeva zapisa napjeva.

Karakteristično je za Žgančev vrlo opsežan i veoma racionalno raspoređen rad (do jeseni 1964. kad odlazi u mirovinu) da u kratkom pregledu trećeg razdoblja njegove etnomuzikološke djelatnosti nismo stigli spomenuti ni sve veće rezultate njegova rada, tako npr. zbirke Hrvatske narodne pjesme kajkavske (1950), Međimurje u svojim pjesmama (1958), nismo naveli Žgančeve priloge u prvom izdanju Muzičke enciklopedije zagrebačkog Leksikografskog zavoda FNRJ (odnosno Jugoslavenskog leksikografskog zavoda, 1958. i 1963), ni u glasovitom leksikonu Die Musik in Geschichte und Gegenwart.

Četvrto razdoblje (1965-1976) počinje gotovo istim tempom i angažiranošću kojima se odlikovalo prethodno razdoblje. Žganec vrlo aktivno sudjeluje na znanstvenim skupovima - kako u domovini tako i u inozemstvu. Od značajnijih objavljenih radova izdvajamo tri: "Oredigiranju zbirki narodnih popijevaka", objavljeno na njemačkom jeziku u zborniku Volksmusik Südosteuropas: Südosteuropa Schriften, 7. Band, München 1966; "Odnos glagoljaškog crkvenog i svjetovnog pjevanja u Kvarnerskom području", Krčki zbornik, sv. 3, Krk 1971, 145-152) - i "Govor varijanata", Zbornik za narodni život i običaje, knj. 45, Zagreb 1971, 725-742), rad koji je izgrađen na temelju gradiva iz Međimurja, kako je to i sam autor (na str. 726) izričito upozorio: "...većina pjesama u svakoj generaciji, a često i u istoj generaciji varira. To se događa i u životu jednog te istog pjevača, katkada i u veoma kratkim vremenskim razmacima. Moja sakupljena građa u međimurskim pjesmama to jasno dokazuje obiljem primjera."

Žganec je, naime, još u drugom razdoblju nakon godine 1925, povremenim terenskim bilježenjem popijevaka u Međimurju nastavio svoja istraživanja iz prvog razdoblja. Tu je svoju djelatnost sustavno povećao u trećem razdoblju kad je od 1945. do 1956. svake godine radio u Međimurju. Od 1952. započeo je i magnetofonskim snimanjima; nakon 1956. nastavio je terenskim radom 1958-1961, 1964, 1967, i 1968. godine. Paralelno jesredinom šezdesetih godina započeo i izabiranjem te analiziranjem međimurskog gradiva u sklopu postepenih opsežnih priprema gradiva za tisak.

Unatoč svojim već visokim godinama, nije se mogao ograničiti samo na Međimurje. Kad se pokazala mogućnost za objavljivanje njegove građe prikupljene iz Zeline i okolice, obavio je 1973. dopunska istraživanja za zbirku iz toga područja (objavljenu 1979. godine, nakon autorove smrti). Godine 1974. izašla je u Čakovcu Žgančeva zbirka Pučke popijevke Hrvata iz okolice Velike Kaniže u Mađarskoj koju je - kao i onu iz Zeline i okolice - za tisak priredio Zvonimir Bartolić.

Nakon navršene osamdesete godine života, veliki hrvatski etnomuzikolog postepeno smanjuje opseg i intenzitet svoga rada. Od 1971. godine u pripremanju

rukopisa nove velike međimurske zbirke pomaže mu Miroslav Vuk, rodom Međimurac, profesor glazbe u Zagrebu. Kad su se nakon nekoliko skraćivanja rukopisa zbirke dogovorili za opseg od ukupno 1963 popijevke i prema izvanglazbenim osobinama utvrdili 25 tematskih skupina - bilo je potrebno još samo dovršiti analize notnih zapisa izabranih napjeva. Akademik Žganec je taj posao uspješno započeo već krajem šezdesetih godina i želio da ga i sam dovrši. Sredinom sedamdesetih - kad je većina izabranih primjera već bila analizirana - Žganec postepeno posustaje, ali tek kraća teška bolest i smrt 12. prosinca 1976. definitivno zaključuju njegov opsegom i sadržajem doista velik etnomuzikološki rad.

## THE ETHNOMUSICOLOGICAL WORK OF VINKO ŽGANEC

### SUMMARY

The basic life striving and task of the Academician Vinko Žganec was research, collecting, systematization, editing and publishing of traditional music in Croatia, as well as of the music of Croats outside of their homeland, in Bačka (Vojvodina), in Hungary, and the Austrian province Burgenland. He occasionally ventured into more extensive themes as well (such as the Orientalisms in the Yugoslav traditional music).

The author has divided the results of Žganec's ethnomusicological work into four periods: 1908-1925, 1926-1944, 1945-1964, and 1965-1976.

The first period was marked by a series of success of published harmonised folk songs from Međimurje (1916, 1920), and particularly of two large volumes of secular and sacral songs from Međimurje - with an accompanying study (1924, 1925).

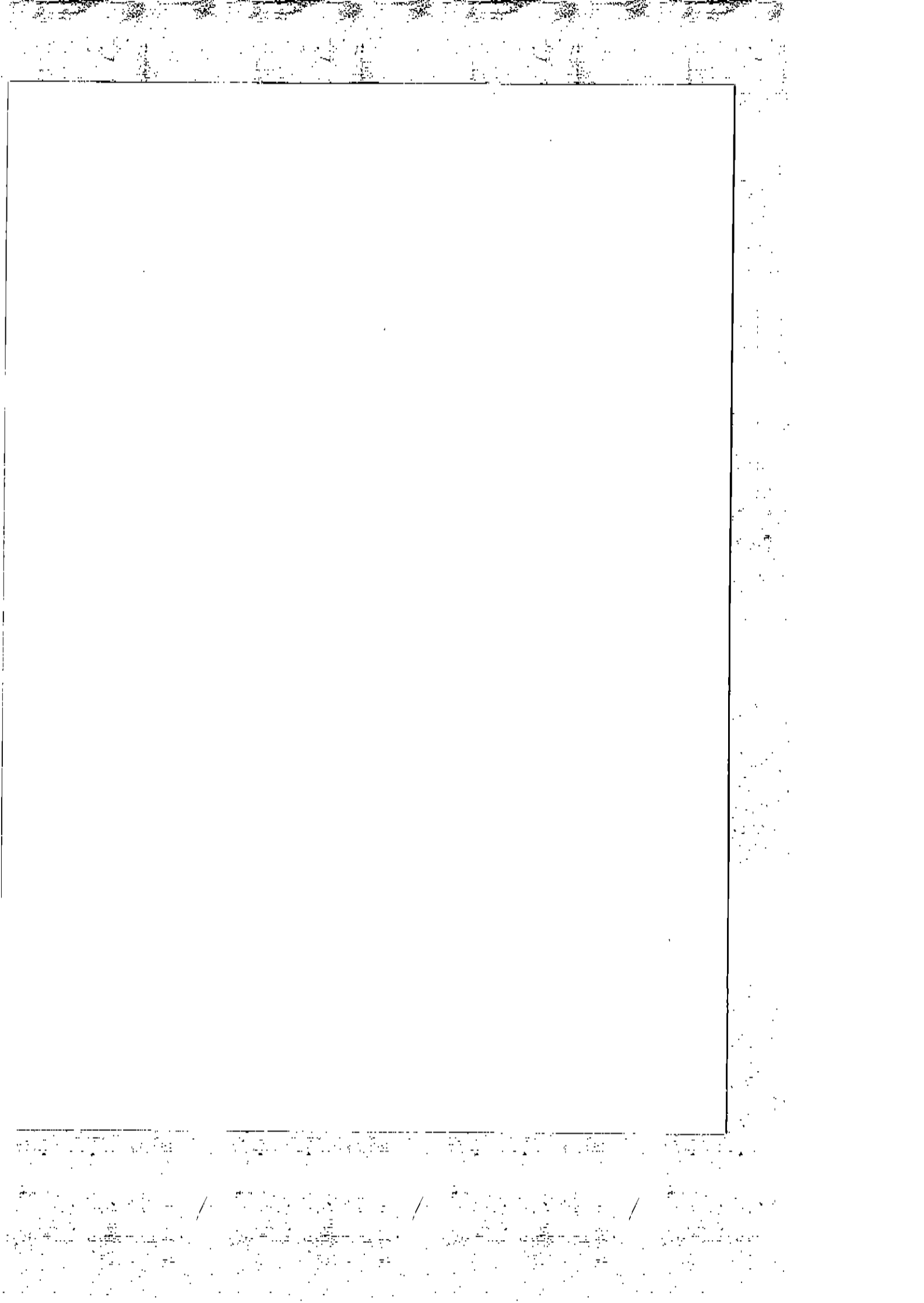
The second period was a transition period. In Sombor, Žganec was mainly engaged in barrister activities. He was collecting traditional music in Bačka, pursuing from time to time his research work in Međimurje. Upon his return to Zagreb, he initiated the action for the collecting of traditional music in the Croatian Author Society.

The third period was marked by Žganec's particularly intense professional activities, rather diversified in subjects. This was the period of systematic extensive field research work, collecting and analysis of material, and publishing of collections (such as: *Folk Songs of Hrvatsko Zagorje*, 1950, 1952, with the accompanying study being published as late as in 1971), continuation of his regular research work in Međimurje, research work on the Croatian glagolitic chant, venturing into specific subjects (such as the urban song - the so-called "varoška" song), the ethnomusicological work of Franjo Ks. Kuhač, editing of collections of other authors (F. Kuhač - the sixth volume; M.

Meršić - *Songs of Croats from Burgenland*, started as early as in the thirties).

Žganec was a successful organiser of the field research and collection work within the scope of activities of the Institute for Folk Art and the Committee for (Folk) Life and Customs of the Yugoslav Academy of Science and Arts in Zagreb. He was one of the co-organisers of the Fourth Conference of the International Folk Music Council at Opatija in 1951, the initiator of the Association of the Music Folklorists of Yugoslavia. For many years he presided over the Yugoslav National Committee of the IFMC; he was one of the founders of the Society of Music Folklorists of Croatia, a lecturer Professor of ethnomusicology at the Academy of Music in Zagreb, and the author of the handbook "Musical Folklore" (Muzički folklor) (1962).

The fourth period started with preparations for the publishing of a large Međimurje collection based on material which had been collected after 1925. Žganec continued his ethnomusicological activities at scientific gatherings both in Yugoslavia as well as abroad, and published works covering diversified subjects. In the field, he controlled and checked the material for his collection from Zelina and surroundings, but his activities were gradually slowed down by his aging. In 1974, his collection of folk songs of Croats from the surroundings of Nagy Kanizsa in Hungary was published (it was edited by Z. Bartolić). While preparing his large Međimurje collection for publishing, he died on December 12, 1976.



Izvorni znanstveni članak  
UDK 39:78(497.13:439.1)(092) ŽGANEC  
Prilijeno: 3.12.1990.

# VINKO ŽGANEC'S FUNDAMENTAL SIGNIFICANCE IN DISCOVERY OF CONNECTIONS BETWEEN CROATIAN AND HUNGARIAN FOLK MUSIC

IMRE OLSVAI

*Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences,  
Budapest*

Vinko Žganec's *Collection of Croatian Folk Songs from Medimurje* (1924) shows important connections with Hungarian folk music, especially with its Old (pentatonic) Style. In Žganec's later publications we can see the interaction between Croatian and Hungarian music styles as well as some common melody-types which have derived from other routes. The author expounds three groups of examples containing melody-types of Croatian-Hungarian folk music connections. The first group comprises examples of Croatian, Central-Slavic and Common-European influence in Hungarian folk music. The second shows interactions between and syntheses of Croatian and Hungarian musical elements and components. The third group points to the influence of Hungarian styles in Croatian folk music.

Béla Bartók's original plan in, 1906, was to study on the spot every neighbouring people's folk music, along with Hungarian folk music, and finally to build the comparative ethnomusicology of the Eastern-Central European nations, on the basis of the collected material and its analysis. Unfortunately, the first world war and its aftermaths wrecked his plans, and he was unable completely to pass among all the peoples neighbouring the Hungarians. He was able to collect Slovak and Roumanian folk music in large quantities; Ukrainian, Serbian, German and Gypsy folk music in a small degree; but Serbian and German music was studied by him only in Banat Region (east of the Tisza river). Thus, he failed to collect Croatian music at all.

In 1933 Bartók summed up his comparative studies of the folk music of the Hungarian and their neighbours, at first in radio lectures, later in publication, and these studies included extensive material of other collectors too (cca 20-25,000 melodies). Giving an account of the Yugoslav material of Vladimir R. Dordević, Ludvik Kuba and Franjo S. Kuhač he had studied, he did not see any notable connection with Hungarian folk music, but Žganec's publication: HRVATSKE PUČKE POPIJEVKE IZ MEDIMURJA (1924) points to just such an important connection. According to Bartók, 389 melodies from Medimurje (Mura köz) have Hungarian musical characteristics, i.e. 60% of the entire material. The inner division is even more interesting: 190 melodies have the character of the "Old (pentatonic) Style" of Hungarian folk music, 158 of the "New Style", and 41 melodies also have the so-called "dotted rhythm" with other stylistic character. Bartók's main surprise and delight was the percentage of pentatonic Old Style: 30%.

In Žganec's later collections (published between 1950-1964) we can see the interaction between Croatian and Hungarian music styles, as well as some common melody-types which have derived from archaic general-European, probably Roman or Byzantine, and other routes. I studied the following publications:

Žganec: Medimurje u svojim pjesmama (1957) with 163 melodies;

Žganec: Hrvatske narodne popijevke iz Koprivnice i okoline (1962) with cca 400 melodies;

Žganec: Narodne popijevke Hrvatskog Zagorja (1950) with 752 melodies;

Martin Meršić - Vinko Žganec: Jačkar. Hrvatske narodne jačke iz Gradišća (1964) with 254 melodies.

I also studied the collection HRVATSKE NARODNE PJESME KAJKAVSKE (1950), but the bulk of its melodies is taken from the first Medimurje Collection. Altogether, with the first Medimurje Collection material, cca 2200 Croatian melodies collected resp. published by Žganec were studied and compared with Hungarian folk music material. According to Bartók's opinion, which I share, the numerical data of musical connection between the two peoples are as follows:

	Influence of Croatian, Central-Slavic and general-European melody styles in Hungarian folk music		Influence of Hungarian melody styles in Croatian folk music			
			A/ Old Style		B/ New Styles (folk and popular ones)	
MEDIMURJE 1924	*		190	30%	158	20%
MEDIMURJE 1957	*		38	23%	74	45%
KOPRIVNICA	48	12%	67	17%	30	7%
ZAGORJE	58	8%	18	2,5%	21	3%
GRADIŠĆE	47	18%	8	3%	11	4%
In all:	153	11%	321	15%	294	13%

\* Unfortunately, I still have not studied it.



The Croatian influence appears mainly in the Transdanubian Dialect Area of Hungarian folk music, but there are a few characteristic Croatian (archaic Slavic) melodies found in the North-Western edge of Hungarian language territory, very near to the Slovak people, but absent among Transdanubian Hungarians.

Bartók had stated, in 1921 that there were four dialect areas in Hungarian folk music according to characteristic features of the Old Style; in the Forties-Fifties Pal Peter Domokos and Janos Jagamas supplemented Bartók's division with a fifth dialect area. According to them, these areas are the following:

I. Transdanubia (including the Hungarian national minority in Croatia, Slovenia and Austria);

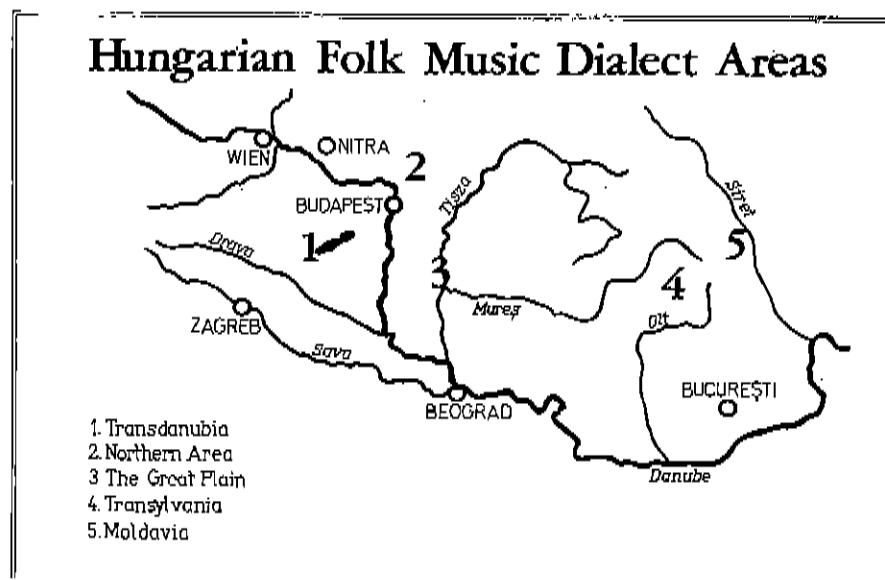
II. Northern Area (including Hung. nat. min. of ČS and SU);

III. The Great Plain (includ. Hung. nat. min. of Vojvodina and Western Rumania);

IV. Transylvania

V. Moldavia (both of them meaning Hung. nat. minorities of RO).

(see the map)



Because of time limitations I cannot demonstrate all the examples, all melody-types of Croatian-Hungarian folk music connections. Still I shall try to present as many as is possible.

The first group of examples: Croatian, Slavonian (Central-Slavic, common-European) influence in Hungarian folk music.

Hungarian dance-tune from Western Transdanubia. Hungarian dance-tune from Western Transdanubia (see enclosed music examples 1a and 1b), Croatian variants of this melody are MEDUMURJE 134, ZAGORJE 745 (see music examples attached to this paper), very near relative tune is ZAGORJE 333.

Croatian variants of this melody are: MEDIMURJE 134, ZAGORJE 745.

Very near relative tune is: ZAGORJE 333.

The next lives in the North-Western area, near to the Slovak language-border (music example 2, Croatian variant of this melody is ZAGORJE 18a).

The next dance-tune lives only in one Southern Transdanubian village. I haven't found any Croatian variant of it till now, but its stylistic character shows Croatian (or perhaps Serbian) features, I show two variants, because of the differing ending tone. The first variant was recorded by phonograph cylinder in 1936 (music example 3a).

The melody ending - the so-called "half-closing" RE instead of DO- is very characteristic in Croatian, Serbian etc. folk music. It comes from two-part performance. (demonstration on instrument, if it is available). Later collectors in the same village could record - on gramophone disk or by tape-recorder - variants ending only on DO (mus. ex. 3b).

Although no Croatian variant has appeared till now, it is my belief that this melody - type is of Croatian origin.

The Saint Blaise greeting song of Transdanubian Hungarians is definitely of Croatian origin (mus. ex. 4).

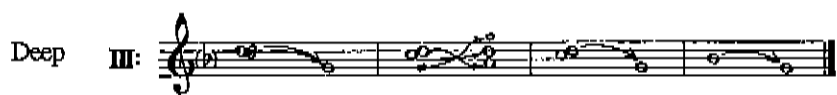
The Croatian variant of this is published in GRADIŠĆE 252.

The second group of examples shows interactions and syntheses of Croatian and Hungarian musical elements and musical components.

There is a Transdanubian dance-melody with very characteristic rhythm, which has three branches of structure-types, or more correctly: subtypes (see the next page). Two subtypes agree with the general Old Style regularities, since both of them begin with an octave and their first section moves between the octave and fifth (mus. ex. 5/1, 5/2).

This was the "High" Subtype with the structure formula: A5 A5 A Av. The "Middle" Subtype has A5 A A A5 structure. But the third subtype - built from the same motifs - begins in the lower range, its first and third section moves between the fifth and the basic-tone, and the second section moves higher. Its structural-formula is a little complicated: A B Av C, - but the "C" motif is a transposed variant of "B". May I introduce this subtype with two variants: first from Eastern Trans-Danubia (mus. ex. 5a), the second one from the Hungarian minority of Eastern Slavonia (mus. ex. 5b).

**Subtypes:**



I.:	A <sup>5</sup>	A <sup>5</sup> ↓	A	A <sub>(v)</sub>
II.:	A <sup>5</sup>	A	A	A <sub>5</sub> ↑
III.:	A	B	A	C or
	A	B <sup>x</sup>	A	B <sub>v</sub>

The melody structure of this "Deep" subtype is close to the "New Style" but without the most decisive element of that style, i.e. the identity of the first and fourth sections as in motif (musical content) and in height. Also the rhythm type deviates completely from that of the New Style tunes. The same structure and just the same rhythm appears in melodies from Hrvatsko Zagorje, represented by more variants. May I show two variants: ZAGORJE 70a II., 71a (mus. ex. 6/1). In the light of these tunes, we can see the synthesis between Croatian structure and Hungarian motifs.

Another interesting group of interaction has still more branches. All Hungarian variants move in minor-like scales, while the Croatian tunes move both in minor - and major-like scales, but the latter have ending on RE (i.e. "half-ending") similarity to all as well as all variants of North-Eastern Croatian ethnic groups living in Southern Hungary (Croats of Lower Drava region, Bunjevatzes, Shokatzes etc.)

At first let us hear a Hungarian variant from Eastern Transdanubia: (mus. ex. 6a).

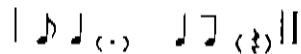
The second variant is a Croatian one from the left bank of the Drava, very near to the Eastern corner of Međimurje: (mus. ex. 6b).

Very close to this are two Croatian variants from the Valpovo district, collected by Stepan Stepanov: No 9634, 11074.

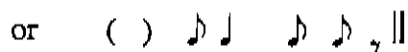
The third branch of this type-family has been developed by Hungarians in Southern Transdanubia, with new rhythmic feature in the second half of the melody: (mus. ex. 6c).

The fourth branch is a "Bečarac" melody type of Croats with the same rhythmic structure and with similar melody formula (with Coda-like additions) but in an other scale: (mus. ex. 6d).

The third group of examples show influence of Hungarian styles in Croatian folk music. Bartók revealed the melodic influence, but there is also a characteristic rhythmic formula of Transdanubian Hungarians which also appears among tunes from Međimurje and Zagorje. Originally, Bartók found the ending formula:



in *Parlando* and *Rubato* melodies with four-sectioned, eight-syllabled structure. Nowadays, this formula (and its variants) appear also in six-, ten- and twelve-syllabled melodies, as well as in a few *Giusto*-melodies! Some of their characteristic rhythmic endings are:



In Žganec's two most extensive materials one can find 99 tune variants with clear or faded notation of this rhythm-closing in the next division:

	Syllabic structure			
	6 (and 12)	8	10	In all
MEDIMURJE 1924	34	34	1	69
ZAGORJE	16	12	2	30
In all	59	46	3	99

I should like to introduce 16 groups of examples to show the characteristic influence of Hungarian music styles in Croatian folk music. The same melody types are living, and were collected both among the Croatian minority of Hungary among Croatian people of Međimurje, Zagorje, Podravina etc. How many tunes can I, may I, show to You?

Ethnomusicology, especially comparative research among neighbouring peoples, is justifiably grateful to Vinko Žganec, who himself collected, analyzed and published as much as Lajos Kiss, Tihomir Vujičić, Ernő Eperjessy and other collectors together in this field. Žganec's scientific work is a very valuable addition to Bartók's and Kodály's foundations, and Hungarian researchers hold him in the same respect.

## Appendix

The rhythmic ending-formula



or  etc.

appears in the next variants of Žganec's collections from Međimurje and Zagorje:

*In 6 (or 12) syllabic structure:*

MEDIMURJE: 25, 27, 29, 35, 131, 161, 162, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 188, 189, 190, 197, 247, 250, 311, 315, 321, 452, 526, 527, 437, 542, (?), 584, 591.

ZAGORJE: 92, 125, 126abcde, 132, 140, 141d, 152a, 153, 493.

*In 8 syllabic structure:*

MEDIMURJE: 31, 66, 100, 118, 119, 159, 169, 184, 235, 239, 262, 264, 265, 260, 268, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 360, 410, 411, 420, 430, 453, 468, 472, 493, 494, 502, 519, 557.

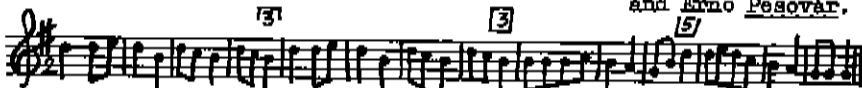
ZAGORJE: 438bcdef, 439, 488, 489, 490, 491, 493, 500.

*In 10 syllabic structure:*

MEDIMURJE: 369.

ZAGORJE: 623, 624b.

"Dug"-Dance from Szany, Győr County, 1981. Cedby: György Martin and Ernő Pesovár.

1.a) 

(played by 5-piece peasant band: 1<sup>st</sup>, 2<sup>nd</sup> violins, viola, double-bass, cymbalo).

1.b) 

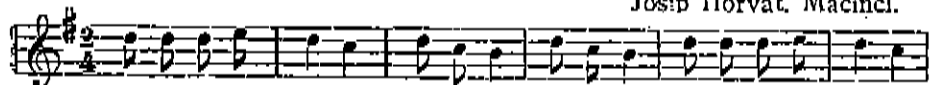
an early Var. with words, but not recorded. Further Vars. see in CMFH Vols III/B Nos 95-99, and IV. Nos 429-454.

from Beleg, Somogy County, 1922. Cedby: Zoltán Kodály.  
Két krajcá-rom vót, elástam, Mégizzadt a torkom, fölástam.

I'jjár, aki mindig bort iszik, Mig a teme-töbe nem viszik.

### 134. Cveti, cveti šipek, jagoda.

Josip Horvat, Macinci.



Cve-ti cve-ti ši-pek ja-go-da, ja-go-da; ne daj me-ne, maj-ka,



za-go da, za-go-da. Kaj bom ra-sla ten-ka, vi-so-ka, kak je o-na



jal-ša ze-le-na.

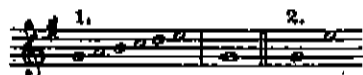
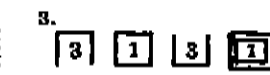
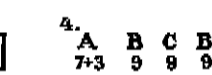
Kaj bum vidla Janka Mihaleka  
Pisanoga ganika z daleka. Op.

745 

1. Deber večer, gospodar, Mo-ri-jo, svetim trijem kru-čem, Mo-ri-jo.  
2. Šipek drži zlatni križ, Mo-ri-jo, skim prekriži o-vej stan, Mo-ri-jo.

Pripjev: 

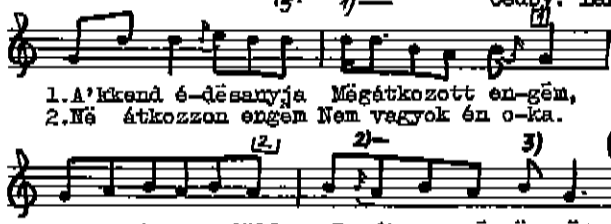
(Na tem no- vem le- tu, Mo-ri-jo, Mo-ri-jo re- di- la si- ne- ka.)

1.  2.  3.  4. 

A	B	C	B
7-3	9	9	9

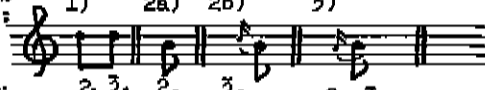
Wedding song  
From Maryhe - Mechenice,  
Nytitra County - CS, 1953.  
Cedby: László Vikár.

♩ = 180 (Parlando, Poco rubato)

2. 

1. A'kkend é-désanyja Mégátkozott en-gém,  
2. Né átkozzon engem Nem vagyok én o-ka.

Hogy a fekete föld Borít-son bé en-gém.  
Mert én az ő lányát Nem szerettem so-ha.

Vars. in Stanzas 2-3.: 

3. Akit én szerettem,  
Még van az szeretve.  
Ha rátekintek is,  
Elfekad nevetve.  
etc.

Further Vars. see in  
BARTÓK: No. 154.; GMPH Vol. III/A Nos. 175-204.

♩ = 80 ZHELAVA

18a. 

*\*) Var.*



1.  2.  3.  4. 

čavie - ke da - je.

A+B : C+D  
5+5 : 5+5

"Kocsikala" (Maidens' round dance) from Karád, Sonogy County, 1936. Oedhy: Zoltán Kodály.

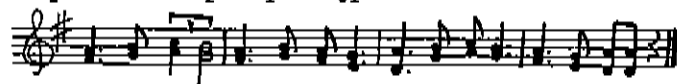
3.a) 

Sőprük a ka-rá-di jutcát, Szédik a ma-gyar katonát.

\* 

Csak hadd szédjék, csak hadd vigyék, Csak angyalom el nő vigyék!

\*the probable two-part prototype:



(Poco rubato - surely because of stage-fright) from Karád, S.C., 1938. Z. Kodály.

3.b)

Vars-

in

Stanza

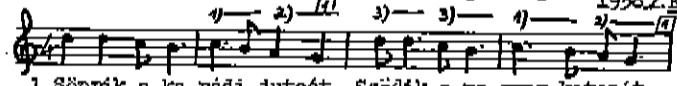
2:

1)

2)

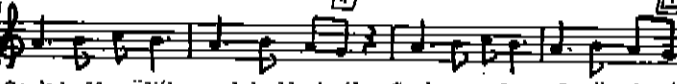
3)

||



1. Sőprük a ka-rá-di jutcát, Szédik a ma-gyar katonát.

2. É-sszanyám nim léttem volna, Ka-to-na sém léttem volna.



Csak hadd szédjék, csak hadd vigyék, Csak angyalom el nő vigyék!

Még a bölcsőm-be rin-gatott, Ka-to-nának be-i-ratott. etc.



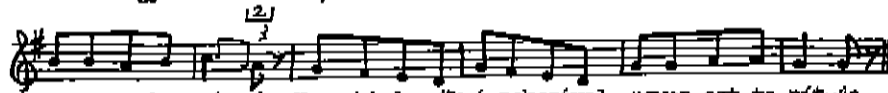
Saint Blaise greeting from Bozzai, Vas County, 1968. Cadby:  
Antal Békési.



1. Emlé - kézzünk Szent Ba-lázeról, eljött már a nap-ja,  
2. Gazda, gyorsan kelj fél mostan hozni ne-künk jó bort,



Mestérünknek a-ka-ra-ta általa mu-tat-ja. Ő-rö-möt a háznak,  
A-mi-d vagy-on a háza-dnál, mindé-né-det csak hoz-d. Nézd, anyá-sunk üres,



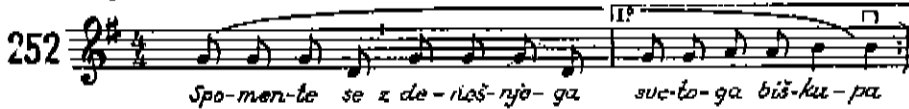
szaszonyunk u-rá-nak, Hogy hirdessük ó-nek-szó-val, ugyan ezt ta-nít-ja.  
a ha-sunk is ihés, Ne sajnáljad szalonná-dat, nekünk jól mégtűzzöd.

etc.

94

*Allegretto* A ABC[CB]-14 4 12 14 10+13

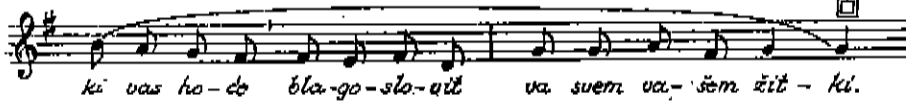
Frakanava (176)



Spo-men-te se z de-riš-rya-ga suc-to-ga biš-ku-pa



Ško-lar-sko-ga re-da. Radost o-voj hi-ži i-no svoj družii-ni,



ki vas ho-to bla-go-slo-uit va suem va-šem žit-ki.

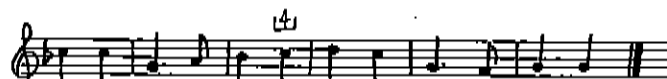


O-mne dig-num, ve-re dig-num, lau-das flormi dor-mi-ne!  
to-tus ko-pus au-gi-lo-rum.

Maidens' round dance from Kóciacs, Baranya County, 1926.  
Cedby: Géza Kiss.

5/1) 

The "High" Subtype  
Éva, szí-ven, É-va, Most é-rik a szil-va.

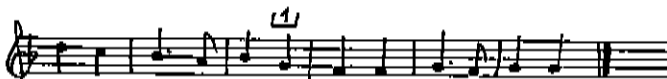


Te-rit-ve az al-ja, Főlszéd-jük haj-nal-ra.

(Love and convivial song) from Igal, Somogy County, between 1950-1959 (from four informants),  
Cedby: Imre Olsvai.

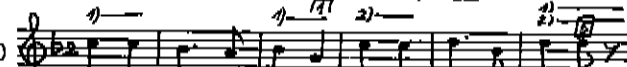
5/2) 

The "Middle" Subtype  
Itt is ké-ne lönnöm, El is ké-ne mennöm.



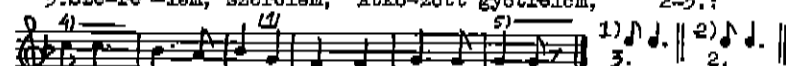
Szég-ye-nt fél-re-tér-nöm, Még-is ha-za-mén-nöm.

Maidens' round dance from Néacsodladány, Fejér County, 1960.  
Cedby: Lajos Kiss.

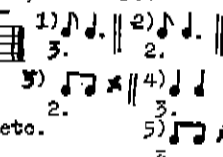
5.a) 

1. É-va, szí-ven, É-va, Most é-rik a szil-va,  
2. Bár csak ez a hajnal so-ká - ig tar-ta-na,  
3. Sze-re -lém, szerelém, Átko-zott gyötrelém,

Vara.  
in Stanzas  
2-3.:



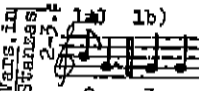
Te - rit - ve az alja, Főlszéd - jük hajnalba.  
Hogy a sze - relémnek vé - ge ne sza - kadna.  
Mért nem vi - rágoztál Minden fa te - tején. etc.




"Rezdás" (Vernal round dance of the maidens) from Szentistván - László - László,  
Slavonia, 1965. Cedby: Lajos Kiss.

5.b) 

1. Széna van az ól-ba A széna-tar-tó-ba.  
2. E-li-be, je-li-be, Fa-ló ló je - libe,  
3. Bé akart ug-ra-ni, Kárt is a-kart tenni,





Mégsó-kollak, rózsám A kocma-aj-tó - ba,  
Hogy bé né u - gorjon Virágos kis kertbe.  
Ró-zsa-fa bim-bó-ját Lé akart-ta tör-ni. etc.



II.

*Kovak Mara pjeva u molu*

**70a**

Za- spa- la je Jel- ka v ne- de ljaj- skom bre- gu.

za- spa- la je Jel- ka v ne- de ljaj- skom bre- gu.

1. 2. 3. 4. A B A C  
6 6 6 6

16. tip  $\frac{3}{4}$

**71a**

*VRHANOVEC*

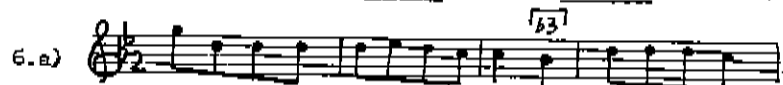
$\text{♩} = 72$

I - graj-te mi, ja - pa, dr - va vam do-pe - ljam;  
i - graj-te mi, ja - pa, dr - va vam do-pe - ljam.

*\*) Var.*

1. pentafonika 2. 3. 4. A B A C  
6 6 6 6

Dance tune with mocking words from Perkáta, Fejér County, 1961. Cedby: György Martin, Ferenc Pesovár and Bálint Sárosi.



1. Bérésből létt a pörkátai bí-ró, Vágja ki a  
2. Haragusz-nak a ba-ta-i gazdák, Jellopték az

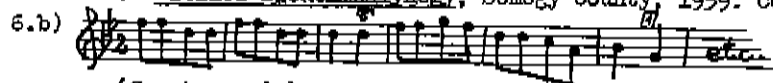


két szemét a hol-ló. refrain: Mégállj, } bíró,  
er-csi-ek a haj-mát. Csekáj, }



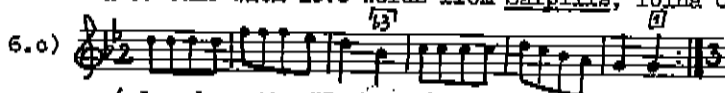
mégállj, némsoká-ra Ti-ed léssz a vöröshagyma szá-ra!

from Órtilos-Szentmihályhegy, Somogy County, 1959. Cedby: Ernő Eperjessy.



(Croat. words)

Dance tune with love words from Sárpalis, Tolna County, 1964. Cedby: Imre Olsvai.



(played on the "Tambura")

an early Var. with words see in

BARTÓK: No.

251.



"Bečarac" from Jakócsa - Lukovišće, Somogy County, 1971. Cedby: Jolán Borbély



(Croat. words)

and György Martin.

Abbreviations:

BARTÓK = Bartók, Béla: A magyar népdal. 1924, 1965, 1966, 1990. = Das ungarische Volkslied. 1925, 1965. = Hungarian Folk Music. 1931. = The Hungarian Folk Song. 1961.

Cedby = collected by

CMPH = Corpus Musicae Popularis Hungaricae. A Magyar Népzene Tára. Ed. from 1951.

## TEMELJNO ZNAČENJE VINKA ŽGANCA U OTKRIVANJU VEZA IZMEĐU HRVATSKE I MAĐARSKE FOLKLORNE GLAZBE

### SAŽETAK

Béla Bartók je 1906. planirao na licu mjesta proučavati folklornu glazbu svih susjednih naroda Mađarske. Nažalost, prvi svjetski rat i njegove posljedice onemogućili su njegove planove; nije mogao proći sve zemlje, susjede Mađarske. Iako je uspio sakupiti slavčku i rumunjsku folklornu glazbu u velikim količinama te ukrajinsku, srpsku, njemačku i romsku u manjoj mjeri - hrvatsku narodnu glazbu nije uopće uspio sakupiti.

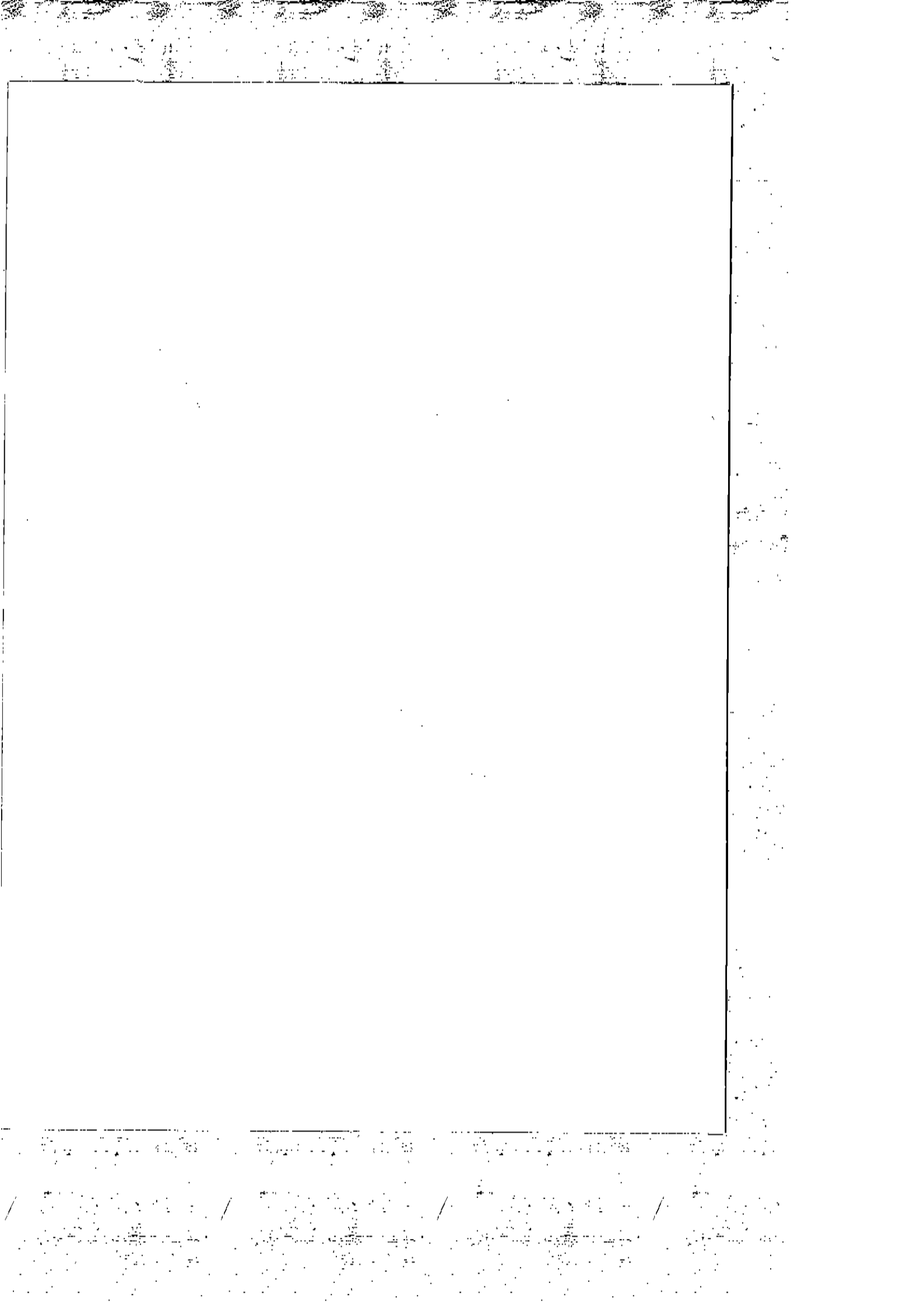
Bartók je 1933. sumirao svoje komparativne studije mađarske glazbe i glazbe susjednih naroda, prvo u predavanjima na radiju a kasnije u publikacijama u kojima je opisao građu drugih istraživača jugoslavenskog materijala. Grada V. R. Dorđevića, L. Kubic i Fr. S. Kuhača ne pokazuje nikakve značajne veze s mađarskom narodnom glazbu, no *Hrvatske pučke pobjevke iz Medumurja* (I svezak) Vinka Žganca zaista svjedoče o važnim vezama. Po Bartóku, 389 međimurskih melodija ima mađarska muzička obilježja tj. 60% od cijele građe. Unutarnja podjela je još zanimljivija: 190 melodija ima obilježja starog (pentatoničkog) stila mađarske narodne muzike (30%), 150 "novog stila" i 41 melodija ima također punktirani ritam s drugim stilskim naznakama. Najveće iznenađenje i radost za Bartóka bio je postotak pentatoničkog stila: 30%.

U kasnijim Žgančevim publikacijama vidljiva je interakcija između hrvatskih i mađarskih glazbenih stilova kao i nekih općih tipova napjeva koji potječu iz drugih izvora (arhaičnih općevropskih, a možda i rimskih ili bizantijskih). U zbirci Vinka Žganca *Zagorje* autor nalazi 2,9% općevropskih melodija, 4,8% karakterističnih hrvatskih melodija koje imaju mađarske (uglavnom preko-dunavske) varijante i 5,5% s karakterističnim mađarskim utjecajem.

U nekoliko zagorskih napjeva vidljive su istovjetne parlando, rubato završne formule:

| ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ || odnosno | ♪ ♪ ♪ ♪ (.) ♪ ♪ ♪ |

Etnomuzikologija, naročito komparativno istraživanje folklorne glazbe Mađara i susjednih naroda, zahvaljuje Žgancu za njegove zbirke gotovo toliko koliko i Bartóku za njegov znanstveni rad.



## ŽGANČEVA METODA ZAPISIVANJA I OBJAVLJIVANJA NAPJEVA

GROZANA MAROŠEVIĆ  
*Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb*

Povezano s polazištima i ciljem Žgančeva etnomuzikološkog rada, u referatu se kritički raspravlja o metodološkim postupcima koje je primjenjivao u zapisivanju napjeva, analizi i sistematizaciji zapisa u zbirkama. U Hrvatskoj bez neposrednih prethodnika, koristeći se iskustvima europske etnomuzikologije svoga vremena, Žganec je utemeljio znanstvenu analizu folklorne glazbe.

Najveći dio etnomuzikološkog rada Vinko Žganec je posvetio sustavnom melografitranju narodnih napjeva, njihovoj znanstvenoj obradi i preglednoj prezentaciji u zbirkama. U Hrvatskoj je u tom radu bio bez neposrednih prethodnika. Jedini etnomuzikolog velikog formata do pojave Vinka Žganca bio je Franjo Ksaver Kuhač, čiji je opus Žganec odlično poznao, od njega pošao i dalje ga razvio koristeći se pritom iskustvima i novim dostignućima europske etnomuzikologije.

Nakon više desetljeća zastoja u kojem hrvatska etnomuzikologija ne bilježi izrazitijeg djelatnika, Žganec, dakle, nastavlja put koji je utro Kuhač u 19. stoljeću. Za razliku od Kuhača koji je (nadahnut idejom o kulturnom jedinstvu svih južnih Slavena) zanemario specifične značajke narodne glazbe pojedinih etničkih područja, te u svojoj vdelebnj zbirki *Južno-slovenske narodne popievke* iznio bogatu, ali nedovoljno preglednu i znanstveno još uvijek neobrađenu gradu, Žganec se usredotočuje upravo na istraživanje osobitosti folklorno-glazbenog izraza pojedinih hrvatskih regija, a zasniva ga na temeljitoj i iscrpnoj muzikološkoj analizi napjeva.

Svoju metodu izložio je Žganec u više radova - u članku "Moja iskustva kod zapisivanja pučkih melodija", objavljenom 1940. u časopisu *Sklad*, u uputi "Kako da leksikografiramo pučke popievke?" izišloj u *Muzičkim novinama* 1948. godine, te u referatu "Über das Redigieren der Volksliedersammlungen",

objavljenom 1966. u zborniku *Südosteuropa-Schriften, Volksmusik Südosteuropas* (München). Uz ove, jedan od najvažnijih izvora za proučavanje Žgančeve metode svakako je *Etnomuzikološka studija* kojom je popratio zbirku *Narodne popijevke Hrvatskog zagorja* (1950, 1952), a koja je objavljena tek 1971.

\*\*\*

Počeci Žgančeva etnomuzikološkog rada padaju u vrijeme između dva svjetska rata kada glazbeni život i stvaralaštvo snažno prožima nacionalni pravac. Fokus tada ponovno oživljenog interesa za folklor bio je upravljen gotovo isključivo k starijim slojevima seoske folklornoglazbene tradicije, s ciljem da se analizom njihovih značajki utvrde osobine autohtone hrvatske narodne glazbe, na kojima bi skladatelji mogli dalje izgraditi originalan nacionalni stil. Otuda polazi i Žgančevo etnomuzikološko istraživanje upravljeno otkrivanju osobina folklorne glazbe pojedinih regija: "Mi smo dosad mnogo govorili o karakteristikama narodne muzike, služeći se općim frazama, bez prave statističke podloge o pojedinim osčinama i pojavama. Najradije se govorilo o 'specijalitetima', o pojedinačnim i egzotičnim pojavama, redovito dosta rijetkim, i ne baš jako važnima. A osnovna pitanja se nisu proučavala." Osjećamo "da je neka narodna pjesme iz Medimurja ili Dalmacije..., ... ali kad bismo morali navesti karakteristike njenih čisto muzičkih elemenata: ritma, tonaliteta, ambitusa, kadencā, struktura kiticā - ne bismo se mogli poslužiti postavljenim pravilom. Eto, dakle, baš ovakav rad na temeljitoj analizi i komparaciji, osnovanoj na rezultatima analize, dat će nam ta pravila, po kojima ćemo moći ne samo razlikovati popijevke pojedinih područja, nego ćemo moći i komponirati sasvim samostalne i originalne melodije, koje neće biti tuđe shvaćanju najširih slojeva našeg naroda." (1948, 2)

Govoreći o polazištima Žgančeva istraživanja, potrebno je spomenuti i njegovu hipotezu o jednoglasnom pjevanju kajkavskih Hrvata u prošlosti. Hipoteza, pretpostavljam, izvire iz bliskog mu jednoglasja medimurske popijevke. Žganec je potkrepljuje i tvrdnjama pjevača iz Hrvatskog zagorja da su dvoglasne pjesme ranije pjevali jednoglasno, što ga sve navodi na zaključak da je višeglasje novija pojava, nastala pod gradskim utjecajem kao rezultat uvođenja instrumentalne pratnje. Takvim polazištima određen predmet istraživanja, uz tehnološka ograničenja tadašnjeg melografitiranja (do 50-tih godina zapisivalo se prema sluhu, bez pomoći magnetofona), te Žgančevu koncentriranost na samu glazbu i njezinu strukturu kao vrijednost za sebe - oblikovali su, razumije se, i metodu zapisivanja. U sakupljenoj građi pretežu jednoglasni zapisi, i to starijih napjeva, koje je Žganec zapisao izvan konteksta autentične folklorne izvedbe, uglavnom prema pjevanju pojedinaca.

Tijekom istraživanja u Hrvatskom zagorju (dakle, 1947. i 1948), premda je zapazio da je "dvoglasno pjevanje u narodu tako uvriježeno, da je postalo instinktivno", glasove pratnje zapisao je samo u 195 od ukupno 1.400 primjera (1971, 46). Pritom je upozorio da pretežno "jednoglasni zapisi u... zbirci ne dokazuju da se ti napjevi pjevaju samo jednoglasno" (1971, 47). Oni su posljedica



zapisivanja napjeva prema pjevanju jednog pjevača, pa će, kako kaže, "istraživanju... kolektivnog pjevanja trebati... posvetiti još mnogo vremena na terenu" (1971, 13).

U skupljanju napjeva Žganca su, kao što je već spomenuto, u prvom redu interesirale "najstarije pjesme, koje su obično najvrednije", a ostali materijal zapisivao je ako je imao vremena (1940, 5). Zbog toga se, prema vlastitim riječima, od mnogih pjevača često "vraćao nesvršena posla, jer... su već zaboravili što su nekada znali" (1971, 12). Ipak, strpljivošću i upornošću Žganec je sabrao impozantno građivo koje, kako je istaknuto u predgovoru zbirke iz Hrvatskog zagorja, prvenstveno predočava u sjećanjima očuvanu narodnu pjesmu druge polovice 19. stoljeća, a u znatno manjoj mjeri stvarno stanje narodnog pjevanja sredinom 20. stoljeća.

\*\*\*

Žganec je bio izuzetno pažljiv i pedantan zapisivač, kojemu je cilj bio što vjernije i preciznije fiksirati melodiju napjeva narodne pjesme. Pišući 1940. o svojim iskustvima u zapisivanju popjevaka, između ostalog kaže: "Treba zapisivati točno onako, kako narod pjeva. Ne smije se ispravljati pjevača. Ne smije se ništa propustiti. Nijedan triler, ukras, pomoćna i sporodna nota... jer sve to daje naročitu karakteristiku narodnoj melodiji." U tome je, priznaje, i sam "mnogo griješio do najnovijega doba", jer je bio pod utjecajem "njemačke škole" koja "traži jasnu i čistu melodičku liniju", uslijed čega su iz ranijih zapisa izostale "mnoge pomoćne note" i ukrasi, koji daju "našim narodnim pjesmama pravu draž i mekoću" (1940, 5).

Mučeci muku oko zapisivanja melizama, ili "zavrkača" kako ih je popularno zvao, ustanovio je da se oni često "pjevuju tišim glasom, odnosno da nisu tako naglašeni kao glavna melodija", te ih počeo zapisivati sitnijim notama, na način koji je uveo Béla Bartók. Osim ovog postupka, po uzoru na Bartókovu detaljnu transkripciju, koristio se također i dopunskim znakovima za preciznije obilježavanje visine i trajanja pojedinih tonova.

Poseban problem stvarao mu je (a i danas nam ga stvara) zapis metroritamskih obrazaca napjevâ koji se izvode u slobodnom ritmu riječi. Stekavši u tom pogledu dragocjena iskustva prilikom bilježenja međimurske građe, za koju je karakterističan upravo slobodan metroritamski tijek, Žganec već 1940. upozorava na posljedice pogrešnog zapisivanja, odnosno nasilnog i neprirodnog ukalupljivanja slobodnog ritma u strogu ("pravilnu") mjeru. I taj problem rješava dodatnim znakovima - malim crticama kojima unutar taktova označava njihovu metroritamsku strukturu.

Većinu sakupljene građe Žganec je zapisao po sluhu (tek u 50-tim godinama služi se magnetofonom), u strpljivom radu s pjevačem. Preciznost i temeljitost kojima je težio u zapisivanju napjeva također objašnjavaju Žgančevu sklonost suradnji s jednim pjevačem. "Nikada nisam imao pravog uspjeha, kad je bila

prisutna veća grupa pjevača. Najveće uspjehe čovjek ima, kad radi sa jednim pjevačem ili pjevačicom... koji poznaju dosta materijala". Ostali samo "smetaju raznim suvišnim primjedbama, razgovorima o sporednim stvarima, te zadržavaju i onoga pjevača, koji zna dosta pjesama." (1940, 6)

U radu s pjevačima Žganec je bio prilično zahtjevan. Pristupajući zapisivanju s velikom ozbiljnošću i odgovornošću, očekivao je isto i od svojih pjevača-suradnika. Nakon prvog pjevanja pjesme prilikom kojeg je zapisao tekst, Žganec je tražio da pjevač ponovno, ali toga puta polaganije otpjeva pjesmu kako bi mogao zabilježiti i melodiju. Neki, rutiniraniji pjevači, s kojima je radio duže vrijeme, npr. Florijan Andrašec iz Dekanovca, Kata Lajtman iz Jurčevca i Jela Juras iz Orhovice, tako su se u tome izvještali da su mu "prosto notu po notu diktirali", ali bilo je i onih pjevača koji nikako nisu uspijevali pjevati na taj način (1940, 6). Radi kontrole zapisa Žganec je potom sâm otpjevao nekoliko strofa kako bi zajedno s pjevačem ispravio zapis. Bez magnetofona, u želji da što preciznije zabilježi napjev, Žganec je bio prisiljen dovršiti i urediti transkripciju napjeva na samom terenu, dakle, obaviti onu fazu (kabinetskog) rada koja danas slijedi tek po povratku s terena. Bez pomoći susretljivih pjevača, koji su se pritom našli više u ulozi reproduktivaca nego spontaniziranih izvođača, Žganec ne bi uspio tom preciznošću zapisati napjeve.

Bez obzira na mukotrpnost takva posla, Žganec je zapisao i mnoštvo varijantnih napjeva ispravno opazivši "da se mnogi muzikološki problemi mogu riješiti samo ako se varijante studiraju i među sobom isporčuju. Jedna varijanta osvjetljava drugu i pomoću njih utvrđujemo na koji način jedan napjev živi u narodu" (1971, 50). Velik broj varijanata uvrstio je i u tiskane zbirke. Nažalost, variranje što ga gotovo svaki pjevač izvodi u napjevu iste pjesme, premda je na njega upozorio, u nedostatku vremena (bolje rečeno tehničkog pomagala) uglavnom nije zabilježio.

Problem preglednosti opsežne građe, odnosno njezine pripreme za komparaciju i znanstveno proučavanje, riješio je koristeći se metodom katalogiziranja finskog muzikologa Ilmari Krohna. Svaku pjesmu zapisao je na zasebnom arku notnog papira, na kojem su bile otisnute i rubrike za analizu pojedinih karakteristika napjeva - za ljestvicu, opseg napjeva, strukturu melostrofe, redosljed kadenci, ritam i metar. Iz tako ispunjenog arka moglo se relativno lako očitati karakteristike napjeva i komparirati ih.

Na analitičkom principu Žganec raspoređuje i građu dviju tiskanih zbirki - iz Hrvatskog zagorja te s područja Koprivnice. U njima odvojeno donosi zapise napjeva i zapise tekstova, potom rezultate analize pojedinih karakteristika napjeva, pa podatke o pjevačima, napomene o pojedinim pjesmama i druga kazala. Svo to raščlanjeno gradivo povezuje jedinstvenim brojevnim sustavom. Osnovni nedostaci ranijih zbirki, prije svega nepreglednost i nesistematičnost u izlaganju gradiva, u Koprivničkoj i Zagorskoj zbirci su uklonjeni. Način obrade građe bio je u vrijeme njihova objavljivanja nov. "Takvim načinom", kaže Žganec, "utiru se novi putovi..., pa neće biti čudo ako dalja praksa pokaže potrebu da se koješta u toj metodi i sistemu revidira, ispravi i nadopuni". (1971, 6). U sistematizaciji napjeva Žganec je, naime, prvi put primijenio muzikološki kriterij i u spomenutim

zbirkama poredao zapise prema ritamskim tipovima. Prednosti takvog rasporeda građe (prema ritamskim tipovima) posebno je obrazložio u *Etnomuzikološkoj studiji* uz zbirku napjeva iz Hrvatskog zagorja (1971) i u referatu "Über das Redigieren der Volksliedersammlungen" (1966). U posljednjem, međutim, napominje da kriterij nizanja zapisa prema ritamskim tipovima ipak nije pogodan za građu u kojoj prevladavaju napjevi u slobodnom ritmu. Stoga je i građivo velike, rukopisne zbirke napjeva iz Međimurja (prvi svezak koje je upravo objavljen) rasporedio kombinirajući kriterije sadržaja tekstova i prigode izvođenja.

\*\*\*

Svoju metodu zapisivanja i redigiranja Žganec je razvijao polako, usporedno s iskustvima koja je stjecao u radu. Postupno usavršavanje metode odražava se i u građivu njegovih zbirki, izdanih u rasponu od pola stoljeća. Govoreći o postupcima koje je primijenio pri zapisivanju, analizi i sistematizaciji građe, Žganec nije prešućivao vlastite pogreške u ranijem radu - kritički se na njih osvrtao i ispravljao ih.

Svojim djelom Žganec je postavio temelj na kojem je suvremena etnomuzikologija u Hrvatskoj nastavila razvijati znanstvenu analizu folklorne glazbe. Primjenom magnetofona i drugih tehničkih sredstava korjenito se promijenila metoda zapisivanja. Uzastopnom reprodukcijom magnetofonske snimke danas se uočava i preciznije fiksira mnogo više finesa nego što je to bilo moguće pri jednokratnom slušanju, čime se novim detaljima upotpunio i sâm zapis, i analiza folklornih napjeva. Stoga su neki Žgančevi analitički postupci nužno pretrpjeli daljnju razradu, dopunu, pa i promjenu.

Zbirke Vinka Žganca, unatoč spomenutim nedostacima, bogat su i pregledan izvor znanstveno obrađene građe, te su i nadalje nezaobilazno polazište, kako u istraživanju hrvatske folklorne glazbe, tako i bilo kojeg etnomuzikološkog problema. Stoga im se hrvatski etnomuzikolozi u svom poslu uvijek ponovo vraćaju, svaki put otkrivajući u njima nove, zanimljive probleme.

## LITERATURA

Žganec, Vinko

- 1922 "Organizacija naše melografije", *Nova Evropa*, br. 3-4, str. 81-84.  
1940 "Moja iskustva kod zapisivanja pučkih melodija", *Sklad*, Zagreb, br. 4, str. 5-7.  
1948 "Kako da leksikografiramo pučke popijevke", *Muzičke novine*, god. 3, Zagreb, br. 5-6, str. 1-2.  
1950 *Narodne popijevke Hrvatskog zagorja - Napjevi*, Zbornik jugoslavenskih narodnih popjevaka, knj. 4, ur. M. Gavazzi, JAZU, Zagreb.  
1952 *Narodne popijevke Hrvatskog zagorja - Tekstovi*, Zbornik jugoslavenskih narodnih popjevaka, knj. 5, ur. M. Gavazzi, JAZU, Zagreb.

- 1962 *Hrvatske narodne popijevke iz Koprivnice i okolice*, Zbornik jugoslavenskih narodnih popjevaka, knj. 7, ur. J. Andreis, JAZU, Zagreb.
- 1966 "Über das Redigieren der Volksliedersammlungen", *Südosteuropaschriften, Volksmusik Südosteuropas*, München, 29-33.
- 1971 *Narodne popijevke Hrvatskog zagorja - Etnomuzikološka studija*, Separat iz Zbornika za narodni život i običaje, knj. 44, (ur. V. Žganec), JAZU, Zagreb.
- 1979 *Hrvatske pučke popijevke iz Zeline i okolice*, Biblioteka Kulturna baština Zeline i okolice, knj. 1, za tisak priredio Z. Bartolić, ur. I. Valentaković, SIZ kulture i informiranja Zelina, Zelina.
- 1990 *Hrvatske pučke popijevke iz Medimurja*, knj. 1, za tisak priredili J. Bezić i G. Marošević, Zavod za istraživanje folkloru, Zagreb.

## ŽGANEC'S METHOD OF NOTATION AND PUBLICATION OF FOLK TUNES

### SUMMARY

In the light of the objectives of Žganec's ethnomusicological research, this paper critically deals with the method and results of Žganec's notation of folk songs and their editing in published collections.

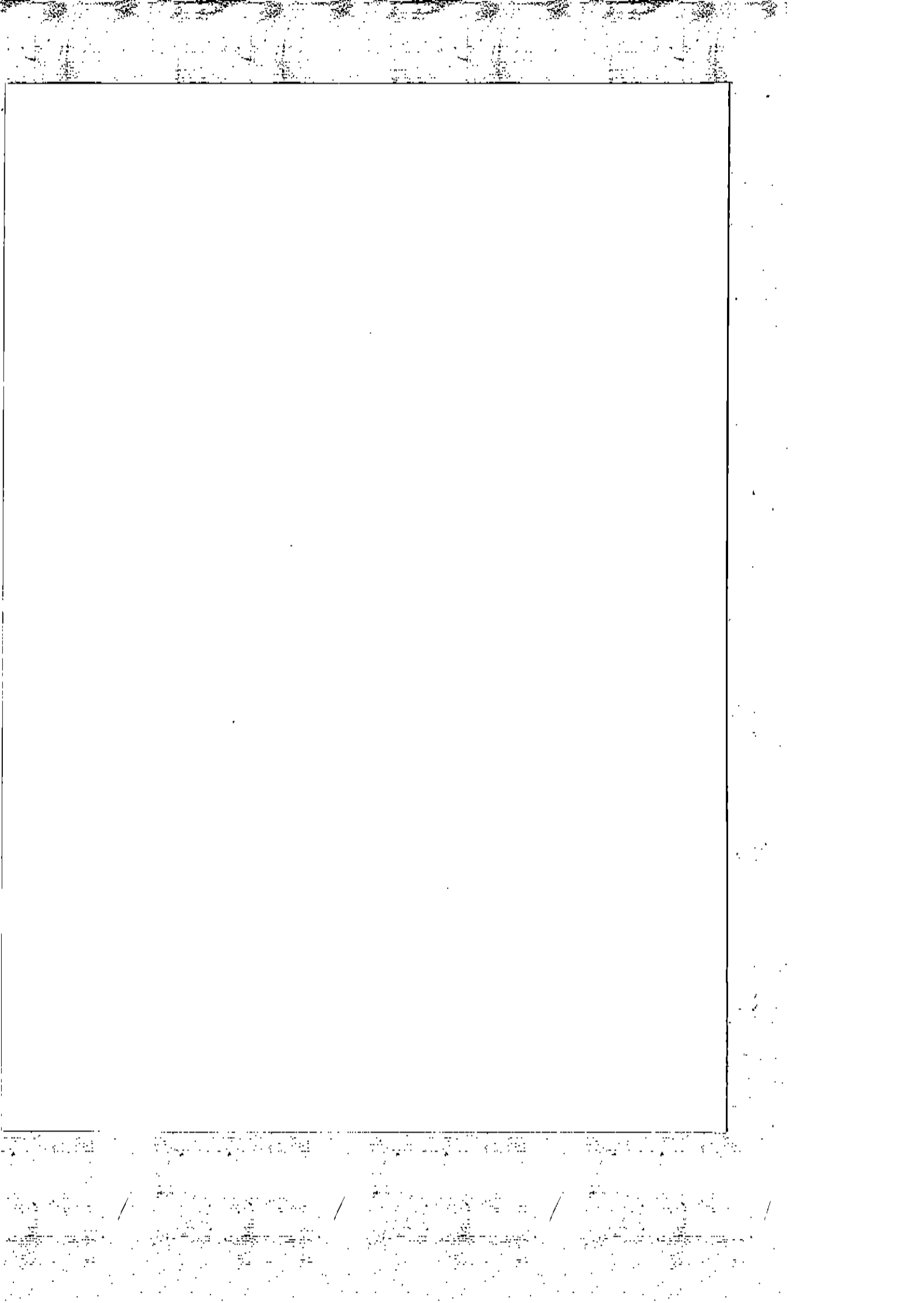
The focus of his interest was the folk song which he noted down outside of the context of its authentic performance. Namely, at that time folk music was considered to be the examples of the older strata of traditional village music, which had already almost disappeared from musical practice. Also, Žganec's hypothesis was that in northern and western Croatia in the past one-part singing prevailed, and that multi-part singing was newer phenomenon, the result of influence of the towns and the introduction of instrumental accompaniment. Of course, such assumptions influenced his method of notation and the selection of songs for the collections - he mainly noted down the songs of individual performers, and older tunes dominated the collected material, which is mainly noted down in one part only. Therefore, his collections are more a source of folk songs from the second half of the 19th century which had been retained in memory of the people, rather than realistic folk singing in the middle of the 20th century.

Žganec was extraordinarily pedantic in his notation work, the objective of which was to achieve the most exact and precise record of folk songs. He noted down the major part of the material by ear (only from the Fifties he did start to use a taperecorder), in patient work with singers. As can be seen in the material in his collections (published over a span of half a century) he gradually developed his method of notation and editing. He readily admitted his shortcomings in his early work (e.g. in the notation of ornaments and rhythms) - referring to them critically and correcting them. In order to achieve the most precise notation

possible, as did Béla Bartók, he used additional signs which are unknown in classical musical notation.

Applying the method of catalogisation of the Finnish musicologist Ilmari Krohn, he managed to ensure that the extensive material was easy to use for comparison and scientific study. In presenting the material in the collections his approach was analytical - separately giving the notation of the tunes (being the first in Croatia to apply musicological criteria and listing the tunes in order according to rhythmical types), separately the notation of the texts, followed by the results of complete musicological analysis, and data of the singers with comments on individual songs, and various indexes. All this material was connected by a unified numerical system.

At the end of the paper, assessment is made of the value of Žganec's notations, taking into account the time in which they were made, concluding with the application and modification of his collecting and scientific methods in ethnomusicological work today.



Izlaganje sa znanstvenog skupa  
UDK 069.5:781.2:784.4(497.113 Sombor)(092) ŽGANEC  
Priljeno: 26.10.1990.

# ZBIRKA ZAPISA DR. VINKA ŽGANCA NARODNE POPIJEVKE IZ SOMBORA I OKOLICE

*NICE FRACILE*  
*Radio Novi Sad, Novi Sad*

Za vreme boravka u Somboru od 1925. do 1941. godine, akademik dr. Vinko Žganec je zabeležio oko dve hiljade pesama i melodija narodnih igara iz Vojvodine i Hrvatske, od kojih su 174 zapisa uvršćena u zbirku *Narodne popijevke iz Sombora i okolice* koju je pripremio za štampu Miroslav Vuk još 1979. godine. Upravo o ovoj zbirci, čiji rukopis se od 4. aprila 1980. godine nalazi u posedu Samoupravne interesne zajednice za kulturu opštine Sombor, odnosno Muzeja grada Sombora, biće reči u ovom saopštenju.<sup>1</sup>

Još prije desetak godina muzikolog Miroslav Vuk iz Zagreba uputio je jedno pismo novinaru Beljanskom iz Sombora i između ostalog rekao: "Šaljem Vam bibliografske podatke dr. Vinka Žganca koji se odnose na razdoblje kada je živio i djelovao u Vašem gradu Somboru... Vi ste mi na moje pismo upućeno Vama 21. siječnja 1977. odgovorili da biste mogli to dati u štampu, ja Vas molim da izvolite materijal primiti i prema mogućnosti čim prije objaviti".<sup>2</sup> Na žalost, taj materijal još nije ugledao svetlost dana.

<sup>1</sup> Ugovorom zaključenim 4. aprila 1980. godine između Andele Žganec, supruge dra Vinka Žganca (prodavac), kao nasledniku autorskog prava pokojnika i Samoupravne interesne zajednice za kulturu opštine Sombor, otkupljena je "zbirka izvornih narodnih pesama iz Sombora i okolice" (tekstovi i note) u rukopisu.

<sup>2</sup> Ovaj citat je uzet iz pisma Miroslava Vuka (Zagreb, 6. siječnja 1978) koje je poslato novinaru M. Beljanskom iz Sombora zajedno sa popratnim tekstom: "Akademik Dr. Vinko Žganec, Popis radova iz razdoblja 1925-1941. dok je boravio u Somboru", radi štampanja zbirke dra V. Žganca "Narodne popijevke iz Sombora i okolice".

Na osnovu pregleda melografskih zapisa ove zbirke može se zaključiti da je reč o vrednoj i zanimljivoj građi koja obuhvata najvećim delom pesme hrvatskog živilja iz Vojvodine, ali i Slavonije, kao i 14 zapisa bosanskih i makedonskih pesama. Materijal je zabeležen, s jedne strane, u seoskim sredinama (npr. Bački Breg, Svetožar Miletić, Duboševci, Bač - Bačka, Mirkovci - Slavonije), a s druge strane, u gradskim (npr. Sombor, Subotica), dok je samo nekolicina zabeležena "na smotri" u Vinkovcima.<sup>3</sup> Bosanske i makedonske pesme zapisane su u Somboru.<sup>4</sup>

Na samom početku ove zbirke, Miroslav Vuk daje nekoliko izvoda iz štampanih kritika, ocena i prikaza o plodnom i značajnom etnomuzikološkom radu dra Vinka Žganca, posle čega slede notni zapisi i tekstovi pesama, "stvarno kazalo" - popis pesama po folklornim kategorijama, "abecedno kazalo napeva", "podaci o pevačima i etnomuzikološki pregled", "životopis dra Vinka Žganca i popis radova iz razdoblja 1927-1941. dok je boravio u Somboru". Inače, Miroslav Vuk je 174 zapisa iz ove zbirke klasifikovao prema tematskom sadržaju, rukovodeći se, kao što sam kaže u predgovoru ovog rukopisa, "istim principima kojima se koristio i dr. Žganec za života. Svaku popijevku sam analizirao i na kraju prikazao mali muzikološki pregled analize".<sup>5</sup>

U tom smislu želim najpre da izložim klasifikaciju folklorne građe ove zbirke koju je uredio Miroslav Vuk, a potom ću izneti i svoja zapažanja o ovom materijalu. Dakle, zbirka zapisa dra Vinka Žganca *Narodne popijevke iz Sombora i okolice* obuhvata sledeće folklorne kategorije: "dječje popijevke, obredne popijevke, popijevke uz rad, popijevke o djevojkama, popijevke o momcima, ljubavne popijevke, svatovske popijevke, šaljive popijevke, popijevka o snašama, popijevke uz kola, bečarci, popijevke o raznim ljudima i društvene popijevke i razne popijevke." Dodatak obuhvata popijevke iz Bosne i Makedonije zabilježene u Somboru.

Iz ove klasifikacije može se videti da je reč o zanimljivoj folklornoj građi koja sadrži bogat izbor folklornih kategorija. Tu bih posebno istakao "obredne popijevke" u čiju grupu su uvrštene dodolske i kraljičke pesme. Za razliku od dodolskih, kraljičke pesme se zasnivaju na bogatom izboru tekstova kao i melodijskih tipova. Jednostavna muzička forma ovih kraljičkih pesama, čiji se melodijski tipovi oblikuju na tetra- i pentakordima dijatonske strukture, jasno ukazuje na arhaično poreklo ovih napeva, kao i na činjenicu da nije slučajno što su ove pesme pevali dr. Vinku Žgancu njegovi najstariji kazivači, od kojih su neki rođeni čak 1864. godine (vidi pr. I u notnim primjerima priloženim ovom radu).<sup>6</sup>

U grupi "popijevke o raznim ljudima i društvene popijevke" uvrštena je i jedna koledarska pesma "Ljodor Mito" koju su uoči Božića, u selu Baču, pevali

<sup>3</sup> Kao na primer pesme pod brojevima 103, 104 odnosno 107-111.

<sup>4</sup> Dr. Vinko Žganec zabeležio je u Somboru 1935. god. bosanske pesme od Radovana Popovića, sudije (rod. u Bosanskoj Dubici), odnosno makedonske od Bojunkte Vasković, nastavnice (rod. u Kruševu).

<sup>5</sup> Vidi predgovor zbirke Dr. V. Žganec "Narodne popijevke iz Sombora i okolice", str. 4.

<sup>6</sup> Vidi rukopis gore citirane zbirke - "Popis pjevača", str. 218-220; notni zapis ove pesme vodi se pod brojem 4, dok se tekst nalazi na str. 13.



bački cigani.<sup>7</sup> Od njih je naučila pevati "na ciganski način" Anica Šamanović rođena 1896. godine. Na žalost, druge podatke o pesmi i načinu odvijanja običaja nemamo.

"Popijevke iz kola" oblikuju se na raznovrsnim melodijama narodnih igara poput "ketuša", "ranče", "Ja sam mala Hrvatica", čiji opseg retko kad prelazi kvintu. Jednostavna muzička forma, tetra i pentakordijski sistemi dijatonske strukture, kao i završna kadenca na drugom stupnju predstavljaju karakteristične elemente za većinu zabeleženih "popijevaka uz kola". Za bosanske i makedonske pesme, čiji su notni zapisi i tekstovi dati na samom kraju ove zbirke, nije određeno kojim folklornim kategorijama pripadaju. Nije data ni morfološka analiza ovih pesama, a, što se tiče samih zapisa, pretpostavljam da su pesme zabeležene u originalu jer nisu transponovane na finalis g1 kao ostalih 160 pesama.

S obzirom na činjenicu da je najveći deo ove folklorne građe zabeležen na teritoriji Vojvodine, mislim da nju treba posmatrati i kroz prizmu vojvođanskog folkloru s kojim ima dosta zajedničkog. Ovoga puta ne bih želeo ulaziti u neku detaljniju komparativnu etnomuzikološku analizu, jer bih prevazišao cilj ovog saopštenja, ali bih, ipak, ukazao na neke zajedničke elemente muzičke strukture, odnosno teksta, kontinuitet kao i promene koje se javljaju u novije vreme, u odnosu na folklornu građu dra Vinka Žganca.

Pesma "Škripi đerma, škripi đerma", (pr.2) koju je zabeležio dr V. Žganec u Baču 1935. godine,<sup>8</sup> zapisana je 1982. godine u Binguli (Srem) pod naslovom "Škripi đeram".<sup>9</sup> Iako je reč o vremenskom razmaku od gotovo pola veka, kao i o činjenici da je prvi zapis iz Bačke, a drugi iz Srema, melodija ove pesme i dalje živi i sačuvala je svoje glavne odlike muzičke strukture. Dakle, reč je o istom melodijskom tipu. Hromatska infleksija koja se javlja u pesmi "Škripi đeram" kao i melizmatičan stil izvođenja, nose u sebi neznatne promene koje mogu proisticati od kazivača do kazivača, ali i kao način izvođenja koji je bliži našem vremenu. Najveća razlika se, međutim, odnosi na završnu kadencu, koja je kod prvog primera na drugom stupnju, a kod drugog na trećem. Tekst obe pesme je gotovo identičan (prve dve strofe), s tim što je kod pesme "Škripi đeram" on zabeležen u celosti.<sup>10</sup>

Sličan primer predstavlja pesma "Šetala Jana kraj vinograda" (pr.3) koju je dr. V. Žganec zabeležio u Somboru, 1935. godine od inženjera Svetozara Krotina.<sup>11</sup> Ispod naslova ove pesme je napisano u zagradi (Sriem), verovatno u nameri da se naglasi da se ova pesma peva i u Sremu. Inače, ona se vrlo slično peva i u Banatu (zabeležena je 1981. god.), ali, kao i u prvom slučaju, uz nešto naglašeniji melizmatičan stil izvođenja.<sup>12</sup> Treba istaći da se u oba primera završeci melosnihova, uključujući i završnu kadencu, nalaze na istim tonovima (a1, odnosno

<sup>7</sup> U istoj zbirci notni zapis ove pesme se nalazi pod brojem 123, a tekst pesme je na str. 148.

<sup>8</sup> Vidi notni zapis pod brojem 34; tekst se nalazi na str. 47.

<sup>9</sup> N. Fracile, "Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini - komparativna istraživanja", Matica srpska, Udruženje folklorista Vojvodine, Novi Sad, 1987, str. 214.

<sup>10</sup> Op. cit., N. Fracile, "Vokalni muzički folklor...", str. 471.

<sup>11</sup> op. cit., dr. Vinko Žganec, "Narodne popijevke...", notni zapis se nalazi pod brojem 27, a tekst na str. 40.

<sup>12</sup> Op. cit., N. Fracile, "Vokalni muzički folklor...", str. 211 odnosno 471.

g1) izuzev kadence trećeg melostiha (kod zapisa dr. V. Žganca je na g1, dok kod zapisa iz Banata na a1).

Sledeći primer odnosi se na pesmu "Savila se bela loza vinova" (pr.4), zabeleženu u Subotici 1933. godine.<sup>13</sup> Reč je o zapisu čija je muzička forma sastavljena od tri dela (ABBv), u kojoj drugi i treći melostih imaju funkciju refrena. Ova pesma sa istim naslovom i gotovo identičnim tekstom, ali bez refrena, zabeležena je u Banatu 1981. godine.<sup>14</sup> Ona ima potpuno različit melodijski tip čija je muzička forma sastavljena od dva melodijska odeljka različite strukture. Pesme se, takođe, razlikuju i po načinu izvođenja na koji su zabeležene: u prvom slučaju pesma je zabeležena jednoglasno, a u drugom kao dvoglasno pevanje novije seoske tradicije "na bas". Dakle, ova pojava, s jedne strane, ukazuje na kontinuitet teksta, ali, s druge strane, i na promenu muzičke strukture.

Zahvaljujući mas medijima mnoge tradicionalne pesme nastavljaju da žive, zadržavajući pritom inicijalnu melodijsku liniju, ali ne i metričku strukturu. Jedan takav primer predstavlja, danas veoma popularna pesma, "U tom Somboru" čiji je zapis uvršten u ovu zbirku (pr.5).<sup>15</sup>

Posmatrajući celokupnu zbirku dr. V. Žganca treba istaći da većina zabeleženih napeva pripada distributivnom ritmičkom sistemu. Oni se zasnivaju prvenstveno na tonskim nizovima dijatonske strukture relativno malog opsega (uglavnom do sekste) i imaju najčešće jednostavnu muzičku formu. Završna kadenca na drugom stupnju predstavlja jedan od karakterističnih elemenata ovih napeva, koju treba posmatrati u širem kontekstu, tj. i sa folklorom drugih balkanskih naroda.<sup>16</sup>

Izloženim primerima u ovom saopštenju nameravao sam da ukažem samo na neke pravce mogućeg komparativnog etnomuzikološkog istraživanja koje, između ostalog, pruža ovaj dragocen materijal. Detaljnija analiza folklorne građe sigurno omogućava dublje komparativne zahvate, ne samo s folklorom srpskog življa iz Vojvodine već i onog iz Srbije, Hrvatske, pa čak i iz drugih krajeva Jugoslavije. On, takođe predstavlja, zanimljiv materijal i za proučavanje uticaja mađarskog folkloru nad hrvatskim, a ne treba zaboraviti ni nemačko prisustvo do II svetskog rata s obzirom na demografsku strukturu stanovništva u ovom delu Vojvodine.

Objavljivanje folklorne građe ove zbirke bilo bi od velike naučne koristi. Ona zaslužuje punu pažnju naučne javnosti ne samo zbog toga što je zabeležena od kazivača s kraja prošlog i početka ovog veka, kada su etnomuzikološka istraživanja bila veoma oskudna, već i zbog toga što on predstavlja podsticaj za istraživanje kontinuiteta, promena, prožimanja kao i budućih pravaca u folkloru Vojvodine, Srbije, Slavonije ali i Jugoslavije. Neki slični ili identični melodijski tipovi pojedinih pesama iz ove zbirke mogu se zabeležiti i danas na daleko širem folklorom arealu, kao dokaz da su narodi i narodnosti iz ovog dela Jugoslavije uvek bili veoma bliski, poprimajući jedni od drugih razne duhovne elemente koje

<sup>13</sup> U rukopisu citirane zbirke dr. V. Žganca notni zapis se nalazi pod brojem 84, a tekst na str. 106.

<sup>14</sup> Op. cit., N. Fracile, "Vokalni muzički folklor...", str. 207 odnosno 469.

<sup>15</sup> Op. cit., Dr. V. Žganec, "Narodne popevke...", vidi notni zapis pod brojem 159, a tekst na str. 188. Pretpostavljam da je u notnom zapisu umjesto 4/4 trebalo da stoji 6/8 (pr.5).

<sup>16</sup> Op. cit., N. Fracile, "Vokalni muzički folklor...", str. 108-110.

vekovima spajaju i oblikuju kulturu jugoslovenskih naroda. Otuda predlažem da se zbirka dra Vinka Žganca *Popijevke iz Sombora i okolice* što pre obelodani.

1. OVDJE MI DODJOSMO

(kraljička)

zapisao: dr V. Žganec

Allegretto

Marija Šimudvarac

Azaševac, rođj. 1864.

Bač, 28. VIII 1934.



Ov -dje mi do-djos-mo, ov-dje mi do-



djo-smo, Lje-ljo! Na čast va-ma mla-dji,



na čast va-ma mla-dji, Lje-ljo!

2. ŠKRIPI ĐERMA, ŠKRIPI ĐERMA

zapisao: dr V. Žganec

Allegretto

Vinko Lovrić

rođj. 1901.

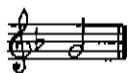
Bač, 6. I 1935.



Škri-pi der-ma, škri-pi der-ma ko je



na bu-na-ru! škri-pi der-ma, ko je na bu-na

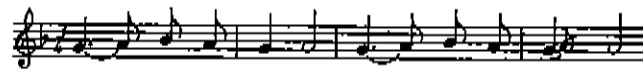


ru.

3. ŠETALA JANA KRAJ VINOGRADA  
(Sriem)

zapisao:  
dr. V. Žganec

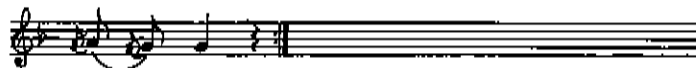
Ing. Svetozar Krotin  
45 godina  
Sombor, 30. IV 1935.



Še - ta - la Ja - na kraj vi - no gra - da



Oj, Ja - njo, Ja - njo, ja - gnje - šće

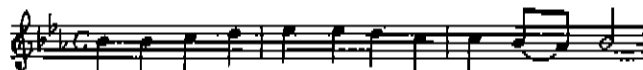


be - lol

4. SAVILA SE BELA LOZA VINOVA

zapisao: dr. V. Žganec  
Allegretto

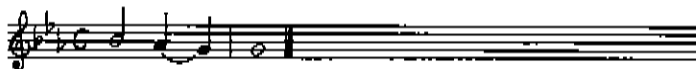
Ico Kujundžić  
Subotica, III 1933.



Sa - vi - la - se bi - la lo - za vi - no - va,



uz ta - ra - bu vi - no - va; uz ta - ra - bu

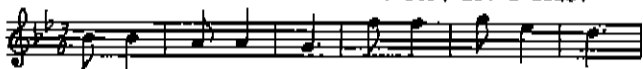


vi - no - va.

5. U TEM SOMBORU...

zapisao:  
dr. V. Žganec  
Largo

Pevali: Stipan Dulić i  
Djula Smit  
Sombor, 29. I 1928.



U tem Som - bo - ru svaš - ta j'na - vo - lju;



svaš - ta i - ma, to is - ti - na, da de - voj - ke



pi - ju vi - na u tem Som - bo - ru.

## COLLECTION OF NOTATIONS BY DR. VINKO ŽGANEC IN SOMBOR AND ITS ENVIRONS

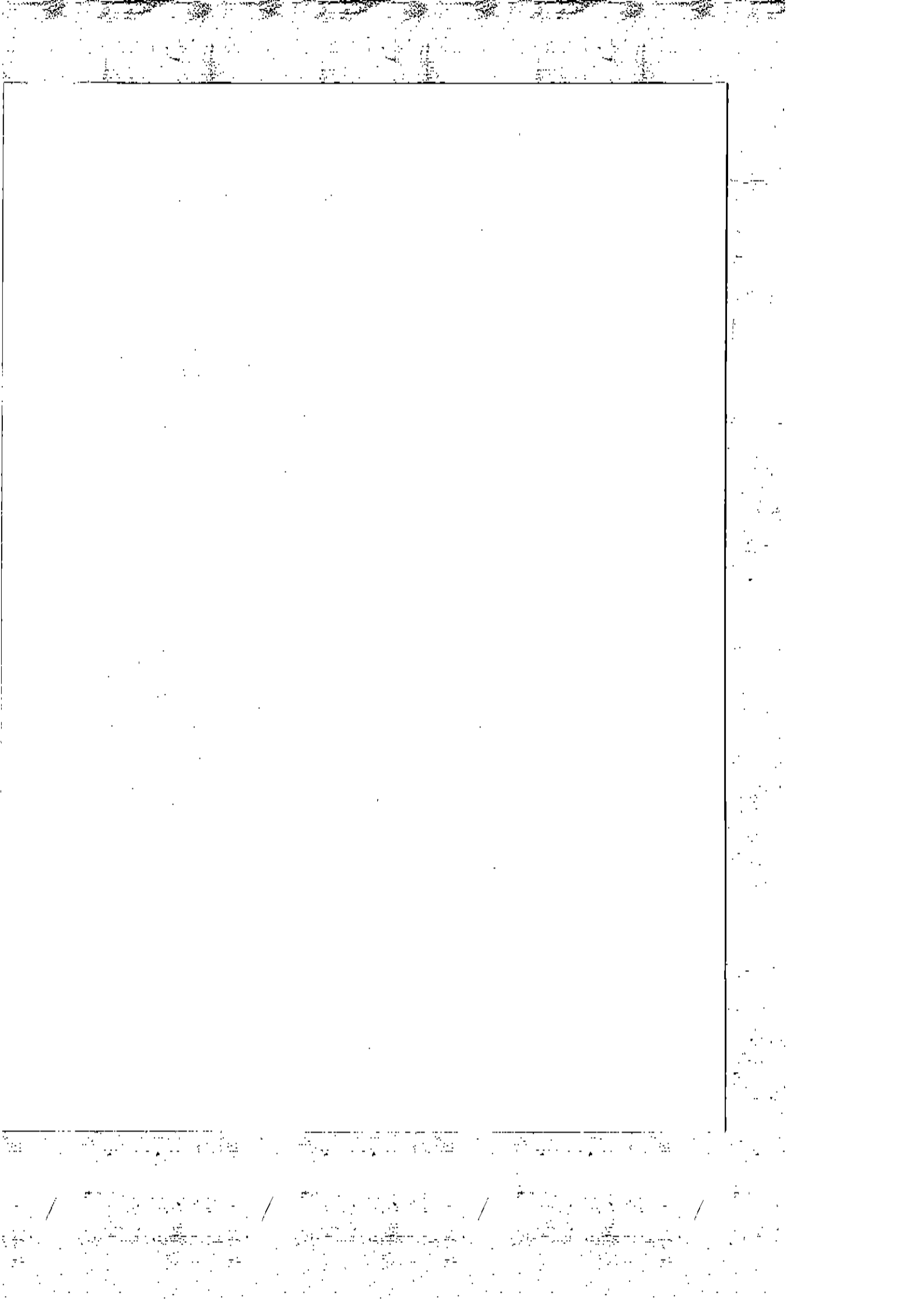
### SUMMARY

During his stay in Sombor from 1925 to 1941, the academician, Dr. Vinko Žganec, noted down about 2000 songs and melodies of folk dances, 174 of which are included in the collection *Narodne pobjevke iz Sombora i okolice* (Folk Songs from Sombor and Its Environs). The collection was prepared for publication by Miroslav Vuk in 1979.

This interesting folklore material covers mainly songs from Vojvodina and Slavonia, but also contains 14 notations of Bosnian and Macedonian songs noted down in the period from 1927 to 1941.

On the basis of perusal of melographic notation in this collection, it can be stated that the material in question is both interesting and of value, covering a wide range of folklore categories, as follows: children's songs, *kraljice* songs (*kraljice* are the sword-wielding maids who dance at Whitsun), *dodole* songs (sung to invoke rain), harvest, epic and weddings songs, carols, love songs and jocular songs, songs accompanying dance, and *betyar*-songs (*bečarac* - ribald folk songs)... with a wealth of melodic types, from those which are archaic to developed structures similar to those of traditional songs today.

Publication of the folklore material of this collection would be of great scientific benefit, not only because it was noted down from informants from the end of the last and beginning of this century, but also because it would represent an inspiration for research continuity, changes, and intermingling, as well as indicating possible future directions to be taken by folklore in Vojvodina, Slavonia but also throughout Yugoslavia. Certain similar or even identical melodic types of individual songs from this collection may be noted even today among Serbs in Vojvodina, proving that the inhabitants of Vojvodina were always close to one another, taking over from each other various elements which for centuries linked and formed the cultures of the Yugoslavian peoples.



## RUSINSKE NARODNE PESME U ZAPISIMA I OBRADI VINKA ŽGANCA

*DUŠAN MIHALEK*  
*Radio Novi Sad, Novi Sad*

Prvu notnu zbirku pesama Rusina iz Bačke, Srema i Slavonije harmonizovao je, obradio i 1946. godine objavio u vlastitom izdanju dr. Vinko Žganec. Aranžmani su nastali prema melografskim zapisima Mihajla Kovača. Na osnovu Kovačevih zapisa, prepiske Kovač-Žganec, poređenja sa melografskim zapisima Onufrija Timka, analize Žgančevih aranžmana i komparacije sa današnjim zapisima sa ovog terena, ova studija pokušava da prodre u suštinu Žgančevog melografskog i aranžerskog rada i ukaže na njegove karakteristike.

U dva i po veka dugoj istoriji onog dela rusinskog naroda koji se doselio među Južne Slovence, u Bačku, Srem i Slavoniju, a kasnije i u Bosnu, mnogo više energije i vremena moralo je da se posveti očuvanju gole životne egzistencije i nacionalnog identiteta nego razvoju pismenosti, kulture i umetnosti. Usmeni oblici narodne književnosti i tradicionalne muzike, uz vezove, nošnje i druge pojave primenjene umetnosti, bili su gotovo dva veka (od polovine XVIII do polovine XX) često i jedina duhovna hrana. Stoga nije čudno što se prva notna zbirka jugoslovenskih Rusina pojavila tek 1946. godine. Objavio je, u Zagrebu, u vlastitom izdanju, poznati hrvatski etnomuzikolog i melograf dr Vinko Žganec (1890-1976), koji je melodije harmonizovao i obradio (Dr Vinko Žganec, Pjesme jugoslavenskih Rusina / ПІСНІ ЮГОСЛАВЯНСКИХ РУСИНІВ, Zagreb, MCMXLVI, naklada autorova, tisk. Nakladnog zavoda Hrvatske, 128 str.). Uz kraći predgovor na hrvatskosrpskom, ukrajinskom i engleskom jeziku, u zbirci je štampano 116 Žgančevih aranžmana (102 pesme, od kojih neke imaju dve ili više varijanti ili aranžmana).

Kako i sam Žganec ističe u predgovoru, "najviše zasluga oko sabiranja rusinskih popjevaka iz naših krajeva i oko izdanja ovog djela ima rusinski narodni učitelj Mihajlo Kovač iz Bikić Dola". Tada još mladi seoski učitelj (rođen 1909),

koji se u rusinskoj književnosti pojavio 1927, Mihajlo Kovač je danas doajen i jedan od najznačajnijih rusinskih pisaca. Još kao preparandista križevačke učiteljske škole, u kojoj je stekao solidno muzičko obrazovanje, Kovač je oko 1927-1929. melografsao veći broj rusinskih pesama u Šidu, gde su mu živeli roditelji. Pesme je zapisivao na osnovu pevanja seoskih pevača, uglavnom žena. Kako nije bio profesionalni muzičar i nije imao prakse u melografskom radu, obično bi prvo sam od pevača naučio pesmu, zatim je stavljao u note, pa to proveravao na harmonijumu. Pesme su melografsane u tonalitetu u kom je pevao kazivač ili u tonalitetu koji je odgovarao ambitusu Kovačevog glasa. Kovač je odredio metar i taktove pesama - što je Žganec docnije uglavnom i preuzeo, a dao je i osnovna uputstva za tempo izvođenja. Tekstovi su zapisivani ukrajinskom ćirilicom, a docnije, radi Žgančevog boljeg razumevanja, ispisani i latinicom, fonetski. Ovi zapisi nisu sačuvani, sem tri primera koja smo dobili ljubaznošću Žgančevog sina, inž. Željka Žganca, kome se najtoplije zahvaljujemo.

Odmah po završetku učiteljske škole, 1929. godine, Mihajlo Kovač dobija zaposlenje u Bapskoj kod Šida, zatim u Markušici kod Vinkovaca, a potom čitavu deceniju, do početka drugog svetskog rata, provodi u Ruskom Krsturu. Posvećuje se svom literarnom i izdavačkom radu - i vremena za bavljenje muzikom gotovo da uopšte više nema. No, ratni vihor i nesigurna sudbina dovode ga 1941. ponovo u Srem, u Berkasovo i Bikić Do, u krajeve gde je sačinio svoje prve melografske zapise, pa to čini i ovom prilikom (istina, u znatno skromnijem obimu). Sledeće godine je mobilisan i ratne godine provodi kao intendant u Vinkovcima.

Baš u to vreme rađa se ideja o stvaranju zbirke koju će realizovati zajedno sa drom Vinkom Žgancem. Još kao preparandista, Kovač je u šidskom koru pevao Žgančeve popevke, a upoznao se i sa njegovim *Medimurskim popjevkama*. Osećajući izvesnu srodnost između medimurskih i rusinskih melodija, a želeći da se obradama rusinskih pesama koristi u radu sa dečjim i amaterskim horovima, Kovač se obratio pismom Žgancu sa pozivom na saradnju. Već kroz nedelju dana Žganec mu je odgovorio i zamolio da dobije Kovačeve zapise, što je ovaj i učinio.<sup>1</sup>

Po svemu sudeći, Žganec je sa velikim entuzijazmom pristupio izradi zbirke. Već 16.VIII 1944. obaveštava Kovača da je knjiga "predata u prepis i već se punom parom radi".<sup>2</sup> Iz ovog pisma se vidi da se Žganec nije zadovoljio samo Kovačevim zapisima nego da je i sam melografsao u zagrebačkom grko-katoličkom semeništu, najviše saradujući sa semeništarcem Inokentijem Timkom,<sup>3</sup> pa je i te svoje zapise harmonizovao i aranžirao ("ja još prerađujem neke pjesme, koje sam kod g-Timka zabilježio, tako da knjiga bude što opširnija i potpunija, a prema tome i interesantnija"). Žganec se u to vreme još nije odlučio za redosled pesama u zbirci: "Ja ih dajem tako prepisivati, da se mogu kasnije stranice pometati redom, kojim ćemo želeći. Mislim, da porcedak nije glavno, može biti kojim god redom, ko što je

<sup>1</sup> Ova pisma nisu sačuvana.

<sup>2</sup> M.Kovač je sačuvao pisma koja mu je Žganec pisao 16.VIII, 18.IX i 11.X 1944; 20.IX 1945; 5.VI, 16.VII, 27.VII, 23.VIII, 28.VIII, 7.IX, i 8.XI 1946. i 13.IX 1947.

<sup>3</sup> Braća Inokentija Timka, Onufrija i Irineja, docnije su postala najznačajniji rusinski melografi, aranžeri, folkloristi i kompozitori.



u mojim knjigama sv. I. II. III. IV. i V. Ako imate kakovu želju u tom pogledu, javite mi što prije".

Iz redova i između redova ovoga pisma mogu se naslutiti i određene teškoće, tehničke i materijalne prirode, koje će dvojicu entuzijasta pratiti tokom naredne dve godine, sve dok se knjiga ne pojavi iz štampe. Pre svega je bilo teško naći prepisivača koji zna da piše ukrajinsku cirilicu, pa je dr Žganec "sam morao jednoga specijalno učiti, i hvala Bogu, brzo je kapirao". (No, i taj je uskoro mobilisan, što je usporilo rad). Problema je bilo i oko prikupljanja finansijskih sredstava - čemu se sa velikom energijom posvetio Kovač, animirajući pretplatnike i darodavce u rusinskim naseljima. Ratna inflacija je nagrizala ova sredstva i Žganec je požurivao Kovača da sredstva što brže prikupi, kako bi ih uložili u prepisivanje i nabavku hartije za celi tiraž - "a kasnije, kad ostalo prikupite, moći ćemo i sa tiskom početi - kad imamo prepis, tisak može biti gotov za mjesec dana".

Već nakon mesec dana (prema pismu od 18.IX 1944), prepisano je oko 100 stranica sa oko 95 pesama, a dr Žganec planira "još oko 10 do 20 pjesama, koje su u daljoj izradbi". Timko je uradio korekturu, ispravljene su matrice, od Kovača je pristiglo 50.000 kuna za troškove prepisivanja, pribavljene su ponude za papir... "čeka se sada samo čas, kad će moći stvar u tisak".

Narednog meseca kompletan materijal je notografisan. Međutim, tek kroz godinu dana (prema pismu od 20.IX 1945), nakon završnih borbi, oslobođenja, demobilisanja i prihvatanja novih radnih obaveza (Žganca u Zagrebu, a Kovača u Bikić-Dolu), napisan je "predgovor rusinskoj pjesmarici", sastavljen nešto kraći uvod na engleskom i pripremljen prevod na "ukrajinski službeni jezik".

Prošlo je još pola godine u novim društvenim okolnostima i autori uviđaju da je sad glavni problem - štampa. Žganec u Zagrebu obilazi štamparije i sve se izgovaraju ili da su prenatrpani poslovima ili da nemaju odobrenje za utrošak i upotrebu vlastitog papira... "Iz ovog držanja tih tiskara dobio sam dojam, da su po srijedi drugi razlozi. Slutio sam, da bi to moglo biti načelno stanovište, da se *privatne* naklade uopće ne dozvoljavaju, ali to mi nije otvoreno rečeno, nego sam iz raznih činjenica sve to zaključivao, a tako su mi i neki ljudi kazali, koji su bolje od mene informirani. Poslije sam pokušavao, da knjigu proturim za štampu kod drž. muzičkog nakladnog zavoda, ali ni tu još nisam dobio do danas decidirani odgovor. Izgleda, da je po srijedi i sam sadržaj djela, za koji neki misle, da se ne bi mogao izdati, jer bi se djelom moglo zaključivati, da kod nas postoje i Rusini, čiji javno-pravni položaj još nije pravno regulisan. O ovom nisam dobio direktno sugestiju od nijedne mjerodavne ličnosti, ali se tako zaključuje. Svakako ću ja i dalje voditi pregovore o štampi, i nadam se, da će mi uspjeti ove krasne rusinske pjesmice javno objaviti, koje mogu samo dokumentirati veze naše domovine sa jednim dijelom ruskog naroda.

Molim vas zato, da budete ustrpljivi, i da ne čekate tako brzo okončanje ove stvari. Ja ću sa svoje strane preduzeti sve, da uvjerim one, koji odlučuju, da bi izdanje ove pjesmarice moglo samo koristiti općoj stvari".

Finansijski problemi se zaoštravaju: cene štamparija "svakim danom rastu", a knjige se na tržištu "vrlo teško plasiraju i prodaju. O tom svi imaju sigurna iskustva, koji se bave prodajom knjiga, a to isto i ja osjećam, jer od svojih priv.

izdanja nisam u razdoblju od jedne posljednje godine skoro ništa prodao. I kad bi se dakle u takim prilikama izdalo jedno djelo, kao što je ovo, veliko je pitanje, ne bi li doživjeli sa izdanjem kod plasiranja i prodavanja knjiga jedan debakl" (5.VI 1946).

Na kraju, sklopljen je sporazum sa štamparijom Nakladnog zavoda Hrvatske da štampa 1200 primeraka knjige (od čega 500 pripada Kovaču, a 700 Žgancu). "Od mojega dijela podmirit će se primjerci, koje treba kao dužnosne primjerke slati Sveučilišnoj biblioteci i drugim ustanovama, kako to predviđa zakon, - nadalje primjerci, koji idu svim redakcijama naših listova, a eventualno i inostranih listova, propagandni primjerci, i primjerci koji obično autori raznim znancima, prijateljima i ustanovama moraju po uvriježenim običajima besplatno darovati, - za koje svrhe je predviđeno oko 200 primjeraka (...) Tako bi za prodaju i meni ostalo 500 komada. To je upravo polovica preostale količine od određene naklade. Na taj način ćemo nakladu bratski podijeliti: polovicu Vi, polovicu ja. Vi ste dali materijalna sredstva za izdanje ove pjesmarice, ja sam dao umni i artistički dio, i tretirao sam naš zajednički ulog jednako vrijednim." (7.IX 1946)

\*\*\*

Prema dogovoru Mihajla Kovača i dra Vinka Žganca, knjiga "Pjesme jugoslavenskih Rusina" predstavlja zbirku od 116 Žgančevih aranžmana, od kojih je 58 nastalo prema Kovačevim zapisima (NoNo 1, 4, 8-10, 20, 25-28, 34-36, 38, 39, 41, 43, 45, 47, 49-51, 54-56, 58, 60, 63, 65, 68, 69, 74, 77-83, 85, 86, 88, 91, 93, 94, 96-99, 101, 103, 105, 109, 110, 112 i 114-116). Druga polovina aranžmana nastala je na osnovu zapisa koje je sam Žganec melografisao u zagrebačkom grkokatoličkom semeništu - od semeništaraca, učitelja, sveštenika, monaha i pomoćnog osoblja.

Kao što je već u citatima Žgančevih pisama spomenuto, autorima zbornika nije bio naročito bitan redosled pesama. Prvih devet aranžmana pripada, u grubim crtama, svatovskom ceremonijalu, a zatim se bez neke sistematičnosti redaju svakodnevnne, ljubavne, vojničke, šaljive i druge pesme - sve do kompozicija koje su u narodu prihvaćene kao tradicionalne (poput "Ja Rusin bul"), pečalbarskih ("Americki men"), pa i novonastalih pesama ("Hižočko stara" na tekst Mihajla Kovača, za koju je melodiju komponovao Irinej Timko). Sastavljačima zbornika takođe nije bio bitan raspored ni po tonskim nizovima, ni po karakteristikama forme, ni po vrsti aranžmana ili nekoj drugoj muzičko-tehničkoj komponenti. Očigledno je da je namena zbornika bila prvenstveno praktična - kako je to Kovač i zamislio "da bi radio sa horom i dečom". Sa današnjih pozicija etnomuzikologije, pa i sa stajališta tadašnjih Žgančevih istraživanja drugih folklornih oblasti, čini nam se ova zbirka donekle anahronom i ne pruža nam željeni uvid u tradicionalnu muziku jugoslovenskih Rusina - tim pre što je to prva notna zbirka njihove muzike uopšte. Međutim, ona u potpunosti odgovara svojoj nameni i potrebama trenutka, a iza nje stoji pošten, stručan i požrtvovan rad kako na melografisanju, tako i na aranžiranju rusinskih narodnih melodija.

Najveći broj aranžmana napravljen je za mešoviti hor (NoNo 1, 4-35, 37-54, 56-66, 68, 75, 78, 84, 86, 92, 94, 95, 105-107, 109, 111 i 116) i za četveroglasni muški hor (NoNo 2, 36, 55, 82, 88-91, 93, 96-104, 108, 110 i 112-115). Četiri aranžmana napisana su za troglasni ženski sastav (NoNo 3, 71-73), isto toliko za solo bariton uz mešoviti hor (NoNo 74, 77, 81, 83). Tri pesme obrađene su za solo tenor i muški hor (NoNo 79, 80, 85), a po jedna za bariton i muški hor (87), sopran i mešoviti hor (76), tenor i klavir (70) i sopran i klavir (69). Posebno je raznovrstan aranžman pod brojem 67 ("Šerco moja") koji počinje solobariton uz pratnju basova, drugi odsek peva četveroglasni muški hor, treći odsek troglasni ženski hor, a završava kompletan mešoviti hor. Ovako raznovrsni Žgančevi aranžmani pisani su da bi zadovoljili potrebe rusinskih amaterskih ansambala, ali i da bi podvukli karakter svake pesme (u zavisnosti da li su to muške ili ženske pesme, intimna lirika ili kolektivno pevanje, monolozi ili dijalozi).

Nije nam poznato da li je Žganec imao prilike da čuje rusinsko narodno grupno pevanje, no, ako jeste, očigledno da u svojim aranžmanima nije težio autentičnom tradicionalnom dovoglasu ili višeglasju, nego da je stvarao obrade koje se graniče sa kreativnim autorskim radom "na osnovu narodnih melodija". Gotovo da nema ni jednog aranžmana koji bi predstavljao samo puku harmonizaciju, a sigurno ne harmonizaciju u vulgarizovanom dursko-molskom tonalnom sistemu.

Zanimljivi su u tom smislu aranžmani pesme "V petrovskim polju" (PRIMER 1, 62, 63).<sup>4</sup>

Od četiri sačuvana notna rukopisa (melografska zapisa), tri nesumljivo pripadaju Mihajlu Kovaču ("Pid dubinoju"), "Ja Rusin bul" i "Petrovskim polju"), dok je četvrta melodija zapisana od nepoznatog autora sa Žgančevim dodatnim latiničnim tekstom ("Dobri večer moja mila").

U Kovačevom rukopisu sa Žgančevim anotacijama "14/VII 1943 Pj.A.74" melodija je uglavnom korektno zapisana, ali se tekst u 3. i 4. taktu ne poklapa sa prirodnim i logičnim naglaskom. Stoga se Žganec obraća za mišljenje Kovaču, koji mu odgovara da "ako su Vam je u sjemeništu ovako kako ste Vi zapisali, pjevali, znači da ta varijanta tako i zvuči, jer pjevačice su iz tog samog sela u kome je i pjesma, izgleda, nastala. Moju melodiju, ne sjećam se ni sam gdje sam zapisao, ali mislim da nije od Petrovčana, pa može biti da nije točna. Među tim meni se više sviđa moja, pa bih volio da i ona uđe (...) Puštam Vam na volju da Vi obradite jednu ili drugu ili pak da od tih dviju sklopite jednu kombinaciju u kojoj bi se istakli najljepši djelovi jedne i druge". I Žganec zbilja pravi dve verzije ove pesme. Odmah na melografski rukopis dodaje moguće kontrapunktske varijante/fugata. Prvu varijantu široko razrađuje kao kombinaciju dveju verzija u Des-duru, dok drugu varijantu daje u prostonarodskoj harmonizaciji u B-đuru.

Već na ovom primeru uvidamo da je Žganec svoje aranžmane postavljao u određene tonalitete (uglavnom da bi glasovi pevača bili u optimalnom registru, ali i u zavisnosti od karaktera pesme). No, mađa inicira zapadnoevropske dursko-molske tonalitete, ne zadovoljava se ovakvim harmonskim standardima, već traži akordsku

<sup>4</sup> Među vojvodanskim Slovacima postoji gotovo istovetna pesma "V Pivničkem polju" koja je i himna istoimenog festivala - a u Bačkom Petrovcu se peva i kao "V Petrovskem polju"! Takođe uporedi slične ritmičke obrasce pesama "I mi smo Sremci" i "I dođi lolo".

strukturu skrivenu u melodiji, tj. one akorde koji odgovaraju karakteru melodije. Pokazaćemo to na jednostavnom primeru pesme No. 4, "Šljidom, apočko" (PRIMER BROJ 4, 2). Naizgled jasan tonalitet A-dura koji je u prvim akordima "bespolan" (bez terce), dobija neuobičajen prizvuk na početku drugog melostuha ("za svojim ljubim čadom"). Ton kojim počinje ovaj melostih Žganec je komotno mogao da harmonizuje dominantnim akordom i čitava pesma bi ostala u jasnim pomacima tonika-dominanta, kako je to harmonizovao Onufrij Timko. Međutim, on ovaj ton harmonizuje akordom drugog stupnja (zamenikom subdominantne i dominantne funkcije, da bi se tek u poslednjem taktu pojavila tonika. Tako se umesto vulgarizovanog A-dura dobio modalni prizvuk, koji u potpunosti odgovara melodiji ove svadbene pesme koja svojom strukturom dijatonskog tetrahorda sa polustepenom između III i IV stupnja ukazuje na vrlo arhaično poreklo. U trećoj knjizi "Naša pisnja" Onufrija Timka<sup>5</sup> varijanta ove pesme "Šljidom, tatočko" je uvrštena u "originalne bačko-stremske", mada i sam Timko navodi da je tekst zapisao Jakov Holovacki u Zakarpatju i da je Filaret Kolesa zapisao i melodiju po pevanju dra Gavriła Kostelnika. Mada Žganec nije znao za ove podatke, osetio je arhaičnost melodije i jednostavnim - ali efikasnim - harmonskim sredstvima ukazao na nju.

(Pola veka kasnije snimili smo ovu pesmu u Bikić-Dolu, u novoj varijanti ili varijanti koja nije došla do Žganca, a koja još više naginje ka dominantno-toničkim pomacima - PRIMER 2 i zvučni primer.)

Ovakvim i sličnim, bogatim i osmišljenim harmonskim rešenjima vrvi cela knjiga - kao, uostalom, i Žgančeve zbirke obrada međimurskih ili drugih pesama. Precizne dinamičke oznake i upute za tempo omogućuju amaterskim horovima nadahnutije interpretacije, a Žgančeve obrade još više približavaju stvaralačkom činu. Takve obrade, koje i pred iskusnije horove postavljaju ne male interpretacione probleme, nisu, prirodno, ušle u narod, niti istisnule tradicionalne narodne načine pevanja. No, one su imale veliku ulogu u prvim godinama emitovanja programa Radio-Novog Sada, a naročito programa na rusinskom jeziku. Zahvaljujući prvim magnetofonskim snimcima iz 1956, koji su sačuvani u fonoteci Radio-Novog Sada, i danas možemo da stvorimo sliku o njihovoj lepoti i značaju koji su imale i imaju za razvoj rusinske muzičke kulture.

---

<sup>5</sup> Onufrij Timko: Naša pisnja, Ruski Krstur, 1954, str. LXIV, 180.

*Nar. umjet. P. I. 3, 1991, str. 71-83, D. Mihalek, Rusinske narodne pesme u zapisima i...*

**PJESME**  
**JUGOSLAVENSKIH RUSINA**  
**ПІСНІ ЮГОСЛАВЯНСКИХ РУСИНІВ**

**HARMONIZOVAO I OBRADIO**  
**ГАРМОНІЗУВАВ І АРАНЖУВАВ**  
**Dr. VINKO ŽGANEC**  
**Др. ВІНКО ЖГАНЕЦЬ**

**NAKLADA AUTOROVA**  
**TISAK NAKLADNOG ZAVODA HRVATSKE, ZAGREB**

①

14/VII 1943  
G. H. 71

Pe-trowskij polju ši-ro-kim po-lju - tri li-pi, pe-trowski chlapei bicki su  
zlo-žni do bit ki.

→ NADOPISANO PO V. ŽGANCU

(♩=92) ПЕТРОВСКИМ ПОЛЮ

БЕРОНСКА ГОВЛА, р. 1919.  
р. ПАПУГА, ШИД АН.Х. 1990.

ПЕ-ТРОВ-СКИМ ПО-ЛЮ ШИ-РО-КИМ ПО-ЛЮ ТРИ ЛИ-ПИ

ПЕ-ТРОВ-СКИХ ХЛАПЧИ ШУЖИ СУ ЗЛОЖИ ДО БИТ-КИ

Five systems of musical notation for page 71. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written in Cyrillic script below the vocal line.

62. V petrovskim poiju  
 s serpsanin nosu

I. Allegretto scherzando  
 Arr. Vinko Žganec

Four systems of musical notation for page 70. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written in Cyrillic script below the vocal line.

### 63. V petrovskim polju

В петровским полю

II.

Allegretto.

Arr. Vinko Žganec

*mf* V petrovskim po-lju, v ši-ro-kim po-lju tri-lji-pi,

*p* petrovski chlapci šic-ki su slo-žni da bit-ki, *p* petrov-ski

chlap-ci šic-ki su slo-žni *f* do-bit-ki.

V petrovskim polju, v širokim polju.  
 Petrovski chlapci šic-ki su slo-žni.  
 Bili so v oni v sobotu večer.  
 Pri ka-ž-dim sta-la mi-ljen-ka ve-rna.  
 Nje bi-je, mi-li, ser-co ne bo-ji.  
 Tu ci vi-noč-ko, tu ci pi-voč-ko.  
 Ja vi-na nje scem, ja pi-va nje scem.  
 Pre te-be mi-la, ha-lub-ka bi-la.  
 ked bi so bi-li, naj bi so bi-li.  
 A-je so bi-ju, šic-ki so bi-ju.

Tri-lji-pi,  
 Do bit-ki.  
 Da rana.  
 Plakala.  
 Nje bi-je,  
 Napij se!  
 Hor-ke je,  
 Bit-ka je.  
 Z ru-ka-mi,  
 Z no-ža-mi.

В петровским полю, в широком полю  
 Петровски хлопци шикки су сло-ж-ни  
 Били ше вони в саба-ту ве-чар  
 При ка-ж-д-им ста-ла ми-лен-ка ве-рна  
 Не бий ше, ми-ли, ше-р-цо не бо-лі  
 Ту ци ви-ноч-ко, ту ци пи-воч-ко.  
 Я ви-на не с-цем, я пи-ва не с-цем  
 Пре та-бе, ми-ла, га-лу-б-ка ви-ла.  
 Кед би ше би-ли, най би ше би-ли  
 Але ше би-ю, шикки ше би-ю

Три ліпи,  
 До битки.  
 До рана.  
 Плакала.  
 Не бий ше,  
 Напий ше!  
 Горке є,  
 Битка є.  
 З руками,  
 З ножами.



4. Šljidom, apočko

Шлідам, апочко

Allegro con moto

Arr. Vinko Žganec

*mf* Šljidom, apočko *f* šljidom, *mf* šljidom a-

A: T — 2 1 — D — T —

apočko, *f* šljidom, *p* za svojim lju-bim

— D — II — D6

ča-dom, *mf* za svojim lju-bim ča-dom.

S D6 S6 D II6 D6 II65 D T —

Šljidom, apočko, šljidom za svojim ljubim čadom!  
 Šljidom, mamočko, šljidom za svojim ljubim čadom!  
 Šljidom, rodzina, šljidom za svojim ljubim čadom!  
 Až popod verbinocku za svoju rodzinaocku,  
 že bi rodzina znala, dze svojo čado dala....

Шлідам, апочко, шлідам за своїм любім чадом!  
 Шлідам, мамочко, шлідам за своїм любім чадом!  
 Шлідам, родзичо, шлідам за своїм любім чадом!  
 Аж попад вербіночку за сваю родзіночку,  
 же би родзича знала, дзе сваё чадо дала....

2

ШЛИДОМ, АПОЧКО

ГАНЯ ХНАТКО, р. 1929.  
ЛЮБИЦА РОМАН, р. 1938.  
БИКИЯ ДО, 14. X 1990.

(♩ = 84)

ШЛІ - ДОМ А - ПОЧ - КО - ШЛІ - ДОМ За сего-їм АЮ БИМ  
ЧА - ДОМ За сего-їм АЮ - БИМ ЧА - ДОМ

The musical notation consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a tempo marking of quarter note = 84. The melody is written in a single line with lyrics underneath. The second staff continues the melody and ends with a double bar line. The lyrics are written in Cyrillic script.



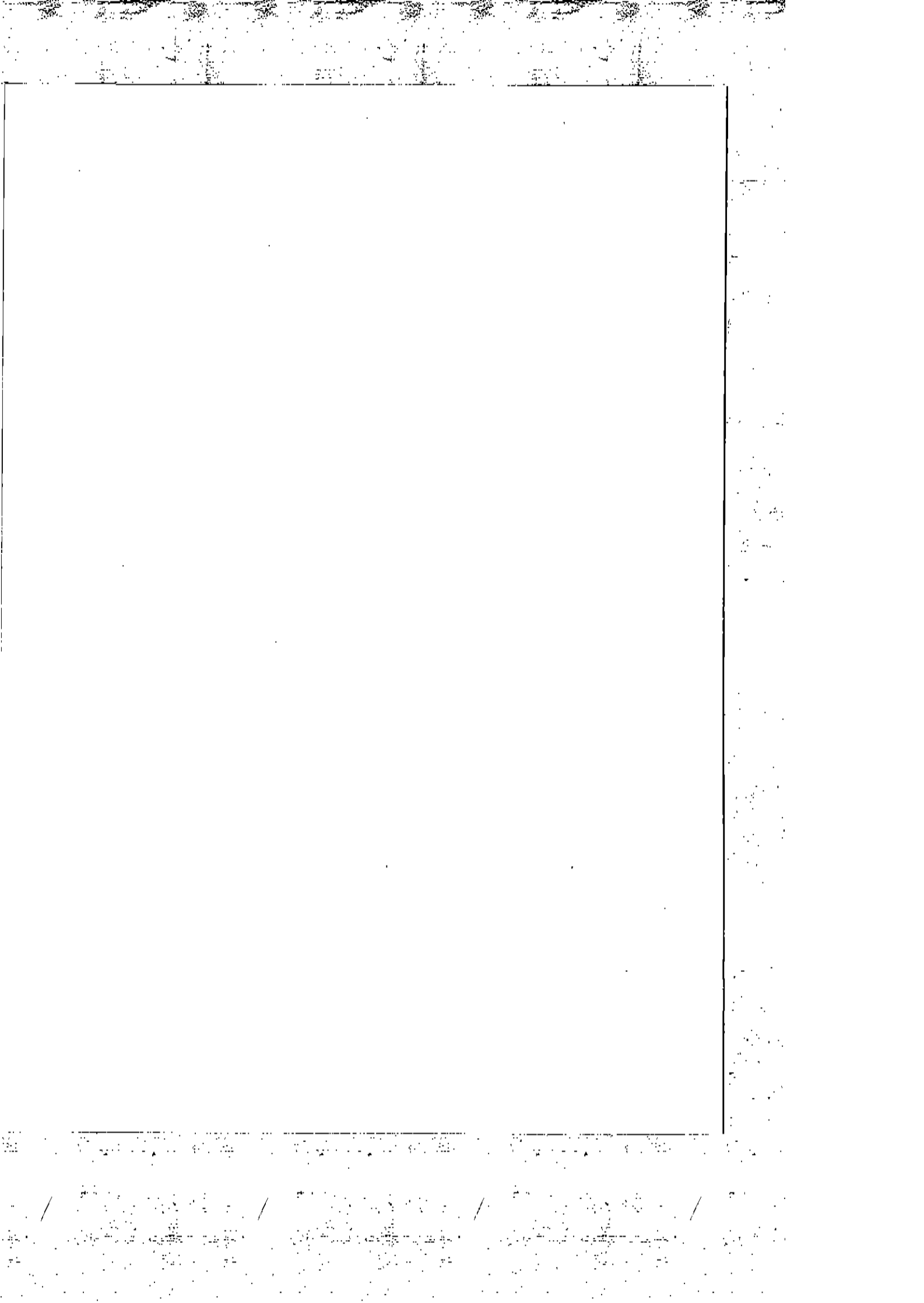
МИХАДЛО КОВАЧ  
и ДАНИЛ ХНАТКО

## UKRAINIAN FOLK SONGS IN NOTATIONS AND ADAPTATIONS BY VINKO ŽGANEC

### SUMMARY

In 1946 in Zagreb, Dr. Vinko Žganec himself published his collection, *Pjesme jugoslavenskih Rusina* (Songs of Yugoslavian Ukrainians /Russines/). As far as is known, this was the first collection of songs and music of Ukrainians from Bačka, Srem and Slavonia, who settled in these regions after the mid-eighteenth century. The collection contains 116 "numbers" (102 songs and 14 "doubles") with Žganec's arrangements for choirs (for female, male, and mixed choirs). The arrangements were based on melographic notations made by Mihajlo Kovač, who was the main initiator of this collection. Then a young teacher in Bikić Do, and now one of the doyens of Ukrainian (Russine) literature, Kovač sent Žganec 58 of his own notations of folk songs with the request that Žganec arrange them for the choir, "as he had done with songs from Medimurje" - and that he adapt them for everyday occasions and requirements - primarily for amateur groups. The remaining songs were melographed by Žganec at the Greek Catholic Seminary in Zagreb, noted down from various singers.

On the basis of Kovač's notations, the correspondence between Kovač and Žganec, comparison with the melographic notations of Onufrij Timko, analyses of Žganec's arrangements and comparison with notations made today in the same region, this study endeavours to penetrate to the essence of Žganec's melographic and arranging work, and to point out its characteristics.



# ISTRAŽIVANJE FOLKLORNIH GLAZBALA HRVATSKE I MAGNETOFONSKE SNIMKE INSTRUMENTALNE GLAZBE VINKA ŽGANCA

KREŠIMIR GALIN

*Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb*

Etnoorganološki rad Vinka Žganca, premda znatno manji po svom opsegu od melografiranja vokalne glazbe, nije zbog toga manje značajan, već je samo manje poznat. Radi boljeg predstavljanja te značajne istraživačke dimenzije u radu Vinka Žganca, kao i nužnog njenog suvremenog vrednovanja, autor članka sistematizira i sintetizira podatke koje je sakupio Vinko Žganec. Sistematizacija podataka o tradicijskim glazbalima kao i magnetofonskih snimki instrumentalne glazbe, obavljena je slijedom tipova glazbala kako ih klasificiraju Hornbostel i Sachs. Uz rad su priložene i Žgančeve transkripcije vrijednih primjera magnetofonskih snimki instrumentalne glazbe kao i jedan likovni prilog.

Rad Vinka Žganca na istraživanju tradicijskih glazbala ostao je nezapažen za njegova dugog i plodonosnog života ispunjenog melografiranjem i etnomuzikološkom djelatnošću. Tom dijelu Žgančeva istraživačkog i sakupljačkog rada premalo su posvetili dužne pažnje i etnomuzikolozi, posebno etnoorganolozi i nakon prestanka radnog vijeka Vinka Žganca.

Povodom označavanja 100. godišnjice rođenja dr. Vinka Žganca potrebno je obratiti konačno dužnu pažnju i tom području njegovog znanstvenog i skupljačkog rada, kako bi se bolje osvijetlio i vrednovao njegov doprinos istraživanju tradicijske

instrumentalne glazbe i istraživanju tradicijskih glazbala, koji je premda znatno manjeg opsega ali ipak ne bez određenog većeg značaja i vrijednosti u ukupnom razvoju etnoorganologije u Hrvatskoj.

Za nedovoljno dobro i nepotpuno sagledavanje kao i neodgovarajuće vrednovanje rada Vinka Žganca na tom području, moglo bi se pronaći nekoliko objektivnih razloga i činjenica koji su uvjetovali takvu situaciju.

Činjenice koje su pogodovale takvom stanju su slijedeće:

1. - Područja, tj. tereni na kojima je Vinko Žganec prvenstveno istraživao vokalnu glazbu, nisu obilovala, tj. nisu bila dovoljno bogata sačuvanim starijim oblicima tradicijskih glazbala a tako i instrumentalne glazbe. Upravo zbog te činjenice našao se Vinko Žganec u situaciji da objavljuje vrlo vrijedne podatke o glazbalima koja su već nestala iz tradicijske upotrebe (dude, kozji rog, volovski rog s rupicama za sviranje, žvcglice, fajfalice, tj. poprečne flaute ili poseban tradicijski stari način izravnog zvonjenja crkvenim zvonima tzv. "urnačenje") na jedan vrlo neprikladan način koji ih čini gotovo neprimjetnima, teško zapazivim. Zbog velike disproporcije između broja sakupljenih napjeva a puno manje količine podataka o glazbalima i tradicijskoj instrumentalnoj ili vokalno-instrumentalnoj glazbi, Žganec se odlučio da te podatke objavi disperziono u jednoj knjizi, na raznim mjestima, tj. povodeći se za kriterijem porijekla informacije a ne kriterijem kvalitete informacije. Zbog toga se mi danas nalazimo u jednoj paradoksalnoj situaciji da vrlo vrijedne podatke o glazbalima i instrumentalnom glazbenom repertoaru, tražimo i nalazimo u komentarima pojedinim notnim zapisima vokalnih napjeva ili u bilješkama o pjevačima, gdje se tek usputno citiraju njihova kazivanja o okolnostima kako i kada su naučili pjevati određenu pjesmu, kada su je izvodili i uz koje glazbalo.

Za ilustraciju takve specifične situacije poslužit će nam nekoliko podataka o tome kakvog su opsega Žgančevi pokušaji davanja sintetičkih pregleda instrumentarija i instrumentalne glazbe određene regije koju je obuhvaćala njegova knjiga. To su ustvari "lakonska", vrlo kratka poglavlja opsega od pola do jedne ili jedne i pol kartice teksta. Tako možemo konstatirati da poglavlje "Instrumentalna glazba" (6. poglavlje glave 4. pod naslovom "Napjevi" u ZNŽO, knj. 44, Zagreb 1971, 5-236) prostorno zauzima 4 retka 47. stranice i 11 redaka na 48. stranici. Poglavlje pod naslovom "Seljačke glazbe" koje predstavlja instrumentalne sastave s područja Zcline (V. Žganec, *Hrvatske pučke popijevke iz Zeline i okolice*, 1979, 255-257) zauzima samo dvije stranice teksta, dok poglavlje "Glazbeni instrumenti" (V. Žganec 1979, 262) donosi samo popis glazbala pronađenih u Zelini u opsegu od 6 redaka, dok u istoj knjizi poglavlje "Narodni glazbeni instrumenti" zauzima pola kartice (V. Žganec 1979, 264).

Iz navedenog možemo zaključiti da su malobrojni ali vrlo vrijedni podaci o glazbalima i instrumentalnoj glazbi u Žgančevim objavljenim djelima izneseni vrlo šturo u sintetičkim poglavljima malog opsega i karaktera pregleda, kao i raspršeno u mnogobrojnim bilješkama o pjevačima ili komentarima notnim zapisima popijevka koji obiluju detaljima o glazbalima, sastavima instrumenata, prigodama za sviranje, obrednom kontekstu upotrebe glazbala, nazivlju instrumenata i graditeljima glazbala.

2. - Sasvim drugačiju sliku nam pruža podatak o brojnim popisnim listama snimljenih magnetofonskih vrpca s drugih terena, čiju građu Vinko Žganec nije stigao objaviti. Ta građa obiluje magnetofonskim zapisima instrumentalne glazbe, snimljenim razgovorima sa sviračima, kazivanjima o glazbalima kao i snimljenim tonskim nizovima aerofonih glazbala. Sasvim je sigurno da je Žganec imao vremena tu građu objavljivati, njegov pristup objavljivanju te građe bio bi sasvim drugačiji. Možda bi ona dobila središnje mjesto ili bi ju Žganec objavio kao zbirku instrumentalne glazbe s određene regije.

3. - Žganec u svojim objavljenim radovima nije primjenjivao sistematiku glazbala koja je sredinom šezdesetih godina našeg stoljeća međunarodno prihvaćena od Međunarodnog savjeta za tradicijsku glazbu (ICTM) pri UNESCO-u, tj. klasifikacijski sustav Hornbostela i Sachsa (Hornbostel-Sachs, 1914) u kome su glazbala tipološki razvrstana, već se njegov rad izgleda temeljio na poznatom Kuhačevom djelu "Prilog za povijest glasbe južnoslovenske, (1877-1882) jer je mjestimično uočljivo i preuzimanje klasifikacijske greške od Kuhača, kad se sopile označavaju kao "neka vrsta narodnih klarineta" (V. Žganec-Sremec Nada 1951, 212). Također je uočljivo da se Žganec nije rukovodio modelom sustavnog istraživanja i prezentiranja podataka o glazbalima kakav je od 1967 (kad je Žganec navršio 77 godina) prihvaćen u ediciji "Priručnik evropskih folklornih glazbala". Te činjenice se ne mogu smatrati kao nedostaci njegova rada, jer sam Žganec nije imao za cilj objaviti vrlo solidne etnoorganološke studije, pa iz toga proizlazi da mu zato i nije bila potrebna sva ta standardna metodologija kojom raspolaže etnoorganologija. Ipak treba istaknuti da je njegova objavljena i neobjavljena građa (podaci i magnetofonski zapisi) dovoljno opsežna i vrijedna da bude obradena metodologijom suvremene etnoorganologije.

Iz ove tri osnovne činjenice koje se odnose na istraživanje tradicijskih glazbala, tj. rad Vinka Žganca na tom području, proizlazi kao nužan i neophodan zadatak da se Žgančeva objavljena građa (u komentarima, bilješkama i drugim oblicima) kao i neobjavljene magnetofonske snimke instrumentalne glazbe sistematizirano prezentiraju prema pojedinim tipovima glazbala (prema sistematici Hornbostela i Sachsa) kako bi se dobio jedan potpuni pregled nad tim njegovim značajnim radom, što bi omogućilo konačno i pravilno vrednovanje tog Žgančevog rada u cjelini.

Drugi dio ovog članka nastoji ispuniti te zadatke.

## Idiofona glazbala

### HS-111.242.122-CRKVENA ZVONA

Tekst o zvonjenju crkvenim zvonima, tj. "trnačenju" u Hrvatskom zagorju nalazimo u knjizi "Narodne popijevke Hrvatskog zagorja (V. Žganec 1971, 196 - komentari uz primjere br. 752, 753 i 754, vidi i magistarski rad u rukopisu K. Galina "Acrofona i idiofona glazbala u Hrvatskoj u prvoj polovini 20. stoljeća",

stranice 305 i 307). Žganec donosi i dvije notne transkripcije na tri crkvena zvona u Tuhelju (V. Žganec 1950, 431, primjeri broj 753 i 754) a također donosi notnu transkripciju i vokalne imitacije zvonjenja na tri zvona u Biškupcu (V. Žganec 1971, 431, notni primjer br. 752). Citiram komentar Vinka Žganca uz notni zapis br. 752 (V. Žganec 1971, 196): "Ovako zvone "paradno" za mrtve u Vidovcu. To je osnovni ritam, bez obzira na ostale zvonove i apsolutnu visinu glasa zvona. Narod onomatopejskim riječima imitira zvonjavu "dindindin" (vidi u ovom radu **notni primjer br. 1**). U komentaru notnom zapisu br. 753, Vinko Žganec donosi i imena zvona: "Marko, Vilim i Miško imcna su zvona župne crkve u Tuhlju" (u ovom radu vidi **notni primjer br. 2**).

Tradicionalnu tehniku sviranja kao i dijalektalnu terminologiju kojom se označava taj specifični način direktnog zvonjenja, Žganec opisuje u komentaru notnom zapisu br. 754 (V. Žganec 1971 196-197). Citiram: "U nekim zagorskim crkvama, još se i danas sačuvao stari običaj "igre zvona" (Glockenspiel). Tu igru u pojedinim mjestima nazivaju raznim imenima, kao "paradno zvonjenje" i slično, a u Tuhelju je to "trnačenje" (od glagola "trnačiti"). Meni je tuheljski zvonar Vilim Tramišak, sa svojim pomoćnikom Ćirilom Špčićem, "trnačio", pa mi je uspjelo zapisati nekoliko motiva. Osim onih ritmičkih figura, on je pravio i druge, koje bi se morale fonografski snimiti kad bismo htjeli dobiti pravu sliku o svim mogućnostima zagorske seoske igre zvona. On se sa svojim pomoćnikom popeo u toranj i klatnima udario o dva zvona s nutarnje strane, a njegov pomoćnik je udario na isti način o treće zvono. Uglavnom postoje dvije vrste "trnačenja": "za mrtve" i "paradno" /za velike blagdanc/ (u ovom radu vidi **notni primjer br. 3**). U komentaru notnom zapisu br. 192 (V. Žganec 1971, 173) Žganec objašnjava i upotpunjuje informaciju o vokalnom imitiranju zvonjenja na crkvena zvona: "Toma pjesmom imitira narod zvonjavu crkvenih zvona u Radiovanu, dok zvone mrtvacu".

Svi ti podaci Vinka Žganca o zvonjenju crkvenim zvonima predstavljaju značajan doprinos gotovo stogodišnjim nastojanjima da se istraži pojava tradicionalnog načina zvonjenja u Hrvatskoj. Od početka koje je Kuhač (K. Galin 1984, 218) u sedmom poglavlju svoje studije ("Prilog za poviest glásbe južnoslovsjenske") zacrtao svojim podacima o posebnom načinu zvonjenja i nazivima "klencati", "klecati" i "klenut" polako se slagao mozaik informacija o toj specifičnoj glazbenoj pojavi. Stanislav Preprek (1935, 14) i Vladimir Fajdetić (1967/8, 171) zabilježili su tu pojavu tradicijskog zvonjenja u Rabu, Pučišću i Milni na otoku Braču kao i u Senju (Fajdetić). Poslije njih jedini je Vinko Žganec donio dvije vrlo dobre notne transkripcije, čak na dva crtovlja kako bi što bolje prikazao specifičnost takve tehnike sviranja na zvona (notni primjeri 1 i 2 u ovom radu). Time a i drugim potpunijim podacima od svojih predhodnika Žganec je dao podstreka i uputa kako u novijim istraživanjima treba istraživati. Konačni rezultat tog njegova podstreka možemo naći u videosnimkama (TV tehnikom) zvonjenja, tj. "kampananja" u Nerezinama u Malom Lošinjju, koje se čuvaju u Žavodu za istraživanje folkloru Instituta za filologiju i folkloristiku u Zagrebu (videokazeta br. 87, snimio Krešimir Galin).

Žganec u svom radu "Proučavanje muzičkog folkloru na otocima Lošinjju, Susku i Cresu (1956, 429) donosi vrlo vrijedan podatak o upotrebi



idiofonog, trzajućeg glazbala s željeznim okvirom i jezičkom, poznatijeg u Jugoslaviji pod nazivom "drombulje" (HS-121.221). Citiram: "U Nerezinama Dinko (Rukonić) se sjeća instrumenta zvanog **BRENKAVICA**. To je naša "drombulja". Više je toga instrumenta bilo, dok je Lošinj potpadao pod Italiju. Danas toga više nema". Nakon Kuhačeva rada (F. Kuhač 1882, 137), to je prvi podatak u etnomuzikološkoj literaturi o tom tipu glazbala u upotrebi na novom području u Hrvatskoj (bili je poznato na području Slavonije), tj. na kvarnerskim otocima, premda se istovremeno daje do znanja da je popularnost tog glazbala bila pod snažnim kulturnim utjecajem Italije.

## Aerofona glazbala

Iz skupine aerofonih (zrakozvučnih) glazbala, najbrojnije su Žgančeve snimke (magnetofonske) tradicijskog glazbenog repertoara sviranog na **HARMONICI RASTEGAČI** (HS-412.13.20):

1 - Na magnetofonskoj vrpici ST 12: "Smotra Slavonije" u **Novoj Kapeli**, 1961. g. snimak pjesme "Proleće se budi".

2 - Na magnetofonskoj vrpici B 21 (stari broj 51), snimak iz **Vela Luke** s otoka **Korčule**, 1960. godine, snimljen je repertoar svirača Petra Martinovića rođenog 1894. godine.

To su snimci plesnog glazbenog repertoara:

7 - Pritilica (Polka) /45"/

8 - Tanac /55"/

9 - Marfina /60"/

10 - Dva na pasa /25"/

11 - Četiri pasa /45"/

12 - Poljka /36"/.

3 - Na vrpici A (A 1) snimljen je glazbeni repertoar Antuna Marinculića rođenog 1908. godine, iz mjesta **Čunski** na otoku **Cresu**. To su plesovi:

69 - Račići /45"/

71 - Bersaljera /35"/

71a - U okrug /30"/

72 - Šotuš /30"/

73 - Mazurka /30"/

74 - Due passi /25"/

75 - Quatro passi /40"/

76 - Drago moje ili Milo, drago /40"/

Svirku na **JEDINKI**, tj. "**ŽVEGLICI**", jednocjevnoj kljunastoj okomitoj flauti s rupicama za sviranje (HS-421.221.12), snimio je Žganec u **Dunjkovcu** u

**Medimurju** 17.3.1952. godine. Svirač je bio Mijo Preložnjak, rođen 1870. godine u Črečanu (a živio u Pretetincu).

Na vrpici C 12 (stari broj C 33) snimljene su dvije pjesme u instrumentalnoj izvedbi:

- 1 - "Kovač majstor, potkujte mi konjića"
- 21 - "Pečka, moja Pečka".

Na vrpici B 62, snimljena je slobodna svirka na "FUČKALICI" na brojevima 17 i 21.

Na vrpici B 28 (stari broj B 63) snimio je Vinko Žganec svirku plesa POSKOČNICA (br. 20), na jedinki koja se naziva "ČURLIKA". Svirač je bio Petar Komazec iz Žegara kod Obrovca.

Vrlo vrijedna snimka svirke na jedinki je glazba svirana na "ČUROMINKI" iz Blata na otoku Korčuli u izvedbi Antuna Fajetića (pok. Antona), rođenog 1894. godine u mjestu Blato. Njegov glazbeni repertoar je slijedeći:

- 13 - svirka bez naziva /20"/
- 17 - Čurominkanje /35"/
- 18 - Barče /35"/
- 22 - Daleko mi biser grana /45"/
- 24 - Jamatvarski zvuk /35"/.

O upotrebi lončanih fučkalica (HS-421.221.4) na otoku Lošinju u Nerezinama, izvještava Žganec u svom preglednom radu "Proučavanje muzičkog folkloru na otocima Lošinju, Susku i Cresu (1956, 429). Citiram: "Zatim je bio instrumenat 'ŠVIKNJIĆ'. To je od terakote načinjena svinja, ovan ili slično".

Svirku na DVOJNICE (HS-421.222.12) snimio je Žganec također u Dunjkovcu u Medimurju, na vrpici B 62.

Snimka s rednim brojem 25, je slobodna improvizacija.

Snimka s rednim brojem 26, je pjesma "Nedelišće, mesto malo".

Svirku na dvojnice "DVOJICE" s otoka Lošinja u izvedbi Dinka Rukonića snimio je Vinko Žganec na vrpici broj A5, A1, br. 69. Popratne podatke uz snimke Žganec je objavio u članku pod naslovom "Proučavanje muzičkog folkloru na otocima Lošinju, Susku i Cresu" (V. Žganec 1956, 430). Citiram: "131- Dinko je donio "dvojice", koje je izradio god 1864. (Filip Sokolić), Dinkov stric. Evo njihove skice: Dinko svira u njih ples "račića". Melodija je ista kao i pod mijeh". 132 - Skala "dvojice".

Podatke o dvocijevnim klarinetskim sviraljkama s mješinom s otoka Suska, poznatim pod nazivima "MUSNICE" ili "SVIRALE" (HS-422.22) donosi Žganec u kraćem članku "Proučavanje muzičkog folkloru na otocima Lošinju, Susku i Cresu (1956, 423). U istome članku objavljen je i zapis pjevane melodije svirke na mihu prema sjećanju kazivačice Marije Picinić, "Incipove" bolničarke, seljance, rođene 1921. godine, kbr. 554. Citiram: "Ona mi je dala i dosta historijsko - etnografskih podataka o Susku. Tako je istakla, da se je na Susku plesao posebni ples uz instrument zvani "musnica" ili "svirala" ( to je

"mijeh"). Posljednji svirač u musnicu bio je pok. Lovro Matesić "Lorencina", koji je nedavno umro. Poslije njega na Susku više nitko ne zna svirati musnicu. Zbog toga se sada rijetko pleše onaj specijalni susački tanac, koji se je plesao uz pratnju toga instrumenta. Prisustvovao sam jednom plesu svatova, gdje su pokušali plesati taj tanac - javno na seoskom trgu - ali ih je pratio harmonikaš, koji nije znao svirati na onaj način, kako je to svirao pok. Lovro, pak se je i ples izvrgao u karikaturu i brzo su ga prestali plesati". Uz redni broj snimke 17, citiram tekst: "Ova pjevačica mi je melodiju toga plesa "tarankala", tj. usnama imitirala pjevajući na slogove "ta", "ra" i sl. ovu melodiju. Naravno, njezino pjevanje približava se temperiranom načinu pjevanja, dok je "musnica" skoro sasvim sigurno bio netemperiran instrument".

Podatke o sviraču "MIJEHA" iz Nerezina na otoku Lošinju, donosi Žganec u drugom članku pod naslovom "Proučavanje muzičkog folklor na otocima Lošinju, Susku i Cresu" (V. Žganec 1956, 428). Citiram: "Toga istoga dana, 2.IX. 1954... Došao je još i Josip Karnalčić, koji je svirao "mijeh" onako, "kako su pod majem tuancali na studijencu". On je svirao, a ja sam snimao muzičku pratnju dolje navedenim plesovima". Na str. 430, navedeni su plesovi pod naslovom "Svirka plesova": 127.- ples "milo-drago"; 127b- "pihanje" u tom plesu. Svira u mijeh svirač Josip Karnalčić; 128- "Marš"- koji se svira onda, kad se nevjestica na piru mora odvesti iz kuće. Svaća čeka, a svirač svira "vanka iz kuće"; 129-"Muamit". To je svirka, što je svirac svira, dok poziva "svaću" iz crkve poslije vjenčanja. Ovaj se komad uvijek svira onda, kada se "svaća" sprema na polazak"; 130- Snimio sam skalu "mijeha". Da muzička pratnja odgovara plesu, plesove su plesali Ivan Zorović, rođen 1920. god. u Nerezinama, a partnerica mu je bila Albertina Sokolić (13 godina stara, r. oko 1941.) iz Nerezina, koja isto tako dobro pleše". U nastavku teksta (V. Žganec 1956, 429) Žganec pod naslovom "Mijeh", gotovo na cijeloj stranici donosi dva crteža (vidi likovni prilog br. I i II. detalji "pifera") i podatke uz skicu. Citiram: "Narodni instrument Josipa Karnalčića "mijeh" ima ovaj oblik i dijelove (skica): A) kanclica (u nju se duva); B) mijeh (obično od kozlića. "Što je veći, bolji je"); C) glava; D) pifer ("može biti deblji, prema debljini prsta "svirača"); E) šupijek; F) ovaj dio je obavijen koncem, da ne pušta zrak; G) "škujice"; H) srednjakom i prstenjakom pokriva obadvije "škujice" (u obadvije cijevi jedne svirale, jednostavno postavi odgovarajući prst preko obiju "škujica").

Podatke o sviračima dvocijevnih klarinetskih sviraljki s mješinom, na otoku Rabu, objavljuje Žganec u svom preglednom članku "Proučavanje i snimanje crkvenog i svjetovnog pjevanja na otocima Krku, Rabu i Pagu" (V. Žganec 1970, 84). Citiram: "Još mi je saopćio (Ante Mrakovčić-župnik u Banjolu) neke važne podatke. Nema nikakvih narodnih običaja o mesopustu, nema narodnih plesova. Sjeća se samo da su uoči Petrova - 29. VI. - pastiri gore na pašnjacima palili krijes koji su zvali "šartijan", to je Ivanjski krijes. To je bilo prijašnjih godina. Sve je toga dana uvečer bilo "u ognju" do Paga, koliko se je moglo okom vidjeti. Sjeća se da ima neka "Nerezinka polka". Sviralo se na "MIŠČIĆ". Još i sada zna u taj narodni instrument svirati Ante Matušan-Rajmond, zatim Joso Ribarić".

U istom članku, odnosno njegovom nastavku (V. Žganec 1970, 120), Žganec donosi podatke o sviračima iz Novalje na otoku Pagu, koje je snimao 26.

127. rujna 1956. godinc." Citiram: 8) "Pjevač XLII Ivan Šanko (r. 1918) svira u *MISNICE, MIH*. U Loparu sam se susreo sa drugim mišničarom, Matom Ivanićem pok. Iva, r. 1911. On je samouk u sviranju. Ogleđao je, kako su svirali njegov djed, otac i stric. On je sam sebi pravio mijeh. Kožu je uzeo od janjca. "Prebirač" je pravio od uljike. 8) a) Svira "starinski" ples. Taj ples ovdje još danas stari ljudi plešu. b) svira "na valser", c) svira "naški" d) svira "po paški"... Novalja, 27. rujna 1956. B) Mišničar XLII (Ivan Šanko) ponovio je sada s bolje uđčenim "mihom" svirku: a) "na valcer", b) "naški", c) "po paški".

O upotrebi aerofonog glazbala DUDA (HS-422.22), trocijevnoj klarinetskoj sviraljci s mješinom i odvojenom bordunskom cijevi, nalazimo samo vrijedne podatke kod Žganca u knjizi "Hrvatske narodne popijevke iz Koprivnice i okoline" (V. Žganec 1962, 226): "U domu mladenke zabavljao je starije svatove, koji nisu izlazili, DUDAŠ" u Koprivničkim Bregima, komentira sam Žganec (1962, 229) na slijedeći način: "Ti podaci daju nam sliku toga stanja iz doba, kada su dude iščeznule, a na njihovo mjesto javljaju se GUSLE, odnosno VIOLINE, gudački sastav sa KLARINETOM i CIMBALOM."

Žganec u drugom svom članku "Hrvatski folklor na festivalu plesova i pjesama naroda Jugoslavije u Opatiji" (V. Žganec 1951, rujan, 455), uz komentar nastupa ogranka "Seljačke sloge" iz Gradine, daje opis konstrukcije duda i glazbene mogućnosti. Citiram: "Dude" su narodni instrument s mješinom, koja služi kao rezervoar zraka, koji se pritiskom svirača tjera u sviralu, trojnu prebiraljku bez roga, na kojoj se izvodi melodija. Na jednoj cijevi prebiraljke je nastavak. Dude imaju trubanj (burdon), koji daje ležeći ton, iznad kojeg se razvija melodija. Obje svirale (prebiraljka i trubanj) imaju valjkaste duplje a pisak je na udarni jezičak (tipa klarinetskoga). Rasprostranjene su bile u zapadnoj Slavoniji na području bivše bjelovarsko-križevačke županije. Štimanje je njihovo: a) prva osnovna cijev, na kojoj se izvodi melodija: obično heksakord (g1 do e2); b) druga cijev: "rožnjak" g1 do d2; c) treća cijev: "palčnjak" jedini glas g2; d) trubanj (burdon): veliki G. Naravno da ovaj glasovni materijal može biti transponiran na više ili na niže, a i u intervalima melodijske cijevi može biti razlika. Taj narodni instrument sve više izumire, i danas su već rijetki dobri narodni svirači u dude".

Gajde Žganec opisuje u istom članku (V. Žganec 1951, 459) uz komentar nastupa folklorne grupe iz Duboševice. Citiram: "Gajde" su narodni instrument s mješinom u koju se zrak tjera na otvor zvani "dulac". Melodija se izvodi na sviralu zvanom "dvojnica", koja sadrži zapravo dvije spojene cijevi (svirale): na jednoj se izvodi melodija (obično u heksakordu), a na drugoj pratnja s dva tona, od kojih je prvi identičan s osnovnim tonom heksakorda, a drugi je za kvartu niži. Truba je svirala s dubokim tonom (burdon), koji je jedan te isti kroz cijelu svirku. To je tako zvani "ležeći" ton. Sve svirale imaju valjkaste duplje s udarnim jezičcem (tipa klarinetskog). Gajde su rasprostranjene u Slavoniji, Srijemu, Vojvodini i Srbiji. I one u novije doba polako iščezavaju i izlaze iz mode".

Žganec na drugom mjestu u sklopu sličnog glazbenog sastava (dude, egede i cimbulc) u Borovljanima spominje **POPREČNU FLAUTU** (HS-421.121.12) pod nazivom "FAJFA" (V. Žganec 1962, 227).

Preko stotinu godina prošlo je od prvog Kuhačevog etnoorganološkog rada o životinjskim rogovima (kozjem i volovskom) u hrvatskom folklornom instrumentariju (F. Kuhač 1877, 3) a da niti jedan hrvatski etnomuzikolog nije posvetio tim glazbalima veće zanimanje ili da je objavio studiju. Izuzetak čini izvještaj Božidara Širola s otoka Raba, gdje bilježi upotrebu roga od strane ribara za signalizaciju položaja broda na pučini za maglovita vremena ili u noći (B. Širola 1931, 140). Širola još jednom spominje kozji i volovski rog na području jaskanskog prigorja i Slavonije, kao glazbalo za dojavljivanje pastira o svom dolasku i odlasku na ispašu svoga stada kao i za dozivanje stada ili krda (B. Širola, 1942, 51, 52).

Životinjskim rogovima (HS-423.121.11) posvetio je Vinko Žganec razmjerno puno mjesta u svojim bilješkama i komentarima u knjizi "Hrvatske pučke popijevke iz Zeline" (1979) kao da je bio svjestan tog velikog nedostatka i praznine u etnoorganološkoj literaturi o tim najstarijim pastirskim glazbalima. Žganec donosi za **KOZJI ROG** vrlo detaljne podatke s mjerama, brojem rupica za sviranje kao i tonskim nizom kako slijedi u citatu pod naslovom **Pjesma svirana u rog** (V. Žganec 1979, 173) uz komentar napjevu pod brojem 133 (u ovom radu vidi **notni primjer br. 4**): "Ovaj napjev svirao je u kozji rog Đuro Petak rođen 1912. u Šulincu, bez ikakvog teksta. Vanjski veći luk roga dug je 33 cm, a unutarnji (uvinuti) luk dug je 25 cm. Promjer otvora za puhanje iznosi 1,5 cm, a otvor na izlazu ima promjer od 6 cm. Na unutarnjem luku rog ima tri rupice, od kojih je potonja udaljena od glavnog otvora 7 cm, preposljednja 9 cm, a posljednja (u pravcu prema otvoru za puhanje) 12 cm. Rog je načinio nepoznat čovjek. Sadašnjem vlasniku Đuri Petku dao ga je pok. Miško Petak, r. god. 1863. Taj Miško znao je mnogo narodnih pjesama, a isto je znao i njegov stric Joško Petak, ali on je sada tako oslabio da već ne može pjevati. Pomoću gusala ustanovili smo da taj kozji rog daje glasove koji su otisnuti na kraju napjeva br. 128 "Oj prasica-Jambrek" (vidi **notni primjer br. 5**, gdje netransponirani tonski niz glasi: b-cl-des1-es1). Uz tu pjesmu Žganec dodaje komentar pod naslovom **Svinjarska, pastirska pjesma**: "Pjesma je nastala kao odjek motiva kozjeg roga u koji su svirali svinjari. Narod je više od šale na te motive koje je čuo od svinjara izmišljao pojedine stihove, koji nisu imali među sobom pravu vezu, nego su se samo nadovezivali više puta i po pravilima onomatopeje. Takvi su i ovi stihovi. Rog je štiman, kako je to iza br. 128. opisano, u dorskom tetrakordu: b, c, des i es. Kad je Đuro Petak, r. g. 1912. odsvirao svoju melodiju, odmah se je Franjo Petak sjetio te pjesme. Isporedi s br. 133." (V. Žganec 1979, 168).

Na drugom mjestu, Žganec dopunjuje svoje podatke o kozjem rogu kako slijedi u citatu (V. Žganec 1979, 264). "Najčešće se javlja kao narodni glazbeni instrument *kozji rog*. Upotrebljavaju ga pastiri, najprije kao signalni instrument, kojim nagovješćuju seljacima da puste na pašu svinje i drugu stoku. Rog je tako udešen za signaliziranje da se na njemu mogu izvoditi tonovi prirodne muzičke skale, i to samo dio njezin, ne cijela skala, nego obično tri ili četiri tona". Uz napjev br. 132. "Škričeva Jalža", (u ovom radu vidi **notni primjer br. 6**) Žganec donosi i opis tehnike sviranja na rogu u slijedećem komentaru pod naslovom **Pastirska** (V. Žganec 1979, 172): "Pjevač Tome Fučkana (r. 1893) je napjev br. 132 čuo od i Blaža Štignjedeca koji je 1917. godine umro, star preko sto godina.

T. Fućkan je taj napjev označio kao tzv. *šumsku melodiju*. Oko 1907. godine B. Štignjedec je Fućkanu na paši tu melodiju pjevao i fućkao u rog. Fućkan izričito kazuje: "Na rogu su bile 3 luknje. Na rog se može *trubiti i fućkati*. Trubi se na puno, a rog se metne na usta. Glas se daleko čuje, samo trebaju dobra prsa i zdrava pluća. A fućka se tako da se samo polovica metne na rog." Iz citata se može shvatiti da je za trubljenje na rog bio potreban jak pritisak zraka ("na puno") kako bi zatirale usne priljubljene uz otvor roga, i proizvele snažan i prodoran zvuk. Prilikom fućkanja u rog, usne su morale biti slobodne, odmaknute od otvora roga, kako bi se moglo zviždati, a sam rog je služio kao pojačalo, za taj puno slabiji zvuk.

## Kordofona glazbala

Svirku na složenom žicozvučnom glazbalu s rezonantnom kutijom i batićima, **CIMBALU**, (HS-314.122), snimio je Vinko Žganec na vrpici C 12 (stari broj C 33) i to na drugoj strani koluta (s crvenim početkom vrpce) na brzini 9,5 cm/sec. Ustvari, to je presnimak sa žice br.2, odnosno snimke snimljene na žičani magnetofon tvrtke Webster.

Na tom kolutu nalazimo snimke svirke starog svirača Horvat Joška (r. 1890. godine u Črečanu, a živio je u Pretetincu). Snimke slijede po navedenim rednim brojevima:

- 9 - pjesma "Idemo vu ime oca"
- 13 - pjesma "Od petroljum fabrike" (ista kao na br. 15 na prvom smjeru vrpce - čiji tekst govori o velikom naftnom požaru u riječkoj rafineriji).
- 14 - "šoštarska polka"
- 15 - "svatovski marš"
- 16 - "Tuš" - ustvari polagana pjesma
- 17 - "pjesma kad se gljive beru" tj. "Bažulck"
- 18 - ples "Čardaš"
- 22 - ples "Šotiš"
- 23 - pjevani ples "Šotiš" uz pratnju cimbala (pjevačica Marija Vrbanec).

Priličan broj vrijednih podataka o sviranju na cimbulama objavio je Žganec u tri svoje knjige koje pokrivaju tri područja u kojima se rasprostire to glazbalo još i dan danas: Podravina (V. Žganec, *Hrvatske narodne popijevke iz Koprivnice i okoline*, 1962), Hrvatsko Zagorje (V. Žganec, *Narodne popijevke Hrvatskog Zagorja - etnomuzikološka studija*, 1971) i Prigorje (V. Žganec, *Hrvatske pučke popijevke iz Zeline i okolice*, 1979). Ti podaci su uključeni u komentare uz pojedine napjeve pjesama objavljenih u tim zbirkama. Sakupljeni na jednom mjestu oni omogućavaju dobivanje uvida u pojavu i povijesni razvitak instrumentalnih sastava koji uključuju violine, cimbale, klarinete, poprečne flaute i tambure na sva tri navedena područja. Kako od vremena objavljivanja rada Franje Kuhača (F. Kuhač

1882) o cimbalima nema podataka u etnomuzikološkoj literaturi, shvat ćemo izuzetan značaj i vrijednost tih podataka koji slijede.

Na području **Podravine** Žganec je zabilježio, citiram: "Tomi Prvčiću (r. 1867) iz **Koprivničkih Brega**, koji se ženio 1886., svirao je na svadbi Marinov Baltina "v hegede". Svih svirača bilo je pet, od kojih su svirali po jedan u egede i cimbuće, a s njima su bili još kontraš, klarinetaš i bajzar. Ta je muzika išla svuda, kuda se kretala svatovska povorka. U domu mladenke zabavljao je starije svatove, koji nisu izlazili, dudaš" (V. Žganec 1962, 226).

U mjestu **Borovljani** "obično je bilo pet 'mužikašov' koji su igrali: (h)egede, fajfu, dude, cimbuće, a jedan je 'v hegede kontrual'. Bajsa nije bilo. Poslije dudaša dolazila je u ove krajeve 'guslena glazba', i to iz **Mađarske**. Prvi put je takva muzika nastupila ovdje 1857. godine, kad se Đurin otac ženio (Đuro Maltarić, tamburaš kazivao, r. 1888. g.) - u **Delekovcu**, ali se ne navode cimbuće." (V. Žganec 1962, 227). "Cimbula" ovdje nitko nema, jedne ima Kutnjak u **Ludbregu**" (V. Žganec 1962, 228). "Ti podaci daju nam sliku toga stanja iz doba, kada su dude iščezavale, a na njihovo mjesto javljale se gusle odnosno violine, gudački sastav sa klarinetom i cimbalom" (V. Žganec 1962, 229).

Na području **Hrvatskog zagorja** zabilježio je Žganec sljedeće o upotrebi cimbala. Citiram: "Ded Vinko (r. 1865.), seljak, svirač iz **Bedekovčine** kbr. 66. Svirao je violinu po svatovima pedeset i pet godina.... Učio je svirati kod učitelja Kvirina Broza (u Klanjcu), "cimbuće", "bajs" i "gusle" (V. Žganec 1971, 147). "U mlađim danima dolazio je sa svojim drugovima u Zagreb da svira na sajmovima i raznim zabavama. Njihova "banda" bila je vrlo popularna. Svirali su u sastavu: "troje gusli, veliki bajs i cimbuće" (V. Žganec 1971, 148). "Gorički Dragutin (r. 1903) seljak, svirač, gostioničar iz **Bedekovčine Gornje**, kbr. 59. Dobro svira "cimbuće", koje je izgradio Gregurić Pavao iz Židovnjaka (Bedekovčina Gornja) g. 1926" (V. Žganec 1971, 149).

Na području **Prigorja**, u okolini **Zeline**, Žganec bilježi o cimbalima sljedeće: "Štef Zajec Čubok je 20 godina svirao. (u nastavku Zajec kazuje), Cimbulaši - tu kod nas su bili prvi u tom kraju. Zvali su se guslači, najprije smo igrali 3 gusle, poslije 4 gusle i bas, onda su došle cimbole. Mi smo cimbole kupili od stranih mužikašov iznad Orešja, od **Budinščine**. Tu je jedne cimbole napravio mladić Ljubomir Bahlin, a druge Tomo Lanović, oba iz **Biškupca**. Luka ih ima kod kuće. Oni su samouki, od naših cimbola su uzeli mjeru" (V. Žganec 1979, 47). Na drugom mjestu u istoj knjizi, Žganec bilježi: "...c) "jedne cimbole... kod vlasnika Tome Koščeca, rođenog oko 1899. u **Topličici**, s natpisom urezanim nevještom rukom u sam instrument "STRUMENT FABRIK BUTKOVEC 1902". U istom komentaru, Žganec navodi: "Tom prilikom mi je Mirko Čegec kazao da je u njegovoj mladosti postojala i jedna tvornica cimbola u **Ivanju**. Njezin vlasnik je urezivao u svoje izradene instrumente svoju firmu "TVORNICA IVANEC". ...jedne takve cimbole... sam vidio u **Topličici** kod pokojnog Đure Cvetnića, koje je kupio Mirko Čegec, r. 1898" (V. Žganec 1979, 264).

## LITERATURA

Fajdetić, Vladimir

1967-1968 "Glazbeni izraz Senja", *Senjski zbornik*, Senj, III, godina III, 94-175, 171.

Galín, Krešimir

1984 "Franjo Kuhač utemeljitelj sustavnog istraživanja narodnih glazbala južnih Slavena", *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Franje Ksavera Kuhača (1834-1911)*, Zagreb, JAZU, 217-230.

Kuhač, Franjo

1882 "Prilog za povicst glasbe južnoslavjenske", *Rad JAZU*, Zagreb, knj. 62.

Preprek, Stanislav

1935 "Pismo iz Dalmacije (1. Zvonjenje u Dalmaciji)", *Sveta Cecilija*, Zagreb, XXIX, 14-16.

Širola, Božidar

1931 "Etnografski zapisi s otoka Raba", *ZNŽO*, Zagreb, sv. 28, I, 113-159.

1942 *Hrvatska narodna glazba*, Zagreb.

Žganec, Vinko

1951 "Hrvatski folklor na festivalu plesova i pjesama naroda Jugoslavije u Opatiji", *Kulturni radnik*, Zagreb, God. IV, br. 9, 441-463.

1956 "Proučavanje muzičkog folklor na otocima Lošinju, Susku i Cresu", *Ljetopis Jugoslavenske Akademije*, Zagreb, knjiga 61, 422-432.

1957 "Muzički folklor - otok Susak", *Rad JAZU*, Zagreb, 333-348.

1962 *Hrvatske narodne popijevke iz Koprivnice i okoline*, Zagreb.

1963 "Istraživanje muzičkog folklor na otoku Korčuli", *Ljetopis Jugoslavenske Akademije*, Zagreb, knjiga 67, 329-332.

1970 "Proučavanje i snimanje crkvenog i svjetovnog pjevanja na otocima Krku, Rabu i Pagu", *Sveta Cecilija*, Zagreb, God. XL, br. 4, 119-120.

1971 "Narodne popijevke Hrvatskog Zagorja (etnomuzikološka studija)", *ZNŽO*, Zagreb, knj. 44, 5-236.

1979 *Hrvatske pučke popijevke iz Zeline i okolice*, Zelina.

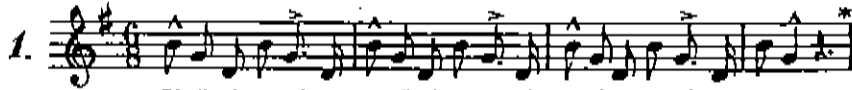
Žganec, Vinko & Nada Sremec

1951 *Hrvatske narodne pjesme i plesovi*, Zagreb, sv. I, 1.



$\text{♩} = 140$

BISKUPIC



1. Din din din, din din din, din din din, din din din, din din din, din din din, din din!



$\text{♩} = 80$

TUHELJ

2.

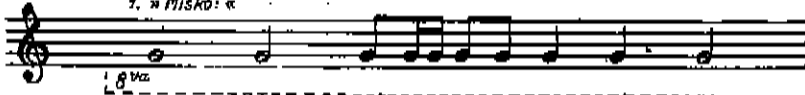


» Misko: «

$\text{♩} = 80$

TUHELJ

3.



1. » Misko: «

8va

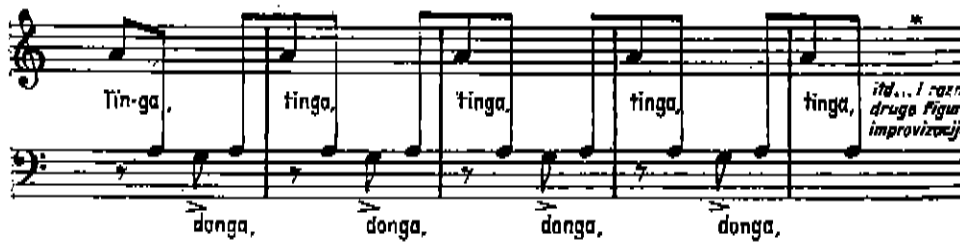


2. » Marko: «

3. » Vilim: «

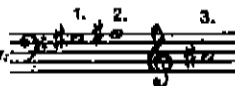
8va

Poslije ekspozicije tema u dva tri zvana slijedi raznoliko ritmičko »prebiranje«:



itd... I razno  
druga figure  
improvizacije.

Štimanje zvonava.



*Dorski tetrakord, "Rog"*

4. Musical notation for the Dorski tetrakord, 'Rog' in 4/4 time. It consists of two staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The second staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody is a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7.

Lepo tuli rog volovski  
vu zelenom gaju;  
tko poljubi tuđu ženu  
dušica mu v raj.

(Inačica br. 17)

Pjevač: Tomo Košćec, r. ljeta 1901, u Topličici  
Gornjoj, kbr. 51. Dalje nije znao riječi pjesme.  
Napjev je napisan pod rednim brojem 17.

*Parlando*, A A A A A B  
6, 6, 7, 5, 8, 6.

5. Musical notation for 'Parlando' in 5/4 time. It consists of three staves. The first two staves are treble clef with a key signature of one flat (Bb). The third staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody is: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7. The lyrics are: Oj pra-si-ca, jam-brek, te-ra-mo te na breg, de pu-na šu-ma ži-ra, da si mi ži-va, al buš se ga vži-la, oho - - o j, h o j, h o j, h o j. *Tonovi roga uz br. 133.*

Oj prasica — Jambrek,  
tiramo te na breg,  
de puna šuma žira.

Da si mi živa,  
al buš se ga vžila,  
oho—oj, hoj, hoj, hoj!

Pjevač: Franjo Petak, r. 1910, u Sulincu.

AAAA-5,6,56,

6. 
  
Škr-lič-va Jal-ža pa-cu-lič-ća klam-pa,  
 oj ja-pa, ja-pa, ku-sa luk o-ka-pa.

*Piu mosso (instrumentalna, na rog „fučka“)*


  
trun, trun, trun, trun, trun, trun, trun, trun, trun.

Skrličeva Jalža,  
 paculica klampa,  
 oj japa, japa,  
 kusa luk okapa.  
 (Fučka se...)

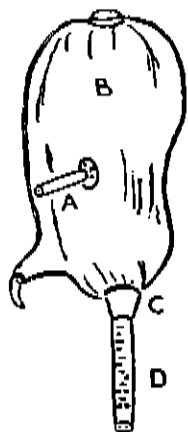
Trentum trentum  
 truntum trentumtum.

Pjevač: Tomo Fučkan, r. 1893, u Blaževdolu.

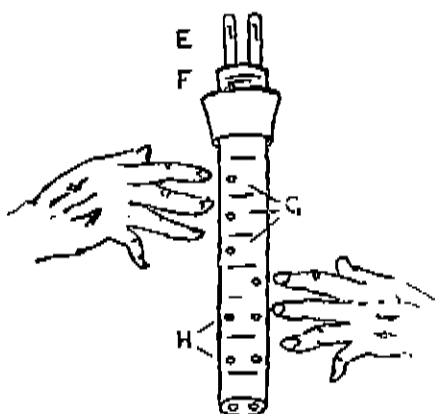
Likovni prilog br. 1.

Narodni instrument Josipa Karnaletića "mijeh" ima ovaj oblik i dijelove (skica):

I.



II. detalji -pišera-:



## RESEARCH INTO TRADITIONAL MUSICAL INSTRUMENTS AND TAPINGS OF INSTRUMENTAL MUSIC BY VINKO ŽGANEC

### SUMMARY

The ethnoorganological work of Vinko Žganec, although of much smaller scope than his melographic work in vocal music, is no less important; it is merely not so well known. Better to present these important dimensions in Žganec's research work, and to enable its necessary contemporary evaluation, the author of this article systematizes and synthesizes data collected by Vinko Žganec. This systematisation of data on traditional musical instruments, and the tapings of instrumental music was carried out in accordance with the type of instrument in question, using the Hornbostel and Sachs classifications. Attached are transcriptions of valuable examples of tapings of instrumental music which were made by V. Žganec.

## DJELATNOST VINKA ŽGANCA U ODBORU ZA NARODNI ŽIVOT I OBIČAJE JAZU

MIRKO MARKOVIĆ  
*Etnološki zavod JAZU, Zagreb*

Dvije su značajne funkcije koje je V. Žganec obavljao u Odboru za narodni život i običaje JAZU: pročelnik Odjela za izučavanje muzičkog folklora (1948-1955), odnosno voditelj Etnomuzikološke sekcije (1955-1961) - te tajnik navedenog Odbora (1961-1975). U prvom je pored vlastitih istraživanja i skupljanja vokalne folklorne glazbe na taj posao angažirao i nekoliko suradnika, stručnjaka. U drugoj funkciji temeljito je sredio arhivsku folklornu i etnografsku građu Odbora i rasporedio je u tri poveće zbirke: staru, novu i zbirku pjesama.

Prilikom obilježavanja stogodišnjice rođenja zaslužnog hrvatskog etnomuzikologa Vinka Žganca korisno je spomenuti i dio njegove djelatnosti kao člana Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, a napose kao dugogodišnjeg člana njezina Odbora za narodni život i običaje. Žganec je izabran za člana Jugoslavenske akademije 1948. godine. U njezinu sastavu bio je raspoređen u odjel, odnosno razred za filologiju. Međutim, pravu sredinu za rad unutar Akademije našao je u Odboru za narodni život i običaje. Spomenuti Odbor unutar Akademije djeluje od 1888. godine sve do danas. U vrijeme dolaska Žganca u Odbor na njegovu čelu, kao predsjednik, nalazio se poznati hrvatski filolog Dragutin Boranić. Kao renomirani etnomuzikolog, Žganec je u Odboru dobio funkciju pročelnika Odjela za izučavanje muzičkog folklora. Na toj dužnosti ostao je sve do smrti akademika Boranića 1955. godine. Tada je na upražnjeno mjesto predsjednika Odbora izabran akademik Branimir Gušić. U novoj konstituciji Odbora, pod vodstvom novog predsjednika, Žganec je preuzeo položaj voditelja etnomuzikološke sekcije. U tom svojstvu surađivao je u Odboru do 1961. godine. Za sve to vrijeme isticao se ne samo kao marljiv i uspješan etnomuzikolog, već i kao vrlo aktivan voditelj svoje

sekcije. On je u tome vremenu uspio prikupiti nekolicinu vrijednih suradnika, koji su pod njegovim vodstvom radili na prikupljanju i znanstvenoj obradi hrvatskih narodnih pjesama. Na istom poslu najaktivniji je bio upravo Žganec. On je svake godine i po nekoliko puta odlazio u razne krajeve Hrvatske sa ciljem da prikuplja naše folklorno blago, a prije svega napjeve i tekstove naših narodnih pjesmama. Po povratku s takvih putovanja, na sjednicama Odbora čitao je svoje iscrpno napisane izvještaje. Iz tih izvještaja zračila je uvijek Žgančeva neskrivena ljubav prema našoj tradicijskoj kulturi, jer je beskrajno volio svoju zemlju i njezin narod.

Žganec je po naravi bio vrlo tih i skroman čovjek. Nikada nije pokazivao želju za osobnom afirmacijom, no kada se bilo gdje poveo razgovor o našim narodnim pjesmama, u njemu se odmah budio žar istinskog istraživača i znanstvenika. Tada se rado upuštao i u diskusiju. No i tom prilikom ostajao je uvijek odmjeren, znao je saslušati bilo čije mišljenje i tek potom razložio bi svoje. Zbog svojih ljudskih i stručnih vrlina Žganec je među svojim kolegama, članovima Odbora za narodni život i običaje, bio vrlo cijenjen i svaka njegova riječ nailazila je na dužno poštovanje. Kada je 1961. godine dotadašnji tajnik Odbora prof. Ivo Rubić umro, predložio je predsjednik Gušić na taj položaj Vinka Žganca. Tu ponudu Žganec je prihvatio s neskrivenim zadovoljstvom. Očito je želio da u daljnji rad Odbora uložiti svu svoju umnu i radnu energiju. prihvativši se odgovorne tajničke funkcije u Odboru, Žganec je počeo sastavljati zapisnike odborskih sjednica, voditi korespondenciju s brojnim suradnicima i brinuti se oko redakcije Zbornika za narodni život i običaje. Uza sve to našao je vremena da obrati pažnju i na rukopisni arhiv Odbora, koji je već u njegovo doba imao opseg od tri velika ormara. U tom arhivu bili su pohranjeni izuzetno vrijedni rukopisi koji su potjecali iz vremena ranijih urednika Zbornika Ivana Milčetića, Tome Marčića, Antuna Radića i Dragutina Boranića. Žganec je bolje nego itko ranije ocijenio vrijednost toga arhiva i zato se s izuzetnim marom dao na njegovo sređivanje. Imao je za cilj da ga učini pristupačnim za široku javnost, tj. da se s njim mogu koristiti zainteresirani znanstveni radnici. Kada je taj posao uspješno završio, odborski arhiv bio je razvrstan u tri povećane rukopisne zbirke: staru, noviju i zbirku narodnih pjesama. Nakon što su bili dovršeni stručni katalozi, sve tri zbirke postadoše pristupačne našoj javnosti. Kod toga je vrijedno pripomenuti, da je Žganec prilikom pregledavanja odborskog arhiva među zatečenim rukopisima pronašao i takve koji su bili posebno vrijedni ili zanimljivi. On je to svojim znalačkim okom brzo zapazio. Za takve rukopise napisao je kraće predgovore, a iz njih se najbolje vidi kako je imao istančani sluh za sve što je istinski vrijedno i znanstveno objektivno. Neke napomene u takvim predgovorima znao je zabilježiti kratko, jednostavno ali upečatljivo. Tako primjerice u nekima stoji: To se ne smije izgubiti! - ili - Ovaj rukopis je suho zlato! - ili - Ovaj svečan je za posuđivanje izvan Akademije! Sve to pokazuje Žganca ne samo kao znanstvenika koji je znao prikupljati i čuvati već i kritički vrednovati arhivsku građu o hrvatskoj tradicijskoj kulturi. Pritom se ne može zaobići ni njegov vrlo bogat i obiman publicistički rad. U Zborniku za narodni život i običaje kao i među ostalim Akademijinim izdanjima ima lijep broj njegovih priloga pa i čitavih omašnih knjiga. Na položaju tajnika Odbora Žganec je ostao sve do 1975. godine. Tad je, nakon smrti akademika Gušića, kao najstariji

odborski član izabran za njegova predsjednika. Na toj dužnosti nije ostao dugo, jer je već krajem 1976. godine preminuo.

Kada evociramo uspomenu na akademika Vinka Žganca povodom stogodišnjice njegova rođenja, potrebno je uočiti da je njegov rad u sastavu Jugoslavenske akademije bio dugotrajan, bogat sadržajem te ispunjen višestrukim rezultatima. U toj sredini davao je on očito svoje najuspješnije radove. Osim toga, u toj sredini dolazile su do punog izražaja i njegove organizatorske sposobnosti aktiviranja mladih kadrova oko izučavanja naše tradicijske kulture. Iz zapisnika odborskih sjednica, tijekom gotovo tri desetljeća, može se pratiti da je on bio um, duša i srce u izučavanju hrvatske folkloristike. Zato na kraju ovoga kratkog osvrtu mislim da mogu slobodno reći da je Žganec kapitalan dio svoga životnog opusa dao upravo u radu u Akademiji. U toj sredini sagorijevao je on kao istinski znanstvenik, istraživač, organizator i mentor hrvatske etnomuzikologije. Zbog toga njegovo ime ostaje trajno uklesano u temeljima naše Akademije.

## THE WORK OF THE ACADEMICIAN, VINKO ŽGANEC, ON THE COMMITTEE ON TRADITIONAL LIFE AND CUSTOMS OF THE YUGOSLAVIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

### SUMMARY

Vinko Žganec became a member of the Committee on Traditional Life and Customs of the Yugoslavian Academy of Sciences and Arts (JAZU) in 1948, when it was headed by the academician D. Boranić. He immediately gained attention in the Academy in his role as chief of the section for musical folklore. He continued in this position until Boranić's death in 1955. When Branimir Gušić replaced Boranić as head of the Committee and expanded its work to cover more contemporary activities than formerly, Žganec was entrusted with heading the ethnomusicological section. He remained at this post until the Spring of 1961, when Professor Ivo Rubić, who had been Secretary of the Committee, died.

This post of Secretary was then given to Žganec. Taking up his new duties, Žganec set in to carrying them out with his proverbial enthusiasm. He at once commenced fundamental classification of the Committee's extensively large archives in manuscript form, which dated from the 19th century. He divided the entire manuscript archives into three large collections: the old and new collections, and the collection of folk songs. He arranged the notation of all items in the collections mentioned and had them catalogued in keeping with modern archival methods; they were thus subsequently available for scientific research work. Apart from that, Žganec personally examined all the manuscripts, adding remarks to many of them, which were very valuable when

they concerned the older items, as they provided information on origins and gave evaluation of their worth. Today, many of Žganec's comments are found attached to individual manuscripts kept by the Committee, as immeasurably valuable documentation. After the death of B. Gušić in 1975, Žganec became the chairman of the Committee on Traditional Life and Customs. Sadly, he did not hold the post for very long, as, in deep old age, he died at the end of 1976.

It can be stated that as a member of the Yugoslavian Academy, Vinko Žganec made his most notable contribution in his activities in the Committee on Life and Customs, firstly, as Secretary of its Ethnomusicology Section, later as the long-term Secretary of the Committee, and finally as its Chairman. He was the first to collate and open to the public at large the rich and valuable archives of the Committee. The work Žganec did is shown in numerous minutes taken at meetings of the Committee, where he is shown to be one of its most agile members and leaders. Žganec's name shall remain inscribed in the history of the JAZU as a permanent memorial to this untiring researcher in the field ethnomusicology and the entire traditional culture of Croatia.



Izlaganje sa znanstvenog skupa  
UDK 39:886.2(436.17)(092) ŽGANEC  
Primljeno: 26.10.1990.

# VINKO ŽGANEC I GRADIŠĆANSKI HRVATI

*NIVES RITIG-BELJAK*  
*Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb*

Tridesetih godina ovog stoljeća, kad je nacionalno kulturni preporod Gradišćanskih Hrvata bio na vrhuncu, započeo je Žganecov istraživački rad njihove folklorne glazbe. U suradnji s Martinom Meršićem mladim, autorom rukopisne zbirke napjeva Gradišćanskih Hrvata, Žganec je proučavao, sam skupljao i u dogovarinjam s M. Meršićem redigirao gradivo za zbirku *JACKAR - Hrvatske narodne jačke iz Gradišća*, Čakovec 1964. Autorica izlaže karakteristične momente te suradnje. Navedenu zbirku smatra prvim rezultatom sustavnog istraživanja tradicijskog folkloru Gradišćanskih Hrvata.

Davno, šezdesetih godina, putovala sam kao apsolventica Gradišćem (Burgenland). U Željeznom (Eisenstadt) posjetila sam Martina Meršića - mladeg, kanonika, poznatog i priznatog kulturnog radnika Gradišća. Tada već nije bio "mladi" u skladu sa svojim pridjevkom, pa je vrlo iskusno odgovorio na sva moja pitanja o Gradišću i Gradišćanskim Hrvatima. Pred kraj susreta zapitao me poznajem li Vinka Žganca. To je bilo jedino pitanje koje je on uputio m e n i. Nažalost, u to vrijeme nisam ga poznavala i Meršić mi je uručio oveći fascikl da ga tamo u Zagrebu predam gospodinu Žgancu. Bile su to usmene pjesme, no tada još nisam spoznala što i kako to Meršić zapisuje i zatim šalje Žgancu.

Dvadesetak dana iza tog posjeta Meršiću, susrela sam se u Gajevoj 2B u Zagrebu s Vinkom Žgancem. Ako se ne varam, Žganec je već tada bio u mirovini, no kao što sam primijetila, njegov je stan u središtu grada funkcionirao kao kancelarija, istraživačka soba i arhiv.

Žganec me podosta ispitivao o Gradišćancima i na kraju susreta poklonio mi pretisak iz časopisa "Kaj" 1968, broj 2-5. Bila su to sjećanja njegove majke o nekadašnjim svadbama u Međimurju. O Meršiću nije bilo govora. Zapravo sam tek

sada, pišući ovaj referat pomislila o tome kako je ta njihova uzajamna veza uz malo riječi tako dugo i skladno trajala.

Žganec je bio stariji četiri godine od Meršića, no bili su suvremenici u pravom smislu te riječi. Obojica su rođena i odrasla na selu. I Žganec i Meršić su zatim kao bistri dječaci pošli u grad na školovanje i završili teologiju. Gajili su sklonost i ljubav prema glazbi, posebno onoj folklornoj. Već je pri prvom susretu bilo jasno da i jedan i drugi umiju gledati na selo s distance. Bio je to pogled gradskog čovjeka, intelektualca, no kako su jednoč i sami živjeli na selu, bio je to pogled pun razumijevanja.

Bili su gotovo zemljaci. Rođeni u tadašnjoj Mađarskoj, pohađali su mađarske škole i poznavali mađarsku kulturu, uz onu hrvatskog ozračja u kome su se kretali. Obojica su bili "bikulturci", kako bismo to danas rekli.

Martin Meršić odrastao je u sjeni velikog gradišćanskog pjesnika Mate Meršića-Miloradića, čiji je moto *vjera, dom i rod* odzvanjao među naprednim Gradišćanskim Hrvatima. Kao mladáhni đak, Meršić je bio žestok Mađar, da bi kasnije istom žestinom, ali dugotrajnije branio svoje hrvatstvo.

I Meršić i Žganec brinuli su o svom rodu. Meršić se bavio politikom na regionalnom planu, a Žgančeva uloga u vrijeme formiranja Međimurja nakon 1918.g. dobro je poznata. Manje je poznata i istražena Žgančeva aktivnost iza drugog svjetskog rata, kad se kod Titove vlade zalagao da državna granica ne zaobide hrvatska sela preko Mure. Zašto i kako ti njegovi prijedlozi nisu poznati, razotkrit će povjesničari, no svakako ovi pokušaji u vrijeme kad se ljudi njegova kova nisu suviše izlagali, možemo pripisati njegovu domoljublju.<sup>1</sup>

Žganec se izvrsno snalazio u bikulturnim sredinama pa mu ne pada teško premještaj u Sombor. Tamo je upoznao narodnu pjesmu Rusina i o svom trošku 1946. objavio zbirku harmonizacija njihovih usmenih pjesama. U to vrijeme prijateljio se s Lajosom Kisseom, muzikologom i akademikom, s kojim će kasnije obići sela Hrvata u Mađarskoj. Mađarska granica je 1921. odvojila neka hrvatska sela koja su ostala u Mađarskoj, pdvjpjena od većine u Austriji, no Žganec je dobro upućen, te posjećuje i ta sela zajedno s dr. L. Kisseom da bi stvorio cjelovitu sliku o Gradišćanskim Hrvatima.<sup>2</sup>

No vratimo se kronologiji veze Meršić-Žganec. Kanonik Meršić bio je dio intelektualnog kruga Gradišća zajedno sa Ignacom Horvatom, Petrom Dobrovićem i slikarom Rudolfom Klaudusom koji su uz još nekolicinu bili nastavljači preporoditeljske misije Mate Meršića-Miloradića. Taj je krug već znao Žganca koji je isprava tražio pjesme Gradišćanskih Hrvata da bi ih oblikovao za muški zbor.<sup>3</sup>

Poznato je da je Martin Meršić 1932. i zatim 1934. putujući Gradišćem sakupljao narodne pjesme i zapisivao melodije. Razvio je, vjerojatno po Žgančevim uputama, čitavu mrežu suradnika, uglavnom učitelja i župnika koje u svojim

<sup>1</sup> Zahvaljujem dr. Jerku Beziću što nas je podsjetio na ovaj detalj iz Žgančeva života.

<sup>2</sup> 1958. Vinko Žganec objavljuje publikaciju *Gradišćanske jačke za muški zbor*, Zagreb.

<sup>3</sup> Kasnije će terenske zapise oblikovati u knjigu *Pučke popijevke Hrvata iz okolice Velike Kaniže u Mađarskoj, Čakovce*, 1974. U predgovoru autor opisuje svoj put s Lajosom Kisseom k Hrvatima "gradišćancima" na mađarskoj strani.

člancima naziva *rodoljubima*. Pred početak drugog svjetskog rata ovaj obilan rukopis zapisa leži već na Žgančevu stolu u Zagrebu. Žganec se pak svojom poznatom agilnošću baca na sređivanje tekstova i napjeva. Izbio je rat i Žganec nije mogao otputovati u Gradišće. Upoznao je u Zagrebu Agnezu Kuzmić iz gradišćanskog mjesta Mjenova i od nje zabilježio 33 pjesme. Premda istraživač voli sam iznaći svog kazivača, odabrali ga između nekoliko jednako dobrih, i ovaj susret s A. Kuzmić bilo je dragocjeno Žgančevo iskustvo pa će kasnije njene napjeve često spominjati u dopisivanju s Meršićem. Svi su ovi zapisi oblikovani u kasnijem *Jačkaru* o kojem će još biti govora. Reći ću nešto više o pripreмноj fazi zbirke. U arhivu Zavoda za istraživanje folklor (prije Instituta za narodnu umjetnost) čiji je utemeljitelj Vinko Žganec pohranjena je Žgančeva korespondencija s Meršićem. Kako su jačke Gradišćanskih Hrvata tek 1964. našle svog izdavača, to je i nehotice ispalo da to bude pomno priređeno izdanje. Žganec je imao dovoljno vremena da s Meršićem pismeno raspravlja o svim nejasnoćama u tekstu. Žgančevi upiti Meršiću u svezi s rukopisom dadu se svrstati u slijedeće grupe:

- Žgančeva sumnja bilo u tekst, bilo u napjev, često u ritmizaciju.
- Žgančevi upiti u svezi s razjašnjenjem leksika.
- Žgančeve molbe da mu Meršić objasni kontekst pjesme u okviru običaja, ili mjesne tradicije.

Tek nakon što bi mu Meršić otpisao i Žganec se s tom nadopunom složio, udario bi na pismo svoj poznati advokatski žig: riješeno. Bila je to putovnica pjesmi za ulaz u *Jačkar*.

Premda to i nije bitno, spomenut ću da nam danas nekako neobično djeluje izmjenjivanje vrlo kratkih pisama između Žganca i Meršića, njegov potpis dr. Ž., pa zatim i ispisi napjeva na starim kancelarijskim papirima. To je imidž znanstvenika kakav se danas u vrijeme kompjuterskog i telefaks dopisivanja rijetko susreće. Žganec je međutim samo prividno rješavao pjesme poput kancelarijskih akata. Sjedio je on pomno nad svakim umotvorom i iscijedio sva saznanja iz Meršića, pače ponekad i nekoliko puta inzistirao na pojašnjenju.

Tako piše:

"Ne razumijem drugu strofu:

*Pred miloga hižom po kitica duši,  
kad se mili šurla, sveselo mi gluši.*

Molim da mi rastumačite smisao. Inače mi se čini, da je to jako zgodan tekst, samo šteta što ga nema više."

Meršić mu odgovara:

"Mi ne kažemo "miriš" nego "duha", ne kažemo mirisati nego "dušati", dakle "po kitica dušati" znači: mirisati po cvijeću ili od cvijeća. Na prozoru su obično kitice, t. j. cveće zato pred stanom ili hižom po kitica duši. Tekst je sigurno narodni; zapravo sliši ova jačka med pirovnc, koje se pjevaju na piru pri obedu, kad se posnašnica sa stačilom u pjesmicama pregovaraju. Zato te kitice mnogokrat nimaju logične veze među sobom." (Rkp. 219 a, tekst br. 16.)

Nakon što je Žganec uz ovaj tekst nadopisao kako Vukovićev Jačkar broji upravo preko 300 kitica pirovnih jački, tekst je dobio svoju ocjenu: *riješeno*.

Martin Meršić kao što se vidi pokušava pisati književnim hrvatskim, no najčešće mu ne uspijeva biti u tome konsekventan.

Još jedan primjer njihove suradnje:

Ispod pjesme *Jednog sina mati je hranila*, piše Žganec Meršiću: "Da li je vaša ritmizacija točnija od moje?"

Meršić odgovara: "Vaša ritmizacija je točnija od moje. Vidim da vam je ovu pjesmu Agneza Kuzmić isto tako pjevala kako sam je ja ovdje čuo." (Rkp. 219 a, tekst br. 46, napjev 43.)

Nije Meršić samo ispitivao "svaki sumnjivi slučaj", već su njih dvojica, onako usput, ispravljali i zapise Frana Kurčeca ("ne dčer, dčerka već kčer, kčcrka"). Često Meršić piše o okolnostima koje danas čine zanimljiv kulturnopovijesni podatak o vezama Gradišća i povijesne domovine ili pak razjašnjava običaj uz koji se pjesma pjevala. Samo dio tih primjedbi ušao je u bilješke *Jačkara*, kao npr. na str. 140, uz br. teksta 174:

"Ovako sam čul u V. Borištofu jačit dicit obličenu kot Tri kralji, idući od stana do stana... Obličeni su kot egzotični kralji starog vijeka; svaki ima na glavi zlatnu korunu (iz papira!). Jedan drži u ruki iz drva napravljenu zvijezdu, koje držalo da se da skupa stegnuti. Kad pjevaju treću kiticu u koj se spomina zvijezda, rastegne se držalo prema domaćim, da vidu na koncu držala pričvršćenu zvizdu." Napokon, sve su pjesme izredgirane, a Žganec je 1959. otputovao u Gradišće kako bi još jednom provjerio rukopis. Tu mu je druženje s Meršićem, s članovima s članovima Hrvatskog kulturnog društva i domaćim melografima "donijelo veliko i nezaboravno zadovoljstvo". (*Jačkar*, urednikov predgovor, str. VII.) I tako 1964. izlazi *Jačkar, hrvatske narodne jačke iz Gradišća*, prva Žgančeva knjiga kao umirovljenika. Izlazi u Čakovcu i to je prva knjiga pododbora Matice hrvatske. Valja napomenuti da je Žganec bezuspješno nudio rukopis zagrebačkim izdavačima. Zanimljivo je da su se Međimurci prihvatili tiskanja ovog izdanja, i to ne samo iz razloga što je Žganec ugledan znanstvenik, domaći sin. Oni objavljuju gradišćanske teme u nekoliko navrata. Iz osobnog iskustva nadodala bih da Gradišćanski Hrvati Međimurje drže svojom produžnom domovinom. Tu počinje geografski kontakt s etničkom domovinom, a to je ujedno regija koja je u okviru zapadne Mađarske dijelila istu sudbinu kao i današnje Gradišće.

Gotovo valja prihvatiti da je ovo izdanje dvaju autora Meršića i Žganca nastavak sastavnog istraživanja napjeva usmene poezije Gradišćanskih Hrvata kakvo je započeo Kuhač (izvanredna Kurččeva zbirka jački ne donosi napjeve). Žgančev izuzetan senzibilitet za kajkavske lirske pjesme, a gradišćanske su im neobično srodne, učinio je od spomenute zbirke svojevrsnu antologiju. Posrećilo mu se da nakon toliko sakupljača naiđe na najcjelovitiji zapis poznate pjesme *Ako ti je Marko žal* (br. 147). Ipak je to antologijski izbor, u rukopisu je ostalo 350 pjesama. Vinko Žganec, iskusan redaktor napominje da sve pjesme nije uvrstio u zbirku "jer su recepcije pjesama iz drugih folklornih područja". Vinko Žganec je izrekao svoj stav, preostale pjesme nije odbacio već pohranio u arhiv i

dokumentaciju ZIF-a, a na nama je da taj njegov stav ispitamo i ponovo vrednujemo kad god to zaželimo.

Meršić i Žganec čitav su se život (a oba su bila dugovječna) živo dopisivala. Bio je to uobičajen način komuniciranja tadašnjih intelektualaca. Danas Gradišćanski Hrvati imaju raznorodne kontakte s etničkim zaleđem: međusobne kontakte (i to svih slojeva a ne samo intelektualaca) razmjenu tiska, filmova, video i audio kazeta, posjete kazališnih grupa i drugo. Možda bi ovoj lepezi susreta i veza valjalo dodati obnovljeno izdanje (možda prošireno korespondencijom i još ponekom pjesmom) Meršić-Žgančeva *Jačkara*. Evo zašto: želji koju je Žganec istakao na kraju *Jačkara*, okolnosti nisu išle naruku. On piše: "Najveća će mi nagrada biti, ako ovu knjigu kao svoj narodni *Jačkar* prigrlje Gradišćanski Hrvati s onom ljubavlju s kojom sam je u zajednici s monsinjorom Meršićem pripremio i redigirao." Knjiga je tiskana samo u nakladi od 500 primjcraka i danas je bibliofilski raritet. Uz to, da bi smogao novac za tisak i pomogao izdavača, Žganec je omogućio Matici iseljenika otkup većeg broja primjcraka koji su se poklanjali na sve strane. Nedavno su se nekim čudnim putem u zagrebačkim antikvarijatima pojavili dobro očuvani primjerci Kurelčevih Jački, no na Meršić-Žgančev *Jačkar* sasvim sigurno nećete naići.



## VINKO ŽGANEC AND THE BURGENLAND CROATS

### SUMMARY

Judging from his published works, V. Žganec followed with interest the life of Croats living outside of their historical homeland. Through his childhood in Medimurje and his bilingual schooling, he inevitably developed an affinity towards bi-cultural environments such as is that, for example, of Burgenland in Austria. Later, Žganec became acquainted with the work of Franjo Kuhač and Fran Kurcicc, both fundamental researchers of the Croatian minorities in Austria and Hungary. The author emphasises that the Croatian cultural revival in Burgenland was at its peak at the time of the activities of Vinko Žganec. The publication *Jačkar* (Hrvatske narodne jačke iz Gradišća, Čakovec 1964 /Croatian Folk Songs from Burgenland/), is an example of the fruitful cultural links between Vinko Žganec and Martin Meršić, the religious and cultural activist from Burgenland.

This publication represents the beginning of *systematic* research into the traditional folklore of the Burgenland Croats. As this inspiring and scientifically-based publication was printed in only a limited edition, the writer suggests that it be re-printed.

Izlaganje sa znanstvenog skupa  
UDK 784.4(497.13 Međimurje)(092) ŽGANEC  
Primitljeno: 26.10.1990.

## DR. VINKO ŽGANEC I SPECIFIČNI NAČIN TRADICIJSKOG PJEVANJA U SREDNJEM MEĐIMURJU

*DRAGICA ŠIMUNKOVIĆ*  
*Masarykova 9, Čakovec*

Kod istaknutih pjevačica i pjevača u srednjem Međimurju autorica nalazi meku postavu glasa i ujednačene registre za što je presudan srednji registar. Već je dr. V. Žganec upozorio da su takvi pjevači redovito i članovi lokalnog crkvenog ili svjetovnog zbora. Oni su pretpjevači ("vižari") i na različitim okupljanjima (na svadbama, zabavama). Pjevajući uz njih ostali pjevači postepeno razvijaju opseg svojih glasova i nesvjesno nastoje postići meku postavu glasa.

Dr. Vinka Žganca osobno sam upoznala 1969. godine u Vratišincu gdje je upravo počinjao djelovati mješoviti pjevački zbor s njegovim imenom. Čestim kontaktima s gospodinom Žgancom od 1969. do 1976. godine, i kao dirigent toga zbora, upoznala sam njegov opus harmoniziranih skladbi za mješoviti zbor, ali i mnoštvo zapisa i studija. No, iznad svega, dragocjeni su mi njegovi savjeti i upute koje su se odnosile na moj rad sa zborom ili pak osvjetljavaju njegove poglede na interpretaciju međimurske narodne pjesme. Upravo zato, kao prvo, želim navesti jednu od njegovih primjedbi: "Međimurci svoj glazbeni folklor prije svega izražavaju pjevanjem." Često smo s malim skupinama pjevača izvodili stare međimurske napjeve jednoglasno i bez ikakve instrumentalne pratnje. Tamburama smo se koristili kao instrumentalnom pratnjom samo uz plesove. Ako smo između plesova imali pjesmu, savjetovao me je da je pjevamo bez instrumentalne pratnje i gotovo uvijek Rubato. Zaintrigirana ovom njegovom tvrdnjom dugo godina poslije, sada već potpuno ponesena ljepotom međimurske narodne pjesme, ispitujem i razgovaram s bezbroj pjevača ne bih li došla do nekih odgovora. *Čehare, luščenje kuruze, brotva, žgajare* i razna druga okupljanja su mjesta na kojima ljudi vrijedno rade, ali i razgaljuju dušu pjesmom. Ta potreba za pjesmom - da li je to

progovorio pjesnik, pa vapi za ljepotom stiha ili je još dublji sloj njegove intime težio ka komunikaciji sa samim sobom, teško je odgovoriti. Vjerojatno i jedno i drugo. No činjenica je da na ovim prostorima postoje izvrsni pjevači koji njeguju vrlo suptilne interpretacije. Ja ću vas upravo zbog toga nešto šire upoznati sa specifičnim načinom tradicijskog pjevanja u srednjem Međimurju.

Dozvolite mi da se na početku ukratko prisjetimo kako nastaje ton, tj. kako pjevač oblikuje čistu intonaciju. Čista intonacija ovisi o koordinaciji organa za disanje, glasnica i rezonantnog prostora. Zbog titranja glasnica nastaje talasanje zraka koje preko slušnog živca stvara u nama doživljaj tona. Taj ton smatramo osnovnim tonom. Istovremeno kako zrak prolazi kroz rezonantni prostor pojavljuju se nustonovi rezonantnog prostora i tako formiraju novi zajednički ton koji je ljepši i nosiviji, kod svakog pjevača posve drugačiji. Taj formirani ton može biti tvrde i meke postave. Tvrda postava tona nastane ako pjevač kroz zatvorene i napete glasnice naglo ispušta glas, slično kao kad izgovaramo glasove k, p. Meka postava nastane kada su glasnice sasvim opuštene i zrak slobodno struji kao kod glasova s, l, m. Svakako da je meka postava tona znatno ljepša, ugodnija za slušanje pa i prihvatljivija jer ne oštećuje niti ne umara pjevača. No za lijepo pjevanje uz pravilno disanje potrebno je još mnogo toga. Da nabrojim osnovno: čista intonacija, jasna dikcija i ujednačenost registara. Što su to registri? Registrom podrazumijevamo određenu akustičku kvalitetu tona koja ovisi o načinu napetosti i vibracije glasnica. Pjevač ne može pjevati duboke i visoke tonove istim mehaničkim principom, već mora napetost i vibracije glasnica regulirati, tj. mijenjati da ne bi nastali lomovi ili rupe u glasu. Upravo to podešavanje ili savladavanje problematičnih tonova kod neškolovanih pjevača znalo me je fascinirati. Kada već govorimo o registrima, mada neki teoretičari tumače da oni ne postoje kod običnih pjevača već samo kod školovanih glasova, ipak bih navela, a što ćemo i primijetiti na snimkama, da ima puno prirodnih talenata koji nikada nisu dobili poduku o pjevanju, a izvrsno rješavaju melodije velikih opsega. Na primjer, melodija u opsegu oktave nosi u sebi barem jedno granično registarsko područje. Ako napjev izvodi alt od g do G1, problematični će biti tonovi F1 i G1 jer ih pjevačica mora drugačije impostirati. Taj isti napjev ako pjeva sopran, recimo od C1 do C2, ona će morati gornje tonove, u odnosu na donje, rješavati drugačijom impostacijom jer se radi o srednjem i visokom registru u napjevu. Talentirani pjevači, rekla bih, dosta lako savladavaju granične prijelaze iz donjeg u srednji registar, ali imaju dosta poteškoća na rubnim mjestima iz srednjeg u visoki registar. Već u Vratišincu, gdje počinjem raditi kao nastavnik glazbe, uočavam kod seoskih pjevačica meku postavu glasa i vrlo lijepo povezivanje dubokih i visokih tonova. A za lijepo povezivanje dubokih i visokih tonova znamo da je presudan srednji registar u kome upravo dolazi do miješanja obaju registara. Naravno, iskrsla su bezbrojna pitanja na koja nisam mogla odmah odgovoriti; odakle pjevačima razvijen srednji registar? Kako to da u selu ima toliko "kultiviranih" i sačuvanih glasova? Radi li se, dakle, samo o daru prirode ili je to odraz dugogodišnjeg utjecaja crkvenog ili svjetovnog zbornog višeglasnog pjevanja. Sjećam se komentara dr. Vinka Žganca kada sam mu spomenula moje nedoumice: "Najte se čuditi, pak pol Vratišince popevle na korušu". I tu se otvaraju mnoga pitanja. Tko je odigrao presudnu ulogu da bi se pjevač na tlu Međimurja odlučio za meku



impostaciju, što je bitna karakteristika njegove interpretacije. Da li ga veliki opseg melodije tjera na to? Pretpostavimo da je prva reakcija pjevača, kada ne može izvesti visoke tonove, traženje dublje intonacije. No što je s dubokim tonovima? Nije li pjevač omeđen prirodnim mogućnostima svojih glasnica u dubini? Znamo da se glasovni potencijal može školovanjem ili vježbom proširiti u visinu, ali da se u dubinu ne može jer je duljina glasnica nakon mutiranja trajno ista. I tako dolazimo do pretpostavke da pjevač sam sebe usmjerava prema visokim tonovima i da traži načine kako da ih lijepo oblikuje. Naravno, estetski kriteriji za lijepo nisu isti kao kod školovanih glasova, ali oni ipak postoje. U tom traženju lijepog veliku je ulogu kao uzor na neukog pjevača imao crkveni zbor. Zbor koji njeguje višeglasno pjevanje i koji u svom sastavu ima odabrane grupe pjevača s nasljednim predispozicijama, (boja, visina i dr.) u svojoj interpretaciji odgaja pjevača koji mora istovremeno slušati druge i pjevati svoje, dakle, odgaja pjevača s pažljivom i odmjerenom interpretacijom. Ta interpretacija sama po sebi mora biti mcko impostirana inače unutar dionica nema čiste intonacije. Koliko su ti crkveni pjevači imali utjecaja na okolinu? Jesu li uvažavani? Jesu li se eksponirali kao solisti ili "vižari"? Ti pjevači su zasigurno bili "vižari" na raznim okupljanjima: svadbama, zabavama, čeharama ili nekim drugim slavljinama. Budući da ti pjevači svojim glasom dakle napamet, daju i određuju tonalitet u kojem će skupina pjevati jer započinju pjesmu unutar svog razvijenog srednjeg registra, skupina će postupno razvijati svoj opseg i, naravno, nesvjesno tražiti mcku postavu glasa, jer obrazac "kako" čuju kod svog soliste. Pjevač samouk ne zna kako nastaje ton, to smo već rekli, ali raspoznaje tvrdi postavu tona od mckane. Slušajući uzor, on će sam istraživati svoj rezonantni prostor, osluškivati ton i tražiti za najljepše rješenje. To najljepše rješenje u većini slučajeva je mcka postava tona, posebice kod prirodnih soprana, alta i tenora. Tražeći podatke o crkvenim i svjetovnim zborovima, koncentrirala sam se na područje srednjeg Međimurja jer sam se držala mišljenja dr. Vinka Žganca da upravo srednji dio Međimurja predstavlja najčistiju folklornu baštinu jer nije bio izložen utjecaju slovenske glazbe (kao gornje Međimurje), te mađarskoj glazbi (kao donje Međimurje). Ovaj utjecaj sa strane ne navodim kao negativnu pojavu, dapače, već kao odraz stanja. Jedan od jakih centara koji njeguje zbarsko pjevanje između dva rata je župa Vračišinec. Mještani spominju župnika Bolarića (1915. do 1918.) da vodi crkveni zbor, zatim gotovo dvadeset godina, sve do II. svjetskog rata crkveni zbor vodi učitelj i kantor Antun Pelikan i to vrlo uspješno. Našla sam neke zapisane pohvale na račun zбора u spomenici župe Vračišinec. Između 1935. i 1938. godine postoji u Vračišincu i svjetovni sokolski zbor koji vodi brat dr. Vinka Žganca, Mirko Žganec. On istovremeno vodi i omladinski, tj. sokolski mješoviti zbor u Pcklenici (susjedno selo). Nakon II. svjetskog rata Mursko Središće ima dugi niz godina svjetovni mješoviti zbor kojeg vrlo uspješno vodi Tota Ivan. Kasnije opet u Vračišincu djeluje mješoviti zbor "Dr. Vinko Žganec". Donosim šest primjera, šest transkripcija snimljenih izvedbi pjevačica i pjevača iz Vračišince i Paklenice. Priložene notne primjere metroritamski je redigirao dr. Jerko Bezić.

U Podturnu je preko trideset godina djelovao kantor Pintarić Vinko koji njeguje zbarsko pjevanje i vodi četvroglasni zbor, od 1930. do kraja rata. Odmah

iza rata, kraće vrijeme, djeluje Scijačka sloga. Sada u Podturnu postoji KUD "A.B.Tehek". Viđi priložene notne primjere br. 7 i 8.

Hlapčina spada u župu Sveti Martin na Muri, no ekonomski i trgovački je orijentirana na Mursko Središće pa postoje vrlo jaki međusobni kontakti između ova dva mjesta. Kao vrstan orguljaš i zborovoda Tota Ivan jedno vrijeme vodi crkveni zbor u Svetom Martinu, a iza rata dugi niz godina vodi svjetovni zbor u Murskom Središću. Župa Sveti Martin i iza rata njeguje višeglasno crkveno pjevanje (iz Zagreba dolazi na ispomoć Vinko Glasnović, pa zatim dekan Slaviček Stjepan koji od 1954. godine radi u Raskrižju i sve do danas unosi puno ljubavi i znanja u crkvenu i svjetovnu zbarsku glazbu). (notni primjeri br. 9 i 10)

Macinec je proslavio Ignacije Lipnjak koji je kao mlađi župnik djelovao u tom mjestu od 1913. do 1922. godine. Dr. Žganec mi je često pričao o njihovom mladenačkom zanosu, o njihovom zajedničkom radu, koncertima na kojima su po prvi put izveli Žgančeve harmonizacije međimurskih popjevaka iz prve zbirke 1916. godine. Čak se dr. Žganec neko vrijeme zanosio mišlju da pripremimo Jubilarni koncert gdje bismo izveli cjelovečernji program koji je 1919. godine izvleo macinečki mješoviti zbor s dirigentom Lipnjakom.

Citat iz Žgančeva pisma:

"Imam ideju da vaš zbor bude nešto sličan onome, koji je prije I svjetskog rata osnovao i vodio pokojni Ignacije Lipnjak u Macincu. To su bila divna vremena, rad u vječitoj borbi, nas tada mladih poletaraca sa frontom, o kojem današnja generacija ima malo pojma."

I na kraju ovog izlaganja kao rezime:

Prožimanje klasičnih međimurskih narodnih popjevaka, koje imamo u zapisima, i novijih folklornih načina glazbenog izražavanja koje pjevači nesvjesno unose u svoje interpretacije pod utjecajem crkvenog pjevanja, radija, TV, intenzivnijeg komuniciranja sa širim područjima, karakterizira današnje estetsko oblikovanje međimurskih narodnih pjevača. Ta živa izvedba razlikuje se od zapisa. Da nabrojim barem neke promjene: kadence s nadodanim tonovima, izmijenjena melodija, djelimice druga metrika itd. Pjevač izvodi onako kako misli da je najbolje. On osjeća potrebu da napjev oblikuje, da ga uljepša. Nije opterećen niti ograden ikakvim propisima. Naravno da će izvedba imati manju ili veću umjetničku vrijednost jer je ona produkt autora izvodioca. Koliko inventivnosti nosi u sebi izvoditelj, toliko će pokazati i njegova izvedba. Osebnost umjetničke narodne pjesme, pa tako i međimurske, u tome je što ona izražava temperament i stvaralački identitet naroda. Pa kako se taj narod i način njegova života mijenja, neminovno se mijenja i estetski naboj pjevača kreativca. Upravo zbog toga narodnu umjetnost pratimo i vrednujemo u njezinom povijesnom hodu. Da li ćemo takve pojave prepoznati kao "mlađe slojeve" međimurske narodne popijevke i tako ih vrednovati? Odgovor na to pitanje povjeravam ovom uvaženom muzikološkom skupu.

### ZAKAJ MI TI GRLIČICA SAMA SPIŠ

Zadržava Klara, 71g.  
Peklenica

1.  $\text{♩} = 64, \text{♩} = 43$

Za — kaj mi ti gr-li-či-ca sa-ma spiš?

Za — kaj moje mlado sr-ce za-lo — stiš?

*un poco più mosso*

Za — kaj mi ti dragi golob smrt že — liš?

*un poco più mosso*

Iš — će mi se vu-gro-be-ku ne le — ži.

### DOBER VEČER KRUGLIN MLAD

Šoltić Ivan, 68g.  
Vratišinec

2.  $\text{♩} = 116, \text{♩} = 77$

Dober večer Kruglin mlad, ja bi li-ter vi-na rad.

Dober večer, Kruglin mlad, ja bi li-ter vi-na rad,

ja bi li-ter vi-na rad.

### DE SU ONI NAŠI KLINČECI ČRLENI

Vrančić Marija, 71g.  
Vratišinec

3.  $\text{♩}=54, \text{♩}=36$

De su o-ni na-ši klin-če-ci čr—len'—,  
ki su bi-li vna-šim sr—cu za—sa—jen'—.

De su o-ni na-ši—, šej haj, klin-če-ci čr—le—ni,  
ki su bi-li vna-šim sr—cu za—sa—jen'—.

Detailed description: The musical score consists of four staves. The first staff is a vocal line in treble clef, 2/4 time, with a tempo of 54 beats per minute. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are 'De su o-ni na-ši klin-če-ci čr—len'—'. The second staff is a piano accompaniment in treble clef, 2/4 time, with a tempo of 36 beats per minute. The lyrics are 'ki su bi-li vna-šim sr—cu za—sa—jen'—'. The third staff is a vocal line in treble clef, 2/4 time, with a tempo of 54 beats per minute. The lyrics are 'De su o-ni na-ši—, šej haj, klin-če-ci čr—le—ni,'. The fourth staff is a piano accompaniment in treble clef, 2/4 time, with a tempo of 36 beats per minute. The lyrics are 'ki su bi-li vna-šim sr—cu za—sa—jen'—'.

### RODIL SAM SE V LEPOJ ZEMLI HORVATSKI

Novak Valent, 36 g.  
Vratišinec

4.  $\text{♩}=106$

Ro—dil sam se v lepoj zemli Horvatski ja se zovem kakki sin međi—mor—ski.

Detailed description: The musical score consists of one staff in bass clef, 4/4 time, with a tempo of 106 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are 'Ro—dil sam se v lepoj zemli Horvatski ja se zovem kakki sin međi—mor—ski.'.

### POČNEM LISTEK PISATI

Tuksar Marija, 59 g.  
Vratišinec

5.  $\text{♩}=58, \text{♩}=39$

The musical score for 'POČNEM LISTEK PISATI' consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The tempo markings are  $\text{♩}=58$  and  $\text{♩}=39$ . The lyrics are: 'Po — čnem listek pi-sa-ti v mla-do — sti'. The second staff continues with the lyrics: '\*suz — ne o-či bri-sa-ti v ža-lo — sti'. The third staff has the lyrics: 'Noć — ka me je o(p) — str — la,'. The fourth staff has the lyrics: 'pi — sat sem ti nej mo — gla —'. The fifth staff has the lyrics: '\*Po — glej, golob, sr-ce mo-je ža-lo — sno'.

Po — čnem listek pi-sa-ti v mla-do — sti  
\*suz — ne o-či bri-sa-ti v ža-lo — sti.  
Noć — ka me je o(p) — str — la,  
pi — sat sem ti nej mo — gla —  
\*Po — glej, golob, sr-ce mo-je ža-lo — sno.

\* skraćena jedinica mjere

### POSADI MI ŠIPEK RUŽO

Tarandek Klara, 73 g.  
Peklerica  
un poco più mosso

6.  $(\text{♩}=50, \text{♩}=33)$

The musical score for 'POSADI MI ŠIPEK RUŽO' consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The tempo markings are  $(\text{♩}=50, \text{♩}=33)$ . The lyrics are: 'Po-sa-di mi ši-pek ru-žo po... od mojim o — blo-kom,'. The second staff continues with the lyrics: 'po-sa-di mi ši-pek ru-žo po... od mojim o — blo-kom,'. The third staff has the lyrics: 'Pak ju pu-sti nek mi ra-ste ka... (ak) goder vi — so — ko,'. The fourth staff has the lyrics: 'pak ju pu-sti nek mi ra-ste ka... (ak) goder vi — so — ko'.

Po-sa-di mi ši-pek ru-žo po... od mojim o — blo-kom,  
po-sa-di mi ši-pek ru-žo po... od mojim o — blo-kom,  
Pak ju pu-sti nek mi ra-ste ka... (ak) goder vi — so — ko,  
pak ju pu-sti nek mi ra-ste ka... (ak) goder vi — so — ko.

\* najduža u skupini

NEGDA JE VESEL BIL STOLIŠ MOJ

Drvoderić Valerija, 61 g.  
Podturen

7.  $\text{♩} = 96$

Musical score for 'Negda je vesel bil stoliš moj'. It consists of four staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 96. The lyrics are: 'Negda je vesel bil sto\*liš moj da sam ja draga bil klin-čec tvoj. Negda je vesel bil sto—liš moj da sam ja draga bil klin-čec tvoj'. The asterisk is under 'sto' in the first line.

Negda je vesel bil sto\*liš moj  
da sam ja draga bil klin-čec tvoj .  
Negda je vesel bil sto—liš moj  
da sam ja draga bil klin-čec tvoj

\* tamno "a", više "a" nego "o".

8.  $\text{♩} = 44, \text{♩} = 30$  (*Un poco rubato*)

Musical score for 'Viš Po-lo-na, kaj je sto-ban vu tim ma-lim ča-so\*'. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 44, then quarter note = 30 (Un poco rubato). The lyrics are: 'Po(d)-turen-sko se—lo na ve-li-kim gla-so\* Viš Po-lo-na, kaj je sto-ban vu tim ma-lim ča-so\*'. The asterisk is under 'gla-so' in the first line.

Po(d)-turen-sko se—lo na ve-li-kim gla-so\*  
Viš Po-lo-na, kaj je sto-ban vu tim ma-lim ča-so\*

\* Taj vokal djeluje više kao "o" nego kao "u".

HAJDE VINCE HAJD' VU ME

Štojko Terezija, 55 g.  
Hlapičina

9. Musical notation for the first song, starting with a treble clef, a key signature of two flats, and a tempo marking of quarter note = 91. The melody is written on a single staff. The lyrics are: Hajde vince hajd' vu me dokler vidim kak je ve, a 'da bom vu zemlji gnjil ne bom tebe vince pil.

Hajde vince hajd' vu me dokler vidim kak je ve,  
a 'da bom vu zemlji gnjil ne bom tebe vince pil.

FALEN BUDI JEZUŠ KRISTUŠ

Perčič Marija, 63 g.  
Hlapičina

10. Musical notation for the second song, starting with a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo marking of quarter note = 68. The melody is written on a single staff. The lyrics are: Fa-len budi Jezuš Kristuš re-keł sem, kaj mi delaš vu pše-ni-ci pi-tal sem. Fa-len budi Jezuš Kristuš rekeł sem, šejhajrekeł sem, kaj mi delaš vu pše-ni-ci pi-tal sem.

Fa-len budi Jezuš Kristuš re-keł sem,  
kaj mi delaš vu pše-ni-ci pi-tal sem.  
Fa-len budi Jezuš Kristuš rekeł sem, šejhajrekeł sem,  
kaj mi delaš vu pše-ni-ci pi-tal sem.

## DR. VINKO ŽGANEC AND THE SPECIFIC MODE OF TRADITIONAL SINGING IN MID-MEĐIMURJE

### SUMMARY

The opinion held by Dr. Žganec that the folklore heritage was purest in mid-Međimurje, as it was not exposed to Slovenian music (as was Upper Međimurje), and Hungarian music (as was Lower Međimurje), led me to an intensive search for data, listening to singers in that area. In the very beginning in Vratišinec, where I started working as a teacher of music, I noticed a soft placing of the voice by the female village singers. Later, as conductor of the choir in the village, I found almost all the singers had similar placing of the voice. I very soon noticed (particularly among the female singers) equalised registers i.e. very smooth binding of the lower and higher tones. It is well known that the middle register is crucial to such binding of the lower and higher tones, in which the mixing of the chest and head registers takes place (the manner in which the voice is placed). Naturally, countless questions arose to which I was not able to find immediate answers: How was it that these singers had a developed middle register? How was it that the village had so many "cultivated" and preserved voices? Was it merely a matter of a gift from nature, or was it the result of the influence of many years of multi-part singing in the church and lay choirs. I remember the remark made by Vinko Žganec when I mentioned my dilemma: "There's nothing to be surprised about; why half of Vratišinec sang in the choir". Undoubtedly, the best village singers are those who sing in the church and lay choirs, and they are the ones who act as "vižari" (leaders of the song) at various gatherings: weddings, entertainments, *čeharas* (*čehara* - get together at which the soft down is stripped from feathers), or some other celebrations. Due to the fact that these singers with their singing voices i.e. by heart, provide and retain the tonality in which the gathering will sing as they lead off with the songs within their developed middle register, the broad group gradually develops its range, but also imitates the "vižari" i.e. the soloists. They strive towards a more cultivated manner of singing and, of course, unconsciously try to achieve a softer placing of the voice, as they hear from their "model", the soloist. The untrained singer does not know how a tone comes into being, but he recognises the difference between a harshly and softly placed tone. Listening to his "model", he will become aware of his own resonance, listening to the tone and trying to find the most pleasing solution for it. That "most pleasing solution", in the majority of cases, is arrived at through soft placing of the tone, particularly among natural sopranos, altos and tenors.



## ETNOKOREOLOŠKA DJELATNOST DR. VINKA ŽGANCA

IVAN IVANČAN  
*Marijana Badela 34, Zagreb*

Među hrvatskim etnomuzikolozima nakon F. Š. Kuhača najviše je pažnje zapisivanju narodnih plesova posvetio Vinko Žganc. Bilježio je podatke o pojedinim plesovima, plesnim običajima i plesačima. Pronašao je vlastito plesno pismo bazirano u muzičkoj notaciji koje polazi od načela da se zabilježi ono što je ritamski i prostorno najvažnije. Autor potanje izlaže Žgančeve zapise iz njegovih terenskih bilježnica.

S dr. Žgancem sam se prvi puta susreo i s njime "suradivao" 1947. na Smotri Seljačke sloge u zagrebačkom Maksimiru. Bio sam vodič jedne grupe. Na festivalu u Opatiji 1951. na kojem su sudjelovale grupe iz svih krajeva Jugoslavije po "naredcnju" V. Žganca promoviran sam u "asistenta" Toše Dapca. Vodio sam mu grupe na opatijsku rivu radi snimanja. Otada slijedi suradnja na raznim smotrama i festivalima te ponešto zajedničkog terenskog rada, pri kojem sam uz vlastiti koreološki posao pomagao "starčeku", kako smo ga u Institutu od milja zvali, kao organizator "snimanja", animator kazivača i pri nekim drugim poslovima. U Zagrebu u Institutu bio sam mu i demonstrator plesnih koraka koji su ga interesirali a ponekad i pjevač uz neko kolo ili ples. Sjećam se tako npr. da sam mu pokazivao *vričko kolo*, *dučec*, novljansko kolo *Kada se Pavle ženjaše*<sup>1</sup> i *ličko kolo*.

Obilazeći sela povodom raznih istraživanja ili pripremanja grupa za različite smotre dr. Žganc lako i sigurno odabire grupe i folklorne elemente pogodne za scensko prikazivanje a nerijetko sâm i režira nastup neke skupine pa i cijelu priredbu. Tako radeći, u Komarevu 1952. među ostalim zapisuje u svoju terensku bilježnicu i sljedeće: "Nakon skoro dva sata dugog slušanja naučenih plesova i

<sup>1</sup> Novljansko sam kolo veoma dobro poznavao jer mi ga je pokojna majka često plesala i pjevala. Moji su se roditelji i upoznali u Novom Vinodolskom gdje su jednako kao i djed Petar Sremac (majčin otac) bili prosvjetni radnici.

pjesama, zamolio sam ih da mi otpjevaju nešto iz svatova... starije svatovske pjesme, koje mi liče na *istarski tonalitet* i sasvim je nešto drugo po muzikalnom karakteru, nego što su oni naučeno izvodili... Za slučaj nastupa mogli bi nastupiti s ovim točkama.

1. Oj zvezdice preodice... kolo
2. Majka Maru za Ivana dala... kolo
3. Šemica - ples u troparovima.<sup>2</sup>

U Donjoj Lomnici također 1952. kojom sam istraživanju i osobno prisustvovao, uočava važne elemente za organiziranje scenskog prikazivanja i bilježi: "U sredini scene nalaze se branitelji (u zobuncima), okolo njih kolo svadbara, izvan kola, sprijeda, nevjesta u svadbenom ukrasu, a po strani svirači. Svirka omogućuje braniteljima izvođenje dogovorenih figura sabljom i sve je u ritmu *drmeša*. Nakon izvjesnog vremena pojavljuje se do nevjeste mladoženja, klanja se nejesti, ona mu pruža ruku i triput izvode okretanje naoposun. Onog časa kolo zajuhe, razilazi se i uz poklon gledalištu dovršuju istu sliku uz posljednje akorde svirača. Svadbenu zastavu pod konac uzima poklonič i pleše uz zadnje akorde."<sup>3</sup>

Neobjavljeni zapisi iz bilježnica dr. Žganca daju niz poticaja za razmišljanje evo i sada nakon ponovnog čitanja.<sup>4</sup> Šteta što su tek neke bilješke nečitke.

Pripremajući brojne grupe za nastupe na smotrama, čisteći njihov program od banalnosti, od za njega nepotrebnih natruha, izbjegavajući ponavljanje, pretjeranu dužinu nastupa a time i dosadu, akademik V. Žganec nije se zadržavao samo na pjesmi i svirci već je grupama predlagao najbolji izbor i način izvedbe domaćih plesova i kola. Piše komentare o programima pojedinih grupa<sup>5</sup> i sve više osjeća potrebu da na neki način fiksira kretnje narodnoga plesa, da pronade plesno pismo koje bi bilo jasno i čitko a dovoljno precizno da zabilježi osnovne karakteristike nekog plesa. Nezadovoljan brojnim, različitim, nedovoljno preglednim, a nepraktičnim sistemima koje su mu nudili domaći etnokoreolozi,

<sup>2</sup> Prijedlog sadrži osnovu režijske koncepcije nastupa grupe.

<sup>3</sup> Iz svatovskog običaja izabire najinteresantnije momente zbivanja u mladoženjinjnoj kući kao stvorenog za scensko prezentiranje.

<sup>4</sup> Prvi puta sam ih listao pišući članak "Vinko Žganec zapisivač narodnih plesova", *Narodno stvaralaštvo-folklor*, Beograd, god. VII, 1968, sv. 25. Bilješka o svadbi iz Donje Lomnice primjerice ponovno me navodi na traženje podataka o izgubljenom plesu s obručima u Turropolju, o njegovoj navodnoj filmskoj snimci za kojom sam tragao a nikad je nisam našao. Pred mnogo godina prof. mi je Milovan Gavazzi spomenuo takav ples, ali do egzaktih podataka nisam nigdje mogao doći. Pišući moju radnju o korčulanskim kumpanijama i obrazlažući karakteristike pojedinih mačevalačkih plesova navodim i podatke od kojih neki imaju blisku vezu s maločas citiranim plesom iz Donje Lomnice. To su: mač odnosno lik kao derivat uz koji se ples izvodi, postojanje raznih figura pri mačevalačkom plesu, pojava branitelja (dr. Žganec ne naznačuje da li je to domaći naziv ili njegov izveden iz sadržaja, pa današnji naziv plesa u Turropolju *turski marš* koji asocira na marševe Osmunlija pri korčulanskoj moreški, a pojava tih elemenata u svadbi na pokladare prerušene u svadbare pri mnogim pokladnim mačevalačkim plesovima, primjerice na Pelješcu.

<sup>5</sup> Dr. Vinko Žganec, "Narodne pjesme, plesovi i običaji Narodne republike Hrvatske." *Pjesme, plesovi i običaji jugoslavenskih naroda na prvom festivalu 9-13. IX 1951. u Opatiji. Savez muzičkih društava Hrvatske*, str. 71-98. Vidi također bilješke 7 i 8 te Muzička enciklopedija 2. Muzički folklor Jugoslavije, str. 267-268.

pronalazi svoj vlastiti sistem baziran na muzičkoj notaciji. Taj sasvim jednostavan sustav proizlazio je iz mogućnosti da se zabilježi ono što je ritmički i prostorno najvažnije, i samih Žgančevih mogućnosti kao plesača, a one baš nisu bile velike. Nakon što je kod nas usvojena labanotacija pri opisivanju plesova, Žgančeva kinetografija i dalje služi kao izvanredna pomoć zapisivaču da na najlakši i najbrži način zabilježi pokret kojeg će kasnije prenijeti u savršeniji sustav labanotacije. Žgančeva kinetografija ostaje kao dobar podsjećnik zapisivaču koji ples poznaje, ali ne može poslužiti kao cjelovita informacija onom koji želi da iz zapisa ispravno nauči plesni korak a pogotovo stil plesa. Neobično jednostavan, jasan i praktički lako primjenjiv Žgančev sistem je ostao najpogodniji za brzo terensko zapisivanje i to mu je prednost pred dosta složenom ali skoro savršenom Labanovom notacijom, s obzirom na vrijeme kojim zapisivač ponekad raspolaže na terenu. I sâm se osobno služim Žgančevim sistemom kojem sam dodao i nove znakove, neke čak i iz labanotacije,<sup>6</sup> a posljednjih godina još ga je znatno usavršio etnokoreolog Branko Kostelac.

1950. godine Vinko Žganec objavljuje prve zapise narodnih plesova svojom kinetografijom,<sup>7</sup> a godinu dana kasnije u reprezentativnoj publikaciji *Hrvatske narodne pjesme i plesovi*<sup>8</sup> donosi ih još nekoliko.

Iako je i ranije zapisivao i snimao melodije glazbene pratnje kola i plesova, od 1952. godine posvećuje im posebnu pažnju. Gotovo svako kasnije terensko istraživanje sadrži i zapise narodnih plesova te popratne podatke koji su potrebni osvjetljavanju plesnih prilika u nekom kraju. Za stručnjake koji se bave proučavanjem narodnih plesova oni imaju izuzetno značenje. Zahvaljujući ljubaznosti inž. Željka Žganeca, sina pokojnog akademika, ponovno smo prolistali sve njegove bilježnice i izvadili sve ono što je važno za etnokoreološku znanost. Negdje se radi samo o popisu snimaka glazbene pratnje, ali ponekad i koreografskih opisa te opisa plesnih običaja.<sup>9</sup> Podatke ćemo podastrijeti prema broju teka u kojima se oni nalaze.

#### Teka 37.

Lika 1952. Pribilježbe su vezane uz magnetofonske kolutove 3., 6. i 9.

*Otočac:* Pod br. 6<sup>b</sup> zapisuje tekst kola *Paune* te navodi da se to pjeva u svatovima. Međutim to je i svatovsko kolo.

Pod br. 9. zapisuje pjesmu *Moj nevene šestopere*, uz koju se u raznim krajevima sjeverozapadne Hrvatske pleše šetano kolo. Vjerojatno se nekad plesalo i u Lici.

<sup>6</sup> Prvi put sam i osobno primijenio Žgančevu kinetografiju na krčkom festivalu u Malinskoj 1955. godine.

<sup>7</sup> Dr. Vinko Žganec, *Narodne papijevke Hrvatskog zagorja JAZU*, Zbornik jugoslavenskih narodnih papijevaka, knjiga 4, Zagreb 1950. Primjeri br. 16a, 40b, 71c, 71d, 186b, 190, 276a, 292a, 307a, 316a, 333g, 335, 340b, 442, 577, 643a, 646, 651b, 710, 739d, 747, 748, 749.

<sup>8</sup> Dr. Vinko Žganec i Nada Stremec, *Hrvatske narodne pjesme i plesovi*, Svezak I, Seljačka sloga, Zagreb 1951, str. 28, 46, 76, 113, 122, 140, 189, 200, 203.

<sup>9</sup> Ostavili smo kotareve onako kako su bili formirani u vrijeme Žgančeva zapisivanja.

**Sinac:** Od kolskih pjesama zapisuje: *Lika goji konja i junaka, Oj okreni se moje kolo malo, đikac.*

Pod br. 16<sup>b</sup> zapisuje i korake kola *đikac*, te dio tekstova pjesama i komandi:

- Okreni!
- Bježi!
- Bježi i digni!
- Drmaj!
- Na mjestu!
- I dalje bjež!
- Stoj! Ne valja! ili Ustavil!

Uz komande daje i zapise plesnih koraka.

Pod br. 17. spominje kolo *Ajd na levo brate Stevo (ili Stipa)*

**Čoviće:** Uz kolske pjesme *Ive konja na mostu kovajo*, zapisuje pod br. 23. *ličko kolo* uz dangubicu, te birače kolo uz pjesmu *Mene moja zabolila glava*. To je zatvoreno kolo s parom u sredini. Daje zapis koraka kola i napominje da par u sredini pleše *polku*.

**Ličko Lešće:** Spominje da je ta grupa izvela među ostalim *kolo-poljka*, a daje i kinetograme kola *Paun-svatovski* i *kolo-brzo*.

**Kompolje:** Pod br. 40. zapisuje *kolo* i njegove figure koje se izvode uz sljedeće komande:

- Okreni!
- Brže malo!
- Đikac! i
- Življe!

U istoj teci su i zapisi s priredbe raznih grupa 20. IV 1959. Dosta su nečitki, posebno kinetogrami, te ih ne mogu dešifrirati. Iz Kompolja zapisuje još korake kola *Ja posadi vitu jelu*, te kola *Opadaj lišće*.

Stavlja i primjedbu kod *kompoljskog kola* - "diskvalificiran - pijan"!

Djelomično opisuje i nošnju, a i uz grupu iz Sinca stavlja neke primjedbe. Tako npr. "da ruke drže na ledima". Zatim spominje pod br. 13. kolo *Viktorija* za koje daje i tekst pjesme. Za *Ivanska kola* kaže da je "loše", a za *Đikac* da "nije bilo komande".

**Teka na kojoj piše Dopisna knjiga 234. iz 1952.**

U izvještaju smotre iz *Zlatara* održanoj 8. VI. 1952. nalaze se ove primjedbe:

Str.12. "Kod svih ogranaka slabo se je pazilo na originalnost domaćeg folklora, pjesme i plesa. Učitelji rado donose iz drugih krajeva pjesme i plesove, što je pogrešno, jer ne istražuju domaći materijal. Najbolju nošnju su imali oni iz Mača..."

Folklorne grupe imaju se ovako kategorizirati. Ogranci S.S. I Lohor, II Mače, III Bedekovčina. (to je zapravo RKUD koje ima folklornu grupu.

Str. 19. *Komarevo* (kotar Petrinja)

Donijeti su zapisi nekoliko kola. Od toga je jedno birače. "Dve ženske vode u kolo dva momka." Kod *polke* piše da "plješću rukama". Za *šemicu* da je "ženska vani a muškarac unutra i da se jako vrte". "Jedan muškarac i dvije ženske kao *bunjevačko momačko kolo* (potcrtao Žganec) "stari ples... starije žene to plešu." Za *triput sim, triput tam (polka)*, kaže da je to parovni ples a da su parovi u kolu. I *cigančica* se pleše u trojkama kao šemica. Žganec kaže da je to opet slično bunjevačkom kolu. I dodaje da je to vrlo zgodan ples! "Starci su imali i kolo (uz to je nacrtao i kružnicu.)

- Mi smo to napravili na 3, jer je to lepše. *Cigančica* se zove i jer se sitno pleše.

"Staro sito", četiri se unakrst uhvate, *logovac* uhvate se u trojkama. *Dučec* učili su iz Kulturnog radnika. (Crvenom je olovkom istaknuto: Ovo! *Kolo. Majka Maru za Ivana dala, Smilje Mara po jezeru brala, Oj zvezdice preodice, Oj Savice.*

U izvještaju iz Komareva V. Žganec posvećuje veliku pažnju nošnji.

Str. 38. *Bratina* (kotar Jastrebarsko)

Spominje kola *Hopšajdiri, Milica*. "Lupaju rukama u kolu i u dva kola. Nutri žene." *Drmeš* ("u kolu levo i desno. Nema koraka drmeša! (potcrtao Žganec). *Šimička* (tri tropara) "Za ruke se drže. Četvrti put, onda se vrte." Žganec je nacrtao prostorni raspored trojki i strelicama označio smjer kretanja. Za ples *staro sito i korito* navodi da su "jako ukočeni plesali."

Str. 51. *Šišljavić*

Za ples *drmeš kač* da "vrte sobom?!!"

Str. 59. *Donja Lomnica*

*Tanec za devojački venec.*

"Nakon dijela svadbe u kući nevjeste (gospe mladinke), došli su svatovi u kuću mladoženje (gospona mladinca); nastavili sa svim što je od davnine bilo uobičajeno i među inim, negdje pod konac, odigrali ples simbolične naravi: *Tanec za devojački venec*. Prvi član svadbene svite, gospon poklonič, pri vrhu gole sablje vezao je simbol djevojaštva, malu vrlo okićenu svesku (? I.I.), dok su oko njega u svojstvu braniča sa isukanim sabljama stali u okrug drugi, treći i sedmi član svite: gosponi svat, starešina i dever. Svirajući su zasvirali *drmeš* u čijem ritmu su braniči kružili oko pokloniča vijajući sabljama, dok se oko njih uhvatilo kolo muških i ženskih svadbara uz isti *drmeš*. Ako je, pa i nekolicini dogovorenih, uspjelo oteti sa sablje pokloniča svesku, radi sijevajućih sablja braniteljja to nije bilo lako, dobitnik je bio nagrađen pečenim puranom i velikom mjerom vina. U kući nevjeste, nakon trokratnog okretanja naoposum (u

smislu sunčeve putanje) kreće svita na vjenčanje, što je u davni bio obredni dio istog."

Str. 114. i dalje *Pisarovina*

Spominje se samo naziv plesa *bimber* i prvi stih pjesme:

- Ajde *bimber* u kolo.

Str. 30. *Lučelnica*

*Žetelački ples.*

- Momak žanje dvajset i tri snopa.

V. Žganec ovdje daje koreografski opis plesa, ali s nešto drugačijom kinetografijom. Iako to čini notnim znakovima i to za lijevu nogu sa zastavicom prema dolje, a desnom prema gore, kao i u definitivnoj verziji svog sistema, ovdje se čini da se radi zapravo o pripremi, početnoj ideji, za kreiranje Žgančeve kinetografije.

Str. 123. *Lasinja*

Navedeni su samo nazivi plesova i običaja: *drmeš*, *šimička* te *Ivančice ladaju*.

*Štefanki Levi.*

Kola se plešu i danas (dvostruko potcrtao dr. Žganec).

"Kola sad je sve drugač. Ne pleše se kak se je plesalo. Tancalo se je kaj se je najbolje moglo."

Dr. Žganec se služi direktnim govorom kazivača i tako u etnokoreologiju uvodi metodu citata dobivenih od ponekog terenskog informatora. Ova će se znanstvena metoda kasnije pokazati kao veoma značajna, neophodna pa i najvažnija, kod ilustriranja atmosfere i ambijenta u kojem se odvijao sam običaj, pjesma, ples, pa i samo kazivanje.

Uz plesove *Milicu*, *bimber* i *drmeš* Žganec u Štefankima Levim uz ples šimička crta poziciju trojki naznačujući na koju je stranu okrenut plesač a na koju ženske: Ž M Ž.

↑ ↓ ↑

*Lukinić Brdo*

Spominje *staro sito* u paru, zatim *drmeš* i *turski marš*. Daje koreografski zapis *turskog marša* kojeg su plesali jedna žena i stariji čovjek te iskazuje zadovoljstvo kvalitetom tog plesa. Zapisuje (*Dobro!*) Za ples *gibanica* piše "Dobra stvar. Stari s metlom pleše u zmiji."

*Hlapičina* (kotar Čakovec)

Spominje se samo *šoštara polka*.

Teka 53.

U toj bilježnici spomenuto je više plesova iz Vratišince, Preloga, Cirkovljana, Križovca, Murskog Središća, Kotoribe, a vezani su uz magnetofonske kolute 310. i 607.

Dr. V. Žganec se dakako najviše bavio svojim Međimurjem pa se u njegovim brojnim notnim zbirčkama koje su pohranjene u Zavodu za istraživanje folkloru u Zagrebu nalaze i dvije u kojima ima vrijednih etnokoreoloških podataka.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, Knj. I, Svezak I.*

br. 28. *Sedam godina u kolu.*

Ovu dječju igru mi je opisala moja mama Marija Žganec. Napjev se pjeva za svakoga igrača. Kad pjevači spomenu ime jednog igrača onda se on okrene tako da licem gleda izvan kola, a svi ostali igraju dalje i gledaju u sredinu kola. Ona je to dječje kolo podrobno opisala u svojem rukopisu o rodnom Vratišincu, među dječjim igrama. Kaže da je to starinska igra. Igrači se neprestano vrte tako da nema nikakvoga predaha. Prestanu kad je već svima dosta igre.

br. 38. *Tu za repu tu za len.*

Fašnik. Pjeva se na dan fašnika, a pjevaju je djeca koja obilaze kuće u selu. Plešući poskakuju.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, Knjiga I, Svezak II*

br. 139. *Fašnik.*

Tu za len, tu za len. Ovu pjesmu pjevaju djeca na fašnik. Obuku se kao svatovi. Imaju zaručnicu i sve svadbene "poglavare". (starešinu, devere, zastavnjake) i tako obilaze sve kuće. "U svakoj plešu i pjevaju gornju pjesmu. Samo rijetke domaćice ih ponude "kroflinima". Ja se sjećam kad sam jedne godine kao dijete cio dan obilazio s ovakvim svatovima, sve kuće, nigdje nismo ništa dobili. Kući smo došli gladni i umorni. Pjeva se za dugi lan, za masno zelje i za debelu repu."

br. 142. *Sveti Juraj kres naloži.*

U predvečerje Jurjeva (23. travnja) svaka kuća pali na mostu kres. U sredini sela na putu, redovito pred kapelicom, sastanu se djevojke i oko vatre igraju kolo i pjevaju ovu pjesmicu izmjenično. Najprije pjeva solo, jednu kiticu, ona koja vodi kolo, a onda ostale opetuju i tako redom dok otpjevaju svih 7 strofa (stihova).

br. 143. *Došiel nam je lepi pisan Vuzmek.*

Proljetni blagdan (*proljetno kolo*). Došao je Uskrs, Đurdevdan i Markovdan, pa su se gore zazelenile, a vile vode kolo u gori (vjerovanja vezana uz ples o. II.) Nekada su tu pjesmu pjevale djevojke (i starije žene) na kraju Uskrsa do Spasova ("Križeva"). Pjevačica se ne sjeća da se je kod toga igralo kolo. Sada se više ta pjesma ne pjeva.

br. 159. *Igra se kolo po bregu i po dotu.*

Ples (kolo). Pjevač nije znao objasniti koreografske podatke za to kolo. Znao je samo riječi i napjev.

br. 162. *Ta djevojka ka junakom draga.*

Kotoripsko kolo. Na kraju pjesme dečki "hajuškaju" i povikuju "Hop, hop, hop!"

br. 163. *Ma rumena šipkajina.*

Danas (5.XI.1959.) su mi pjevačice pričale, kako je jednom, još prije Prvog svjetskog rata neki kotoribski župnik iz daleka slušao ovo (ili koje drugo) kotoribsko kolo, pak mu se pričiniilo, kao da djevojke na kraju kola viču: "pop, pop, pop," umjesto: "hop, hop, hop" Našao se je uvrijeđen, došao je tamo do kola i razjurio sve, koji su igrali kolo, grdeći ih zbog ovog "vrijedanja" njegove časti. No u ono doba nikome od "pastve" nije ni palo na pamet da takva šta načini namjerno, da vrijeđa pjesmom duhovnog pastira.

br. 164. *Ma rumena šipkajina.*

Način pjevanja: Svaki stih najprije pjeva solo jedna pjevačica a po tom ga ponove svi igrači kola, dok ne otpjevaju cijelu pjesmu.

br. 169. *Za gradom je livada.*

Pjesma uz kolo. Kod te pjesme nisam zapisao, 1935. godine, da se pjeva uz igranje kola, ali se po svom sadržaju i po intonaciji napjeva čini da se je nekad pjevala u kolu. Kasnije sam dolazio u Orehovicu i tražio pjevačicu Maru Patarčec, ali je nisam našao, a kasnije sam saznao da je umrla...

br. 171. *Cibeli Macko, Cibeli Macko.*

Koreografija: Solo ples obično u svatovima u starije doba. Danas se rijetko pleše i to samo oko Dekanovca. Usred sobe stavi se unakrst slama, koja pravi koordinatni sistem, između kojeg se pleše, tako da plesač ne smije dodirnuti slamu. Tempo je dosta brz, a čim se duže pleše, tempo biva brži i življi. Ako u plesu do pogođenog vremena dirne slamu onda je "štrofan" plesač te mora popiti pet "kupic vina". Florijan Andrašec je to opisao ovako: "Mora dobro paziti da ne jekne slamu. Ja sam ga plesao fitalj vure, i nesam ju jeknuo. To je nišči ne mogel. Srce mi je dunjkalo, ali je prešlo sve. Ples nema reči, samo početak, a dale muzikaši sami igraju.

Na 1. lijevom nogom stane u prvi kvadrant, na 2. desnom u drugi kvadrant, na 3. lijevom iza desne u treći kvadrant, a na 4. desnom iza lijeve u četvrti kvadrant. I tako redom dalje, sve brže i brže.

(Dr. Žganec dodaje te istovremeno uspoređuje ritmičke osnove pjesme i plesa)

br. 172. *V Priloku lepi dečki.*

"Kuritare" (ples). Na ovaj tzv. "medimurski drmeš", sjetio se je Josip Glavina (r. 1901.) koji je taj ples kao stari tamburaš svirao, a stari ljudi su plesali u parovima sa ženama i pojedince. Plesač je stavio desnu ruku iza uha, a lijevom se je podbočio i plesao. Prileži u notnom dijelu koreografija (uz ritam piše: "kolomejke rit." o. II.)



br. 173. *Drobno maleno naj ti zeti za ženu.*

Cehovska pjesma. Ovo je cehovska pjesma velikog čičmarskog ceha iz Preloga, koja se nekada na cehovskoj zabavi na dan sv. Andrije pjevala. Uz pjesmu izvodio se i naročit ples, kojega se pjevač više ne sjećá.

br. 175. *Vu toj turskoj zemlji.*

Pjesma uz kolo (ljubavna)

Sa smotre folklorá u Puli 1952. snimljene su na kolutu br. 7. *Šišljavić: Dikalica, Oporovec: Ples mládenke te Vinkovci: Kolo.* (Na tom kolutu ima više snimaka plesova).

**Teka 23.**

Snima 1954. mješnjčara Josipa Karnaletića, rođ. 1899. Uz snimku daje i najavu: Josip Karnaletić će sada u mih (mijeh) svirit onako kako su pod majem (majbaum o. I.I.) tancali na Studencu (to je trg o. I.I.). Evo, što je svirao:

- a. Račić
- b. Milo drago (stari ples)
- c. "pihati"
- d. "pejamo nevestu"
- e. skala
- f. *marš* (prethodi sviranju za ples)

"Ostali još znaju ovaj ples i koji da su ga plesali u ranoj mladosti. To je približna rekonstrukcija nekadašnjeg plesa *milo drago*. Plesači koji su plesali na festivalu u Malom Lošinjju." (Slijedi popis plesova i komentar: "Svirač mijehom poziva svaću iz crkve. Zove se muamit (mamiti o. I.I.) I uvijek se svira kad se svaća sprema na odlazak.

**Teka 41.**

Vešana je uz kolut br. 41. Snimljen je u selu Doljanovci (kotar Slavonska Požega). Tu su opisi plesova, opširni razgovori s kazivačima o plesnim običajima, pjevanju i stihovima. Evo plesova i kola: *Sakajdo, Poskakanac, Seko Perso ajd na desno, Kolo, Krivo kolo, Ko j' u kolu kolovođa, Ajde kolo da skočimo, Titrala se lipa Mare.*

**Teka 45.**

Festival u Baški na otoku Krku 1954. (Također i kasniji rad s pojedinim grupama. Materijal je vezan uz kolutove 5. i 304. Tu se nalaze snimke plesova iz Baške, Jurandvora, Brzaca, Škrpčića, Vrha, Vrbnika, Novog Vinodolskog, Punta, Baške Drage, Omišlja. (Posebni su podaci i naknadna snimanja s opisom kola iz Baške i Dobrinja).

**Fascikl 43.**

Podaci su vezani uz kolut 14. Snimljeno 1954. u selu Čunski kod Lošinja. Uz snimke daje i opis sljedećih plesova: *Račić, berzaljera, šotiš, mazurke, due passi, quatro passi.*

**Teka 7., 44. i 45.**

Podaci su vezani uz kolut br. 44. snimljen na otoku Krku 1955. **Vrbnik:** *Mele ruki, po tancu, nogi, vele ruki, polka, po kolu. Dobrinj: polka, mazurka. Punat: puntarsko kolo, špicpolka, šoteš.* (Popratni podaci o plesovima i običajima).

**Teka 7.**

Podaci su iz 1956. **Lopar** (otok Rab) vezani uz kolut V. *loparski tanac, poljka, valser, naški, po naški* (opis plesova). **Novi Vinodolski** podaci vezani uz kolut 305. *Hrvatski tanac, vajser, senjski korak, arbanaski, poskočica* (Podaci o plesovima)

**Teka 67.**

Podaci su vezani uz kolut 465. **Barban** (Istra) 1957. *Balon, polka.*

**Teka 47.**

Podaci su vezani uz kolutove AA i 401. **Lomnica** (Turopoljc) 1957., *Drmeš.*

**Teka 48.**

**Pazin** 1957: *Tararankanje za balun.*

**Bihać** 1957. *Kolo šestica.*

**Teka 104.**

Podaci su vezani uz kolut 408. **Tököl** (kraj Budimpešte) 1958. Daju se podaci o plesovima: *svatovac, ketuš, logovac.*

**Teka 124.**

Podaci su vezani uz kolut 37b. Snimljeni su 1958. u selu **Stari Jankovci** (Slavonija): *Slavonsko kolo, aj na lijevo.*

**Teka 128.**

Podaci su vezani uz kolut 525. Uz glazbu daje se i koreografski opis kola: *zaigrala bela Vila. Vinkovci* 1958.

**Teka 105.**

Podaci su vezani uz kolut 506/II. Snimljeni su sljedeći plesovi: *Ma rumena šipkajina, Sunce shaja med dvema gorami, Prsten zvenknul, S poprom gora obrodila, Pod narandom lepo kolo igra. Kotoriba* 1959.

**Teka 125.**

**Lakoča** (između Barča i Vizvara, Madarska). Podaci vezani uz kolut 484. *Križanje*, četiri uskrсна djevojačka kola.

**Teka 49.**

Podaci vezani uz kolut 442. **Gata** (Poljica) 1959. *Poljičko kolo.* (Uz opis kola i opis plesnih običaja)

**Kottenica** (kod Solina) 1959. Podaci vezani uz kolut 442. *Kolo.*

**Teka 6.**

Vela Luka (Korčula) 1960. Podaci vezani uz kolut 470. *Pritilica, tanac, mafrina, dva pasa, četiri pasa, polka, barcer.*

**Teka 3.**

Hvar 1961. Podaci vezani uz kolut 517. *Kvatro paši, pasavjen, furlana, kana, polka košaltin, valcer.*

**Teka 122.**

Nova Kapela 1961. Podaci vezani uz kolut 528. *Kolo, ranče, tapačica, lagano kolo, skočikolo, brzo kolo, Oj za gradom za vinogradom. Kolut 527: Dorata, Hajd u levo, tapačica, dorata, logovac, kalendari, kolenike, Čiro.*

**Teka 24.**

Donji Zvečaj 1963. Podaci vezani uz kolut 604. O plesovima i narodnim muzičkim instrumentima te o "doktorskom kolu".

Nije rijetka pojava da se u nas etnomuzikolozi bave i zapisivanjem narodnih plesova. Najbolji su za to primjer Franjo Š. Kuhač te mnogi drugi sve do suvremenih. Razlozi tome su u prvom redu funkcionalna povezanost melodije i pokreta, zajedničke ritmičke i stilske značajke, isti i istovremeni interpretatori plesa, svirke i pjesme te uvjeti zapisivanja na terenu.

Među etnomuzikolozima koji su se bavili i zapisivanjem narodnih plesova po mnogočemu posebno mjesto zauzima dr. Vinko Žganec. Obradio je velik broj plesova, snimio ili zapisao njihovu glazbenu pratnju. O pojedinim plesovima, plesnim običajima i izvađačima sakupljao je i posebne podatke, opisivao uvijek pod kojima se ples izvodi te objašnjavao njihovu ulogu u okviru narodnih običaja (svadba, Jurjevo i dr.)

Dr. Žganec ponekad prati sudbinu nekog plesa i nakon više desetaka godina ponovno ispituje druge kazivače o ranije dobivenim podacima. Ponekad se upušta i u traženje podrijetla nekog plesa (šušterpolka, npr.) te daje o tome dosta vjerojatne odgovore.

## THE ETHNOCHOREOLOGICAL ACTIVITY OF DR. VINKO ŽGANEC

### SUMMARY

In Yugoslavia, it is not unusual for ethnomusicologists to engage in the notation of folk dances. After Franjo Š. Kuhač, certainly the most attention was paid to this aspect by Vinko Žganec. He worked on a large number of dances, recording and noting down their musical accompaniments. He made separate notes about individual dances, dance customs, and dancers, and described the

conditions under which the dance was performed, explaining its role in connection with individual traditional customs.

The reasons for Žganec's interest in folk dances were often of a purely practical nature, e.g. when it was necessary to choose a village group to perform at a festival. However, his personal professional interest led him to seek functional connection between melody and movement, and joint characteristics of rhythm and style. Often, the same people were performers of the dance, the music and the songs, with the same conditions ruling when notations was done in the field.

Dr. Žganec sometimes followed the fate of a dance, interviewing new informants after a number of decades about data acquired years earlier. Sometimes he investigated the origins of a particular dance, providing interesting information about the dance and probable answers as to its origins.

With considerable confidence and refined taste he chose groups and elements for presentation on the stage, and often himself directed the performances of certain groups appearing, or directed the entire presentation. In preparing numerous groups for appearances at festivals, he removed all signs of the banal, eliminated unnecessary embellishments, avoided repetition and excessive length, thus ensuring that the performances were not boring. V. Žganec did not confine himself solely to songs and music but also suggested to the groups the best choice and manner of performance of domestic dances and the *kolo* dance (circle dance or reel).

The academician wrote comments on programmes of individual groups and felt it necessary, in some way, to set and fix the movements in folk dances. He thought out his own system of dance notations based on musical notations. This very simple system derived from the principle that one notes down that which is rhythmically and spatially most important. The system is practical and has remained the best method for notations of a dance in the quickest and most simple manner. It can serve only those folklorists who know the dance; not those who wish to learn the dance from the notations.

Although he had earlier recorded and noted down the melodies of the musical accompaniments to the *kolo* and other dances, from 1952 he gave this activity his particular attention. Almost all of his subsequent field research contains notations of folk dances with accompanying data on the conditions in the village in question. For professionals engaged in the study of folk dances, they are of major value and importance.

# ULOGA VINKA ŽGANCA U POSLIJERATNOM RAZVOJU NARODNIH PLESOVA U MEĐIMURJU

MARIJA NOVAK  
*Paška 10, Zagreb*

Tradicija plesanja narodnih kola na otvorenom prostoru počela se gasiti u Međimurju već sredinom 19. stoljeća. Kolo je živjelo do šezdesetih godina 20. stoljeća samo u Donjem kraju Kotoribe. Nakon završetka drugog svjetskog rata V. Žganec inicira obnavljanje i stvaranje novih narodnih plesova u formi kola. Obnovitelji i tvoreci tih kola u stalnim su kontaktima s V. Žgancem. Iznoseći rezultate vlastitih analiza tih plesova autorica ukazuje i na sačuvane tragove veoma starih plesnih tradicija, posebno na pojave radnji za poticanje plodnosti.

Ime akademika Vinka Žganca zauzima veoma značajno mjesto u oživljavanju narodne plesne umjetnosti Međimurja.

Budući da sam bila njegova suradnica ili, mogu reći, privatna učenica koju je upućivao u istraživanje međimurskog folkloru, u posljednjem desetljeću njegova života, osjećam se pozvanom i dužnom i prigodom ove proslave - 100. obljetnice njegova rođenja, reći nekoliko rečenica o njegovoj ulozi u razvoju narodnih plesova u Međimurju, kako bi se dobila potpunija i oštrija slika, izuzetno značajnog čovjeka za kulturu Međimurja - akademika Vinka Žganca.

Kao rođena Međimurka (u kući gdje su teme o našim plesovima bile često prisutne) u Donjoj Dubravi, i već kao nastavnica hrvatskog jezika u Kotoribi, zanimajući se za plesni folklor Međimurja, godine 1977. kazetofonom sam došla u Prelog kod Jele Pavčec.

Jela Pavčec, rod. 1905. god, domaćica iz Preloga, bila je izuzetno dobar pedesetogodišnji suradnik i prijatelj akademika Žganca. Prema Jelinom pričanju ona i Žganec su između dva rata surađivali u zapisivanju donjomedimurskih narodnih pjesama, a o njihovoj suradnji neposredno poslije drugog svjetskog rata, Jela mi je ispričala sljedeće: "Dok se održavala 1. smotra narodnih plesova i pjesama u

Zagrebu (1946. god. o. p.), mam je Žganec došao u Međimurje k meni i rekao: 'Čujte, ljudi, održavala se bo Smotra u Zagrebu, kaj je ve, trebalo bi biti i Međimurje zastupljeno.' Ja sam na to rekla: Gospon doktor, mi imamo stare pjevice, elj mi nemamo stare pljesove, mi nismo imeli priljike da njegujemo naš hrvatski folklor te naše narodne pljesove i običaje. To za mađarske okupacije neje bilo dozvoljeno pak nam to neje bilo ni pristupačno. Mi se nismo usudili neka takvoga njegovati. Unda je on rekao: 'Jela, joj, pa kad znate međimurske pesme, pak mora vas ta međimurska pesma dopeljati i do pljesov, taj sam takt međimurske pesme, mora vam dati nekvo otkriće pak nekakve korake složite. Zmislijte se kak se na svate pljesalo i tak pred guvnom!'"

On je dal inicijativu, i počeli smo mi na te međimurske pesme ko rake slagati i za čas so nastala tri pljesa: Vu toj turskoj zemlji, Baroš oj Barice i Faljila se Jagica. U temi tremi pljesi smo mi nastupali u Zagrebu. Išće smo ne imeli neti Ogranaka. Stari Ogranak se za vreme mađarizacije raspal. I tamboraše smo ne melji zmoči pak smo išli bez tamboraši, samo smo popevalji i pljesalji. Dok smo tri pljesa napravljali, smo mislilji, ve idemo dalje, ako smo znalji reči A, unda bomo znalji reči i B. I tak je bilo.

Unda so to prihvatilji i drugi ljudi iz drugi sel koji so imeli smisla za folklor. Od jednih je tu bil i Mijo Novak z Donje Dubrave. On je tu u Priloku delal pak smo se mi dva spominalji kak bi stvaralji pljesove. Tak je i on stvaral i tak se to po seljima širilo i već sel je osnivalo Ogranke, i Nedeljšće je bilo med prvima. Žganec je bil sega toga inicijator. Evo, poslje rata, ovi trideseti ljet smo najveć o tomo surađivalji."<sup>1</sup>

Navedene konstatacije Jele Pavčec su istinite, a za sve ljubitelje narodne plesne umjetnosti su nadasve interesantne. No, nekoga tko nije poznavao i tko ne pozna prošlost življenja Međimurja mogu zbuniti, i zbunilo su, jer to što je ispričala Jela nije bila praksa u drugim hrvatskim krajevima. Jela nije to ispričala samo meni, ona je to ispričala i drugim istražiteljima narodne plesne umjetnosti i prije mene, a slično Jelinom kazivanju kazivali su i drugi voditelji Ogranaka seljačkih sloga u Međimurju, posebice u Nedelišću i Donjoj Dubravi. Najvjerojatnije i zato u svojoj knjizi *Folklor i scena*, dr. Ivan Ivančan, piše: Poslije drugog svjetskog rata seljaci koreografi (Jela Pavčec, Mijo Novak i Leonard Žnidarić) sastavili su u međimurskom duhu brojna kola i plesove na melodije međimurskih pjesama i danas se oni plešu kao narodni: Evo najpoznatijih: Vu toj turskoj zemlji, Falila se Jagica divojka, Baroš, oj, Barice, Raca plava po Dravi, Klinčec stoji pod oblokom, Zginula je pikoša, Vescela trlja, Školnik hodi kak po droto."<sup>2</sup>

I ova škrtka Ivančanova informacija iz 1971. god. o narodnim plesovima u Međimurju otvara čitaocu-folkloristu niz pitanja, a mene kao ljubitelja narodne plesne umjetnosti potiče na dublje istraživanje i proučavanje ovog fenomena.

O čemu je, zapravo, riječ!?

<sup>1</sup> Marija Novak: *Domaćica o akademiku, Kaj* - časopis za kulturu, Zagreb 1978, str. 57.

<sup>2</sup> Ivan Ivančan: *Folklor i scena*, Kulturno prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb 1971, str. 64.

Istina je da su Žgančevu inicijativu o stvaranju plesova prihvatili i ljubitelji folkloru u drugim selima, ne samo u Prelogu. Bili su to, moj pokojni otac Mijo Novak iz Donje dubrave i Leonard Žnidarić iz Nedelišća. Njih i spominje dr. Ivančan. No, ovim trima, prema Ivančanu nazvanim seljacima koreografima, trebamo još dodati i Florijana Andrašeca iz Dekanovca, koji iako stariji i poznat kao seljak-pjesnik, plesovima se počeo baviti poslije drugog svjetskog rata. O ovim narodnim koreografima sam pojedinačno govorila na 27. kongresu SUFJ u Banji Vrućici - Teslić 1980. godine. Zato sada samo o njihovom zajedničkom nazivniku.

Svi četvero - Pavčec, Novak, Žnidarić i Andrašec bili su glazbeno nadareni ljudi, dobro su poznavali međimurske narodne pjesme. Trojica su bila i svirači. djelovali su svaki u svom selu u okviru Ogranka Seljačke sloge. Novak je od 1948. god. pa do 1956. god. radio u Prelogu i Orehovići i priključio se Ogranku Seljačke sloge Orehovića te je tako pet godina vodio dva Ogranka - orehovečki i donjodubravski. A to su i godine kada je u Međimurju stvoren najveći broj kola i plesova. Na žalost, Florijan Andrašec 1962. god. umire, a njegovom smrću Ogranak seljačke sloge u Dekanovcu prestaje s radom. Nakon petnaest godina Aktiv žena obnavlja njegove koreografije, no koliko su te koreografije autentične Andrašecovim, pitanje je dubljeg istraživanja.

Spomenuti seljaci koreografi, to jest umjetnički rukovoditelji programa, imali su i svoje stalne plesne parove. Jeli Pavčec bio je plesni par Vinko Glavina, Miji Novaku u Donjoj Dubravi Elizabeta Toplek, a u Orehovići Lina, kuharica u domu staraca, Leonardu Žnidariću Terezija Crnčec, a Florijan Andrašec nije imao stalnu partnericu. I svi spomenuti također su bili glazbeno nadareni ljudi. Prvo je svaki sam razrađivao ideju o kolu ili plesu kod svoje kuće. Naravno, netko je imao više ideja i smisla za pokret, a netko manje. Zatim su se sastajali kod nekog u kući - njih troje ili četvero, i kad su učvrstili pokrete, tj. uskladili ritam i pokret, na probama su taj novostvoreni koreološki nacrt učili druge članove Ogranka. Zato možemo kod nekih plesova govoriti i o grupnom stvaranju. Za državne praznike, i ne samo za praznike, davali su priredbe. Zanimljivo je da na priredbama nisu nikad isticali voditelje programa ili sastavljače programa.

Možemo pitati: kakvo je i koliko je njihovo poznavanje plesne kulture Međimurja bilo sredinom ovog stoljeća, tj. kad su oni stvarali? Znamo da nije bilo TV - aparata, pa nisu imali prilike vidjeti plesove drugih krajeva, nije bilo etnološke literature, pa nisu mogli crpiti znanje iz knjiga, a plesovi na otvorenom prostoru u formi kola prije njihovog rođenja ugasili su (izuzetak je Kotoriba). Svi oni poznavali su: čardaš, polku, valcer, sving i drmeš ("kuražni ples") koji su dominirali na svatovima i zabavama. Jela Pavčec mi je pričala da se sjeća kako je od oca kao djetete naučila plesati stari ples kuritari koji je kasnije izvodila na sceni. Svi su oni poznavali i kontinuiranu tradiciju kola u zatvorenom prostoru, tj. svatovska kola: Trgala sem ružu, Oj čašica verna pajdašica, Što je moje guske skral, Ja sem črni ja, Igraj kolo u dvadeset i dva, i druga. Također su poznavali plesne običaje: Ples na zelje, Ples svečami, Kolo mladih snaha z bidrami na glavi, Kolo fašenjskih sneha. Dakle, kolo kao plesna forma bilo im je poznato. Vinku Glavini i Miji Novaku također su bila poznata kola koja su Kotoripčani izvodili na križanjima od Uskrsa do Ivanja. Tradicija plesanja u Međimurju bila je stalno

prisutna, ali tradicija izvedbe kola bila je siromašna. Zato se i namćć pitanje, kako su seljaci koreografi mogli u relativno kratko vrijeme (niti za punih deset godina) stvoriti i postaviti na scenu velik broj kola i zašto su ih stvorili upravo tako kako ona i danas žive i ne samo na sceni?

Mora da je dr. Vinko Žganec osjećao da je u Međimurju zatrto nešto lijepo i vrijedno pa je zato i inzistirao - "zmisljite se". Međutim, kako ćeš se sjetiti nečega što nisi nikad znao, niti vidio!? Ali to, "zmisljite se" značilo je ujedno i okrenite se sebi i svojim suseljanim. Tako su se, kasnije nazvani seljaci koreografi, nehotice našli u ulozi istražitelja plesne tradicije. Naravno, u tom poslu pomogao im je uvijek brižan gospon Žganec.

Mada je praktično tradicija izvođenja kola na otvorenom prostoru sredinom ovog stoljeća bila u Međimurju ugašena (već sam rekla izuzetak je Kotoriba) no, teoretski - ona to nije bila. Usmena narodna predaja u onom trenutku odigrala je, za narodnu plesnu umjetnost Međimurja, ispravnu, značajnu i presudnu ulogu. To ćemo vidjeti na primjeru kola Turki robe.

Prema mojim istraživanjima, kola Turki robe i Oj, Jelo, Jelice, izvodila su se na Glavatišću (današnje Gaborove gorice) na Gornjem polju u Donjoj Dubravi. Glavatišće je mjesto gdje su sve žene iz Donje Dubrave u 19. st. zajednički sijale presad - glavaticu, zelje.

Prema kazivanjima mojih kazivača, na tom mjestu, uoči Ivanja (24. lipnja) muškarci su složili veliki kup drva i granja. Navććer se oko kupa, tzv. krijesa okupilo mnogo ljudi. Imale su pravo prisustvovati i djevojke. Jedan je od prisutnih zapalio krijes i dok je vatra gorjela, svi su izvodili kola Turki robe i Oj, Jelo, Jelice. Moja majka mi je pričala: "Mama so rekli da so ljudi pripovedalji da so tak pljesalji kaj je v jutro bil prah, a joganj da je bil strahovito veljki". Mora da su se krijesovi - vatre na Ivanđan redovito palili i mora da su bili zaista impresivni, jer usmena narodna predaja sačuvala je za njih i za to mjesto - Glavatišće neobično lijepu metaforu - komin. Gotovo svi moji kazivači spomenutog obićaja na Glavatišću nisu bili sudionici toga obićaja, nego se samo sjećaju ivanjskog krijesa po pričanju svojih roditelja ili susjeda.

Ivanjski krijesovi poznati su širom naše zemlje. O njima su pisali mnogi znanstvenici. Ana Maletić piše: "U godišnjem ciklusu došize solarni kult svoju kulminaciju u vrijeme ljetnog solsticija oko Ivanja 24. lipnja. Budući da je snaga sunca tada na vrhuncu, palc mu se i najviše vatre na najvišim mjestima, vjerojatno se tada pripisuje nebeskom, kao i zemaljskom ognju najveća moć. Oko ivanjske lomaće pleše se i pjeva."<sup>3</sup>

Međimurec (Kotoripćanin) Andrija Dolenćić zabilježio je ćetrdesetih godina ovog stoljeća sljedećć: "Nekada su se na Ivanjc palili, odnosno uoći samoga Ivanja, krijesovi na križanjima, livadama i gmajnama (Kotoriba, Sveti Martin na Muri, Sveta Marija, Podturen i dr.). Prigodom paljenja krijesa mladež je skakala preko vatre, pjevala i plesala oko vatre. U Prelogu mladež pjeva, pleše uz prigodne pjesme, a jedna stara žena prati pjevanje odgovarajućim gestama. U Kotoribi je takoder plesala, pjevala i vodila kolo oko ivanjskog krijesa. Danas se više ne pali

<sup>3</sup> Ana Maletić, *Knjiga o plesu*, Kulturno prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb 1986, str. 229.



krijes, ali se održalo uskršno-ivanjsko kolo."<sup>4</sup> Zanimljivo je da se u Donjoj Dubravi ivanjski krijes nije održao kao u drugim međimurskim selima - na križanjima, livadama i gmajnama kako spominje Andrija Dolenčić, već samo na Glavatišću koje je bilo usred obradivog polja. Zato možemo pitati, zašto su Donjodubravčani izabrali upravo Glavatišće (mekano tlo) kao mjesto za ivanjski krijes, kad su sasvim blizu imali lijepu gmajnu, i puno križanja, kakva se križanja, uobičajeno, prema našoj etnokoreološkoj literaturi utvrđuju kao magična mjesta.

Također je zanimljivo da se na blagdane i nedjeljom nije kolo vodilo na Glavatišću, tako da Glavatišće nije bilo pretvoreno u igrišće - mjesto za plesanje i igranje. Što je dakle s Glavatišćem? Prema svemu sudeći, ono je bilo određeno mjesto samo za običaj ivanjskog krijesa.

Mnogi plesni običaji u Međimurju - kao npr. Ples na zelje, Kolo mladih snaha 'z bidrami' na glavi, Kolo fašcnjskih sneha i Ples svečami koji su imali prvobitnu magijsku funkciju, a održavali su se u zatvorenom prostoru, polako su iščezavali. Mjestimice žive i danas, mada u svijesti ljudi magijskoj funkciji nema ni traga. Običaj na Glavatišću - ivanjski krijes imao je drugu sudbinu. Prekinut je odjednom, i to se prema usmenoj narodnoj predaji, moglo dogoditi sredinom prošlog stoljeća. Zašto? Značajan utjecaj na profil i razvoj kulture učinile su ekonomske promjene koje su se dogodile sredinom 19. st. One su ponegdje gotovo "brisale" staro nasljeđe, a ponegdje su običaji, neminovno, doživljavali transformacije. Raspadom obiteljskih zadruga mora da su se poremetili odnosi među ljudima koji, su bez sumnje, negativno utjecali i na prije spomenuto zajedničko sijanje glavatice (zelja), a i tradicijsko mjesto za ivanjski krijes - Glavatišće - bilo je diobom zajednica rasparcelirano. Organizacija života dobila je novu formu. I stoga mi se čini da je raspadanje obiteljskih zadruga odigralo bitnu ulogu za prestanak paljenja ivanjskog krijesa na Glavatišću.

Zanimljivo je da gubljenjem tradicijskog mjesta za ivanjski krijes, ljudi nisu više ivanjski krijes palili na nekom drugom mjestu, kao što nisu izabrali ni novo mjesto za izvođenje kola. Zato su kola Turki robe i Oj, Jelo, Jelice u Donjoj Dubravi živjela samo u sjećanju ljudi i prenosila su se na generacije isključivo usmenom predajom. Najvjerojatnije se izvodilo više kola, ali se kazivači drugih nisu sjećali.

Očigledno, tekst pjesme uz kolo Turki robe ne upućuje nas na neko određeno ivanjsko kolo, kao niti napjev, ali valja obratiti pažnju na koreografske elemente.<sup>5</sup> Na prvi pogled mogli bismo pomisliti da su riječi: hop, hop, hop, dip, dip, dip na koje se izvode opetovani trotaktni udarci nogama o tlo "posudene" od pjesme "Fliček veli da se ženil bođe".

"... imaš hižu, imaš hižu, od slamice hižu:

<sup>4</sup> Andrija Dolenčić (1909-1984) bio je žopnik, rodom iz Kotoribe. Bilježio je narodne običaje i vjerovanja u Međimurju. Zbirku pod naslovom *Proljetno-ljetni ciklus međimurskih narodnih običaja i vjerovanja* pohranio je u Arhivu Odbora za narodni život i običaje JAZU u Zagrebu. Kopiju je poklonio autorici ovog teksta (str. 27 i 28).

<sup>5</sup> Vidi potpunji koreografski opis kola *Turki robe* u radu autorice ovog teksta, objavljenim pod naslovom "Glavatišće" - mjesto za ivanjski krijes i kolo, *Zbornik radova XXIV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Tuzla, 22. do 26. IX 1987, Tuzla 1987, 528/529.*

Dip, dip, dip, hop, hop, hop: naše Međimurje.

A, a, a: to je naša hiža.<sup>6</sup>

Nije za vjerovanje da su riječi mada je samo obrnuti red riječi: dip, dip, dip, hop, hop, hop, uzete iz pjesme i koreografski prilagođene kolu *Turki robe*, jer kod pjesme Fliček veli da se ženil bude, onomatopejskim ponavljanjem: dip, dip, dip, hop, hop, hop, narodni je pjesnik uspješno istaknuo - dom - Međimurje - zemlju.

Naš etnolog dr. Ivan Ivančan piše da su udarci nogama o tlo ostaci ratarskih plesova u kojima se ističe magija za plodnost. Ana Malečić, također naš poznati koreograf i koreolog u svom djelu "Knjiga o plesu" govori: "Rašireno je vjerovanje u narodu da na Ivanje sunce na nebu tri puta poskoči i tri puta zastane, dakle da zapleše. Broj tri kao sakralni i magični broj ponavlja se u ritualima kako kod primitivnih tako i visokih kultura, pa se opetovano javlja i u našim obredima i običajima: tri puta se obilazi ili okreće oko nekoga ili nečega, tri puta se pokloni, lupne, zavrti, itd."<sup>7</sup> Magičan broj tri u vezi s Ivanjdanom spominje i Srpski mitološki rečnik: "Prilikom izlaska sunca, skače se tri puta prema njemu..."<sup>8</sup>

Prema svemu sudeći, mogli bismo zaključiti da je u kolu *Turki robe* opetovano trokratno lupanje nogama o tlo, na riječi: hop, hop, hop, dip, dip, dip, koje imaju onomatopejsko značenje, sigurni dokaz najstarijeg načina plesanja jer se udarcima o tlo najvjerojatnije željelo POTAKNUTI zemlju na plodnost. Dakle, taj arhaični koreografski element upućuje nas da je kolo u prošlosti moralo imati magijski karakter.

Žganec je uz zapis melodije *Turki robe* stavio i sljedeću opasku: "Na istu se melodiju pjevaju pjesme: Mikor konje po polju zjchavale i Ta divojka ka junakom draga."<sup>9</sup> U najnovijoj Žgančevoj zbirci nalazimo i zapis da se u Kotoribi na kraju kola Mikor konje po polju zjahava viče: hop, hop, hop...<sup>10</sup>

To je još jedan dokaz da su se tekstovi pjesama tijekom vremena mijenjali, kontaminirali, a samim time i koreografski prilagođavali.

Prema svemu sudeći, opetovano trokratno lupanje nogama o tlo nije izmišljotina Mije Novaka koji je postavio 1947. god. kolo *Turki robe* na scenu, a niti Elizabete Toplek, već je to očito detalj iz najstarije plesne tradicije Međimurja do kojeg je postavljala došao preko usmene narodne predaje. Dakle, to sitno zrnce drevne plesne kulture, a u najnovije vrijeme dobio je i novo ruho - tamburašku pratnju i zahvaljujući ljubiteljima plesne umjetnosti živi i danas na sceni.

Budući da u Kotoribi kod kola *Turki robe* ne nalazimo opetovano trokrato lupanje nogama o tlo, a zbog male prostorne udaljenosti Kotoribe i Donje Dubrave, mogli bismo pomisliti da je to isključivo donjodubravsko kulturna baština, no ipak ona to nije.

<sup>6</sup> V. Žganec: *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, Prvi svezak, Hrvatska tiskara D.D u Zagrebu, Zagreb 1916. str.119.

<sup>7</sup> A. Malečić: *Knjiga o plesu*, Kulturno prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb 1986, str. 231.

<sup>8</sup> Kulušić - Petrović - Pantelić: *Srpski mitološki rečnik*, Nolit, Beograd 1970, str. 149.

<sup>9</sup> V. Žganec: *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, prvi svezak, Hrvatska tiskara D. D. u Zagrebu, Zagreb 1916, str. 9.

<sup>10</sup> V. Žganec: *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, Knjiga 1, ZIF Zagreb, Zagreb 1990, str. 183.

Pogledajmo kolo *Naša Rega kruha peče* koje sam 1968. god. zabilježila u Prelogu. Kazivač mi je bio Vinko Glavina iz Preloga. Glavina mi je ispričao da je to kolo naučio od jednog starca. Kad sam pitala Jelu Pavčec o tom kolu, rekla mi je: "To je Vinci od nekog spuknul!"

Vidljivo je da je ovo kolo sa svojom prekrasnom razgranatom onomatopojom: *šej, haj, šika, mare, širi, rare, munder, mare, šudri, drom* na koje se izvodi opetovno trokrato lupanje nogama o tlo, najverojatnije u dalekoj prošlosti imalo obredni, magijski karakter.

A što je s tzv. "kotoripskim kolima"?

Prvi Žgančev zapis u vezi s plesom u Međimurju objavljen je u njegovoj prvoj zbirci iz 1916. godine. Dakle, Žganec već tada vodi brigu i o plesu, bolje reći kolu. On u toj zbirci objavljuje pismo Jurja Lajtmana, župnika iz Kotoribe, koji mu piše da se u Kotoribi kolo pjeva od pamtivjeka, da se u starije doba više pjevalo, da su neki revni župnici rastjeravali kolo pa su se bolje djevojke stidile kola, da se stariji ljudi u Svetoj Mariji sjećaju da je bilo kola u donjem Međimurju, ali se je zatrla. Žganec osim Lajtmanovog pisma zapisuje kolo iznad nekolicine pjesama (tekstova i glazbenog zapisa). To su: *Turki robe, Ma rumena šipkojina, Vodi Maro dogo kolo, Prsten zvenknol, Vu polju nam jarica pšenica, Sonce shaja* i druga. Tada nam ne daje i koreografske zapise. No, Žganec ne zaboravlja na ta kola. Dolazi u Međimurje 1945, 1952, 1959, dolazi u Kotoribu, i zapisuje ta kola, često kontaktira s Međimurcima prilikom smotri folklor, međutim, nažalost, njegovi koreografski zapisi još nisu objavljeni.

Oko 1980. god. intenzivno sam istraživala i proučavala kola u Kotoribi. Rezultate istraživanja saopćila sam pod naslovom *Prožimanja dinarskih i panonskih plesnih elemenata u tradicijskom međimurskom kolu*, na Kongresu Saveza udruženja folklorista Jugoslavije u Hvaru 1982. godine. Tada sam na osnovi koreografskog detalja (cupkanje nogama o tlo) i glazbenostijskih osobina napjeva<sup>11</sup> u kolu *S pomoć božja i Marijal Spravljalje se divojčice*<sup>12</sup> iznijela pretpostavku da se radi o obrednim kolima za plodnost. Danas tu moju pretpostavku iz 1982. godine učvršćuju i saznanja prof. dr. Radoslava Katičića o hodanju kao poticanju plodnosti.<sup>13</sup>

Nadalje, na osnovi koreografskih detalja (lupanje nogama o tlo) mislim da su se ta kola u dubokoj prošlosti izvodila na nekom kotoripskom glavatišću, a da su kasnije bila prenešena na križanja. Dakle, pretpostavljam da se radi o prastaraj slavenskoj baštini, o obrednim kolima, pa stoga ne možemo govoriti isključivo o kotoripskom kolu, već o obrednim kolima koja su se srećom sačuvala u Kotoribi. Očito je da ovoj praslavenskoj kulturnoj baštini treba prilaziti s više aspekata:

<sup>11</sup> Radi se o melodijama od sumo 2 ili 3 tona različite visine, vidi J. Bezić, "Stilovi folklorne glazbe u Jugoslaviji", *Zvuk* 1981, br. 3, 34.

<sup>12</sup> Koreografski opis tog kola donosim u radu "Prožimanje dinarskih i panonskih plesnih elemenata u tradicijskom međimurskom kolu" - prihvaćenom za zbornik radova s hvarskog kongresa SUFJ 1982. koji je u tisku.

<sup>13</sup> Radoslav Katičić: "Hoditi - roditi", Tragom tekstova jednoga praslavenskog obreda plodnosti, *Studia Ethnologica* vol. 1, 45-63, posebno 46-47, Zagreb 1989.

etnokoreološkog, filološkog, književnog, glazbenog, religioznog, sociološkog, povijesnog i drugih grana znanosti.

Veći dio tzv. novijeg plesnog stvaralaštva Međimurja prožet je lupanjem nogama o tlo. To nam govori da su se narodni koreografi koristili detaljima najstarije plesne tradicije Međimurja i tako stvarali plesove i kola koja su najbolje odgovarala njihovom temperamentu i habitusu - odjeći i obući. Ostali su vjerni staroj tradiciji i što se tiče poretka sudionika u kolu (žena stoji s lijeve strane muškarca - D. Dubrava), a to je bila praksa starijih generacija (naime, žena je mužu govorila vi), a trokrato lupanje nogama o tlo zamijenili su nježnijim pokretima: pljeskanjem i njihanjem, kao npr. kod kola: *Dok sem bila ljepa mlada, Došla sem vam japa dimo, Igrajte nam japa* i drugih. Akademik Vinko Žganec podržavao je upravo takvo stvaralaštvo.

Trebalo je puno umijeća, kreativnosti, hrabrosti, marljivosti, strpljenja i truda da se kola postave na scenu. Kao rođeni Međimurac, Žganec je poznao stil plesa u Međimurju, a poznao je i plesove drugih krajeva. Zato je mogao dobro lučiti nove pojave od starijih i zato je mogao dobro savjetovati umjetničke voditelje ogranaka seljačkih sloga u Međimurju. Često je bio član žirija za smotre folkloru i uvijek je s brižnom pažnjom promatrao i savjetovao međimurske grupe. Stoga nije bio samo inicijator stvaranja plesova, već je bio pravi savjetnik i čvrsti oslonac ukusa umjetničkih voditelja. S njima je često usmeno i pismeno kontaktirao. Sjećam se kako mi je otac jednom rekao: "Ljeko je bilo Priločancima. Jela je otišla u Zagreb, otpojevala Žganca nekaj pesmi, otpljesala nekaj, Žganec je to blagoslovio i dok se vrnula, Priločanci su pljesalji novo kolo." Naravno, Jela se savjetovala sa Žgancem. Ne samo Jela nego i svi drugi voditelji uz Žganca su se osjećali sigurnijima. Cijenili su ga i često se pozivali na njega: "Tak je rekel Žganec!" Ali, i on je cijenio i njihova mišljenja. I što je veoma važno, uvijek im je davao veliku moralnu podršku koja je često puta bitnija od bilo kakve materijalne.

Zato su i mogli ogranci seljačkih sloga (Prelog, Donja Dubrava i Nedelišće) koji su među prvima obnavljali plesnu tradiciju Međimurja i stvarali nove plesne oblike, ustrajati u radu, nastupati širom Međimurja i izvan Međimurja. Kola su se tijekom godina brusila u Ograncima, ustaljila i koreografski učvrstila tako da već oko sedamdesetih godina dolaze ljubitelji folkloru iz drugih sela u te Ogrance, uče plesati, a zatim osnivaju u svojim selima KUD-ove čiji su i danas voditelji, npr. Goričan i Kotoriba.

Oko šezdesetih godina dolazi u Međimurje etnokoreolog Ivan Ivančan. On počinje bilježiti i proučavati narodne plesove u Međimurju, ali tek 1987. godine objavljuje knjigu *Narodni plesni običaji u Međimurju*. No, mislim da čitavo plesno stvaralaštvo Međimurja još uvijek zahtijeva i čeka jednu estetsko znanstvenu valorizaciju.

Gotovo do svoje smrti Žganec je vodio brigu o ograncima seljačkih sloga u Međimurju, zanimao se za njihov rad i uspjehe. Godine 1974. pismeno me zamolio da mu opišem 1. smotru međimurskog folkloru u Donjoj Dubravi. On, zaista, nije nikad bio indiferentan prema onome što se događalo u Međimurju.

Bez obzira na Žgančevo ogromno obrazovanje i akademsku titulu, sa suradnicima se odlično sporazumijevao. Srećom, među njima nije bilo jezične

barijere, jer Žganec je bio kajkavac, Međimurec. Da podsjetimo, Žganec je bio i teolog i imao je puno razumijevanja i topli pristup prema "malom" čovjeku. Zato su ga suradnici - seljaci poštovali. Znali su da je akademik. Evo što mi je o tome rekla 1977. godine Jela Pavčec:

"Ja sam znala da je Žganec veliki čovjek. I znala sam da ima tri fakulteta. MI, ja mislim da i drugi, ne samo ja, koji smo se ž njim spominjali to nismo opazili jer nismo mogli. On je te svoje fakultete pred nama skrivao. Tak da smo mi vidjeli da je to još obični čovjek, nam ravan. Mi smo vidjeli da on piše note, ali on je nas tak uverio u to da smo mi bez ikakvog straha njemu popevali, a on si je bilježilo. Velim, nigdar mi nismo imeli straha, kak obično mi neuki, imamo strah, koljena nam drfču dok dođe pred nas velika ličnost. Dok je došao Žganec, naša so koljena ostala mirna. Navek smo se onak spominjali kak z onim prvim bratom Međimurcom."

Dakle, veliki čovjek, a ipak nama svima ravan. Možda, između ostalog i u tome leži njegov uspjeh, veličina i besmrtnost!?

A na moje pitanje: što je Žganec značio za Međimurje? - njegova doživotna suradnica Jela Pavčec, odgovorila je: "Da neje bilo Žganca, ne bi bilo *Barice*, net *Jagice*, net *Došla sam ja japa dimo* (međimurski narodni plesovi, o.p.) i tak dalje. Ampak ja ne znam što bi bil tak strpljiven kaj bi te se pesme popisala, a to je se on napravilo i to je zabilježeno za se vekove. Morem reči, on je bil kakti jotec međimurskoga folkloru, i de gor se bine zatresu, bomo tak rekli kak je, mi koji smo ga znali, osećamo Vinka Žganca. U sakoju našoj pesmi i v sakem našem pljesu."

Slažem se s Jelinom konstatacijom. Ona Žganca poistovjećuje s Međimurcem. Jela, zaista, ima puno razloga za takvu asocijaciju jer Žganec je bio, prema svemu sudeći, moćna agendi, poticajna sila, obnovitelj, svijetla točka u stoljetnom lancu trajanja narodne pjesme Međimurja i međimurskog plesnog folkloru.

I kao što se Žganec 1916. god. potrudio i odvažio da spasi hrvatskomeđimursku narodnu pjesmu od mađarske asimilacije u čemu je i uspio, uz veliku glazbenu, moralnu i organizacijsku pomoć Jurja Lajtmana, župnika u Kotoribi,<sup>14</sup> tako se 1946. godine potrudio da spasi ostatke praslavenske narodne plesne umjetnosti, u čemu je također uspio uz pomoć prvih poslijeratnih umjetničkih rukovoditelja ogranaka seljačkih slogu. (Pavčec, Novak, Žnidarić, Andrašćec).

Moramo priznati da takve uspjehe može postići samo čovjek umjetnički nadaren, genij, nadasve marljiv, uporan i s bezgraničnom ljubavi prema čovjeku, a takav je bio akademik Vinko Žganec.

<sup>14</sup> Nekoliko mjeseci prije smrti 1976. god., gospodin Žganec osobno je zamolio autoricu ovog teksta da istakne u nekom svom radu njegovog suradnika Jurja Lajtmana koji mu je na samom početku pružio svesrdnu pomoć.

## THE ROLE OF VINKO ŽGANEC IN THE POST-WAR DEVELOPMENT OF FOLK DANCES IN MEĐIMURJE

### SUMMARY

The tradition of dancing the folk *kolo* (circle dance or reel) in the open started to fade away in Međimurje as early as the mid-nineteenth century, and had disappeared almost completely by the mid-twentieth century. The *kolo* lived on up to the Sixties only in Kotoriba.

With the end of the Second World War when Međimurje again became part of Croatia, Dr. Vinko Žganec lost no time in coming to Međimurje and initiating the revival and creation of traditional dancing in the form of the *kolo*. He knew the region well, and approached people whom he knew had a feeling for folklore. In Prelog, Donja Dubrava, Nedelišće and Dekanovac they took up his initiative and before long, numerous traditional *kolo* groups brightened the scene. Their revivers and creators maintained regular contact with Dr. Žganec, in person or by letter. He provided cordial advice and valuable moral support. For these reasons, the autor considers the academician, Vinko Žganec, to have been a leading reviver of Međimurian dance folklore - a rich opus of folk dances in the form of the *kolo* which came into being up to the Sixties of this century and today have an intensive life throughout Međimurje, and are presented by members of folk groups both in Yugoslavia and abroad. However, these dances still await aesthetic and scientific evaluation.

## DJELO VINKA ŽGANCA U KONTEKSTU SUVREMENE FOLKLORISTIKE

TVRTKO ČUBELIĆ  
Šenoina 1, Zagreb

U djelu Vinka Žganca autor ističe stalan princip da se tekstovi i napjevi pjesama promatraju i proučavaju u znatno širim okvirima i problemskim zaokruženjima nego što se to činilo ranije u izdvojenim proučavanjima napjeva i teksta. Posebno se osvrće na Žgančevu knjigu *Hrvatske narodne pjesme kajkavske*, Zagreb, Matica hrvatska, 1950. Odabranim primjerima tekstova i napjeva, opremljenim iscrpnim bilješkama, Žganec je tom zbirkom dao primjer usklađenog interdisciplinarnog proučavanja.

### I.

Kada je riječ o razgranatom djelu Vinka Žganca, književnom i znanstvenom, onda se postavlja pitanje kako pristupiti tom djelu i kako u njemu odrediti ono što je za suvremeni trenutak presudno, a što predstavlja i za neposredna razmatranja najvrednije pomake u problemskom i metodološkom smislu.

Na primjeru života i rada Vinka Žganca to je pitanje ne samo od šireg, općeg značenja, nego ono ima udjela i u ocjeni i vrednovanju ukupnosti rada i rezultata.

U znanstvenoj fizionomiji Vinka Žganca odlučnu je ulogu odigrao studij teologije i prava, dugogodišnja odvjetnička praksa, a tek potom skoro nepregledni profesionalni, zapisivački rad na terenu, izrazito usmjeren na muzičke napjeve (muzikološkog i etnomuzikološkog karaktera), a s njima u vezi i na zapise književnog značenja pretežno, uz dodatne zapise jezičnog karaktera.

Iako Vinko Žganec nije ni pisanom, ni usmenom riječju nikada odredio svoj stav o odnosu napjeva (dakle muzičke i muzikološke komponente), s jedne strane, i pisanog, književnog teksta, s druge strane - a to ipak nisu iste, istovjetne i istovrsno vrijednosne pojave, - ipak je dopušteno, s vrlo dužnim oprezom, zaključiti, da je on te dvije pojave izjednačavao, ili barem tretirao na istoj razini. Ili još potpunije rečeno, pretpostavljao je i dopuštao paralelnu egzistenciju i neutralan odnos. Tako se i može shvatiti njegov postupak, da on nije u navođenju i izboru napjeva naglašavao konstitutivnu ulogu prisutnog teksta, a niti je naglašavao njegov stimulatívni poticaj u strukturiranju napjeva.

A zasigurno se može postaviti tvrdnja, da su u odnosu napjev-pisana i izgovorena riječ živo prisutni koherentni i interferentni odnosi koji daju određenu mjeru svakome od njih i, posebno, njihovu oblikovnom životu.

Pred sobom je Vinko Žganec cijeli život gledao jednu moguću usklađenu zgradu napjeva, dakle muzički strukturiranu sliku svijeta. A preko nje je želio predočiti, naravno, koliko je to moguće, i sve bitne probleme ljudskog života. I u skoro nepreglednom slijedu i redosljedu napjeva, utemeljenih na ujednačnim i srodnim oblikovno-stvaralačkim principima, Vinko je Žganec otkrio jedan bogati i osebujni muzički svijet, do njegova vremena manje poznat, ali i skoro nepoznat. Time je znao proširio raspone narodnog stvaralaštva i njegova postojanja, a posebno u pristupu razumijevanju i tumačenju postanka, trajanja i značenja narodnih napjeva.

Taj problem nije Vinko Žganec izričito naglašavao, nego ga je saopćavao prećutno, smatrajući ga samo razumljivim u okviru cjelokupne građe zapisanih napjeva. To je bilo logično u okviru ukupnog pozitivističko - deskriptivnog pristupa u obuhvatanju odabrane građe, kao i u njenom promišljanju.

U brojnim knjigama Žgančevih zapisa napjeva nalazimo prilično ujednačen i redosljed i sustav, u njihovu iskazu i postojanju. Vinko Žganec nije ukazivao na korijene njihova postanka i oblikovanja, nije ni pronalazio ni ukazivao na motive njihova razlikovanja i postojanja. Sve je to vidljivo iz ukupnosti prezentiranog materijala i ukupnosti one slike koja se tako može postići.

Iako se ne može izbjeći dojam jednoplošnosti i uniformnosti ne samo u globalnom pristupu i osvjetljenju cjelokupne promišljeno odabrane građe, ipak je Žgančevo djelo prepuno pitanja i problema, bitno presudnih u suvremenoj folkloristici, u njenim problemskim i metodološkim aspektima. Prije svega, očituje se dobitak u potpuno opravdanom zahtjevu, da se i pjesme i napjevi promatraju u znatno širim okvirima i problemskim zaokruženjima nego što se to činilo ranije u izdvojenim proučavanjima odvojeno napjeva, kao i odvojeno teksta.

Tako je Žgančevo djelo opteretilo suvremenu folkloristiku, poréd manjih i sporednih pomaka, prvenstveno naglašenim zahtjevom za metodološki potpunijim i kompleksnijim pristupom proučavanju napjeva, ali svakako i prezentnih tekstovno-jezičnih zapisa. To ne važi samo za svijet napjeva i muzičkog njihova oblikovanja, nego za ukupnost i global ove problematike.

Naravno, da se ovi zahtjevi ne mogu izuzeti, ni kada je riječ o vrednovanju Žgančevih zapisa i radova. I u tome je upravo glavni zahtjev suvremene



folkloristike: u njenom postavljanju prema raznolikom, zahtjevnom književnom i znanstvenom radu Vinka Žganca.

O tim aspektima svoga rada nije Vinko Žganec ni govorio, ni pisao.

Ali velika djela, jednako književna, kao i znanstvena, nose u sebi spoznaje i poruke, koje su čitljive tek u određenoj distanci.

Jednako kao i na primjeru Vinka Žganca.

## II.

Poticaje gornjim razmišljanjima daje prvenstveno njegova knjiga "Hrvatske narodne pjesme, kajkavske", Zagreb, Matica Hrvatska, 1950. Sasvim je prirodno, da su osnovna Žgančeva gledanja na relevantna pitanja prisutna, više ili manje, i u ostalim njegovim djelima, ali navedeno djelo donosi ih u najotvorenijem obliku.

Za ovu knjigu Vinko Žganec donio je obilje primjera koje je pjesnik Gustav Krklec, kao prvi recenzent, kritički i poetičkim kriterijima profilirao, zadržavši one primjere koji su iskazivali ontologijske kriterije.

Drugi recenzent Tvrtko Čubelić, istovremeno i urednik knjige, tražio je u predloženim pjesmama patinu narodne poezije i specifičnosti njenoga usmenog jezičnog izraza.

I tek u usklađenoj suradnji triju gledišta - i to poetičkog, folklorističkog i etnomuzikološkog - rodila se je gore imenovana knjiga koja u najboljoj mjeri prezentira i koncepcije Vinka Žganca i postignute rezultate, kada je riječ o književnoteorijskim rezultatima njegovim.

Upravo na odabranim primjerima pjesama, a to znači probranih primjera i nanih zapisa napjeva, Vinko je Žganec upravo u ovoj knjizi dao mjeru usklađenog, interdisciplinarnog proučavanja dvaju područja, kojima se mora priznati relativna autonomnost, ali i neraskidivi zajednički suživot, istovremeno postojanje i trajanje u toku njihova oblikovanja i estradnog iskaza.

I prije rada i nastupa Vinka Žganca, s njegovim koncepcijama i metodološkim pristupima, mnogi su proučavali napjeve neovisno o konstitutivnom udjelu teksta, s jedne strane, kao što su i mnogi teoretičari književnosti zanemarivali konstitutivnu ulogu napjeva. Tako se je radilo, i moglo se je tako raditi.

Ali ovdje suvremena folkloristika, kao i kritički znanstveni principi, traže prisustvo interdisciplinarnih aspekata. Riječ je o susjednim i srodnim znanstvenim područjima koja se moraju ne samo ispomagati bližim i korisnim spoznajama, nego moraju kritički usklađivati problemske i metodološke aspekte. Ma koliko to bilo teško i zahtjevno u znanstvenom smislu, tako se mora raditi. A ponajviše tamo, gdje se predmetni problemi iskazuju interdisciplinarno, a katkada i multidisciplinarno.

To je posebno osjetljiv zadatak na području folkloristike, gdje se susižu problemi različitih znanstvenih područja.

### III.

Sva su ova pitanja prisutna na raznim mjestima u Žgančevu djelu, ali nisu eksplicitno naglašavana, niti teorijski iskazana. I na takav je način suvremena folkloristika dobila mnoge poticaje i prihvatila mnoge pomake u aspektološkom smislu.

Između ostalog, to se naglašeno vidi u rasporedu i sadržaju same knjige. Za mnoge tekstove Žganec je priložio napjeve, a za niz tekstova nije. Vjerojatno ih nije imao, ili nisu odgovarali.

U komparativnom smislu, kada se ispituje Žgančev izbor napjevca i tekstova u ovoj knjizi, vrlo je očito prisutan interdisciplinarni aspekt, prema kojemu je Vinko Žganec kritički vagao i jednu i drugu stranu. U znatno većoj i promišljenijoj mjeri, nego u svojim zbirka izrazitog muzikološkog karaktera. Prisustvo takvih koncepcija vidno je prisutno u bilješkama o samim pjesmama. Vrlo je prisutna autorova briga, da se iskaže upravo onim primjercima, gdje je ostvaren kakav-takav sklad muzičke i književne komponente.

O svima tim pitanjima autor nije davao svoja teorijska obrazloženja, ali su ona implicitno inkorporirana u odluci, kada se trebalo odlučiti za ovaj ili onaj primjer. I u dijalogu i diskusiji s recenzentima o svakoj pjesmi bilo je vidljivo prisustvo takvih koncepcija u autorovoj obrani i argumentaciji. Zato je i navedena zbirka kajkavskih narodnih pjesama najbolja potvrda Žgančevih dostignuća u suvremenoj folkloristici.

I upravo u ovakvu znanstvenom aspektu interdisciplinarnog pristupa narodnoj pjesmi, posebno u odnosu napjeva i teksta, glavni je doprinos djela Vinka Žganca suvremenoj folkloristici.

I zahtjevi suvremene folkloristike, kao i naponi samog Vinka Žganca u njegovu obilnu djelu, sustigli su se u bitnom: u stalnom proširivanju i osmišljavanju novih metodoloških postupaka u proučavanju i vrednovanju znanstvenih problema.

## THE WORK OF VINKO ŽGANEC IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY FOLKLORISTICS

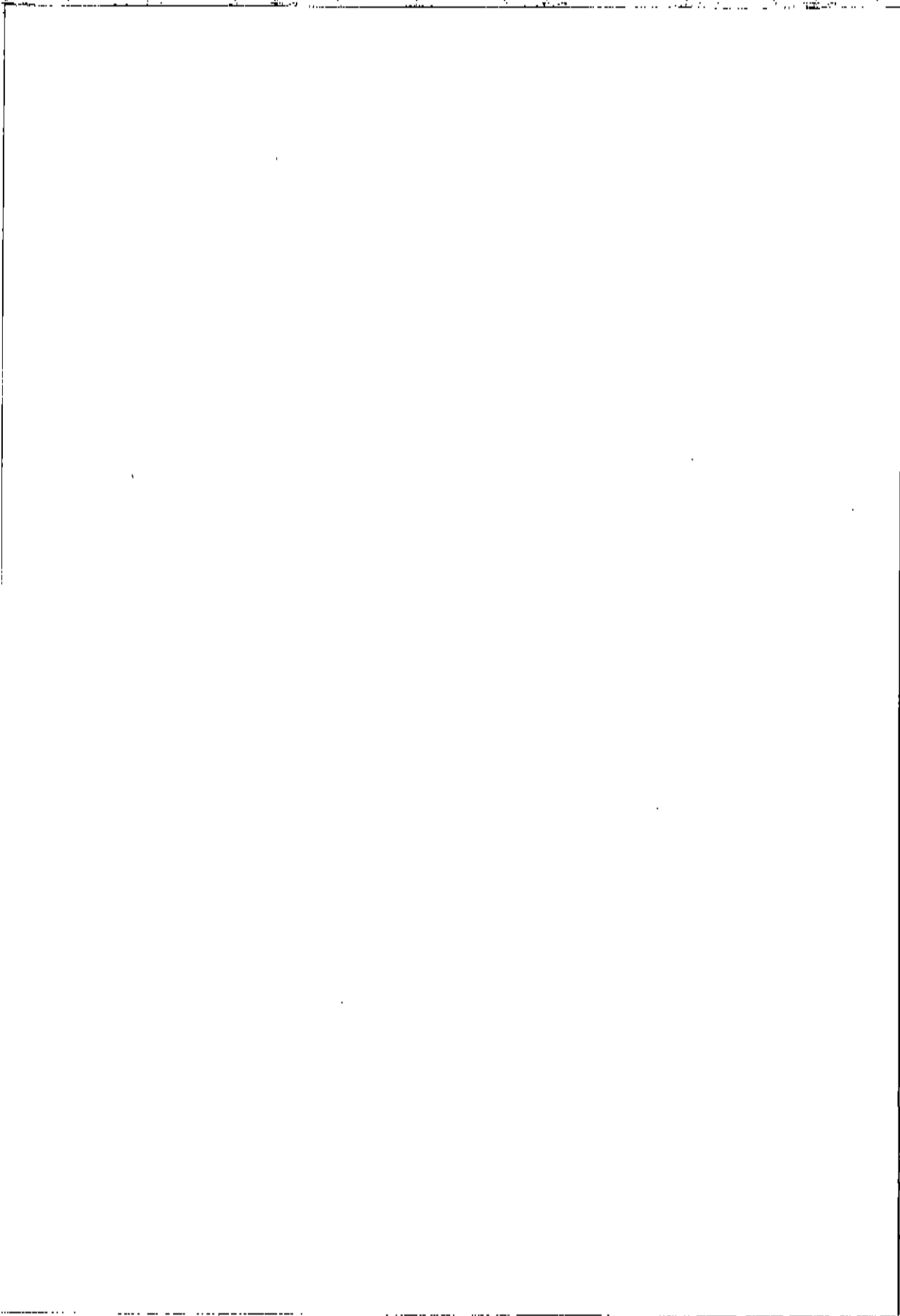
### SUMMARY

1. The content and problems of folklore and folkloristics have accrued over long centuries, and the same process is taking place in our time. In so-called primitive societies, and particularly in more developed societies later, there was a continuous presentation of material which was becoming part of, and eventually became part of the system of folklore and folkloristics. Very varied material of differing categories, uneven as regards problematics and aspect, represented a considerable dilemma: how should the material be put together, how should it be reconciled and brought into a relatively consistent system?

When all this is borne in mind, then it becomes completely clear that today, and even more so in the more distant and recent past, the definition of folklore and folkloristics oscillated from the definite to the unclear, from unacceptance to submergence in other sciences, through to its complete denial.

2. Vinko Žganec entered the field of folklore and folkloristics with his huge opus at a time when dilemmas ruled in the sphere of terminology. In all branches of his work, he brought into the sphere of folkloristics: a) original notations from field research; b) editing and checking of earlier notations; c) provision of full material about the singers, giving a great deal of attention to their psycho-physical habitus; d) provision of description of the various locations and, in part, their geo-political aspects; e) introduction of his own system of notation of music and musicological research; f) venture into sociological and culturological theory on the coming into being and belonging of peoples and cultures to certain groups; g) dealing with the anthological editing of a collection of Kajkavian songs; h) finally, with certain emphasised pretensions, attempts at providing a broad theoretical and contextual aspect to traditional culture and its creativity; and, i) in conclusion, Vinko Žganec also had certain philological and linguistic ambitions, when he gave numerous linguistic comments to individual texts.

From the foregoing, it can be concluded that Vinko Žganec's work markedly enriched the context of contemporary folkloristics, by expanding it, with complete justification, through interdisciplinary excursions which were scientific in character.



## ŽGANČEV NAČIN OBJAVLJIVANJA TEKSTOVA USMENIH PJESAMA

TANJA PERIĆ-POLONIJO  
*Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb*

Žgančeve zbirke pokazuju širok zahvat izabranih pjesama, njihovu regionalnu, tematsku i funkcijsku raznolikost što sve upozorava na njegov smisao za izražajne vrijednosti i pjesničke kvalitete te poezije. Njegovo marljivo traganje za varijantama po mnogobrojnim pjesmaricama i zbirkama, znanlački i korektan zapis autentičnih kazivanja - karakteristike su svih Žgančevih zbirki.

Od svog prvog zapisa pjesme *Megla se kadi, hajdina cvete*<sup>1</sup> u Vratišincu 1908. godine, pa do kraja života, Vinko Žganec je zapisao, zabilježio ili magnetofonski snimio preko 25000 primjera pjesama tekstova s napjevima, raznih melodija za razna glazbala, plesove i kola, te melodije uz narodne običaje iz raznih krajeva naše zemlje i u susjednim državama gdje žive Hrvati (Gradišće u Austriji, Prekomurski kraj do Velike Kaniže u Mađarskoj i ncka naselja u okolici Budimpešte). Da ih je i pet puta manje, dovoljno bi bilo za značajan etnomuzikološki opus<sup>2</sup> Priručivao je mnoge zbirke i nastojao za svaki ondašnji kotar u Hrvatskoj skupiti gradiva bar za jednu pjesmaricu, tako da te zbirke budu "dokument" glazbenog folkloru cijele Hrvatske.

U takvu nastojanju Kuhačevi zapisi melodija i tekstova bili su mu uvijek prvo uporište: od upozoravanja na brojne varijante iz Kuhačeve zbirke *Južno-slovenske narodne popievke* (u daljnjem tekstu JsNP), i napjeva i tekstova, do cjelovitog prenošenja Kuhačevih zapisa u svoje zbirke. Pored Kuhača, izvore je uvijek nalazio i svoj rad naslanjao na značajne Matičine antologije, odnosno

<sup>1</sup> Pjesmu mu je pjevala njegova sestra Roza u rodnom Vratišincu 1908. godine, kad je kao gimnazijalac došao kući na školske praznike.

<sup>2</sup> Godine 1924. i 1925. u izdanju JAZU izlaze u Zagrebu dvije knjige Hrvatskih pučkih pobjevaka iz Međimurja koje već tada donose V. Žganecu glas izvrsnog melografa i etnomuzikologa.

rukopisne zbirke značajnih Matičinih zapisivača.<sup>3</sup> One su mu prije svega bile polazište u radu na tekstovima pjesama, kao i zbirke i zapisi Kukuljevića, Vraza, Deželića, Valjavca,

Plohl-Herdvigovala i drugih.<sup>4</sup> Posebnim zanimanjem za Međimurje, Zagorje i Podravinu, Žgančev rad i njegove zbirke upotpunjuju Kuhačevu zbirku JsNP u kojoj pjesme iz tih krajeva nisu zastupljene u nekom većem broju a po svojim glazbenim i pjesničkim kvalitetama to svakako zaslužuju.<sup>5</sup>

Snimanjem pjesama na magnetofonske vrpce započeo je Žganec 1952. godine. To je ujedno bila i prekretnica u njegovu radu. U razdoblju od 1945. godine do sredine šezdesetih godina objavio je velike zbirke narodnih popijevaka iz Hrvatskog zagorja (1950 - napjevi, 1952 - tekstovi, etnomuzikološka studija, 1971 - ZNŽO, knj. 44), iz Koprivnice i okoline (1962), redigirao i komentirao zbirku Hrvatske narodne jačke iz Gradišća koje je sabrao Martin Meršić, gdje su objavljeni i Žgančevi vlastiti zapisi s tog područja (1964). Uz to valja spomenuti i terenska istraživanja i skupljanje građe u drugim krajevima Hrvatske.<sup>6</sup>

Posebnu je pažnju Žganec posvetio i crkvenim popijevkama te od njih pravio posebne zbirke ističući u njima starinu i pučki, "narodni" karakter.<sup>7</sup> Nastojao je, s jedne strane, pokazati "bujan, samonikli život hrvatske pučke crkvene

<sup>3</sup> Svjestan značaja Matičinih antologija organizirao je prepisivanje u ondašnjem Institutu za narodnu umjetnost. 160 prepisanih zbirki danas su dragocjeni i dostupni materijal suradnicima današnjeg Zavoda za istraživanje folkloru u Zagrebu.

<sup>4</sup> U radu: *Pjevači narodnih pjesama u Hrvatskom zagorju*, objavljenom u "Zagorskom Kolendaru", Zagreb 1957, str. 153-158, V. Žganec govori, na primjeru Kukuljevića, i o tome kako je slijedio u svom radu Matičine skupljače i poznate književnike koji su se u prošlim stoljećima bavili skupljanjem i bilježenjem usmene poezije:

"U Zbclavi je u prvoj polovici prošloga stoljeća zapisivao krasne stare tekstove narodnih pjesama Ivan Kukuljević-Sakcinski. On je te pjesme i stampao u jednoj pjesmarici. Mene je veoma zanimalo, da li ću u tom selu naći melodije Kukuljevićevih zapisa. Nažalost bio sam tamo prekratko vrijeme, pa mi nije uspjelo pronaći, s nekoliko starijih ljudi, te stare tekstove, a naravno ni melodije. Tamo sam imao dobru pjevačicu Jelu Labaš (1889), koja mi je pjevala druge stare pjesme, među njima dosta i takovih, koje su svojevremeno Kukuljeviću izmakle. Ipak nije isključeno, da će se drugom zgodom pronaći pjevači koji će znati pjevati tekstove Kukuljevićevih zapisa." (str. 155)

<sup>5</sup> Pokazujem u *Prilogu* ovom radu koje je sve varijante Žganec uzeo iz Kuhačeve zbirke JsNP i kako ih je komentirao. Navodim zbirke V. Žganca koje sam za ovu svrhu uspoređivala s Kuhačevom Zбирkom i pronalazila varijante koje je Žganec koristio u svojim zbirkama:

a) Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, I, Zagreb 1924.

b) Hrvatske narodne pjesme. Kajkavske, Zagreb 1950.

c) Hrvatske narodne popijevke iz Koprivnice i okoline, Zagreb 1962.

d) Hrvatske pučke popijevke iz Zeline i okolice, Zelina 1979.

<sup>6</sup> Naziv pjesma (i popijevka) Žganec shvaća vrlo široko. Dvadesetih godina dvadesetog stoljeća još je bilo u upotrebi Kuhačevo razlikovanje naziva *narodno* i *pučko* - što ga je prihvatio i Žganec. Citiram ovdje Kuhača da se vidi ta veza:

"Narodnom (nacionalnom) glazbom nazivam onu pučku glazbu, koja je umjetnički toliko usavršena, da je postala zajednicom svih slojeva pučanstva koje zemlje, dakle svojina inteligencije, srednjega stališa i prostoga puka, jednom riječju celoga naroda. Ona glazba pak, koja potječe izravno od puka, koju je puk sam stvorio ne znajući za učena glazbena pravila, ali koju glazbu nije jošte prisvojila inteligencija toga puka, nazivam pučkom glazbom." (Fr. Š. Kuhač, *Osobine narodne glazbe naročito hrvatske*, Zagreb 1909, str. (1) - (2) /116-117/).

<sup>7</sup> Vidi komentare uz mnoge primjere u: *Zbornik jugoslovenskih pučkih popijevaka*, I knjiga, Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, II svezak, (Crkvene), JAZU, Zagreb 1925.

popijevke kojoj ne znamo početka", ali koja, kako Žganec pretpostavlja, "seže u najstarije naše kršćansko doba", a s druge strane, "da je hrvatski narod participirao u staroj kulturi ostalih srednjovjekovnih zapadnih kulturnih naroda."<sup>8</sup>

Za potrebe ovoga rada pregledala sam sve Žgančeve tiskane zbirke<sup>9</sup> i tako upoznala njegov izbor i podjelu pjesama, opis rada s kazivačima - pjevačima, način zapisivanja tekstova i varijante tekstova. Na osnovu tako provedenog pregleda mogući su neki zaključci.

Žgančevi predgovori zbirka pokazuju na koji se način odnosio prema tekstovima i njihovu raspoređivanju unutar zbirki, a u posebnoj etnomuzikološkoj studiji<sup>10</sup> detaljno govori o metodama svoga skupljačkog i znanstvenog rada, te se posebno osvrće i na tekstove pjesama.

U zbirci *Narodne popijevke Hrvatskog Zagorja*<sup>11</sup> sistematizirao je pjesme po ritmičkim tipovima prvog melodijskog retka pjevanih strofa pjesama. Tako je dobio pjesme s četvercima, petercima, šestercima, sedmircima, osmircima, devetercima, desetercima, jedanaestercima, dvanaestercima, trinaestercima i četrnaestercima. Kako nije mogao neke pjesme uklopiti u tu podjelu, uveo je i posebnu skupinu "heterosilabičke pjesme" i to: a) naricaljke, b) različne i c) kolede.<sup>12</sup>

Od ove, posve muzikološke podjele usmenih pjesama, Žganec je odustao u svojim novijim zbirka. Vidjeli smo u knjizi *Hrvatske narodne popijevke iz Koprivnice i okoline*<sup>13</sup> kako je pjesme podijelio na: a) pjesme uz godišnje običaje i obrede: Jurjevske, Vuzmevske, Vidovske, Ivanjske, lađarske, žetelačke, Barbarinjske, Nikolinjske - i svatovske, b) romance, c) balade, d) šaljive, e) groteske, f) pjesme uz društvene igre i g) vojničke i pjesme iz NOB-a. Međutim, u analizi melodija tih pjesama zadržao je, posve opravdano, podjelu po ritmičkim tipovima prvog melodijskog retka.

<sup>8</sup> Više o tome govori Žganec u studiji o Hrvatskim pučkim popijevkama iz Međimurja (I svezak), Zagreb 1924, posebno str. 20-24. "Mnoge naime popijevke koje su u nas živjele - kaže Žganec - bile su već u srednjem vijeku svojina tih naroda. (...) Ta činjenica možda će u mnogoga uzdrmati vjeru u hrvatsku provenijenciju nekih naših crkvenih popijevaka, to više, što mnoge od njih i danas pjevaju Nijemci, Mađžari, Česi i drugi narodi. Naročito ima dosta popijevaka hrvatskih i međumurskih, koje pjevaju i Mađžari." Otkle ova pojava? - pita se V. Žganec - i nastavlja: "Sredovječna kultura nije bila šovinistička, a bila je bliža nego današnja kulturnom idealu: kulturnog internacionalizma. Svaka je narodnost ipak na poseban način u okviru svojih narodnih osobina razvijala svaku popijevku koja je po tadašnjem ukusu bila vrijedna i jaka. I zato nalazimo osobito uspješnih varijanata sredovječnih pučkih crkvenih popijevaka kod svih kulturnih naroda. Nama samo godi što možemo po ovim popijevkama ustanoviti činjenicu da je i hrvatski narod bio već tada u kolu kulturnih naroda. Kod nas je posebna tradicija tih popijevaka: one su poprimile osobitosti naše nacionalne glazbe, i jer ne znamo tko ih je od koga primio, kažemo danas da su naše, baš tako kao i njemačke i drugih naroda, jer na njima ima i naše muzikalne patine." (str. 21-22)

<sup>9</sup> Vidi *Bibliografiju radova Vinka Žganca* u prilogu ovom Zborniku.

<sup>10</sup> *Narodne popijevke Hrvatskog zagorja*. Etnomuzikološka studija, ZNŽO, knj. 44, JAZU Zagreb, 1971, str. 5-236.

<sup>11</sup> Izdanje Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb 1952. (Tekstovi)

<sup>12</sup> Vidi sadržaj na kraju knjige.

<sup>13</sup> Također izdanje Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb 1962. (vidi sadržaj)

Nakon muzikološke analize napjeva redovito je analizirao i tekstove, govoreći više o metrici i o metričkim tipovima, te o tekstovnim strofama i njihovoj strukturi jer su ti problemi uže povezani s napjevima. Bilježio je tekstove tako da je najprije zapisao prvu strofu točno onako kako je potpisana pod notni zapis.<sup>14</sup> U prvoj je strofi tako zapisivao sva ponavljanja teksta onako kako se on doista i pjeva, sa svim pripjevima, upjevima i ponavljanjima u želji da ovako potpuno ispisana prva strofa bude "pjevaču putokaz kako će od stihova ili dvostihova praviti dalje strofe".<sup>15</sup> Iza tako pripremljene prve strofe navodio je dalje tekst pjesme, ali sada bez ponavljanja i bez pripjeva kako bi dobio literarni oblik pjesme.

Žganec je, pored ostalog, veoma dokumentirano pisao i o metrici i versifikaciji narodnog deseterca.<sup>16</sup>

Najčešće je tekstove tiskao ili u posebnom dijelu zbirke (prije ili nakon napjeva) ili u posebnoj knjizi, uz istu numeraciju kao i napjeve, ili uz naznaku drukčije numeriranih napjeva (npr. u zbirci iz Koprivnice, 1962). Za naslov pojedine pjesme uvijek je uzimao prvi stih. Bilježio je i podatke o narječju teksta, o tome da li je tekst zapisan na osnovu kazivanja "u pero" ili ga je pjevač pjevao, ili je prepisan iz neke rukopisne ili tiskane zbirke. Često je, kada je imao podatke, donosio uz pjesmu i podatke o običajima uz koje je pjesma vezana, zatim podatke o postanku pjesme, eventualne koreografske bilješke o folklornim plesovima, metričku analizu stihova, te na kraju, uvijek je donosio i varijante pjesama.

<sup>14</sup> Ovdje moramo naglasiti da je Žganec veoma ozbiljno pristupao problemima versifikacije i donosio neka rješenja upravo stoga što je bio veoma dobro upućeni glazbenik. Citiramo iz *Koprivničke zbirke*:

"U umjetnoj poeziji i u većem dijelu narodnih pjesama drugih naroda temelj pjevanih strofa jesu literarne strofe. Ali u hrvatskom (i srpskom) folkloru nije tako. Najveći dio naših pjesama uopće, a ovih u toj zbirci napose, (misli na Koprivničku zbirku) nije graden u strofama. Njihovi stihovi redaju se jedan iza drugoga bez prekida. Ipak su u ovoj knjizi neke pjesme razdijeljene na odlomke. To je učinjeno tamo gdje se radnja ili misao prekida, pa narodni pjevač prelazi na drugi predmet svoga pričanja, pravi digresiju ili izostavlja događaje koji se mogu podrazumijevati. Ali ti odlomci nisu strofe u tehničkom smislu riječi. One pjesme koje su ispevane u *pravim strofama* (...) novije su i nisu sastavljene u strogoj narodnoj tradiciji.

Imamo priličan broj pjesama u tzv. *homolognim strofama* u kojima su svi stihovi po riječima i sadržaju jedne strofe jednaki stihovima druge strofe samo se u svakoj daljoj strofi izmijeni po jedna riječ ili fraza, a na kraju pjesme dolazi obično poentirani završetak.

Kad se nestrofe narodne pjesme *pjevaju* onda se od jednog njena stiha ili dvostiha prave tzv. pjevne strofe. Najobičnija tehnika gradnje pjevnih strofa jesu raznovrsna ponavljanja stihova, polustihova ili pojedinih njihovih članaka. Najprošireniji i najomiljeniji način pravljenja pjevne strofe jest ponavljanje duljeg stiha npr. dvanaesterca, i ujedno njegovo cijepanje na dva polustiha. Tako dobivamo strofu od 4 polustiha (šesterca), koja se pjeva na četiri šesteraka melodijska reka, npr. kao pjesma br. 118:

Lepe nam je Mara  
dare podjelila;  
lepe nam je Mara  
dare podjelila.

Narodni pjevači, kad pjesme pjevaju, pjevne strofe stvaraju na više raznih načina. Prema tome koliko stihova imaju pjevne strofe, dijelimo ih na dvodijelne, trodijelne, četverodijelne i td. Najbrojnije su četverodijelne." (str. 236)

<sup>15</sup> Isto ka bilješka 13. str. 22

<sup>16</sup> Vidi studiju "Metrika i ritmika u versifikaciji narodnog deseterca", *Narodna umjetnost*, knj. 2, 1963, 3-37.



Premda je Žgancu bilo bitno prije svega prikazati glazbene elemente folklornih napjeva, ipak ne mimoilazi teme vezane uz tekstove pjesama. Najčešće je pjesme bilježio na osnovu pjevanja a ne kazivanja. Tamo gdje bi opazio da pjevač odstupa od osnovnog stiha i pravi stihove koji imaju veći ili manji broj slogova nego što ih ima osnovni stih, Žganec bi takvu pjesmu također zapisao kao varijantu koja se pojavila zbog odstupanja od osnovnog stiha u napjevu. Glazbena analitička obrada bila mu je oslonac za sve ostale analize i zaključke, od određivanja slogova u stihu preko "praviljenja strofa" do izvođenja estetsko- psiholoških zaključaka. Zanimljivo je kako nas upozorava na tonalitetnu osnovu, dakle više-manje glazbeno formalnu odliku pjevanih pjesama, koja napjevcima pjesama daje okvir, ali ih i povezuje u cjelinu koja nosi jedinstveno glazbeno stilsko obilježje. U skladu s tim, dijeli pjesme na one stilove čije su melodije "veoma stare" i djeluju "odlučno i izrazito"; zatim na one koje su sentimentalne i turobne, ceterične i prepune osjećaja; ili pjesme trećeg stila koje nisu naročito osjećajne i obično se pjevaju u *tempo giusto*.<sup>17</sup>

Uz svaku pjesmu u zbirkama Žganec navodi datum kada je zapisana, ime pjevača koji ju je pjevao, godinu njegova rođenja, zanimanje i rodno mjesto. Tekstovi su obično poredani onim redom kako su poredani njihovi napjevi prema svojim glazbenim osobinama. U takvim se zbirkama Žganec nije vodio sadržajem u raspoređivanju građe, ali je u takvim slučajevima, na kraju zbirke, donosio posebno kazalo prema sadržaju tekstova pjesama. Međutim, u nekim zbirkama bitan je bio i poredak pjesama prema njihovu sadržaju, posebno u onima u kojima su se htjele istaknuti poetske vrijednosti pjesama pa tako i njihov antologijski izbor. Posebno ovdje ističem, s usmenoknjiževnog gledišta, jednu od najuspjelijih zbirki *Hrvatske narodne pjesme Kajkavske* (1950) u kojoj su tekstovi raspoređeni prema različitim kriterijima (formalnim, sadržajnim, žanrovskim) kako bi se što više istakla estetska vrijednost tekstova pjesama. Slično je i sa zbirkom *Medimurje u svojim pjesmama* (1957): poredak tekstova pjesama i poredak melodija ne odgovaraju jedan drugome. Poredak tekstova pjesama dat je tako da se istakne ljubav prema zavičaju, njegove ljepote, život ljudi u njemu i teški socijalni uvjeti izvan njega, sudbina mladića-vojnika u tuđinskim vojskama i ratovima, njihove tuge i ljubavne čežnje.

Poznata su i Žgančeva nastojanja u objavljivanju što više različitih motiva i tema, pa su sadržaji svih njegovih većih zbornika i zbirki raznovrsni, a kriterij pri razvrstavanju pjesama u skupine često je motivsko-tematski okvir tekstova. Većinu tih pjesama čine lirske - ljubavne i zavičajno-rodoljubne, pjesme o prirodi, o radu i uz rad, pjesme vezane uz obrede i običaje godišnjeg - kalendarskog i životnog ciklusa, posebno dječje i pjesme za djecu, tekstovi i napjevi uz i u kolu. Posebno se ističu i pjesme vojničke i pjesme vojnika u kojima su utkane tužaljke za rodnim krajem, u kojima su "napisana i nenapisana pisma i razglednice", ljubavne i zavičajne.<sup>18</sup> U mnoštvu varijanata otkrivaju se i one karakteristične, za kojima je

<sup>17</sup> Vidi više o tome u: V. Žganec, "Osnovni stilovi hrvatskih narodnih pjesama", Hrvatske narodne pjesme i plesovi, izd. Seljačka sloga, Zagreb 1951, str. 5-9.

<sup>18</sup> U *Kajkavskoj i Medimurskoj* zbirci doimlju se mnoge pjesme kao spomenarske, kao pjesme-razglednice koje koriste poznate sintagme i sadržaje i djeluju pomalo kao pučke pjesmice koje "pišu" krute nevjeste ruke, nevične pisanju. Ali, te se pjesme pjevaju! U pjevanju nestaje ta

Žganec tragao: o Jakupeku, Iveku ili Vidu, pastiru kojemu su vještice srce vadile; o incestu, o putujućem vojniku, o zecu, o ptičici i slobodi i td.<sup>19</sup>

Uz pojedine pjesme Žganec često donosi vrijedna etnografska zapažanja i podatke, te opise obreda i običaja: npr. Jurjevo i krijes, Ivanje, tzv. "ozavanje" mladića i djevojaka - javno oglašavanje tko će koga uzeti za muža i ženu, svadba i čitav tok svadbe, zatim čestitanje za Novu godinu, Sv. Barbaru, Mariju Svijećnicu, Sv. Tri Kralja i Spasovo (Križevo) itd.<sup>20</sup> Zanimljiva je na jednom mjestu Žgančeva opaska o običajima i obredima koji se "izvode uz pjesmu". Možda i nesvjesno, pokazao je kako je njegovo polazište u cijelosti u pjesmi, jer ipak, prirodniji je zaključak da su pjesme segment običaja i izvode se unutar njih.

Žganec voli svoje kazivače-pjevače, cijeni ih, s toplinom piše o njima i ne zaboravlja donijeti i najmanji podatak koji se odnosi na njihovo pjevanje ili kazivanje pjesme.<sup>21</sup> Dobre su mu kazivačice i kazivači i zapisivali pjesme kroz godinu, onako kako bi se sjetili i kad bi im koja pjesma pala napamet. Kasnije, kada bi Žganec ponovo došao, uvijek bi zapisao desetak novih pjesama "iz bogatice riznice kazivačicina sjećanja".<sup>22</sup>

Istakli smo već da etnomuzikolog Žganec djeluje u vremenu koje bi se moglo podijeliti upotrebom magnetofona u terenskom istraživanju i prikupljanju folklorne građe. Ako promatramo njegov skupljački rad od prvih dana 1908.g. kada je imao mogućnosti da jedino olovkom bilježi pjesme do upotrebe magnetofona pedesetih godina, točnije 1952., vidjet će se s kakvom je upornošću i preciznošću radio s kazivačima i često podvrgavao provjerama brojne primjere koji su ostali nedorečeni ili ih on u datom trenutku nije uspio dobro zapisati.<sup>23</sup> Posebno je

---

banalnost. Pjesmica se pretvara u izuzetno uspješnu tužaljku, ljubavnu pjesmu rastanka, čežnje za dragom ili rodnim krajem.

<sup>19</sup> Upućujem ovdje na poseban Žgančev rad: *Govor varijanata*, ZNŽO, knjiga 45, JAZU, Zagreb 1971, str. 725-742. U toj studiji Žganec objašnjava svoj odnos prema varijantama - od pogrešnog shvaćanja da su to iste pjesme na koje ne treba "gubiti vrijeme" jer ih je već jednom zapisao, do kasnijeg punog uvažavanja i posebnih traganja za varijantama. Citiramo:

"Varijante, uopće, pokazuju da napjevi narodnih pjesama još nisu došli do stadija da budu *petrificirani*, nego da još imaju u sebi životnu snagu koja ih osposobljava za dalji život i razvoj. (...) Varijante *tekstova* (...) poslužiti će istraživačima tekstova kao građa za utvrđivanje metričkih, filoloških i estetsko-literarnih pojava u našem narodnom pjesništvu." (Narodne popijevke Hrvatskog zagorja, Etnomuzikološka studija, 1971, str.48)

<sup>20</sup> Spomenuli smo već: tu su i prikazi plesanja kola s nekoliko koreografskih zapisa.

<sup>21</sup> Pored mnogih navoda o kazivačima u predgovorima zbirkama ili podataka uz pojedinu pjesmu, Žganec posebno o kazivačima govori i u svoja dva kraća rada:

*Sedam dana sa medimurskim pjevačima*, "Narodno kolo", kalendar za godinu 1940, god. XII, Zagreb 1939, str. 75-78;

*Pjevači narodnih pjesama u Hrvatskom zagorju*, "Zagorski kalendar", Zagreb 1957, str. 153-158.

<sup>22</sup> Isto, *Sedam dana* ..., str.75

<sup>23</sup> Citiramo Žganca:

"Pučka se popijevka gotovo ne može zabilježiti po skupnom pjevanju mnogih pjevača, već zato jer se na skupno pjevanje jedva može namjeriti. Mirno to skupno pjevanje teče kao rijeka, pa nema toga melografa koji bi živ organizam pučke melodije mogao u takvu toku vjerno zabilježiti mrtvim notama. (...) Zato su mi kod bilježenja najviše poslužili pojedinci, koje sam prije samog bilježenja opširnijim tumačenjem morao uzgojiti za pjevače. Istom onda, kad sam im

insistirao na melodiji, dakle napjevu, osluškujući u njemu "staro pjevanje". Tako je u drugoj, nazovimo je tako, "magnetofonskoj" fazi rada, ponovo odlazio na već poznate terence i zapisivao, sada i snimao te dopunjavao pojedine pjesme i melodije, i podatke o pjevačima-kazivačima i sviračima.<sup>24</sup>

Pisao je o svojim iskustvima u skupljanju i zapisivanju pjevanih pjesama dajući veoma praktične upute budućim sabiračima i istraživačima, zahtijevajući preciznost i prije svega pronalaženje najstarijih pjesama. U studiji *Moja iskustva kod zapisivanja pučkih melodija*<sup>25</sup> posebno ističe:

"Sakupljač neka pustí pjevača da otpjeva svu pjesmu sa svim strofama, i dok pjevač pjeva sakupljač neka točno piše tekst pjesme. Obično se pjesma pjeva takovim tempom da sakupljač bez ikakvih teškoća može da piše tekst baš onako, kako pjevač pjeva, to znači sa svim optovanjima, umetcima, reduplikacijama itd. Da zapiše baš svaku riječ koju pjevač pjeva, i naravno, onim redom kako pjevač pjeva. Tada se neće dogoditi da će sakupljač sakupiti melodije bez tekstova. (...) Prilikom bilježenja pjesama znadu pjevači ili ostali nepjevači kazati zgodne primjedbe o pjesmi, koje sadržavaju često dobre podatke o karakteristikama njenoj, ili o postanku ili inače, što je dobro zapisati. (...) Važno je još da se zapišu podaci o pjesmi: ko ju je pjevao, kada, gdje, koliko je godina pjevaču? I da pjevač kaže ostale podatke o pjesmi." (*Moja iskustva ...*, str.6)

Ogromnu građu valjalo je i okupiti, dakle dobro katalogizirati. I u tome je Žganec dao značajan doprinos kreirajući tzv. "etnomuzikološki arak" na kojem su se našli svi - i glazbeni i tekstualni podaci o pojedinoj pjevanoj pjesmi.<sup>26</sup>

Posebnu je pažnju posvećivao raspoređivanju varijanata jer je na njima pokazivao kako pojedina pjevana pjesma živi u narodu, kako se razvija i koje lokalne karakteristike poprima u pojedinim krajevima.

Žganec se nije upuštao u neka teorijska postavljanja klasifikacijskog sustava. Kriteriji za određivanje izvanglazbenih osobina odabrane građe bili su Žgancu uglavnom: sadržaj teksta pjesme, funkcija pjesme u životu i običajima, te izvodači pjesama. U svom razvrstavanju građe primjenjivao je sva tri navedena kriterija.<sup>27</sup>

---

iskreno i otvoreno protumačio zašto se pučke melodije bilježe i koja će im sudbina biti nakon zabilježbe, postali su oni moji vjerni saradnici." (*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, I, svjetovne, 1924, str.9*)

<sup>24</sup> Možemo npr. usporediti rad i primjere skupljene u Zelini i okolici, prvi put 1947.g. u drugi 1973. (Zbirka je, kao što znamo, nažalost, izašla posthumno 1979.g.)

<sup>25</sup> "Moja iskustva kod zapisivanja pučkih melodija," *Sklad*, Zagreb 1940, br. 4, str. 5-7.

<sup>26</sup> Iscrpno o tome govori u tekstu "Kako da leksikografiramo pučke popijevke?" *Muzičke novine*, 3, Zagreb 1948, 5-6, str. 1, te u etnomuzikološkoj studiji "Narodne popijevke Hrvatskoga zagorja", *ZNŽO*, knj.44, JAZU, Zagreb 1971. (vidi posebno str.21, 22, 26)

<sup>27</sup> Zato se moglo dogoditi, kako se navodi u najnovijoj međimurskoj zbirci *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, knj. I, Zagreb 1990, da se npr. pokladna (fašnička) pjesma br. 42 nalazi među dječjim pjesmama jer su djeca njezini izvodači, a druga dva zapisa te pjesme nalaze se među pjesmama uz običaje, jer se izvode na Fašnik (na pokladni utorak), pjesme br. 148 i 149.

Žganec je uz tekstove pjesama često priložio zabilješke o osnovnom sadržaju pjesme i prema potrebi komentar, te tumačenja pojedinih manje poznatih riječi i skupina riječi.

\*\*\*

Spasiti od zaborava i ponovo približiti ljudima bogatstvo usmene baštine, pjevanje pjesme, koja se ne smije zaboraviti - to je Žgančev cilj. Pomalo s patosom uvjerenja u vlastitu moć (kao što je to uostalom i Kuhač smatrao) Žganec je bilježio sve što je mogao, pa makar i u krnjem obliku (od samo nekoliko stihova ili taktova melodije). Tako na jednom mjestu kaže:

"Neki od tekstova katkada su veoma blijedi, osakaćeni i nepotpuni. To su više puta samo ostaci ostataka lijepih starih pjesama, koje su nekada živjele bujnim životom u Hrvatskom zagorju. Da bismo ih mogli što bolje proučiti i rekonstruirati, trebalo je da zapišem svaki stih, koji je od njih još gdje preostao. Kada se ovi fragmenti među sobom isporode i prouče, moći će se neki tekstovi tako upotpuniti, da od njih dobijemo potpune pjesme.

Put je do ovakve rekonstrukcije dugotrajan i mučan, pa se ne smije a priori odbaciti ni jedan pronađen stih, jer nam svaki može biti od koristi u ovom radu.

Za potpunu rekonstrukciju bit će potrebno dalje sakupljanje tekstova. Sakupljena će grada biti putokaz u tome radu. Kada se ova zbirka raširi među naš narod, ona će probuditi sjećanje najširih narodnih slojeva na mnoge zaboravljene stihove, pa će zadaća ostalih sabirača biti da podu tragom ovih zapisa sve dalje i dalje, dok ne otkriju ostalu gradu, koju ja nisam mogao pronaći." (*Narodne popijevke Hrvatskog zagorja*, Tekstovi, JAZU, 1952, str. 4)

Pored problema rekonstrukcije koji je ostao tek naznačen, znamo da zbog opsežnog gradiva Žganec nije stigao analizirati sve napjeve, niti izraditi odgovarajuće pregledne tabele metroritamskih obrazaca, tonskih nizova i glazbenih oblika. Dugogodišnjim istraživanjem i proučavanjem grada iz šireg područja sjeverozapadne Hrvatske (Hrvatskog zagorja i Podravine) usavršio je svoje bilježenje složenijih metroritamskih pojava.<sup>28</sup> Na to posebno želimo upozoriti jer je upravo takvo Žgančevo izrazito zanimanje za ritmičke strukture napjeva posebno razvilo istančan osjećaj za ritmičke strukture stiha. Kada se tome doda i njegova pjesnička erudicija pa i vlastita upuštanja u pisanje pjesama (doduše u ranoj mladosti) dobili smo vrsnog metričara koji je to pokazao i u navedenoj studiji o metrici našeg

<sup>28</sup> Detaljnije prikazivanje metroritamskih struktura, kako navodi J. Bezić ("Uz prvu knjigu velike zbirke zapisa međimurskih popjevaka akademika Vinka Žganca", u knjizi Vinko Žganec, *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, Knjiga 1, Zagreb 1990, 340), primijenio je ponajviše u zbirci *Hrvatske narodne popijevke iz Koprivnice i okoline*, Zagreb 1962. gdje je sitnim crticama obilježio pojedine dijelove metroritamske strukture glazbenih redaka napjeva.

deseterca. Upravo njegov pjesnički senzibilitet uspijevao je "čuti" dobru, "čarobnu pjesmu".

"Čarobni su i tekst i melodija - piše Žganec o međimurskoj pučkoj popijevci - Misli su neposredne, iskrene, naivne, netražene. Čuvstva se iskazuju bez afektacije, bez mnogo tropa i figura, bez izraza nerazumljivih i dalekih. Skala njihovih osjećaja možda nadmašuje širinom i dubinom stare i novije pjesničke klasike. Nema općeljudskog čuvstva koje ne bi u njima ključalo, ili se barem za ovom ili onom riječicom ili slovom ne bi sakrivalo. Najfiniji lirizam, sa svim raznolikim duševnim pokretima, susrećemo u njima.

Dok samo čitamo mrtva slova tih pjesmica, čine nam se i odviše naivnima kao svaka nečinjena iskrenost. Ali kad ih slušamo pjevati, onda i najbanalniji stihovi dobijaju svoju pozadinu; a ako ih pjeva pjevač, pravi rapsod koji ih osjeća, izazivlje i u nama neslućena raspoloženja." (*Međimurska pučka popijevka*, str. 85)<sup>29</sup>

U njegovu šezdesetgodišnjem istraživanju, zapisivanju i proučavanju folklornih pjesama, "hrvatskih pučkih popijevaka", posebno iz Međimurja - iz svog zavičaja, iz relativno male pokrajine, značajnog su udjela imale mnoge pjevačice i pjevači, mnogi učitelji i župnici zapisivači s terena. Žganec je donio, kao što smo vidjeli u tiskanim i rukopisnim zbirkama i antologijama, ogroman broj pjesama, varijanata, zapisa različitih izvedbi popijevaka istog osnovnog tekstovnog sadržaja, često i istog osnovnog glazbenog sadržaja. Međutim, podatke o kontekstu izvedbi najčešće nije donosio. Čak, štoviše, tražio je mirne situacije u kojima su mu pjevači ponavljali pjesme, kao usporeni magnetofoni, kako bi što preciznije zapisao melodiju pjesme.<sup>30</sup> Činjenica je da su to većinom, u svim njegovim zbirkama, uglavnom jednoglasni napjevi. Muzikolozi će na to imati danas opravdane primjedbe jer je taj i takav Žgančev glazbeni korpus bliži Kuhačevu korpusu i vremenu njegova zapisivanja, nego što je to odraz glazbenog izvođenja u vremenu Žgančeva zapisivanja. Naravno, ovdje se tehnička razina Žgančevih zapisa ne može uspoređivati s Kuhačevim, ali ono što želimo naglasiti jest pomanjkanje Žgančeva zanimanja za okolnosti izvedbe same. Posredno, njegova grada ukazuje na život tih popijevaka, na njihovo oblikovanje u izvedbama različitih generacija pjevača, u različitim lokalitetima iste pokrajine, kao i u - makar samo neznatnim - razlikama u izvedbama iste pjesme od istog izvođača u određenom vremenskom razmaku.<sup>31</sup>

Naravno, da je od samog početka i onda kada je najviše radio i skupljao bio u prilici da koristi magnetofon, vjerujem da bismo danas imali sigurno jedan od najkorektnijih zapisanih korpusa folklornih, dakle pjevanih pjesama. No, to što će muzikolozi s pravom uočiti kao manu, istraživači tekstova usmenih pjesama dobili su korektno zapisan korpus pjesama koji, više nego mnogi do tada, pruža informacije o "životu" tih pjesama kao pjevanih pjesama, sa svim podacima o

<sup>29</sup> Vinko Žganec, *Međimurska pučka popijevka*, "Nova Evropa", knj. 6, Zagreb 1922, str.85-90.

<sup>30</sup> Vidi: *Moja iskustva ...*, str. 6

<sup>31</sup> Npr. pjesmu *Baba gljive bere* zabilježio je V. Žganec u više od 130 varijanti.

pripjevima, o upjevima, o "gutanju" slogova, o ritmičkom karakteru pojedinog stiha ili strofe, dakle o svim onim elementima koji upravo upućuju na ono drugo lice folklorne pjesme - njezine glazbene karakteristike koje se, mnoge, iz ovako priređenih tekstova mogu očitati.

## Prilozi

Pokazujem u ovim priložima koje je sve varijante Žganec uzeo iz Kuhačeve zbirke JsNP i kako ih je komentirao u svojim navedenim zbirkama koje sam za ovu svrhu uspoređivala s Kuhačevom Zbirkom.

### I.

#### **V. Žganec, Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, I, Zagreb 1924.**

Žganec, br. 3 Ma rumena šipkajina, Kuhač, br. 702 iz Velike Kopanice; br. 705 iz Varaždinskih Toplica; br. 706 iz Vrbovca.

Žganec, br. 8 i 9 Zvira voda, Kuhač, br. 853 iz Kaštela u Dalmaciji.

Žganec, br. 10 Djevojka je travu brala. Kuhač ima pjesme s jednakim sadržajem br. 843 iz Srbije; br. 844 iz Hercegovine; br. 845 iz karlovačke okolice; br. 846 iz Krapinskih toplica; br. 847 i 850 iz Slavonije; br. 848 iz Bačke; br. 851 i br. 852 iz Marije Bistrice. Žganec smatra da je motiv pjesnički najljepše izveden u pjesmici br. 844 u kojoj kaže momak djevojci da su joj ruže povenule, a dragi se oženio, pa ona odgovara:

Ak' je ruža uvenula,  
Što sam nabrala,  
Ja ću drugu ružu brati,  
Te se kititi.

Ak' je drago oženilo,  
Što sam gledala,  
Ja ću drugo drago gledat,  
Te se ponosit.

Žganec, br. 12 Sprevađaj me, daga, Kuhačeva varijanta pod br. 625 iz Trnovca u Varaždinskoj županiji mnogo je kraća. Cijela glasi ovako:

Zorja moja, zorja, ne shajaj mi rano!  
Počekaj me malo!  
Te čas si lubomu robačko zašijem,  
Rokave našijem, mladoga jonaka,  
Sonca i meseca tamne noćke zvezde.  
(Iz Kukuljevićeve zbirke, 1847. u Zagrebu)

Među svatovskim pjesmama, Kuhač je također donosi, i to iz Novigrada br. 1261 i br. 1262 iz Virja. Stihovi ovih inačica vrlo su slični Žgančevoj pjesmi, ali melodije su drukčije.

**Žganec**, br. 13 Vu jesen sam se ženil. Donosimo uspješlu **Kuhačevu** varijantu, br. 143 što se pjeva u Mariji Bistrici:

Lani sam se ja oženil, jednu mladu deklu vzal.  
Ženka mi je ma vumrla, sineka ostavila.  
Jaj si meni, joj tužnomu, kaj bum ja počel?  
Primi si ga v naručje, nosi ga k Mariji!  
Marija ga oj naj daja, i lepo ga povija.

**Žganec**, br. 16 Kud si hodil, 'de si bil. Slovenska pjesma iz Koruške, **Kuhač**, br. 623 "Čej si hodio, čej si bio po noći, I da si tako črevelce zrosio..." podsjećća svojim početkom na Žgančevu pjesmu.

Istu melodiju zabilježio je Kuhač, br. 29 u Međimurju, ali s drugim tekstom, koji glasi:

Oj čučica, čučica,  
Ja bi kušnul tva lica.  
Lepa sncha Katica,  
Išće lepša Marica.

**Žganec**, br. 17 Kiša pada. Slične motive nalazimo u **Kuhačevim** pjesmama br. 854 iz Srbije; br. 869 iz Bačke; br. 870 iz Križevaca; br. 871 iz Marije Bistrice. Veoma joj je slična pjesma br. 148 iz Orahovice u Slavoniji; br. 149 iz Marije Bistrice, te pjesma br. 358 iz Hrvatskog Zagorja.

**Žganec**, br. 24 i 25 V jutro sam se rano stano. U **Kuhačevoj** zbirci u III. knjizi dolaze pod brojevima 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903 i 904 varijante pjesme br. 24 iz Čembe (Željezna županija), iz Kolnova (Šopronjska županija), iz Novoga (Hrvatsko primorje), iz Međimurja, iz Vrapča, iz Marije Bistrice, iz Sv. Ivana Zeline i iz Jitra (u Gornjoj Lužici u Saskoj).

Melodiju pod brojem 24 upotrijebio je Haydn za svoju carevku "Bože živi" ("Gott erhalte").

**Žganec**, br. 31-34 Sejali smo bažuljka. **Kuhač** ima 6 varijanata: br. 938 iz Oslopa u Šopronjskoj županiji, br. 939 iz Svisvutih blizu Virja, br. 940 iz Bisaga, br. 941 iz Varaždina ima isti napjev kao iz Bisaga, razlika je samo u tekstu; br. 943 iz Srbije pod naslovom "Božur i ruža".

Sve su te pjesme svatovske, koje se pjevaju kao čestitka mladencima.

**Žganec**, br. 35 Leti tiček leti. **Kuhač**, br. 259 donosi iz Selnice u Hrvatskom zagorju pjesmu: "Spevaj meni tičica vesela..." sa sličnim sadržajem. Ta je pjesma skraćeno zabilježena, te govori samo o "perju". Svršava ovako:

Rajše s perjem na kamenu spati,  
Nek prez perja na bele postelke.

**Žganec**, br. 37 Lehku noć. U Filčžu, u Šopronjskoj županiji pjevaju sličnu pjesmu, **Kuhač**, br. 308:

Lagku noć, lagku noć!  
Ali ne vsakomu.

**Žganec**, br. 38 Lijepi moj vrtić ograjen. **Kuhač** ima nekoliko pjesama građenih po istim motivima: iz Vrapča, iz Bisaga i iz karlovačke okolice (br. 972); nadalje iz Rožiške doline u Koruškoj i Kranjske (br. 973) i iz Wujezde u Pruskoj (br. 974).

**Žganec**, br. 43 Imala je majka tri jedine ćerke. **Kuhač** ima napjev iz Varaždinskih Toplica, br. 804, koji ovako glasi:

Jedna stara majka tri ćerke imela,  
Lipa bila golubica, tri ćerke imela.

Karakteristični su stihovi:

I najmlajšu dala v malo Medimorje,  
V malo Medimorje gizdavomu Pavlu.

Motivi ove pjesme dolaze kod **Kuhača** još u pjesmi br. 805 iz Duge Rese i u br. 806 iz Selnice u Hrvatskom zagorju.

**Žganec**, br. 45 Teči, teči bistra voda. Iz **Kuhačeve** zbirke vidimo da su motivi i ove pjesme općenita svojina Južnih Slavena. U **Kuhača** imamo varijantu br. 886 iz Podravine s ritmom kao u **Žgančevoj** pjesmi, ali melodijom nešto drukčijom. Br. 887 je iz Slavonske Podravine br. 886 iz Bisaga, br. 889 iz Kranjske, br. 890 iz Štajerske, br. 891 iz Kolnova u Šopronjskoj županiji i iz Hrvatske Šice, br. 892 iz Petrinje (i dvije pjesme iz Vukove zbirke), br. 893 iz Boke.

**Žganec**, br. 70 Zove majka ćerku. Motiv je veoma raširen i poznat. Nalazimo ga u pjesmama u **Kuhačevoj** zbirci: br. 827 iz Hrvatskog primorja, br. 828 iz Like (i iz Dubrovnika), br. 829 iz Sinja u Dalmaciji, br. 830 iz Kreševa u Bosni, br. 831 iz okolice Zagreba. U toj posljednjoj varijanti dolaze stihovi:

Gledala sam čuda velikoga,  
Gdje se zliva Sava i Murava,  
U Muravi šajku okovanu...

Pod br. 832 dolazi ista pjesma iz Medimurja s ovim tekstom (prema Valjevcu):



Spevala mi Mara, da je gora čula,  
Da je gora čula, dva bregi zeleni,  
Dva bregi zeleni, dva pak ne zeleni,  
Med njimi je tekla palikova voda,  
De mi Mara prala svoje bele ruke;  
Nju je zvala majka s pisanoga gajka:  
Hodi dimo, Mara, ako si oprala.

Nisem, moja majka, stopram sam pričela.  
Mara, čera moja, kaj pak si delala?  
Po gori šetala, modro cvetje brala,  
Modro cvetje brala, vence povijala,  
Vence povijala, junakom davala:  
Koji lepši bili, lepše su dobili,  
Koji gorši bili, gorše su dobili.

Žganec, br. 76 Tri su mi junaki, Kuhač, br. 270 "Točila devojka ruso vincc...".

Žganec, br. 78 Pismo doletelo. Motivi ove pjesme nalaze se u Kuhačevoj pjesmi br. 663 iz Bisaga, dok je tiskana varijanta te pjesme svojim sadržajem mnogo bliža Žgančevoj. Ta je varijanta tiskana u zbirci R. F. Plohl-Herdvigov: "Hrvatske narodne pjesme i pripoviedke" I, Varaždin 1868, te je po tom vjerojatno iz istog izvora kao i Žgančeva.

Žganec, br. 79 Stala sam se, stala. Slične pjesme po sadržaju ima Kuhač, br. 709 "Ljubi pri ljubi", a pod br. 647 iz Štajerske.

Žganec o toj pjesmi kaže: "Melodija je jednostavna, ali prekrasna i čarobno egzotična".

Žganec, br. 81 Flita vuga prepeljuje. Slična je pjesma po sadržaju iz Zlatara u Kuhača, br. 301. Ovu pjesmu imaju i Slovenci u Štajerskoj; zabilježio ju je Kuhač pod br. 566. Dakako da su sve melodije posvema drukčije uz Žgančeve br. 261. Varijanta iz Zagorja ima drugi sadržaj: Za mladim koscem dode djevojka, a on je odvede pred oltar te pjeva:

Vište ljudi, glejte ljudi,  
Jel' je ovo lepi par?

## II.

### V. Žganec, *Hrvatske narodne pjesme. Kajkavske,* Zagreb 1950.

Žganec, br. 8 Spevaj meni, tičica vescla, Kuhač, br. 259 iz Selnice, Hrvatsko zagorje.

Žganec, br. 9 Sivi sokol z vugorske zemlje, Kuhač, br. 808 iz Hrvatskog zagorja (bez oznake mjesta).

Žganec, br. 15 Sluga. Varijanta kod Kuhača, br. 497 iz Pitomače.

Žganec, br. 54 Kolo vodi Katalena, Kuhač, br. 1042 iz Virja. Kuhač opisuje i način kako se igra ovo kolo.

Žganec, br. 57 Devet braca i sestra Mara, Kuhač je zabilježio varijantu u Bisagu (Hrvatsko zagorje) pod br. 1892.

Žganec, br. 93 Barkini snobočani, Kuhač, br. 600.

Žganec, br. 101 Oj Ivanek, moj borek zeleni, Kuhač, br. 956 iz Vrapča (kod Zagreba).

Žganec, br. 103 Zdravica mladencu. Varijanta Kuhačeva, br. 751 s napjevom iz Bisaga glasi ovako:

Zišel nam je mjesec  
U rumenu zoru,  
Kud mi Josip hodi,  
rožmarin mu rodi.  
Rožmarin zeleni,  
Josip moj ljubljani.

Kud mi Jana hodi,  
tud rožmarin rodi.  
Rožmarin zeleni,  
cvetec moj ljubljani.

Žganec, br. 172 Vumirajući junak, Kuhač, br. 949. Takst je zapisao Kukuljević u: "Pesme", str. 211, iz Hrvatskog zagorja, i str. 235, iz Zbelavc:

Vu ti čmi gari žarki vogenj gori,  
mima njega jašu trideset junakih,  
jeden je med njimi koji je ranjeni.  
(Itđ.)

Žganec, br. 183 Tri vencu zeleni, Kuhač, br. 704 iz Visokog (Hrvatsko zagorje).

Žganec, br. 195 Točila djevojka rusu vince, Kuhač, br. 270 Hrvatsko zagorje.

Žganec, br. 184 Tri djevojke. Zapisala Ana Stipetić-Valka; Kuhač, br. 1893 iz Bedenice, ondašnji kotar Zelina. Tekst pjesme glasi:

Oj jabuka zelenika,  
v lepom polu zasadena,  
v lepom polu zasadena,  
stipom perom pograđena.  
Sve po strani po dve grane,  
na grluncu po četiri.  
Med ni sedi sivi sokol,  
on mi gleda ravno pole,  
de mu vojnić kojna kuje,  
devojka mu čavle dava:

"Daj mi, daj mi, ma divojko,  
ma divojko, ma nevistu!"  
- Kak bi bila tva nevesta,  
kad ti braca ne poznavam?  
"Moga braca lahko znati:  
Moj ti bratec klobuk nosi,  
za klobukom troja pera:  
prvo pero žarko sunce;  
drugo pero sveti mesce;  
treće pero drobne zvezde."

Žganec, br. 246 Okolo grada zelena trava, Kuhač, br. 14 Vrapčec, Svadbena pjesma.

Žganec, br. 248 Devet ključov otpiračov, Kuhač, br. 707. Tekst je iz Kukuljevićeve zbirke "Pesme" (1847). Kuhač smatra da pjesma potiče svakako iz doba prije god. 1800. Tekst pjesme:

Lepa ptica vijoglavka,  
ne pozobi vinograda,  
koga meni teca dala,  
dala, dala, obečala.  
Ja sam snočka s Vugor došla,  
lepoj zverje doplelala,  
lepoj zverje, pisan jelen,  
na jelenu tri rožice.  
Ne mi nesi Petru meštru,  
naj mi skuje devet ključev,

devet ključev otpiračev,  
čm otpremo devet komor.  
Hitro tekli črni mali,  
razgrnoli list travicu,  
notri našli zlato ruho,  
i dva pera pavunova  
i četiri sokolova.

Žganec, br. 290 Cigani se skitaju. Kuhač, br. 1744 iz Međimurja.

Žganec, br. 296 Rastromana dikla. Kuhač, br. 1099 iz Novigrada Podravskog.

Žganec, br. 362 Majka i tri ćerke. Kukuljević, "Pesme", 1848, str. 204, iz Varaždinskih Toplica. Napjev je zapisao Kuhač pod br. 804. Kod pjevanja se svaki stih ponavlja, ali tako, da se umjesto prvog polustiha umetne pripjev: "lipa bila golubica".

Žganec, br. 363 Hoj starina, starina. Kuhač, br. 806, iz Schnice (Hrvatsko zagorje). Stih je četrnaesterac (7 + 7) pomiješan s trinaesticima (7 + 6):

Hoj starina, starina tri si kćerke shranila,  
tri si kćerke shranila, se tri još udavala. (Id.)

### III.

#### V. Žganec, Hrvatske narodne popjevke iz Koprivnice i okoline, Zagreb 1962.

Žganec, br. 12 Spevaj, Maro, spevaj, da te gora čuje. Varijante kod Kuhača i III. knjizi br. 827 i dalje.

Žganec, br. 109 Visoka je gora zelena. Svatovska. Ta pjesma ima veoma mnogo varijanta. Kuhačeve varijante u II. knjizi br. 469 i 470 njegova Zbornika, i to iz Bermonda u Mađ. Baranji, Duge Rese i Inceda u Gradišću.

Žganec, br. 189 Prejdem goru, prejdem drugu zelenu, /na treću me konj zanesel visoku. Vidi neke varijante kod Kuhača br. 914 i sl.

Žganec, br. 249 Šetala se lepa Jana / gore dole kraj Dunaja. Varijante kod Kuhača br. 877-884.

Žganec, br. 260 U toj crnoj gori žarki ocnj gori. Varijante kod Kuhača III. br. 949 i dalje.

Žganec, br. 268 Šetao se Niket mlad. Varijante kod Kuhača, III. br. 838.

#### IV.

#### V. *Žganec, Hrvatske pučke popijevke iz Zeline i okolice, Zelina 1979.*

Žganec, br. 165 Cmc oči dobro vide. Iz Kuhačeve zbirke tekstova br. 560.

Žganec, br. 166 Kupala se Jelena. Iz Kuhačeve zbirke tekstova br. 569.

Žganec, br. 167 Devojčica bob sadila. Ljubavna. Kuhač, br. 576.

Žganec, br. 168 Zima prehaja, leto dohaja. Iz Kuhačeve zbirke tekstova br. 586.

Žganec, br. 169 Mili Božc, lepog vinograda. Ljubavna. Iz Kuhačeve zbirke tekstova br. 592.

Žganec, br. 170 Lena Barka dvor pomela. Iz Kuhačeve zbirke tekstova, br. 600.

Žganec, br. 171 Zorja moja, ne shajaj mi rano. Ljubavna. Iz Kuhačeve zbirke tekstova, br. 625.

Žganec, br. 172 Star se ščec po palači. Stari nije za mlade djevojke. Iz Kuhačeve zbirke tekstova, br. 655.

Žganec, br. 173 Mila je dragog v tabor otpravljala. Dragi u vojnoj službi. Iz Kuhačeve zbirke tekstova, br. 663.

Žganec, br. 174 Pitala je majka čerku. Ljubavna. Kuhač, br. 671.

Žganec, br. 175 Stoji Janko. Iz Kuhačeve zbirke tekstova, br. 704.

Žganec, br. 175a Tri vienca. Svatovska. Plohl I, str. 34.

Žganec, br. 176 Lepa ptica vijoglavka. Mitološka. Iz Kukuljevićevce zbirke, Kuhač, br. 707.

Žganec, br. 176a Oj tičica vijoglavka. Mitološka o ptici vijoglavki. Iz Kuhačeve zbirke tekstova, br. 707.

Žganec, br. 176b Oj tičica vijoglavka. Incest. Iz Kuhačeve zbirke tekstova, br. 707.

Žganec, br. 177 Zišel nam je Mjeseć. Svatovska. Iz Kuhačeve zbirke pjesama, br. 751.

Žganec, br. 178 Oj divojko, gizdava divojka. Iz Kuhačeve zbirke tekstova, br. 752.

Žganec, br. 179 Devojčica Dunav gazi noge ima biclc. Svatovska. Iz Kuhačeve zbirke tekstova, br. 888.

Žganec, br. 180 Štal se jesam rano jutro malo pred zorjom. Svatovska. Iz Kuhačeve zbirke tekstova, br. 903.

Žganec, br. 181 Sadila sem bažulek. Svatovska. Iz Kuhačeve zbirke tekstova, br. 940.

Žganec, br. 182 Lepa j' Mara plave rože brala. Tri zelena vijenca. Iz Kuhačeve zbirke tekstova, br. 1061.

Žganec, br. 183 Igrala se je jabuka. Svatovska. Iz **Kuhačeve** zbirke tekstova, br. 1257.

Žganec, br. 184 Partu moram nositi. Ostarjela djevojka ne može se udati. Iz **Kuhačeve** zbirke tekstova, br. 1411.

Žganec, br. 185 Zišla nam je vinska rožgva. Petar Varađinski ban. Iz **Kuhačeve** zbirke tekstova, br. 1473.

Žganec, br. 186 Od Osjeka krvavi se Drava. Konjokradica. Iz **Kuhačeve** zbirke tekstova, br. 1662.

Žganec, br. 187 Kukovica kukuje. Lijena žena. Iz **Kuhačeve** zbirke tekstova, br. 1678.

Žganec, br. 188 Marija se majka trudi. Božićna koleda. (**Kuhač**) Iz zbirke Plohl-Herdvigova, I, str. 66-67.

Žganec, br. 189 Visoko leti siva pčelica. Ivanjska koleda. Iz **Kuhačeve** zbirke tekstova, br. 1889.

Žganec, br. 189 Falcn bodi Jezuš Kristuš. Ivanjska koleda. (**Kuhač**) Tekst iz zbirke Plohl-Herdvigova I, str. 73-75.

Žganec, br. 191 Teče droben tančec. Za ivanjski krijes. Iz **Kuhačeve** zbirke tekstova, br. 1891.

Žganec, br. 192 Zišla svetla zvezda za loge najzelena. Na ivanjski krijes. Iz **Kuhačeve** zbirke tekstova, br. 1892.

Žganec, br. 193 Oj jabuka zelenika. Na ivanjski krijes. Iz Zbornika za narodni život i običaje južnih Slavena X, str. 158. Iz Bedenice kod Zeline. Zapis teksta i napjeva Anke Stipetić-Valka. **Kuhač**, br. 1893.

Žganec, br. 194 Stanje polje široko. Žnjačka. **Kuhač**, br. 160. i br. 1986.

Žganec, br. 195 Mužek rano vstaje. Iz **Kuhačeve** zbirke tekstova, br. 1942 (Pri oranju).

Žganec, br. 196 O turobna ura, o dan nepovoljni. Spričavanje. Iz **Kuhačeve** zbirke tekstova, br. 1960.

## ŽGANEC'S WAY OF PUBLICATION OF SONG TEXTS

### SUMMARY

This paper deals with Žganec's noting down and publication of texts in a period spanning six decades. It shows Žganec's efforts to collect material, at least enough for one song book, from each and every one of the administrative districts or *kotars*, so that those collections would document the musical folklore of all of Croatia. In these endeavours, Kuhač's notes were often his first recourse, from pointing out numerous variants from Kuhač's collections (of both tunes and texts), to presentation in full of Kuhač's notations in his collection. Through Žganec's particular interest in Međimurje, Zagorje and Podravina, his work and his collections supplement Kuhač's collection, *Južno-slovjenske narodne popievke* (Southern-Slavic Folk Songs), in which songs from those regions were not represented to any extent. Thus, Žganec in fact introduced to oral poetry a major body of kajkavian songs which certainly deserved to be included, from the aspect of their musical and poetic qualities.

Efforts are made in the paper to draw attention to the breadth of scope of the songs chosen, their regional, thematic and functional variety, and the poetic quality of the verse. Notation of the songs demonstrates continual oral transmission, with partial variation, of course, over the breadth of Croatia, and the conscientious search made for variants in numerous song books and collections, and the skilful and correct notation of authentic informers, these features being characteristics of all Žganec's collections.

Izlaganje sa znanstvenog skupa  
UDK 398.78.089.1:886.2-1(092) ŽGANEC  
Primljeno: 25.10.1990.

# KONCEPCIJSKE I METODOLOŠKE OSOBITOSTI U PREZENTACIJI TEKSTOVA NAJNOVIJE ZBIRKE *HRVATSKIH PUČKIH POPIJEVAKA IZ MEDIMURJA VINKA ŽGANCA*

IVAN ZVONAR  
*Dravska 10, Varaždin*

Zbirka izlaže bogato i raznoliko gradivo, prikupljeno u vremenskom rasponu od pola stoljeća. Više skupina paralelno predstavljenih poetskih ostvarenja iste tematike - zabilježenih u različitim medimurskim mjestima i u različito vrijeme - otkriva izuzetnu dinamičnost u životu tih pjesama. Autor ističe značenje Žgančevih popratnih bilježaka o kontekstu izvedbe, opise plesova, kao i nastojanje da grafijski registrira fonetske i fonološke osobitosti pojedinih glasova, posebno diftonga.

Usmena narodna pjesma najčešće egzistira kao sretan spoj dviju komponenata od kojih jedna pripada glazbi, a druga književnosti.

Svaka od njih ipak zadržava bitne značajke svoga umjetničkog roda, pa u proučavanju zahtijeva poseban znanstveni pristup.

Kako je predmet ovoga napisa književna komponenta, bit će najbolje da razmatranje počne citatom iz djela *Glasbena folklor Prekmurja* slovenskog melografa i muzikologa, inače Žgančeva znanca i prijatelja, Josipa Dravca.

Dravec kaže:

"Poleg čisto glasbenih značilnosti posameznega etnografskega območja je vsebina besedil ljudskih pesmi najznačilnejša prvina, s katero ljudstvo izraža svojo duševnost, svoje bolečine, radosti, težnje in uspehe. V njih

se zrcali svojstvenost ljudstva. Če gledamo na ljudsko pesem kot celoto in njen namen, tedaj je pravzaprav vsebina u njej bivstveni činitelj. Z njo želi pevec poslušalcu sporočiti pomen pesmi, napov je stranskega pomena in ga uporablja zato, da si olajša in olepša izražanje vsebine." 1

Sretna je okolnost što su takav odnos prema tekstovima imala i dvojica najvećih hrvatskih melografa Franjo Šaver Kuhač i Vinko Žganec, premda njihove osnovne preokupacije pripadaju glazbenom dijelu usmene popijevke.

Već je prva Žgančeva zbirka *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, tiskana u autorovoj nakladi ratne 1916. godine u Zagrebu, pokazala da je sastavljena s velikom ozbiljnošću i zavidnom znanstvenom akribijom.

Ne samo da se u njoj otkriva impresivno bogatstvo glazbenog narodnog stvaralaštva jednog relativno malog i geografski strogo ograničenog prostora, nego ta knjižica sadrži i dotad najveći broj tekstova<sup>2</sup> za koje se izriječkom navodi da su zabilježeni u Međimurju, a oni će, na svoj način, pokazati sve specifičnosti pogleda na život i svijet te borbe za ljudski i nacionalni dignitet dijela hrvatskog naroda kojemu sudbina nikada nije bila posebno sklona.

Redigirajući svoj izbor glazbenih i poetskih ostvarenja za tu zbirku, Žganec se koristi svom dotad skupljenom građom s područja usmenog stvaralaštva do koje može doći.

"Stvarne bilješke k Hrvatskim pučkim popijevkama", dodane na kraju knjižice, pokazuju da je detaljno proučio zapisivački rad Stanka Vraza, Ivana Kukuljevića Sakcinskog, Matije Valjavca Kračmanova, Rikarda Ferdinanda Plohl-Herdvigovala, Vuka St. Karadžića i, dakako, Franje Šavera Kuhača. Kod pojedinih se primjera služi i slovačkim pjesmaricama<sup>3</sup>, a to će kasnije u velikim Akademijinim izdanjima međimurskih pjesama<sup>4</sup> proširiti na mađarske i njemačke izvorc<sup>5</sup>, na rukopisnu "Pavlinsku pjesmaricu" iz 1644. i zbirku latinskih i kajkavskih duhovnih pjesama "Cithara octochorda" (Beč, 1701. i 1723; Zagreb, 1757).

Ukazujući na paralele i sličnosti između međimurskih pjesama i zapisa u spomenutoj literaturi, Žganec uspostavlja južnoslavenski i evropski motivsko-tematski kontekst usmenog stvaralaštva te zaključuje da su pjesme koje se pjevaju u

1 Josip Dravec, Glasbena folklor Prekmurja, Pesmi, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana 1957, poglavlje "Razvrstitev pesmi", str. XLVI.

2 Melodije su i tekstovi poredani od br. 1 - 81, ali se uz pojedine melodije ponekad donose i po dva teksta, a još je desetak melodija i fragmenata tekstova dodano u "Stvarnim bilješkama" na kraju knjige.

3 Npr. zbirka "Pisnički modloslužbeniku", III. izdanje J. Schmircha, Brno, 1910.

4 Radi se o zbirkama: *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, I. svezak (Svjetovne), JAZU, Zagreb, 1924. i *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, II. svezak (Crkvene), JAZU, Zagreb 1925.

5 Kao primjere mađarskih zbirki navodimo: Kun László, Régi jó noták, izdanje Könyves Kálmán, Budapest, 1906, zatim Kun László, Csángó és alföldi noták, pa isti autor, Ézer magyar népdal... Od zbirki na njemačkom jeziku valja spomenuti: Johann Sebastian Bach, Viersümmige Kirchengesänge, Berlin W. S., Band VII; W. Baumker, Das kath. deutsche Kirchenlied (vidjeti u: Žganec JAZU, Zagreb 1925, str. 162. i 164) i druge.



Međimurju, pored svih originalnih, samosvojnih značajki, neodvojivi dio općeg svijeta usmenog pjesništva.<sup>6</sup>

Iako mu teoretsko znanje dopušta da izvede više različitih klasifikacija, autor u prvoj i drugoj zbirci (iz 1916. i 1920)<sup>7</sup> ne određuje nikakve tematske okvire. Iznenađen, vjerojatno, i sam bogatstvom i raznolikošću prikupljene građe, on jednostavno nastoji da to bogatstvo što potpunije predstavi kulturnoj javnosti.

U Akademijinoj zbirci *Hrvatskih pučkih popijevaka iz Međimurja* (Zagreb 1924), koja obuhvaća 638 melodija i nešto više tekstova, uvodi, doduše, podjelu u tri grupe, ali na osnovi različitih kriterija.

Tako u prvu grupu stavlja najstarije međimurske pjesme i razvrstava ih na igre i dječje popijevke, popijevke uz kolo, zatim društvene, svatovske i šaljive popijevke te balade i romance.

Druga je grupa formirana po isključivo glazbenim mjerilima, i to po dorskom karakteru melodija.

Treću grupu čine pjesme u kojima je primjetan strani utjecaj, prvenstveno mađarski i slovenski.

Takva klasifikacija ne ograničuje, nego čak inicira mogućnost prezentacije najrazličitijih napjeva i tekstova do kojih se može doći u jednom kraju.<sup>8</sup>

Tematski je donekle omeđena samo Žgančeva zbirka *Međimurje u svojim pjesmama* (Zagreb 1957) jer je izdana uz desetetu obljetnicu oslobođenja Međimurja pa su u nju uvrštene samo one pjesme u kojima se Međimurje i spominje.

U najnovijoj se knjizi *Hrvatskih pučkih popijevaka iz Međimurja* (knj. 1, Zagreb 1990) kojoj je Žganec još za života odredio opseg i sadržaj, može uočiti čitav niz osobitosti.

Tu, prije svega, najpotpunije dolazi do izražaja već poznata Žgančeva manira da zapiše sve što čuje, pa makar i u fragmentima, jer se jedino tako dolazi do pouzdane građe za ozbiljno proučavanje usmenog stvaralaštva jednoga kraja.

Dalje, dok je u prijašnjim zbirkama i zbornicima uspostavljan evropski i svjetski kontekst, ovdje se prvi put nastoji uspostaviti društveno-povijesni kontekst u samom Međimurju. Zbog toga se uz pojedine prigode donose profane i crkvene pjesme, čime se upotpunjuje slika obreda i običaja kojima pripadaju, a samim se time jasnije otkriva narodni život u svim svojim sastavnicama. Svaka je pak od tih sastavnica dio jednog zamršenog rituala, stoljećima izgrađivanog i upotpunjavanog, ali i strogo ograničenog nepisanim običajnim pravom na određeni prostor (u crkvi i pred crkvom, na ulici, u dvorištu, u kući) i na određeni dan u godini.

<sup>6</sup> Usporediti Žgančevu tvrdnju u knjizi *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, I. svezak (Svjetovne), JAZU, Zagreb 1924, str. 20.

<sup>7</sup> Druga je zbirka također tiskana u autorovoj nakladi u Zagrebu 1920. godine i sadrži 43 redna broja.

<sup>8</sup> Drugi je svezak, crkvenih, *Hrvatskih pučkih popijevaka iz Međimurja*, JAZU, Zagreb 1925, nominalno, podijeljen prema dijelovima mise, prema crkvenoj godini te određenim praznicima i obredima.

Narod međutim ne voli pamtili gole datume, nego ih uvijek veže uz pojedine praznike. Stoga će se i velik dio pjesama u najnovijoj Žgančevoj zbirci grupirati uz Jurjevo i krijes, uz Novu godinu, Sv. Barbaru, Božić, Mariju Svijećnicu, Sv. Tri Kralja i Špasovo (Križevo).

Da bi pak što plastičnije prikazao ambijent u kojem se pojedine pjesme ili skupine pjesama izvode, Žganec prvi put donosi i vrlo opširne prozne opise običaja i rituala koji prethode ili slijede otpjevanoj pjesmi.

Upravo je to onaj neophodni moment o kojem ovisi život nekog usmenog poetskog djela. Čim nestane određeni kontekst, zaboravit će se i pjesma koja je njegov sastavni dio.

Tipičan je primjer suodnosa improviziranja stihova i konteksta u tzv. "ozavanju parova" zabilježen u Vratišincu. U predvečerje Ivanja (24. lipnja) momci nalože krijes izvan sela, a oko njega se skupe mladi i stariji mještani. Jedan od njih (obično grlatiji i duhovitiji) "ozava parove", tj. izvikuje tko će koga te godine uzeti za muža ili ženu. Postojalo je više ozbiljnih i šaljivih formula za "ozavanje", npr.:

"Debanov Ivo ženi se,  
Lajmanova Aga zamuš ide."

Ili:

"Cuparov Vinček ženi se  
Gelenčerova Iesa zamuš ide."<sup>9</sup>

Čim se prekinula tradicija paljenja krijesa, zaboravilo se i "ozavanje". Sam Žganec navodi da se za taj običaj u selu više ne zna.

Otkad su u donjem Međimurju otvoreni starački domovi u Prelogu i Orehovici, prestali su u kuće dolaziti brojni prosjaci koji su o pojedinim prigodama pjevali pjesme ili izgovarali duge i vrlo uspjele čestitke. Kao posljedica novonastalih prilika mnoge su se od tih pjesama i čestitaka do danas potpuno zaboravile. Održao se samo običaj tzv. "bajanja", i to kad djeca (u Donjem ih Vidovcu zovu polježari) na Božić, odmah nakon polnoćke, dođu u kuću i izgovaraju poznatu čestitku-bajalicu:

"Na to Mlado ljeto  
Zdravi, veselji,  
Tusti, debelji,  
Kak jeni jeljeni..."<sup>10</sup>

Zbog toga je od izuzetne vrijednosti niz Žgančevih opisa takvih i sličnih čestitanja (on čestitare naziva koljanima) koja su u srednjem i gornjem Međimurju bila još raznovrsnija i zanimljivija nego u donjem.

<sup>9</sup> L e s a su široka, obično dvodijelna ulična vrata kroz koja prolaze kola (u ili iz dvorišta).

<sup>10</sup> Poznati međimurski cinograf Andrija Širbad smatra da se stih "kak jeni jeljeni" recitira pogrešno jer nema pravog smisla. Tu bi, po njegovu mišljenju, trebalo da stoji "kak jeni, jeni", tj. kao nekog (koji se ističu tom osobinom da su tusti i debeli - znači da dobro žive).

Tu svakako još valja dodati obilježavanje *Fašnika* i običaj sestrenja (u donjem Medimurju i bratimljenja) uz Bijelu nedjelju.

Pažnju zaslužuju i Žgančevi detaljni opisi plesanja kola, jer je upravo takvih opisa iz starijih razdoblja vrlo malo.

Neki su naime suviše revni svećenici kolo smatrali nečudorednim ostatkom poganskih običaja (pri čemu se ne mogu isključiti i prosvjetiteljski stavovi o narodnom stvaralaštvu), pa su ga zabranjivali.

Znalo je međutim biti i komičnih situacija. Tako Žganec pripovijeda kako su djevojke u Kotoribi, plešući kod crkve kolo uz pjesmu "Ma rumcna šipkajina", izgovarale i uzvik: "Hop! Hop! Hop!". Župnik je mislio da viču: "Pop! Pop! Pop!" pa ih je rastjerao.<sup>11</sup>

Uz pjesme povijesne tematike također stoje detaljna objašnjenja i opisi prilika koje su uvjetovala njihov nastanak i sadržaj.

Nakon što su 1600. godine osvojili Veliku Kanižu, Turci ostaju čitavih četrdeset godina u neposrednom susjedstvu s Medimurjem. U tom je periodu bilo i mirnijih razdoblja<sup>12</sup> pa se između Medimuraca i Turaka razvila živa trgovina, a njezino je središte bio gradić Lendava u Prekmurju, u kojem su se održavali znameniti sajmovi.

Lendava u pjesmi uvijek nosi epitet "pisana" u značenju šarena. Danas je teško reći da li zbog toga što je tu na vrlo malom prostoru živio doista šaren sastav stanovnika, od Čeha, Austrijanaca, Mađara, Slovenaca, Hrvata do Turaka i Tatara, ili pak zbog toga što su mu Turci dali posebnu živost svojim istočnjačkim šarenilom.

U Medimurju živi usmena predaja o prodaji pojedinih članova iz većih obitelji u tursko ropstvo. Žganec međutim prvi put donosi deset pjesama-novela u kojima je motiv o prodaji mlade ljube (supruge) Turcima doživio i svoje umjetničko, poetsko otjelovljenje.

Te pjesme na poseban način upotpunjuju dosadašnje spoznaje o usmenom epskom stvaralaštvu na medimurškom prostoru.

Ovdje svakako valja spomenuti i zapis "Piju vino virovi katani...". On ima sličan početak kao već objavljena pjesma "Tri su mi junaki rušo vince pili"<sup>13</sup>, ali je nastavak sasvim drugačiji. Tu se glavni junak Mihek bori s Turcima. Sve ih uspijeva posjeci, samo harambaša<sup>14</sup> ostaje živ. On moli Mihčka da ga poštedi:

<sup>11</sup> Zanimljivo je da je Žganec upravo u Kotoribi, od župnika Jurja Lajtmana, dobio prvi opis medimurškog kola koji je uvrstio u zbirku *Hrvatske pučke pripjeverke iz Medimurja*, Zagreb, 1916, str. 104 - 105.

<sup>12</sup> Mirnije je razdoblje nastalo posebno nakon mira što ga je 1606. sklopio kod Komároma (na ušću Žitve u Dunav) austrijski kralj Rudolf s Turcima.

<sup>13</sup> Usporediti u: Vinko Žganec, *Hrvatske pučke pripjeverke iz Medimurja*, Zagreb 1916, br. 76, str. 91 - 92.

<sup>14</sup> Zanimljivo je da su Medimurci tursku riječ *b a š a*, što općenito znači poglavar, prvak, zamijenili, vjerojatno pod utjecajem deseteračkih pjesama o hajducima, koje su mogli slušati i prije pojave Vukovih zbirki, riječju harambaša (inače voda hajdučke družine).

... "Nahaj mene seči,  
ja te budem falil, kudgoj hodil bodem,  
kudgoj hodil bodem po ti nurski zemli."

Završetak dakle asocira na stari srednjovjekovni viteški običaj u kojem pobijedni vitez preuzima obvezu da svuda hvali svog pobjednika. To je vjerojatno jedinstveni primjer s takvim završetkom koji se našao na području sjeverozapadne Hrvatske.

Novost je ove zbirke i više grupa paralelnih zapisa iste tematike, koji se donose jedan iz drugoga, često u deset do petnaest primjera.

Ti su zapisi nastajali u raznim dijelovima Međimurja, prema pjevanju raznih pjevača i u vremenskom rasponu od pedeset godina.<sup>15</sup>

Upravo se u njima razotkriva onaj neuhvatljivi život usmenog književnog djela koji uvjetuju i omogućuju dvije okolnosti. Jedna je gotovo neomctano putovanje motiva i osnovnih siževa od mjesta do mjesta i na širem geografskom prostoru, a druga sposobnost darovitih pojedinaca da uz pomoć određenog broja formula i metričkih shema, primjerenih pojedinim vrstama sadržaja, djelo nanovo reinkarniraju i tako mu produže popularnost.

Kategorija usmenosti, odnosno govorenosti i nepostojeće autorsko pravo na prvi ponudni izbor u jeziku kao praoblik pjesme dopuštaju da se pri svakom izvođenju unose sitne promjene, izostavljaju ili dograđuju pojedini dijelovi, da se jedna pjesma ili pripovijetka kontaminira s drugom te da se na bilo koji način aktualizira: promjenom naziva mjesta, glavnog junaka, datuma i sl.

Tako narodnog pjevača, a niti publiku, uopće ne smeta što "tložni zvoni" jedanput zvone "v Goričani", drugi put "vó Vidovci", što se glavni junak jedanput zove "Pandur Štef", a drugi put "Dudić Štef", što prekrasna romanca o počpoliki (jarcbici) koja savjetuje svoje mlade kako da što prije odrastu i tako izbjegnu moguće opasnosti pri susretu s ljudima u nekim zapisima dobiva kao dodatak uputu mladom lovcu kakvom osobom treba da se oženi, i tako redom.

Nije važno ni to što savjet o izboru supruge jednom daje ptica vuga, drugi put počpolika, treći put mala žunica, a četvrti put črni kos. Važno je samo da poruka bude izrečena jasno i da sadrži neoborivu životnu istinu.

Pjevač će sam pronaći i adekvatni onomatopejski izraz za ptičje pjevanje, ponekad ovisno, a ponekad sasvim neovisno o nazivu vrste, pa ptica voga jedanput "voguvuje", drugi put "prepeluje", počpolika "počpoljuje" i "počpoduje", a svi ti, naoko sitni, ali izuzetno značajni detalji dopuštaju da se, i u strogom svijetu pravila koja čine sustav preventivne cenzure jednoga kraja, bude originalan, da se i prenosilac umjetničke poruke može nametnuti svojim stvaralačkim talentom, jer se njegova uloga ne može i ne smije iscrpiti samo korektnom interpretacijom već gotovog predloška.

Kada se pojave dva potpuno identična zapisa, to je očiti znak da je barem jedan od tekstova naučen iz knjige.

<sup>15</sup> Najstariji je zapis objavljen u ovoj zbirci nastao ujesen 1920. u Sv. Jurju na Bregu (danas Lopatinec), a najmlađi 12. svibnja 1972. u Jurčevcu (danas Mala Subotica).

Svi se ti elementi iz poetike usmenog stvaralaštva krajnje jasno očituju u ovoj Žgančevoj zbirci zahvaljujući upravo spomenutim paralelnim zapisima na temu o fičeku i slobodi, o svijetu kako preživjeti u prirodi koju prisutnost čovjeka čini izuzetno opasnom, o uputi kako se valja oženiti, o nesretnom čuku koji traži grlicu bez para, o proljeću koje se uvijek nanovo vraća, a čovjeka odnose samo jedanput, zatim nizu koljanskih (čestitarskih) pjesama, pjesmama o "crnoj gori" te nezaobilaznoj, već komentiranoj, skupini s motivom o prodaji mlade ljube Turcima.

Impozantan broj (oko dvije stotine) tekstova donosi čitavu skalu oblika usmenog poetskog stvaralaštva, od dječjih brojalica i pravih lirskih minijatura do pjesama s vrlo naglašenom narativnom komponentom koje sadrže mnoge elemente novele i bajke.

Ako se iznesenom pribroje precizno naznačeni datumi i mjesta nastanka pojedinih zapisa, postaje jasno da ova zbirka, iako čini samo manji dio Žgančeve neobjavljene ostavštine, predstavlja najpotpuniju sliku bujnog i raznovrsnog usmenog poetskog stvaralaštva na čitavom međimurskom prostoru u pažnje vrijednom vremenskom razdoblju od pola stoljeća.

Pjesme su i tu razvrstane u nekoliko širih tematskih cjelina, ali je ta podjela opet samo formalne naravi i ne umanjuje dojam cjelovitosti.

Na kraju valja istaći još dva bitna momenta.

Donoseći naime precizne podatke o pjevačima, Žganec ih izdvaja iz svijeta anonimnosti i tako bar simbolično vraća dug onima bez kojih se postojanje i život usmene književnosti ne mogu ni zamisliti.

Drugi je moment naglašenije nastojanje da se i grafijski registriraju fonetske i fonološke osobitosti pojedinih glasova, posebno dosta brojnih diftonga.

Prezentirani su tekstovi zapisani tako pažljivo da, uz minimalne lektorske napomene, prvi put mogu poslužiti kao pouzdan temelj za proučavanje međimurskih govora.

Očito je dakle da i najnovija zbirka *Hrvatskih pučkih popijevaka iz Međimurja* doktora Vinka Žganca, a dokaz je tome učestalost sintagme "prvi put" u ovom napisu, predstavlja vrlo vrijedan prilog znanosti o jednom naročitom obliku književnog i glazbenog stvaralaštva, kao i doprinos kulturi uopće.

Stoga to veća zahvalnost pripada samom autoru, ali i svima onima koji su, unatoč materijalnoj oskudici, omogućili njezino objavljivanje.

## CONCEPTUAL AND METHODOLOGICAL TRAITS IN PRESENTATION OF TEXTS IN THE LATEST VINKO ŽGANEC'S COLLECTION, *CROATIAN FOLK SONGS FROM MEĐIMURJE*

### SUMMARY

The new collection, *Croatian Folk Songs from Medimurje*, although only a part of the unpublished folklore material collected by Vinko Žganec, presents, along with other ethnographic components, the most complete picture of the Croatian oral literature creativity in the region between the Rivers Mura and Drava.

Precise dates and places of the origin of individual notations allow monitoring, through a period covering half a century, of the process of creation, adoption, transmission, and performance of oral songs with various motifs and content.

Many groups of poetic creations on the same theme, presented parallelly, and noted down in various Medimurian locations and at various times, reveal the extraordinarily dynamic life of oral literature with all its transformations, contaminations, abbreviations, expansions, and even modernisations. This proves that here also, the greatest number of examples collected, represent folklore data preserved solely thanks to direct communication between the transmitters and carriers of the artistic message (singers or story-tellers) and their public.

The concept of the motifs and themes of the collections also results from intentional procedure, as Žganec (setting its scope and content during his lifetime) was able only in this manner to show all the variety and richness of the oral creativity of a relatively clearly defined ethnic and geographical region. Therefore, one meets here songs ranging from the purely lyrical to the markedly narrative, often with visible characteristics of fairy tales and the short story. Among these latter, one should include a series of successful notations on the sale of a young bride to a Turk, which considerably enriches knowledge held to date on the epic formation of poetic content in North Western Croatia.

The collection itself with its series of descriptions of national customs and numerous mentions made of dancing of the *kolo* (circle or reel dance), is a valuable contribution to the broadening of the awareness of the full scale of folklore creativity in the region between the two rivers and its links with other Croatian and Southern Slavic regions.

# VINKO ŽGANEC I NJEGOVI PJEVAČI-KAZIVAČI

STJEPAN HRANJEC  
*Mažuranićeva 21, Čakovec*

Suvremena folkloristika ukazuje na važnost pjevača-kazivača, interpretatora, ali i suautora djela što ga izvodi. Žgančevo nastojanje da zapisanu pjesmu kontekstualno situira dovelo je i do predstavljanja istaknutijih pjevača-kazivača, od kojih su mnogi i sami bilježili tekstove, a neki bili i (su)autori pjesama. Autor iznosi i karakteristična današnja zapažanja iz vlastitih kontakata sa Žgančevim pjevačima u Međimurju i Hrvatskom prekmurju u Mađarskoj.

## I.

*"Sav narod ne zna sve pjesme pjevati. Redovito su pjevači i pjevačice najtalentiraniji ljudi, koji se i u druge stvari dobro razumiju. Nema ih puno. U svakom selu nekolicina."*

*Vinko Žganec*

Bilješka dr. Vinka Žganca načine temeljni problem glede života usmene književnosti: kako ona nastaje, stvara li je pjeđinac ili kolektiv, je li osobnost izvođača presudna za njeno trajanje te, dakako, kakve je stavove u tom smislu Žganec iskazao u svojim zapisima i zbirkama.

Znanost o usmenoj književnosti raspravlja o usmenom interpretu marginalno, a i u zbirkama informacije se svode na uzgredne, popratne bilješke. Prešućivanju je uzrok, ponajmanje, u dvojem: s jedne strane, u mišljenju da je

usmena književnost kolektivno djelo, a s druge pak, ako se i registrirala osoba-izvođač, smatralo se da je u izvedbenom procesu samo reproduktivac, ne i (su)stvaralac. K tome, u motrenju odnosa usmena-pisana književnost narodnom se pjevaču /priповјedaču/ glumcu - spram jasno prepoznatljivog individualnog autora u pisanoj izrazi - odričala, na principu suprotnosti, svaka osobnost i kreativnost.

Noviji pristupi, međutim, naglašavaju poseban način funkcioniranja usmene književnosti a time i poseban status izvođača. U svome glasovitom članku, "Folklor kao naročit oblik stvaralaštva", R. Jakobson i P. Bogatirjov - govoreći o odnosu pisane i usmene književnosti - s pravom apostrofiraju upravo ulogu usmenog stvaralaca. Usmeni oblik opstoji tako da kazivač /interpretator pamćen model priopćava krugu slušatelja, pri čemu ostvaruje vlastitu interpretaciju. Zagovornici teze oslanjaju se na lingvističku dihotomiju F. de Saussurea *langue-parole*. Prvi pojam podrazumijeva tradicijski, općepoznati usmeni oblik, drugi pak individualni zamišljaj, manji ili veći odklon od *langue*.

Iako ova teza i danas izaziva dvojbe, važno je naglasiti da Jakobson-Bogatirjov s potpunim pravom zapažaju važnost individualne interpretacije. Doduše, neko djelo postaje sastavnicom usmene književnosti tek kad ga je neka zajednica prihvatila (preventivna cenzura!), no ono je ipak prije toga izloženo osobnom sudu i zamišljajima njegova izvođača.

Kasniji pristupi bit će, zapravo, dorada ove tvrdnje. Sovjetski folklorist K. V. Čistov ukazuje na specifičan proces u tzv. prirodnoj (usmenoj) komunikaciji: interpretator koji može ujedno biti (su)autor djela, mijenja opseg i strukturu pjevanog/pričanog da bi što bolje udovoljio ukusu slušatelja. Pritom i improvizira, pa je tako usmeno djelo - po Čistovu - posljedak specifične interakcije izvođača i publike.

S druge strane, američki folklorist D. Ben-Amos usmenu književnost shvaća kao komunikacijski proces određen kontekstom, u folklornom se izrazu ne odvaja proces od proizvoda; važna je izvedba, ne tradicija.

K svemu se, u smislu stanovitog kompromisa, pridružuje razmišljanje američkog folklorista A. Dundesa. Zagovara tri razine usmenoknjiževnog fenomena: teksturu ("instrumentarij" usmenog oblika - rima, intonacija, ponavljanja...), tekst (ono što se kazuje, pjeva - "sadržaj", kompozicija) i kontekst (društveni uvjeti u kojima se izvodi djelo). Upravo je kontekst onaj element što presudno utječe na interpretaciju usmenog teksta, a onda i na njegovu dalju sudbinu.

Spomenutim promišljanjima želimo ukazati na važnost interpretatora u usmenom procesu. "Nećemo prihvatiti misao da je interpretator narodne pjesme obično samo posrednik. Nasuprot tome u većini slučajeva smatramo ga aktivnim suautorom, pa i autorom, koji stvaralački sudjeluje u uobličavanju tekture i teksta - ovisnima i o prethodnim izvedbama i o aktualnom kontekstu - i sudjeluje sa svojom publikom u zajedničkom činu performancije."<sup>1</sup> Ako je tako, onda je svakako činjenica da se pritom radi o talentiranom pojedincu, koji se ističe i pamćenjem i pjevanjem i sposobnošću da osjeti potrebe kolektiva u kome živi

<sup>1</sup> Maja Bošković-Stulli, "Usmena književnost", *Povijest hrvatske književnosti*, knj. I, Zagreb 1978, str. 19.



(presudna funkcija tzv. životne škole!). Upravo stoga takve su osobe s nepravom zapostavljene.

## II.

Gore spomenuto držimo važnim kada je riječ o odnosu dr. V. Žganca prema narodnim pjevačima. Pitanja koja nas zaokupljaju uz njegove zbirke su: u kojoj mjeri Žganec potvrđuje suvremena promišljanja glade izvođača, je li i u kojoj mjeri zapažao i isticao njihovu osobnost i ulogu koju nesumnjivo imaju pri zapisu usmenog oblika?

Sav je Žgančev zapisivački trud plod neospornog, vlastitog terenskog rada. Ne samo Međimurje, nego i čitavu sjeverozapadnu Hrvatsku, Hrvatsko pomurje u Mađarskoj i mnoge druge prostore on je prokrstario uzduž i poprijeko, što znači da bijaše neposrednim sudionikom usmene interpretacije. O tome svaka njegova zbirka jasno svjedoči: uz tekst pjesme navedeno je ime pjevača, godina i mjesto rođenja te zbirni popis svih pjevača u pojedinoj zbirci. Ovakvo suhoparno registriranje ne otkriva zapisivačev odnos, no dragocjene nam informacije pružaju bilješke uz poneke pjesme i zbirke.

Tako uz 1. knjigu *Hrvatskih pučkih popijevaka iz Međimurja* (1916, II. izdanje 1921, III. izdanje 1971) Žganec će, pored spomenutog teksta u uvodu ovoga članka, među ostalim - u potpoglavlju "Moji pjevači" - zapisati: "Kad sam se na pravog pjevača namjerio, onda je bilježjenje bilo lako. No i ovi se teško dadu nagovoriti. A kad jedamput počinju, onda samo siplju". (Str. 99)

Dalje, uz pojedine pjevače Žganec pripominje: "Jelisava Marčec (Macinci) ima omašnu bilježnicu, pozabilježene pjesme oko Macinca"; Magdalena Trstenjak (Štrigova), mlada žena, veoma načitana", u Sv. Mariji je Šimun Mustać, "s njime sam se mnogo dopisivao, te mi je mnoge pjesme naknadno poslao. Valja da istaknem i ovdje njegovu osobitu inteligenciju koja se vidi iz njegovih govora i listova". (Str. 99)

Godine 1924. Žganec tiska I. knjigu serije Zbornika jugoslavenskih pučkih popijevaka pod naslovom *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*. U jednom od poglavlja, "Bilježjenje pučkih popijevaka", Žganec navodi: "Pučka se popijevka gotovo ne može zabilježiti po skupnom pjevanju mnogih pjevača već zato, jer se na skupno pjevanje jedva kada može namjeriti". Nakon što pripominje da su mu "kod bilježnja najviše poslužili pojedinci", posebice ističe Florijana Andrašca. "Ovog čovjeka našao sam u Dekanovcu još negdje oko 1916. godine. Otkrio sam u njemu bistra seljaka, koji se razumio u različna obrtna i gospodarska umijeća. Bilo mu je nešto preko 30 godina. Znao je silu pučkih popijevaka. Po njegovom pjevanju zabilježio sam gotovo sve popijevke, koje se pjevaju u Dekanovcu i okolici." (Str. 9)

To su samo neki od primjera, u istoj mjeri navođeni i u drugim zbirkama, dakako i onima koje donose usmenu građu i iz drugih područja.

Zapisi govore da je V. Žganec podatke o pjevačima bilježio uzgred, nije se posebice bavio njihovom stvaralačkom ličnošću, no svejedno, te su bilješke vrlo dragocjene za stvaranje barem globalne predodžbe o usmenim interpretatorima.

Naime, pored osnovnih biografskih podataka, Žganec govori i o njihovoj klasno-socijalnoj pripadnosti, obrazovanju i intelektualnom habitusu. Mahom to, doduše, bijahu poluškolovani ljudi, ali osobe koje su i same bilježile narodne pjesme. U njima prepoznajemo ne samo vrsne pjevače nego i zapisivače, a onda i kao (su)autore pončkih pjesama.

Makar implicite, Žganec naglašava njihovu sposobnost pamćenja (važan element u usmenom procesu), te činjenicu da se na pjevanje "teško dadu nagovoriti". Ne radi li se ovdje o spoznaji pjevača da je pjevanje svečan, nevakodnevni čin te još većma, da kontest - na principu reciprociteta - presudno utječe na samo izvođenje pjesme? Očitim je da su mahom svi takvi pjevači (dakako ne svi, jer nisu svi pjevači vrsni interpreti!) stvaralačke, posebne ličnosti, jasno prepoznatljive u svojoj sredini.

Uz to, u Žgančevim zbirkaama oni se javljaju i kao informatori-kazivači: uz zapisane tekstove naći će se pozabilježeno dragocjenih informacija etnološke, običajne naravi, pučkih objašnjenja pojedinih pjesama i dogodovština vezanih za njih. Žganec je, dakle, osjetio potrebu da pjesmu kontekstualno situira, a u tome mu, u popratnom razgovoru, dragocjeni bijahu ti pojedinci.

Svemu rečeno, kao prilog, nije zgoroga spomenuti članak Milovana Gavazzija, "S fonografom kroz Međimurje" (*Sv. Cecilija*, XVIII, 1924, sv. 6 i XIX, 1925, sv. 1, iznova objavljen u knjizi *Izabrani radovi s područja glazbe, 1919-1976*). U članku Gavazzi izvještava o svome studijskom putovanju Međimurjem, obavljenom uz pomoć V. Žganca. Najprije spominje snimanje u D. Dubravi gdje je "soba brujala od 4 pjevačice. Repertoire je naših pjevačica vrlo obilat i što možda jedna dobro ne pamti, druga joj dozove u pamet i sve je u redu"; u Kotoribi Kata Ujlaki za pjevanja "gotovo spusti oči i zadube (se) nekamo daleko, pa iz duše ispjeva svoju 'Čuk sedi' i onda 'Tri ptičice goru preletele'. Ovi su odlomci među najljepšima u čitavoj snimljenoj građi"; u Podturnu na poziv "dolaze seljaci gospodari Valent Novak i Martin Petković. Mirni, čita im se na licu mjesta sređenost i dug niz godina iza leđa (Novaku je 76 g.). Ne nećkaju se nimalo da pjevaju, premda su upravo bez ikakova ugodaja za to, iznebuha došli i mi i oni. Ozbiljni, kao da gledaju i sami u tome vrlo ozbiljan posao, kušaju bez daljnje premišljavanja, inače redovno neizbježna, na ponuku dr. Žganca sad ovu sad onu pjesmu. Sve to ide tako sigurno i s lakoćom"; u Dekanovcu dolazi Florijan Andrašec "koji je obaviješten, i zamalo eto ga, dobro raspoložena, premda je zlo vrijeme, a i njegov vinograd je u 'bratvi'. Iako je dobrim dijelom samouk, on je jedan jači seoski intelekt, spretan u koječemu, pa da mi to istakne, g. župnik u pošale opominje, da mu ne objašnjavam suviše fonograf i njegov mehanizam jer bi mu moglo pasti na um da i on što takova pokuša napraviti".

Među ostalim, Gavazzi na koncu zaključuje s ushitom kako se u pjevača radi o "neobično razvitu muzičkom pamćenju, gotovo nekoj rutini u memoriranju melodija (jedna je pjevačica u Donjoj Dubravi dotada njoj nepoznata a ne baš jednostavnu pjesmu upamtila - samo s jednom pogreškom - nakon što joj je bila

tek dva puta pjevana)". Ujedno utvrđuje "da pjesma, u prvom redu melodija, ne živi u narodu kao fiksirana tvorevina, već se od vremena do vremena mijenja, i to ne samo lagano jedva zamjetno, nego kadšto i vrlo jasno primjetljivo, pače skokomicc. Promjene se zbivaju i u kraćem vremenu, i u pojedinca pjevača, kao i uporedu u čitavom skupu njih, koji pripadaju istoj užoj socijalnoj zajednici, u njihovoj skupnoj svijesti." (Str. 147-155)

I ove informacije, iz drugog pera, potvrđuju još jednom o kakvim je pjevačima riječ, ovdje obzirom na međimurski teren.

### III.

Ništa manje neće biti zanimljiv suvremen terenski uvid u Međimurje, makar djelomice, u obilasku nekolicine Žgančevih pjevačica i pjevača. Svrha je tomu najmanje dvojaka: s jedne strane, da se oni - a još ih je nekolicina među živima - prisjete susreta sa Žgancom i, s druge, da se utvrdi da li i u kojoj mjeri narodna popijevka funkcionira kao "okamenjeno kulturno dobro", odnosno u kojoj je mjeri njena struktura odredljiva kontekstom.

Svoja sjećanja iznijele su Elizabeta Toplek (1924) iz D. Dubrave, Magda Levcc (1908) iz Strahoninca, Kata Lisjak (1920) iz Vratišinca, Kata Prosenjak (1917) iz Serdahelja-Hrv.Središća u Mađarskoj te Josip Vlašić (1924) iz sela Mlinarci, također iz Hrvatskog prekmurja u Mađarskoj. Njihova prisjećanja otvaraju, zapravo, pitanje terenskog bilježcnja i zapisivanja narodne (lirske) pjesme; za ovu prigodu mogli bismo navesti neka karakteristična zapažanja.

1. Žganec nije, osobito u Međimurju, na pjevače nailazio slučajno, selo je - neposredna sredina - znalo tko je vrstan pjevač(ica), tko se iskazao u raznim običajnim prigodama ili crkvenom zboru, zajednica je, dakle, funkcionirala već na toj, preventivnoj razini. Magda Levcc sjeća se da su školska djeca bila poslana da je pronadu u polju kada su u mjesto došli "oni" - dr. Žganec.

2. Pjevači kazivanjem jasno svjedoče da je nastanak izvedenih pjesama blisko vezan uz neposrednu sredinu, poticaje su izrijeком i priopćavali Žgancu, bilo prije ili nakon pjevanja. Elizabeta Toplek govori da se Žganca osobito dojmila pjesma "Kuljko čujem lučki v polju", a nju je pjevačica najavila kao pjesmu o "šterčiji" i "mladim ženama-dovicama, u borbi za životnu egzistenciju".

3. Isto tako pjevačice su potvrdile da Žganec nije tražio da pjevaju određene pjesme već one koje se "tu, vu našem selu popcvaju". Uz to, u pravilu nije intervenirao pri izvedbi, istodobno je pjesmu zapisivao i notno, pa su pjevačice morale i ponavljati neke stihove. Dakle, Žganec je u prvome redu bio rukovođcn zapisivanjem, nije nadređivao svoju zamisao ili model. Doduše, neki tekstovi upućuju da je Žganec pri redigiranju zapisa težio općem jezičnom obrascu, ne uvažavajući dosljedno osobine njesnih govora.

4. Po mnogočem je indikativan Žgančev susret s Katom Prosenjak (i Josipom Vlašićem), predstavnicom Hrvata kajkavaca, prekmurskih Hrvata u Mađarskoj, koje je Žganec pohodio u dva navrata i potom objavio vrijednu zbirku

*Pučke popijevke Hrvata iz okolice Velike Kaniže* (priredio prof. Zvonimir Bartolić). Zanimljiv stoga što nas podsjeća na postojanje hrvatske etničke oaze u neposrednom susjedstvu, dosad gotovo posve zanemarene, no kulturom i jezikom gotovo istovjetne s hrvatskom maticom u Međimurju. U otkrivanje i predstavljanju usmenog blaga te manjine Žgancu pripada neosporna zasluga.

No, današnji susret s Katom Prosenjak signalizira ujedno da narodna pjesma nije "okamenjeno kulturno dobro", da je upravo u takvim sredinama (u nedostatku drugih oblika samoodržanja!) i te kako živa i aktualna, najbliskije srasla s težnjama, patnjama i radostima njenih prenositelja i očuvatelja. Ilustrirajmo to primjerom pod rednim brojem 74 u Žgančevoj zbirci i usporedimo sa suvremenim zapisom. (Kurzivom su otisnuti stihovi koje je dodala ili drukčije otpjevala Kata Prosenjak, u odnosu na Žgančevu zabilježku.)

Jezero devetsto četrdeset peto,  
v celomu orsagu jako je žalosno.  
Ovu pesem spisal jeden junak mladi,  
koj je v ruski zemlji na varti (=ccsti) na straži.  
Vu ruski zemlji jen borek zeleni,  
tam bode počival golob moj lubleni.  
Vživaj se, zemlica, goloba mojega,  
ja se bom žalostil(a) do hladnoga groba.  
Ve pak, draga, živi sveta čalarnoga,  
da si si zgubila para povolnoga.  
Da bi se potrle te črne mašine,  
koje so tpelale fnoge majke sine.  
Serdahelj, Serdahelj, al si v lepom cvetu,  
a naši junaki po širokom svetu.

U pripomeni uz pjesmu Žganec je zabilježio: "Ratna - iz prvoga svjetskoga rata". Stihovi to eksplicitno ne potvrđuju, Žganec bilješku vjerojatno temelji na razgovoru s pjevačicom. Tridesetak godina potom ona, eto, pjeva istu pjesmu, no znatno izmijenjenu i dopunjenu. Vremenski je locira u drugi svjetski rat, a ta činjenica i potonji dodaci bit će nam jasniji spomenemo li da je navedena pjevačica u drugoj svjetskoj kataklizmi izgubila muža i otada je udovicom. Kakvo bijaše to samovanje, rječito svjedoči sintagma "svet čalarni" i želja da više nikad ne bude "črnih mašina".

Što nam ova komparacija pokazuje? Pjevačica je Žgancu otpjevala upamćen, optičajan model kakav je čula u svome mjestu. U suvremenoj interpretaciji ona poosobljuje pjesmu, iskazuje se kao narodni stvaralac; nije stvorila posve nov tekst nego preuzima prihvaćen obrazac, a u te okvire dodaje, ugrađuje svoju zamisao i svoj, autobiografski temeljen doživljaj.

#### IV.

Na koncu, umjesto zaključka, moguće se zapitati - je li u ovoj našoj sadašnjici moguć Žganec (tj. njegov zapisivački, terenski rad)? Pitanje nije tek puka verbalna doskočica, nego se njime želi aktualizirati problem suvremenog terenskog obilaska,

a u okružju spoznaje da je usmeno stvaralaštvo živ proces koji se mijenja i nadograđuje novim vrijednostima.

Prolistaju li se Žgančeve zbirke, iščitaju li se mnoga imena dotad nepoznatih, anonimnih narodnih kazivača-pjevača, blizu smo tvrdnji da bi takva terenska reifikacija bila tek djelomice ostvariva. Naime, sve je manje izvornih i izvrsnih narodnih interpreata (usmena narodna kultura i povijest s njenim nositeljima odlazi u grob!), a drugo, posebice važno za ovu našu temu - izmijenili su se kulturni i gospodarski uvjeti u sredini u kojoj je niknulo i živi usmeno umjetničko blago. Društveni kontekst presudno utječe na sudbinu stvaralaštva, dakako, ne samo usmenog.

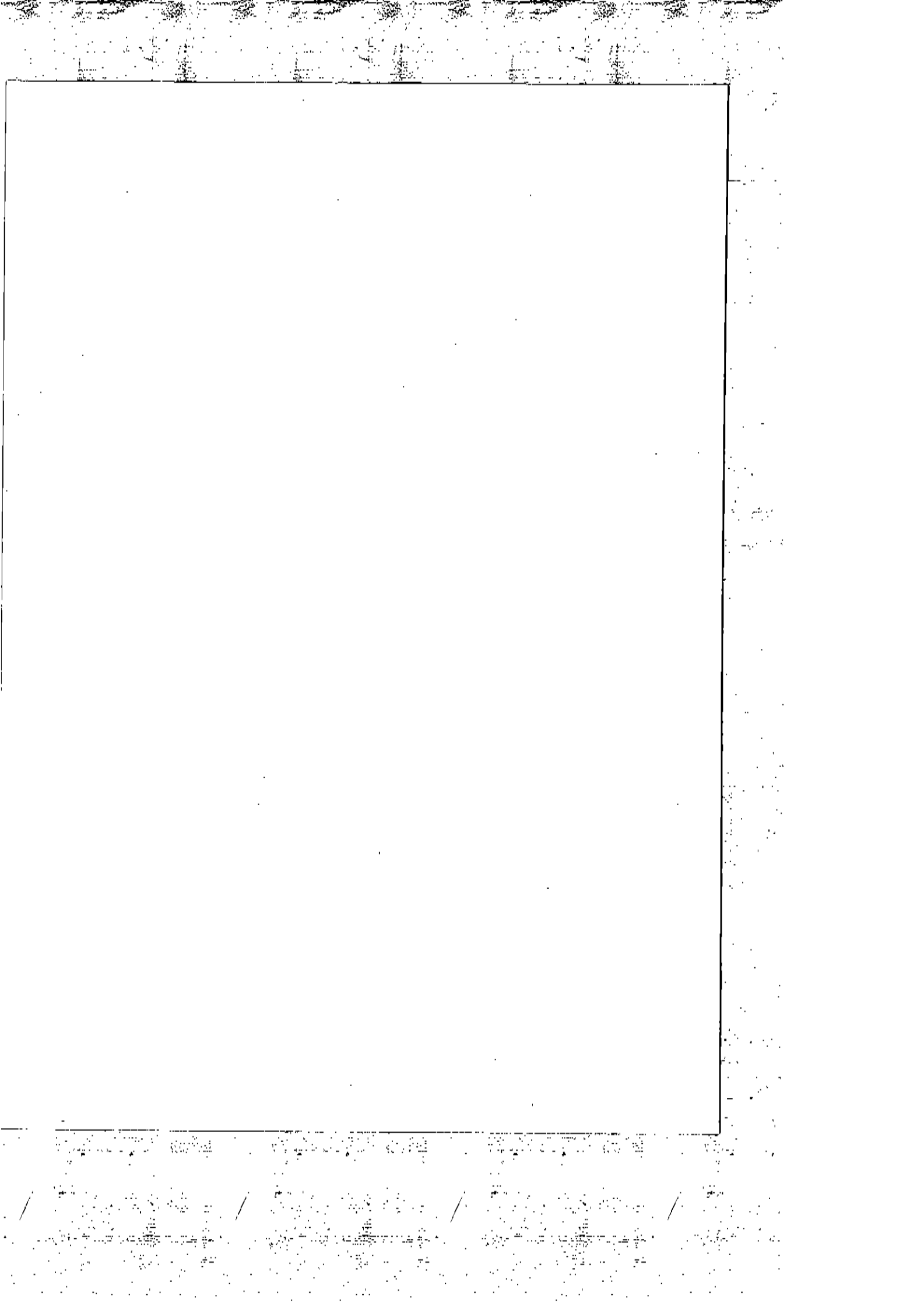
Djelo dr. Vinka Žganca, posebice vrijednosti koje je podario neposrednim obilaskom "lijepe naše", nisu stoga samo vrijedan prinos korpusu usmene književnosti i nacionalne kulture, nego i pisani spomenik pučkim stvaraocima i izvođačima.

## VINKO ŽGANEC'S COMMENTS ON FOLK NARRATORS AND SINGERS

### SUMMARY

Folk narrators and singers are exceptional creative personalities. They are not only experienced performers, but often (co)authors as well, and this fact has been observed and stressed in folk songs collections of Vinko Žganec, Ph.D.

The answer to the question whether such personalities still exist in the contemporary communication process is only partly affirmative since the context that formed folk narrators has significantly changed.



# POZNAVANJE HRVATSKE USMENE PJESME MEĐIMURJA PRIJE POČETAKA ISTRAŽIVAČKE DJELATNOSTI DR. VINKA ŽGANCA

ZVONIMIR BARTOLIĆ  
*Pedagoška akademija, Čakovec*

Potkraj 19. stoljeća u Međimurju raste zanimanje za hrvatsku usmenu književnost. Pored zapisa koji su ostali u rukopisima hrvatski pisci i proučavatelji objavljuju zapise pojedinih pjesama u časopisu *Međimurje - Muraköz* (pokrenutom 1884. u Čakovcu). Tu se javljaju i J. Margitai, npr. raspravom *Muraközi horvát népdalok* (Hrvatske međimurske pučke popijevke) i F. Gönczi, prvi sustavni etnografski istraživač Međimurja, pisac knjige *Muraköz és népe* (Međimurje i narod, 1895) gdje govori i o pjesmi, glazbi i plesu. Autor kritički vrednuje radove svih tih istraživača, a zapise uspoređuje sa Žgančevim zapisima istih pjesama.

Bez obzira na činjenicu što počeci Žgančeve etnomuzikološke djelatnosti mogu biti tumačeni kontekstom vremena u kojemu se formirala njegova intelektualna ličnost, a također i kontekstom stanovitih zakašnjelih romantičarskih recidiva koji su bili na djelu u maloj sjevernoj hrvatskoj pokrajini - Međimurju - istodobno čitav niz podataka govori da su postojale i neke druge pretpostavke - možda i polemičke - koje su mogle djelovati na Žgančevo vrlo rano uključivanje u etnomuzikološki rad.

Kada je riječ o hrvatskim popijevkama Međimurja, dosadašnja istraživanja pokazuju da tragove njihova poznavanja možemo registrirati vrlo rano. Već od šesnaestog stoljeća u raznim pjesmaricama i zbornicima nailazimo i na pjesme za koje se s manje ili više pouzdanja može govoriti da su nastale na tlu Međimurja. U devetnaestom stoljeću broj skupljača tekstova i napjeva pjesama se povećava, isto tako se povećava i broj rukopisnih zbirki hrvatskih usmenih pjesama iz

Međimurja.<sup>1</sup> Od godine 1861, kada je u Međimurje ponovno ušla mađarska uprava, književni život u Međimurju - i zbog jezične reforme u Hrvatskoj i zbog rastuće mađarizacije - naglo je počeo slabiti. Kada je godine 1884. pokrenuto *Međimurje (Muraköz)* i *Međimurski kalendar*, ta glasila - bez obzira na tendencioznost - što zbog suradnika što zbog čitatelja, nisu mogla mimoći hrvatsku usmenu poeziju Međimurja.

Međutim, ocjene o tom listu bile su jednostrane, iako se istodobno ne može zaničevati zaključak da je svrha tih glasila u krajnjoj liniji bila usmjerena na asimilaciju Hrvata u Međimurju. Ipak, i pokraj toga, list *Međimurje* ubrzo nakon pokretanja postao je takav da nedvojbeno zaslužuje pozornost svih proučavatelja usmene književnosti, kulture i opće povijesti Međimurja. Naime, list je, posebno njegov hrvatski dio, ubrzo nakon pokretanja postao gotovo poluknjiževno glasilo, u prvom redu zahvaljujući tomu što je uspio okupiti nekoliko ljudi koji nisu bili samo puki kroničari nego su imali i neke druge ambicije, u prvom redu književne. Najčešća su imena koja tih i kasnijih godina susrećemo na stranicama *Međimurja*: Franjo Glad, Juraj Gerenčer, Jožef Margitai, Antun Potlačnik, Đuro Cirkvenčić, Martin Selina, Martin Kutnjak i barun Viktor Knežević. Početkom dvadesetog stoljeća javlja se Elek Rhošoczy, Viktor Pataki i Žigmund Szabo. Od ovdje spominjanih imena za hrvatsku su usmenu književnost vrlo značajna dva imena, Jožef Margitai i Ferencz Gönczi. Jožef Margitai (1854-1924?) bio je najprije učitelj u Selnici (1873), kasnije je, od godine 1890, u Čakovcu bio profesor i ravnatelj učiteljske škole. Margitai je bio plodan školski pisac. Uz *Dobru knjigu* (Velika Kaniža, 1885) i *Veliki i Mali katekizam* (1886) napisao je *Hrvatsku gramatiku za Mađare te Hrvatsko-mađarski i mađarsko-hrvatski rječnik* (Velika Kaniža, 1901). Osim toga, bio je glavni urednik *Međimurja* (1884) i *Međimurskog kalendara* (1884). Kada je početkom 1889. utemeljeno Mađarsko etnografsko društvo, Jožef Margitai napisao je u *Međimurju* programatski članak "A magyarországi néprajzi társaság és a Muraköz" (Mađarsko etnografsko društvo i Međimurje). Članak Jožefa Margitaija u svakom slučaju zaslužuje pozornost, jer je ubrzo otvorio vrata pojačanom zanimanju za hrvatsku usmenu književnost, a u tom kontekstu i za cjelokupno usmeno narodno blago Međimurja. "Društvo će" - veli Margitai govoreći o načelima i njegovoj zadaći - "u svojim stručnim razredima zastupati svaku narodnu skupinu, a također i međimurske Hrvate. Što se tiče lista *Međimurja* i uredništva, ono će surađivati s utemeljenim društvom."

"U interesu nam je - veli se dalje u članku - da otkopamo etnografsko blago koje imamo u našem kraju. Potrebno je otkopati to blago, da ne propadne, da ga spasimo za znanost i za buduća vremena. Najljepše molimo sve one koji na tom polju mogu i žele raditi, da nas upoznaju na sve ono što se odnosi na međimurski narod i pošalju uredništvu lista, koje će ga radu sređivati, objavljivati u listu i slati u glasilo društva; običaje međimurskog naroda, opise života, zanimanja, graditeljstva, pokućstva, porođelja (oruđa), oprave (odjeće), pučkih svetkovina,

<sup>1</sup> O rukopisnim zbirkama više podataka vidi: Zvonimir Bartolić, "Hrvatski književni i neknjiževni tekstovi na tlu Međimurja", *Sjevernohrvatske teme*, I, Zrinski, Čakovec, 1980, str. 99-171; Ivan Zvonar: "Usmena narodna lirika na tlu Međimurja", u knjizi: Ivan Zvonar-Stjepan Iranjec: *Usmena narodna književnost na tlu Međimurja*, Zrinski, Čakovec, 1980, str. 7-278.



umotvorine, pjesništvo, priječja, pučke popijevke, pučke pripovijesti i druge podatke".<sup>2</sup> U malome taj je članak iznio ono što će 1897. Ante Radić iznijeti u radu "Osnove za sabiranje i proučavanje građe o narodnom životu".<sup>3</sup>

U smislu gore spomenutog članka, Margitai je u brojevima *Medimurja* 10, 15 i 17, 1889. napisao raspravu "Murakoz horvát népdalok" (Hrvatske medimurske pučke popijevke). Uz drugi nastavak Margitai donosi popijevke *Zahman je život i Lep nam je vrt ograjen*. Dok uz treći svoj nastavak donosi prijevod pjesme *Sejali smo bažolka*. To je, kao što Žganec veli, "jedna od najobičnijih i najpopularnijih hrvatskih pjesama. Pjeva se u svim krajevima gdje Hrvati stanuju".<sup>4</sup> Žganec u svojem prvom svesku *Hrvatske pučke popijevke iz Medimurja* (1916) donosi četiri inačice, kao i šest Kuhačevih, a u prvom svesku Akademijine naklade *Hrvatskih pučkih popijevaka iz Medimurja* iz godine 1924. također donosi četiri varijante iz Medimurja i Valjavčevu iz okolice Varaždina.<sup>5</sup> Margitaijeva varijanta - bez melodijskog zapisa - u leksičkom se smislu razlikuje od svih koje navode Žganec, Valjavec i Kuhač. U svojoj raspravi Margitai Medimurcima ne osporava hrvatsku narodnost, ali ne zaboravlja naglasiti da su mađarski patrioti. Isto - kao kasnije i Gönczi - u svojoj raspravi, Margitai pokušava odrediti neke opće karakteristike hrvatskih medimurskih popijevaka, iznoseći da su uz hrvatsku granicu pod utjecajem hrvatskih pjesama, one uz štajersku granicu pod utjecajem štajerskih, a one uz mađarsku granicu pod utjecajem mađarskih pjesama. Ovdje valja reći da je *Medimurje* i prije utemeljenja Mađarskog etnografskog društva donosilo hrvatske usmene pjesme, kao i druge vrste usmene književnosti. U 8. broju *Medimurja* iz 1888. nalazimo poznatu hrvatsku medimursku pjesmu *Nesu ljube za prodati*. U Žgančevoj zbirci *Hrvatskih pučkih popijevaka iz Medimurja* (1924) ta se pjesma nalazi pod brojem 119. Žganec ju je zapisao od Valenta Novaka iz Podturna, dok nam Margitai - koji je pjesmu, vjerojatno, zapisao - nije naveo mjesto zapisa, a ni ime kazivača ili pjevača. Ovu pjesmu zapazio je i Ivan Zvonar. On ju je u svojoj motivsko-tematskoj klasifikaciji uvrstio među pjesme o feudalnim društvenim odnosima.<sup>6</sup> U 11. broju *Medimurja* iz 1889. nalazi se pjesma od devet katrena pod naslovom *Medimurska pučka pjesma od ljubavi*. Uz nju nalazimo podatak da je "spisana vu D.Dubravi 1867", a da ju je "priposlal" Martin Czukas. Posebno je zanimljivo da je u listu *Medimurje* tiskana i jedna od najpoznatijih hrvatskih popijevaka *Protuletje nam dohaja*. U 13. broju *Medimurja* 1889. ta je pjesma objavljena pod naslovom *Popevka od protuletja*, a potpisao ju je Đuro Cirkvenčić iz Benkovca (kraj Male Subotice). Valja reći i to da je upravo ova pjesma već bila tiskana u listu *Medimurje* i to pod naslovom *Protuletna pesem*, s potpisom

<sup>2</sup> József Margitai: "A magyarországi néprajzi társaság és a Muraköz", *Medimurje-Muraköz*, VI, 1889, br. 10.

<sup>3</sup> Ante Radić: "Osnove za sabiranje i proučavanje građe o narodnom životu", *ZNŽO*, knj. 2, JAZU, Zagreb, 1897.

<sup>4</sup> Vinko Žganec: *Hrvatske pučke popijevke iz Medimurja*, I, naklada III, Udruženje kompozitora Hrvatske, Zagreb, 1971, str. 112.

<sup>5</sup> Matija Valjavec: *Narodne pripovijesti u Varaždinu i okolici*, Zagreb, 1890, str. 305.

<sup>6</sup> Ivan Zvonar: *Usmena narodna lirika na tlu Medimurja*, str. 195.

Šuplikov Ivek.<sup>7</sup> Jednu inačicu ove pjesme pod brojem 53. nalazimo već u prvoj Žgančevoj knjizi (1916). Međutim, pod istim naslovom u svojoj knjizi *Hrvatske pučke popijevke iz 1924*, Žganec je objavio inačicu iz Čehovca. Pod naslovom "Vumiruči junak", *Međimurje*, 1887, u broju 37, također donosi usmenu popijevku. Iznad naslova pjesme nalazi se nadnaslov *Pesma narodna*.

Ova pjesma glasi:

Dečki maršeraju po polju širokom,  
Jeden je med njimi ki ljubu ima.  
Nemre maršerati, hoće nam ostati:  
Kopajte mi jamu, pri sv. Ivanu,  
Na pušku gliboku, na sablju široku,  
Tamo zakopajte moje belo telo,  
Vuni ostavljajte moju desnu ruku.<sup>8</sup>

Rubrika *Muraközi horvát népdalok (Međimurske hrvatske pučke popijevke)* kasnije je zamijenjena naslovom *Međimurske pučke pesme*. Takav se naslov rubrike susreće od broja 51. godine 1889. Već u tom broju, u toj rubrici, bez potpisa, objavljena je *Pesem od zajeca*, nepotpisana, u broju 52. Peter Novak iz Štrigove toj rubrici potpisuje *Goranjsku pesem*, a u broju 53. tiskana je *Pesma od Bosne*.

Više i od samog Margitajja, etnografijom Međimurja bavi se Ferencz Gönczi (Rado, 29.VII. 1861 - Kapošvar, 28.XI.1948), koji se već prije utemeljenja Mađarskog etnografskog društva javio etnografskim radovima. Barom što se lista *Međimurja* tiče, Gönczi već godine 1887, u broju 18, objavljuje rad *A zalamegyei vendék (Zaladski Vendi, Prekomurski Slovenci)*. Dvije godine kasnije Gönczi će u broju 52. *Međimurja* 1889. i 1. broju *Međimurja* 1890. objaviti raspravu *Egy érdekes ókirat (Jedna zanimljiva isprava)*. Radi se o ispravi što ju je Marija Terezija 1776. izdala zlatarima iz Doljnog Vidovca, kojom im garantira pravo na ispiranje zlata u Dravi, Savi i Muri.<sup>9</sup> Gönczi, međutim, nije ostao samo na interpretaciji povijesnih činjenica nego je dao opis zlatarenja na Dravi u Doljnjem Vidovcu, Doljnoj Dubravi i Svetoj Mariji. Njemu, između ostalog, dugujemo opis zlatarenja i zlatarskog pribora, kao i zabilježenu terminologiju. Osim toga, Gönczi je autor i više knjiga.

Gönczijeva knjiga *Muraköz és népe (Međimurje i narod)* prvi je pokušaj sustavne etnološko-etnografske deskripcije Međimurja u devetnaestom stoljeću. Gönczi je to učinio u skladu s dotadašnjim dostignućima mađarske etnologije i etnografije, kao i na temelju dotadašnjih dosegâ mađarske historiografije, posebno u poznavanju Međimurja, očito ne hitjući preskočiti i neke osnovne činjenice iz povijesti Međimurja. Gledajući s tog aspekta, možemo reći da se radi o jednom zaokruženom etnografsko-etnološkom pogledu na Međimurje. Tu zaokruženost sugeriraju već i sami naslovi poglavlja Gönczijeve knjige: *Muraközről általában (Općenito o Međimurju)*, *Muraköz tájképekben (Krajobraz Međimurja)*, *Muraköz*

<sup>7</sup> Šuplikov Ivek: "Protuletna pesem", *Međimurje*, V, Čakovec, 1888, br. 18.

<sup>8</sup> Matija Valjavec: *Narodne pripovijesti u Varaždinu i okolici*, br. 16.

<sup>9</sup> Vidi: Dragutin Feletar: "Zlatari i splavari na Dravi", *Podravski zbornik*, 76, Koprivnica, 1976, str. 121.

*népe* (*Pučanstvo Međimurja*) i *Közgazdaság* (*Gospodarstvo*). Imajući u vidu što je Gönczi unutar tih poglavlja rekao, ne može se reći da Gönczi nije poznao Međimurje. Živeći u Međimurju desetak godina, Gönczi je imao prilike upoznati skoro svako selo - u *Predgovoru* (*Előszó*) nas informira - narodni život treba promatrati sa svih strana, što nam govori da nije bio neinformiran. Zato je i mogao konstatirati da o Hrvatima u Međimurju, ili kako on kaže, o hrvatski govorećem pučanstvu, nema "pravih" podataka, jer se o Međimurju iznose samo povijesni i zemljopisni podaci, dok se o narodu, njegovim tjelesnim i duševnim značajkama ne navode nikakvi podaci (*Predgovor*).

Ove Gönczijeve opaske nisu bez osnove. Etnološko-etnografska opažanja do tog doba bila su o Hrvatima u Ugarskoj, posebice u Međimurju, vrlo skromna. Osim svojih članaka, objavljenih u *Međimurju*, Gönczi nije naveo nikakvu etnološko-etnografsku literaturu. Ono što je do toga časa mogao naći, bila je uglavnom samo povijesna i zemljopisna literatura. Od starijih pisaca on je kao izvor naveo Bedekovića,<sup>10</sup> ali nije naveo Jana Čaploviča,<sup>11</sup> kao što nije, što je i logično, mogao navesti ono što je o Međimurju napisao Štef Mlinarić, u svojem rukopisnom djelu *Ispisanje Međimorja kakti zipke horvatskoga slovstva*.<sup>12</sup> U tom smislu Gönczija možemo smatrati prvim sustavnim etnološkim i etnografskim istraživačem Međimurja, tako da upravo njemu dugujemo mnoge podatke koji su nam ostali zabilježeni iz tog doba.

U prva tri poglavlja Gönczi daje topografsko-povijesni opis Međimurja, u petom poglavlju iznosi gospodarske karakteristike Međimurja, dok se samo za treće poglavlje, *Muraköz népe* (*Pučanstvo Međimurja*), može reći da predstavlja onaj dio knjige u kojemu Gönczi iznosi rezultate svojih opažanja i proučavanja. To je poglavlje posebno važno zbog toga što u tom poglavlju on govori i o pjesmi, glazbi i plesu. Govoreći o pjesmi, on veli: "U ljetu kamo se god okrenemo odasvud dopire pjesma. Na pašnjaku pastiri, na polju težaci, u bregovima vinogradari, na rijekama zlatari, po domovima stare matere pjevaju ili proćućenim glasom pjevuše neku pjesmu".<sup>13</sup> Dajući opće značajke o hrvatskoj pjesmi Međimurja - za koju kaže da je u osnovici elegična - Gönczi donosi tri melostrofe s notnim zapisima. To su popijevke *Hodi, mili, hodi*, *Zvira voda iz kamena* i *Već gore se ponižajo*. Gönczi ne navodi niti ime pjevača, a niti mjesto bilježenja popijevke. Za prve dvije popijevke on naznačuje da potječu iz gornjeg Međimurja. Popijevku *Hodi, mili, hodi* Žganec nosi u svojoj Akademijinoj zbirci (1924), također bez naznake mjesta pjevača. U fusnoti, međutim, Žganec donosi i Gönczijevu melostrofu.<sup>14</sup> Popijevku *Zvira voda iz kamena*, s naznakom da je iz Kotoribe, Žganec donosi pod brojem 8, a inačicu pod brojem 9 već u svojoj prvoj knjizi Hrvatskih pučkih popijevaka iz Međimurja (1916), dok u svojoj knjizi *Hrvatskih pučkih popijevaka* iz godine 1924, Žganec donosi tri inačice popijevke *Zvira voda*, Gönczijevu pod brojem 276,

<sup>10</sup> Josip Bedeković: "Natale solum magni ecclesiae doctoris sancti Hieronimi in ruderibus Stridonis occultatum", *Neostadii Austriae*, M.DCC.LII.

<sup>11</sup> Jan Čaplovič: *Kroaten und Wenden in Ungaren*, Pressburg, 1829.

<sup>12</sup> Zvonimir Bartolić: "Ispisanje o Štefu Mlinariću Priločancu iliti tuženje nad stoljetnom horvatskom pozabljuvostjom", *Za vuglom provincija, Zrinski, Čakovec*, 1978, str. 136-165.

<sup>13</sup> Ferenc Gönczi: *Muraköz és népe*, Budapest, 1895, str. 119.

<sup>14</sup> Vinko Žganec: *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, JAZU, Zagreb, 1924, str. 110.

te po jedan zapis iz Draškovca (277) i Kotoribe (278). Gönczijev treći zapis kod Žganca u do sada poznatoj građi ne nalazimo.

Gönczi nije ulazio u detaljniju analizu hrvatske usmene popijevke u Međimurju, što ne znači da neka njegova zapažanja nisu relevantna i danas, napose ona koja se odnose na motivsko-tematsku i sociopsihološku genezu pojedinih popijevaka. "Ako se nekoj poznatoj djevojci nešto desi" - veli Gönczi - "kakav događaj, kakav škandal, ili ako se dogodi velika nesreća, tragična smrt, odmah je gotova popijevka".<sup>15</sup> Zanimljivo je da je Gönczi autentičnim hrvatskim popijevkama smatrao samo one iz starijeg razdoblja, nasuprot novijima, u kojima vidi utjecaj mađarskih ciganskih sastava. Autentičnima smatra one koje su nastale u prvoj polovici devetnaestog stoljeća.<sup>16</sup> Nažalost, to svoje mišljenje nije ničim potkrijepio.

I prije Gönczija hrvatske popijevke Međimurja bilježili su pojedini zapisivači, kao što su Vraz, Kukuljević, Mlinarić, Deželić, Luci, Glad i Kuhač. No, osim Kukuljevića i Kuhača Gönczi ne spominje nikog drugog.

Primjere iz usmenog pjesništva Gönczi navodi i kada govori o pučkim vjetrovanjima i pučkim usmenim pripovijestima. Od Kukuljevića preuzima pjesmu *Zrasla mi je vinska rozgva*<sup>17</sup> zabilježenu inače od brojnih zapisivača. Kukuljevićevu pjesmu *Zrasla mi je vinska rozgva* Gönczi uzima kao primjer stihovane povijesne pripovijesti. U svojem pregledu pjesama Gönczi spominje još domoljubne pjesme, vojničke pjesme, napitnice, balade i vjerske pjesme. Od vojničkih pjesama, kojih - po Gönczijevoj ocjeni ima mnogo - u njegovoj knjizi nalazimo pjesmu *Pod lipu zelenu*. Pjesma kod Žganca nije zabilježena. Varijantu te pjesme, pod naslovom *Vumirući junak donosi Međimurje* godine 1887 (br. 37). Kao primjer pjesama što ih je nazvao baladama, Gönczi navodi pjesmu *Kata, Kata, Katica* - nezabilježena kod Žganca - dok od crkvenih pjesama Gönczi navodi pjesmu *Za putru i meda*. Unutar Gönczijeve podjele nalazimo i pjesme koje je on nazvao *Domoljubnim pjesmama (Hazafias dala)*. Kao primjere za tu vrstu pjesama Gönczi je naveo pjesme nastale povodom ratnih godina 1848/9. Pjesma *Kaj iščeš, kaj bi rad, ina magjarskoj ti Horvat?* jedan je od primjera domoljubnog pjesništva - pomalo tendenciozno odabranog - nastalog na tlu Međimurja.

Posmatrajući danas sve ono što je Gönczi skupio, može se reći da je u puno čemu izvršio pionirski etnološko-etnografski posao. Nedostatak je, međutim, njegova rada u tome što etnološka, etnografska i etnomuzikološka istraživanja nije uvijek potkrijepio podacima o podrijetlu citirane građe. To je ujedno i glavnim uzrokom da njegovi primjeri domoljubnog pjesništva često ne mogu izdržati stručnu kritiku, uglavnom zato što se Gönczi etnograf i etnolog na ponckim mjestima povodio za proklamacijama mađarske politike koja nije krila svoje težnje za mađarizacijom Hrvata u Ugarskoj, dakako i onih u Međimurju.

Osim ove dvojice etnografa, Margitajia i Gönczija, uz već navedena imena valja spomenuti barem još dvojicu. To su Franjo Glad (Prelog, 9.X.1846 -

<sup>15</sup> Ferencz Gönczi: *Muraköz és népe*, str. 120.

<sup>16</sup> Ferencz Gönczi: *Muraköz és népe*, str. 121.

<sup>17</sup> Ivan Kukuljević Sakcinski: *Pjesme*, Zagreb, 1847.

Čakovec, 26.IV.1905) i Emanuel Kollay (Kolaj) (Peteranec, 1839 - Ludbreg, 1917). I jedan i drugi od ove dvojice pisaca - kao i čitav krug okupljen oko *Međimurja* i *Međimurskog kalendara* - za hrvatsku su književnu povijest potpuno nepoznata imena.

I o jednom i o drugom podaci su krajnje šturi. Nakon jednog gimnazijskog razreda i tri razreda realne učione u Varaždinu, koje završava 1865,<sup>18</sup> Glad 1866/7. završava dvorazrednu učiteljsku školu u Zagrebu. Koliko je do sada bilo moguće ustanoviti, bio je učitelj i orguljaš u Donjem Kraljevcu, Kotoribi, Nedelišću i Čakovcu. Glad je suradnik *Međimurja* i *Međimurskog kalendara* od prvog broja. Piše pripovijesti, pjesme, igrokaze, smješice, skuplja hrvatska prirječja i adaptira hrvatske pisce, Tituša Brezovačkog i Augusta Šenou. Izvanredan je humorist. Godine 1886. objavio je u *Međimurju*, od 9. do 15. i od 20. do 26. broja *Matijaša Grabancijaša dijaka vu četverom speljivanju* Tituša Brezovačkog. Ta njegova preradba, kao i sam pisac, do sada je bila također potpuno nepoznata u povijesti hrvatske književnosti. Ona, međutim, pokazuje da život hrvatske književnosti u Međimurju nakon 1861. godine ipak nije bio dokraja prekinut. Hrvatski intelektualci rođeni u Međimurju, mahom učitelji i zagrebački đaci, nastavljaju pisati u *Međimurju* na hrvatskom kajkavskom književnom jeziku, pa je tako hrvatska dopreporodna hrvatskokajkavska književnost, premda u izmijenjenim okolnostima, produžila svoj život. Sama pak Gladova preradba Brezovačkog pokazuje da je za tog pisca i u Čakovcu postojalo zanimanje. Zanimljivo je kod toga da Glad Matijaša ne prenosi doslovce. *Matijaš Grabancijaš dijak* kod Tituša Brezovačkog "speljava se vu Zagrebu", a kod Franje Glada "vu Čakovcu" i okolici. Glad mijenja i druge lokalitete u *Matijašu*. Babica Tituša Brezovačkog je iz Laščine, a Gladova je iz Goričana. Umjesto Klanjca kod Glada je Prelog. Smolka su kod Brezovačkog stukli kod Svetoga Ksaverijuša, a kod Glada kod Svete Jelene; kod Brezovačkog je Bistrica, a kod Glada Štrigova; kod Brezovačkog su muži bezimeni, a kod Glada se zovu Bukvić i Hrastić; kod Brezovačkog se Smolkovi dčetići zovu Lazo i Gajo, a kod Glada Andraš i Lenart, a Vuksan se kod Glada zove Kuzman. Dakako, to nije i sve. Kod Glada ima i leksičkih i morfoloških inovacija i interpolacija, ali i nekih ispuštanja, koja ukazuju na piščev oportunizam prema međarskim vlastima, pa se umjesto Varaždina u njegovoj preradbi spominje Kaniža, umjesto Hrvata Međimurci, a umjesto *Horvatske kronike* *Mađarska historija*. Osim preradbe *Matijaša Grabancijaša dijaka* Tituša Brezovačkog, Glad je preradio, kajkavizirao, Šenoina *Postolara i vraga*, pod naslovom *Šoštari i vrag*. Da Franjo Glad ipak nije bio puki, marginalni, književni suputnik, govori nam činjenica da je kao učitelj i orguljaš, živeći u teškim uvjetima iza sebe ostavio i dvije knjige, pjesmaricu pod naslovom *Međimurske cirkvene popevke* i knjigu smješica, prirječja, anegdota i priča pod naslovom *Nekaj za kratek čas*. Nažalost, i njegove tiskane knjige od sada nam se nisu očuvale premda nema nikakve dvojbe da su one objavljene.

Emanuel Kollay pripada vrlo poznatoj hrvatskoj obitelji, iz koje je tijekom osamnaestog i devetnaestog stoljeća izašao veći broj intelektualaca, svećenika,

<sup>18</sup> Razredba učenikah na varaždinskoj realnoj i glavnoj učioni, koncem školske godine 1865. Varaždin, 1865.

pravnik, učitelja, orguljaša, liječnika i pisaca.<sup>19</sup> Kollay je najprije polazio varaždinsku gimnaziju, a nakon toga završio je dvogodišnju učiteljsku školu u Zagrebu 1858. Učiteljevao je u Petrijancu (zajedno s djedom Miroslava Krleže) i Goričanu. Napustivši godine 1863. učiteljsku službu, Kollay najprije studira medicinu u Salzburgu a onda u Budimpešti. Godine 1866. kao liječnik sudjelovao je u austrijsko-pruskom ratu. Nakon toga čitav život kao ranarnik proveo je u Ludbregu. Zanimljiv je i podatak, kada je riječ o Emanuelu Kollayu da je on kao ranarnik, ali i svestrano darovit i obrazovan čovjek, u selu Svibovcu imao privatno djetetsko lječilište. U listu *Međimurje*, kao i u *Međimurskom kalendaru*, surađivao je čitav život, možemo kazati do same smrti 1917. godine. Pisao je pripovijesti, pjesme, putopise,<sup>20</sup> zatim skupljao je i objavljivao hrvatska prirečja, pisao je o nekim najpoznatijim piscima devetnaestog stoljeća, Goetheu, Schilleru, a također je i prevodio s mađarskog, njemačkog i engleskog. Slobodno se može kazati da je od svih suradnika koji su se javili na stranicama čakovečkog *Međimurja* i *Međimurskog kalendara* Emanuel Kollay bio najplodniji pisac.

Govoreći o hrvatskoj usmenoj pjesmi Međimurja, a isto tako i o piscima koji su se javljali na stranicama *Međimurja*, i *Međimurskog kalendara*, danas možemo i postaviti pitanje je li Žganec taj rad i tu književnost - koja se koncem 19. i početkom 20. stoljeća javila na stranicama tih glasila - poznavao? Neki njegovi radovi govore da je barem dio onoga što se stvaralo u tim glasilima poznavao. Godine 1914. u *Hrvatskoj prosvjeti* Žganec objavljuje raspravu *Književnost ugarskih Hrvata*. Za taj Žgančev rad možemo reći da ide u red najinformativnijih radova koji su toga časa napisani o književnosti ugarskih Hrvata, preciznije, o književnosti južnougarskih, bačkobaranjskih Hrvata te zapadnougarskih ili Gradišćanskih Hrvata i konačno međimurskih Hrvata. Za poznavatelje Žgančeva rada bit će vrlo korisno spomenuti da je već tada mladi Žganec ne samo poznavao pomurske Hrvate nego je i među njima boravio. Od pisaca sa stranica *Međimurja* i *Međimurskog kalendara* poznavao je Jožefa Margitaja, Franju Glada, Eleka Rhošoczija, Viktora Patakija i Martina Kutnjaka. Nama, danas još uvijek nepoznate Gladove knjige, Žganec je također poznavao. O Gladovoj knjizi *Nekaj za kratek čas*, u tom svojem radu Žganec govori pohvalno, ali o njegovoj pjesmarici *Međimurske crkvene popevke* Žganec sudi negativno.

"Taj list" - misli na *Međimurje* - "osnovali su Mađari, međimurski renegati, koji samo zato u nj pišu 'međimurski' da odbijaju narod od hrvatskoga književnog jezika. Kažu za 'međimurski jezik' da je to jedini bedem koji brani Međimurje od hrvatskih nasrtaja: kad bi Hrvati jedanput taj bedem porušili, onda bi, vele oni, osvojili Međimurje. Međimurce naučiti hrvatski književni jezik znači otvoriti im put u hrvatsku kulturu i hrvatsku književnost; a danas se tako narodi osvajaju",<sup>21</sup> zaključuje Žganec.

<sup>19</sup> Levin Kolaj: "Iz hrvatske glazbene prošlosti. Nekoliko riječi o učiteljskoj, a ujedno i svećeničkoj porodici Kolaja", *Sv. Cecilija*, XII, Zagreb, 1918, sv. II, str. 50-52.

<sup>20</sup> "Moje putovanje u Solnograd", "Črne ruže", "Zulejina", "Nekaj iz života Čurila Janka", "Putnik", "Šaljiva stružneštrovka", sve u listu *Međimurje*.

<sup>21</sup> Vinko Žganec: *Književnost ugarskih Hrvata, Hrvatska prosvjeta*, I (XXII), Zagreb, 1914, br. 4, str. 215.

U to je doba Žganec već počeo raditi na skupljanju i proučavanju hrvatske usmene popijevke, pa ni ovom zgodom nije propustio da i o njoj iznese svoj sud. Njegova karakterizacija hrvatskih usmenih pjesama Međimurja, barem što se povijesti tiče, svakako je zanimljiva. Starinske pjesme on hvale, a novije kudi. "Lijepe su starinske pjesme - veli on - koje se pjevaju u kolu u okolici Kotoribe. Melodije ovih pjesama imaju očiti slavenski karakter, dok su novije pjesme bez ikakve sumnje mađarskog karaktera".<sup>22</sup> Je li Žganec tada poznavao Gönczija ili ne, očito je da je njegova ocjena hrvatskih popijevaka Međimurja ravna Gönczijevoj.

Za ovaj njegov rad posebno je zanimljivo da u njemu on uopće ne spominje Margitaijevu akciju za skupljanje hrvatskih popijevaka Međimurja, premda je Margitaija poznavao, isto je tako zanimljivo da ne spominje niti Ferencza Gönczija i njegovo djelo *Muraköz és népe* (1895). Očito je da su godine 1914. dnevni aktualni događaji toliko potisnuli rad ove dvojice na skupljanju pjesama (otprije petnaest do dvadeset godina) da mladi Žganec nije smatrao potrebnim taj rad ni spomenuti. Danas, s distance od jednog stoljeća, vidimo da taj rad ipak nije potpuno zanemariv. Očito je da je mlado pokoljenje hrvatskih intelektualaca iz Međimurja, kojemu je pripadao i Žganec, polemizirajući s predstavnicima takozvane "međimurske književnosti" - a djelomice i ne poznavajući tu književnost - nije htjelo priznati niti one rezultate koje su pojedinci, kao što su to bili Glad, Margitai, Kollay Rhošoczi, Pataki, Kutnjak i drugi imali. Osim toga, taj će nam otklon, uz ideologijske nesporazume, svoje ishodište imati, ne samo u generacijskom sukobu, koji je očit, nego i zbog toga što je Žganec od samoga početka folkloristički i etnomuzikološki rad obavljao u svakom pogledu superiornije od amatera, makar i dobrohotnih, okupljenih oko lista *Međimurje* i *Međimurskog kalendara*. Samo dvije godine nakon spomenute rasprave izaći će prva knjiga njegovih *Hrvatskih pučkih popijevaka* (1916) koja će odista predstavljati ne samo novu veliku stranicu u skupljanju, obrađivanju i proučavanju hrvatske usmene pjesme Međimurja nego i hrvatske usmene pjesme uopće. Dapače, može se reći da će ta njegova knjiga, kao i njegove knjige iz 1924. i 1925, predstavljati veliki impuls za razvoj hrvatske kajkavske (umjetničke) poezije. Dosadašnja istraživanja te poezije to su i potvrdila.

<sup>22</sup> Vinko Žganec: *Književnost ugarskih Hrvata*, str. 215-216.

## ACQUAINTANCE WITH CROATIAN ORAL SONGS OF MEDIMURJE BEFORE THE COMMENCEMENT OF THE RESEARCH ACTIVITIES OF DR. VINKO ŽGANEC

### SUMMARY

Despite the fact that the beginnings of Žganec's ethnomusicological activities can be interpreted in the context of the times in which his formation as an intellectual took place, together with the context of certain somewhat delayed recidivism of romanticism active in the small North Croatian province - Medimurje - at the same time, a series of facts indicate that other assumptions - perhaps even polemic ones - existed which could have influenced Žganec's very early entry into ethnomusicological work.

When that Croatian folk songs of Medimurje are in question, present day research shows that traces of their being known can be noted very early on. As early as from the 16th century, various song-books and collections are found to contain songs which more or less certainly came into being in the region of Medimurje. The number of collectors of both texts and melodies increased during the 19th century, together with an increase in the number of collections in manuscript form of Croatian oral songs from Medimurje. From 1861, when Medimurje again came under the rule of Hungary, literary life in Medimurje - both due to language reform in Croatia, and increasing Hungarisation - suddenly began to wither away. When the periodical publications *MedimurjelMuraköz* and *Medimurski kalendar* (Medimurian Calendar) started to appear, despite their bias, they were unable - both because of their contributors and their readers - to detour around the Croatian oral poetry of Medimurje. From its first issue, *MedimurjelMuraköz* presented an abundance of stories, sayings and oral songs (part of this material also appearing in *Medimurski kalendar*). This can be seen in the 6th number of *MedimurjelMuraköz*.

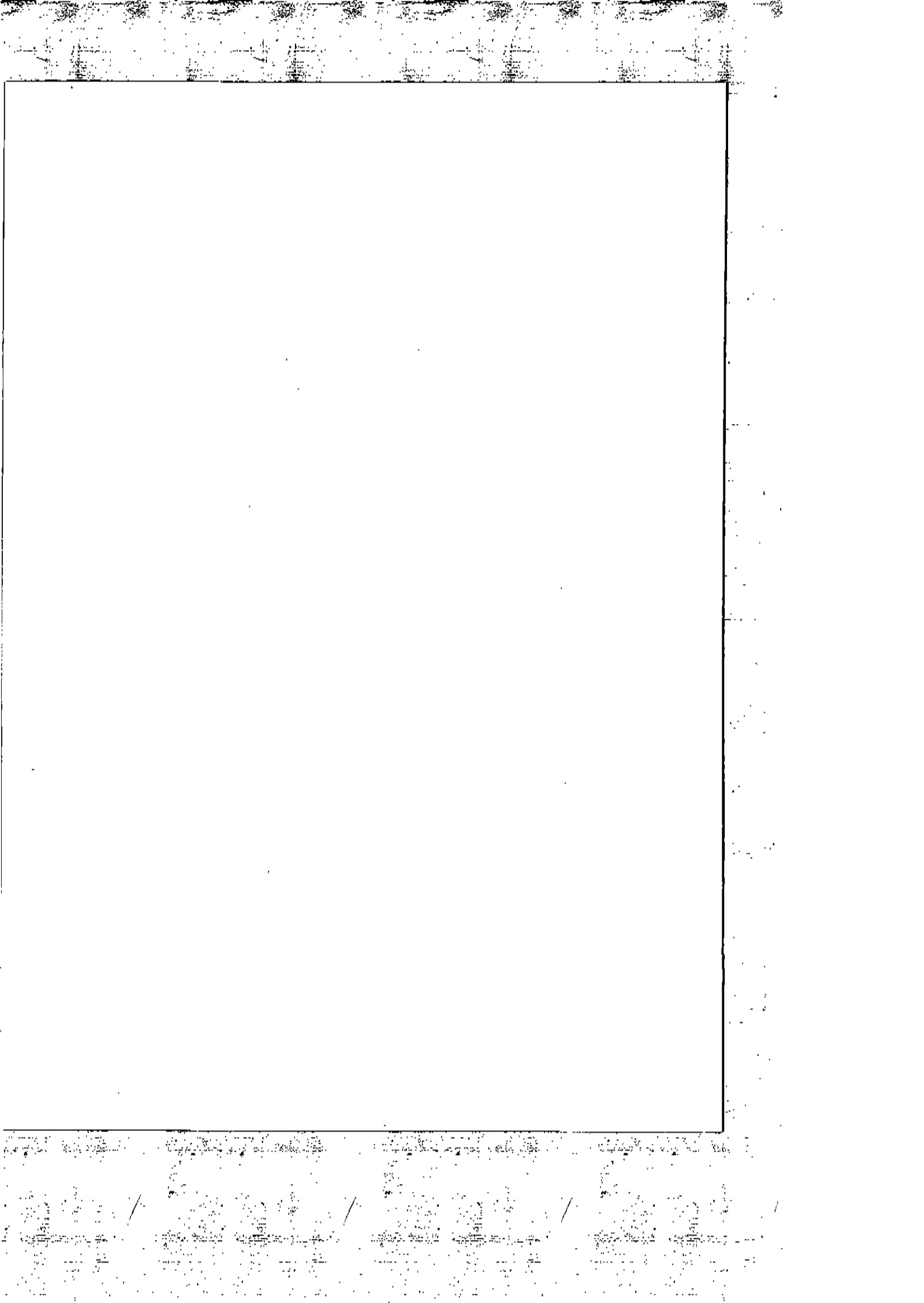
Under the title *Medimurje*, Juraj Gerencer, a teacher from Nedelišće, published a song which we find given as Number 3 in Žganec's *Medimurje u svojim pjesmama* (Medimurje in Her Songs), while Florijan Andrašec published the first three stanzas of the song as the motto of his collection *Medimurske fljolicе* (Medimurian Violets). In number 40 in the 2nd year of publication of *MedimurjelMuraköz* one find *Pesem od Belusine* (Belusin's Song) from Donji Vidovec. At the end of the same song there is a note: "From the collection of Medimurian traditional songs of Anton Medimurac". The collection referred to has remained lost to the present day. In the 13th number of *MedimurjelMuraköz* in 1989, *Popevka od protuletja* (A Song of Spring), a song made up of 12 quatrains, was printed. It was signed by Duro Cirkvenčić from Benkovec (near Mala Subotica).



In his book *Hrvatske pučke popijevke iz Medimurja* (Croatian Folk Songs from Medimurje) Vol. 1, Žganec gives 5 stanzas of this song under Number 462.

Interest in Croatian oral literature was even more intense when Ferencz Gönczi and József Margitai started writing articles in *MedimurjelMuraköz*. In 1889, in numbers 10, 15 and 17, József Margitai wrote an article *Muraközi horvát népdalok* (Medimurian Croatian Folk Songs). In his paper Margitai also published the songs *Zahman je žitek* (Life is All in Vain), *Lep nam je vrt ograjen* (Our Lovely Flower Garden is Fenced) and *Sejali smo bažulka* (We Have Sown Beans). In later annuals of the periodical, numerous Croatian folk songs appeared along with descriptions of folk customs. It is fair to say that besides Croatian writers and scholars, at the end of the 19th century, and Hungarian ethnographers and ethnomusicologists started to show interest in the Croatian folk songs of Medimurje.

Apart of that of Gönczi, the work of other authors was not known in science to the present day.



## ŽGANČEV DOPRINOS POZNAVANJU KAJKAVŠTINE\*

MIJO LONČARIĆ  
*Zavod za jezik, Zagreb*

Žgančev doprinos poznavanju kajkavštine ogleda se u dva smjera. Jedno, on je bio prvi koji je zabilježio kajkavsku riječ u mnogim selima, pa čak i u nekim većim područjima. U nekoliko primjera to je bilo znatno ranije od dijalektologa a iz nekih mjesta to su i danas još uvijek jedini zapisi. Drugi je njegov doprinos bogata građa, koja još sva nije ni objavljena. Međutim, građa je s lingvističkog gledišta iskoristiva u ograničenom opsegu, i to uglavnom za morfologiju a posebno i u potpunosti s obzirom na leksik. Za fonologiju Žgančeva je građa iskoristiva uglavnom za konzonantizam, manje za vokalizam a rijetko za prozodiju.

Po obimu zapisanih tekstova kajkavske usmene književnosti Vinko Žganec je najveći zapisivač kajkavskoga književnog narodnog stvaralaštva.<sup>1</sup> Naravno, Žganec tom vidu izražavanja bića kajkavskoga čovjeka nije pristupio samo, i u prvom redu kao književnom fenomenu već i kao etnomuzikolog, melograf. O oba navedena vida Žgančeve djelatnosti pisali su pozvani stručnjaci, muzikolozi i književni povjesničari, specijalisti za narodnu književnost, a pisat će i dalje. Međutim, ja neću govoriti o tim stranama Žgančevih velikih zasluga, već o njegovu doprinosu jednoj drugoj znanstvenoj nacionalnoj disciplini, ne mnogo manje važnoj. Naime, po svojem velikom obimu njegovi su zapisi kajkavskih pjesama dosad najobimnija zbirka dijalektnih tekstova jednoga od triju hrvatskih narječja, a do sada još uvijek

\* Ovo je izlaganje ponešto izmijenjen referat održan na Znanstvenom savjetovanju o Vinku Žgancu, također u Čakovcu (24. X. 1986), a objavljen u časopisu *Medimurje* 11 (1987).

<sup>1</sup> Pregled Žgančeva rada donose drugi referati, pa to ne navodim. Upućujem samo na dva tiskana rada, između drugih: Ivan Zvonar "Usmena narodna lirika na tlu Međimurja", u knjizi *Usmena narodna književnost na tlu Međimurja*, Zrinski-Čakovec, 1980, i Zvonimir Bartolić "Jedinstveni muzikološki opus", Vinko Žganec, *Pučke popijevke Hrvata iz okolice Velike Kaniže*, Zrinski-Čakovec, 1974.

nije dovoljno vrednovan njegov doprinos našoj dijalektologiji, u prvom redu kajkavologiji.

Zbog ograničenoga prostora te opsežnosti i višestranosti ovdje nije moguće obuhvatiti iscrpno svu problematiku toga gledišta, a to nije moguće ni zbog stanja poznavanja kajkavskoga narječja. Potpuna analiza teme obuhvaćala bi: (1) načine (a) zapisivanja i (b) objavljivanja tekstova, te (2) doprinos u građi (a) pojedinih kajkavskih mjesnih govora na (b) pojedinim jezičnim razinama (leksik, sintaksa, morfologija, fonologija). Kako Žganec donosi zapise pjesama i iz mnogih mjesta o čijem nam govoru nisu poznati osnovni podaci, na drugo pitanje moguć je općenit osvrt. Ni pitanje (1) (a), tj. način zapisivanja, odnosno transkribiranja pri "skidanju" s magnetofonske vrpce, također zasad ne mogu potpuno obraditi, jer mi nije bila dostupna rukopisna građa. Iako za budućnost manje važno, bilo bi zanimljivo pratiti postupak u različitim razdobljima, od prvih do posljednjih zapisa. Zbog toga se ograničavam samo na općenito razmatranje navedenih pitanja (iscrpna analiza iziskivala bi znatno više prostora).

Potpuna obrada prvog pitanja obuhvaćala bi također smještanje Žgančeva rada u kontekst zapisivanja, odnosno objavljivanja naše narodne književnosti uopće, ali i ta dimenzija mora izostati, s jednim izuzetkom.<sup>2</sup> Naime, navest ću što je o zapisivanju narodne dijalektne riječi, za potrebe etnologa, naveo Ante Radić krajem prošloga stoljeća (1897) u poznatoj "Osnovi za sabiranje i proučavanje građe o narodnom životu", i to zato jer je tu relativno rano za naše prilike načelno iznesen savršeno točan i ispravan stav. On kaže: "Sve treba da bude upravo onako zapisano, kako narod kaže."<sup>3</sup> Druga je stvar što je to praktično značilo i koliko su zapisivači to mogli poštivati s obzirom na fonetsku razinu, ako su se i držali toga načela. Pri govorenu jeziku razlikuju se fonetsko-fonološka i gramatičko-leksička razina. I kada se za Hektorovića, Vraza i Žganca kaže da su vjerno bilježili što su čuli od kazivača, to se uglavnom može odnositi na druge, tzv. više jezične razine. Naravno, potrebno je inzistirati i na vjernom prenošenju tih razina, jer je bilo, a ima i sada, primjera "ispravljanja" gramatičkih "pogrešaka" da bi tekst bio "pravičan". Za poštivanje originalnosti viših razina pri zapisivanju dijalektnih tekstova Radićevo je načelo sigurno odigralo veliku ulogu a i danas u potpunosti vrijedi.

Pitanje fonetsko-fonološke razine nije tako jednostavno. Ono u našim okvirima ima još uvijek i opće, načelno značenje, tj. kako uopće s fonetskog i fonološkog gledišta postupati s dijalektnim tekstovima koji se prikupljaju u muzikološke i literarne svrhe. Zapravo je riječ o dva postupka: (1) kako zapisivati i (2) kako postupiti pri objavljivanju (tiskanju ili umnažanju na drugi način). Za zapisivanje bi se moglo reći da ono danas zapravo zastarijeva - u uvjetima ne samo akustičke tehnike, magnetofonskoga zapisa nego i videotehnike, gdje se snima i zvuk i slika. Ipak, za dalju obradu i upotrebu potrebno je tonski zapis "skinuti", transkribirati grafijskim sredstvima, pismom, što, više-manje odgovara zapisu na tereu. U načelu, taj bi zapis, transkripcija morala biti što vjernija, preciznija. Općenito dolaze u obzir dva, odnosno tri načina transkripcije: (1) fonetska

<sup>2</sup> V. Maja Bošković-Stulli, "Usmena književnost", *Povijest hrvatske književnosti* 1, Liber-Mladost, Zagreb, 1978.

<sup>3</sup> Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena, Svezak II, Zagreb, 1897, str. 73.

transkripcija, koja može biti (a) uža i (b) šira te (2) fonološka transkripcija. Smatram da je za muzikološke i literarne zahtjeve dovoljna šira fonetska transkripcija, jer se i pri lingvističkim, dijalektološkim istraživanjima služimo obično njome. Za primjenu uže, preciznije fonetske transkripcije potrebno je veoma stručno specijalističko znanje, koje nemaju ni svi naši lingvisti. Prema tome, preostaju za primjenu *šira fonetska* (u daljnjem tekstu: *fonetska*) i *fonološka* transkripcija. Za neke naše govore te bi se dvije transkripcije poklapale, odnosno mogle bi se svesti na jednu, uz uvjet da se za pojedine fenomene upotrijebe znakovi fonetske transkripcije koji odgovaraju realizaciji pojedinih fonema. U onim slučajevima kada se dvije transkripcije ne podudaraju, treba se odlučiti za jednu od njih. Čini mi se da bi se, osobito kada se radi o prvom zapisu, trebalo odlučiti za fonetsku transkripciju. Dva su razloga za to: prvi - fonetska transkripcija vjernije odražava glasovnu stvarnost, govorni kolorit teksta, naročito u nekim položajima riječi; drugi je razlog, ali ne manje važan, to što je fonološki opis često teže načiniti nego fonetski, tj. fonološki se opis može dati tek nakon studija fonetskoga zapisa (fonetski zapis, glasovna stvarnost, prethodi fonološkom usustavljanju). Za fonološku interpretaciju potrebno je i veće teorijsko i praktično dijalektološko i fonološko znanje. Osim toga, poznato je da se glasovna stvarnost kojega konkretnoga dijalektnog idioma, mjesnoga govora, može fonološki interpretirati ne samo na jedan način, model već katkad na dva pa i tri. Naravno, i za fonetsku transkripciju potrebno je znatno stručno predznanje, tj. poznavanje same transkripcije i osnove dijalekta na kojem je tekst, umjetnička tvorevina, sačinjen te "uho", sposobnost razlikovanja različitih glasova koji se javljaju u dijalektu. Zato bi naši etnomuzikolozi i zapisivači književne riječi morali imati obrazovanje koje bi im omogućilo takva znanja. Ako ih nemaju, ali i onda kada ih imaju, potrebna je suradnja tih stručnjaka s dijalektolozima, poznavateljima pojedinih naših narječja, odnosno dijalekata. Na taj način zapis koristi trima nacionalnim disciplinama: etnomuzikologiji, proučavateljima narodne (usmene) književnosti i dijalektologiji.<sup>4</sup>

Iduće je pitanje kako objaviti, umnožiti pojedine tekstove narodne književnosti. To će ovisiti o tome za koju se svrhu tekstovi objavljuju - muzikološku, literarnu, dijalektološku, ili za više svrha odjednom. Dijalektolog će tekst objaviti po lingvističkim pravilima i ovdje to nije potrebno posebno razmatrati. Za ostale namjene postoji nekoliko mogućnosti pri objavljivanju. Prvo, ako se ima na umu više svrha, tekstove je moguće objaviti u transkripciji u kojoj su "skinuti" s vrpce ili zapisani, tj. prema onom što je prethodno rečeno, u fonetskoj ili fonološkoj transkripciji. Osim tih postoje još tri načina objavljivanja od kojih je zapravo samo jedan "legitiman", tj. teorijski neproturječan i prihvatljiv. Taj se postupak sastoji u tome da se dijalektni materijal bilježi književnom grafijom, u našem slučaju s trideset grafema, slova. Pri tom se postupa tako da se oni glasovi kojih nema u književnom jeziku bilježe slovima koja su najbliža fonemima dijalektnih glasova. To konkretno znači da se nekoliko vrijednosti, "varijanti", glasa *e*, odnosno glasovi tipa *e*, npr. zatvoreno, otvoreno, srednje, šva,

<sup>4</sup> Za transkripciju u našoj dijalektologiji usp. Dalibor Brozović 'O fonetskoj transkripciji u srpskohrvatskom dijalektološkom atlasu', *Zbornik za filologiju i lingvistiku Matice srpske*, Novi Sad, 'O alofonskoj problematiki u hrvatskoj ortoepiji', *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru* 9 (6), 1972.

glas između *e* i *o* (fonetski: *e*, *ɛ* ili *ɛ*, *ç*, *ø*), bilježi jednim slovom - *e*. Slično je s glasovima tipa *a*, *o* itd. taj princip vrijedi također pri pisanju toponima u standardnom jeziku te pri transkripciji stranih imena.<sup>5</sup> Taj je način uobičajen u našoj književnosti pisanoj na nestandardnom jeziku ("dijalektalnoj" književnosti), tako je bilo u prošlosti i u našim drugim standardima (kajkavskom, čakavskom, dalmatinskom, bosanskom i slavonskom štokavskom), to je bio najredovitiji način pri objavljivanju naše narodne književnosti.

Iz dosadašnje naše prakse mogu se izdvojiti još tri načina objavljivanja narodnih tekstova, koji su zapravo modifikacije prethodnog načina u tri različita smjera. Prvi je način ovaj: uglavnom se također piše književnom grafijom i u okviru standardnog fonemnog sustava, ali se posebno bilježe neki glasovi kojih nema u standardnom jeziku. To su obično samoglasnici, npr. dvoglasni, vokali otvoreniji ili zatvoreniji od glasova istoga tipa u književnom jeziku npr. *uo*, *ou*, zatvoreno i otvoreno *o* itd. taj bi se način mogao nazvati djelomičnom fonetskom odnosno fonološkom transkripcijom. Prvi bi dojam bio da je to bolji postupak od prethodnoga, tj. od toga da se ostaje u okviru standardne grafije i fonemskog sustava, ali to nije tako. Moglo bi se reći da je to čak lošiji postupak, i to zato jer dovodi u zabludu čitatelja, tj. uzimanjem posebnih znakova za neke glasove stvara se pretpostavka da drugi glasovi, predočeni grafemima standardnoga jezika, odgovaraju i fonemima u standardu, a vrlo često nije tako.

Drugi je način ovakav: ide se u suprotnom smjeru, tj. dijalektalni tekstovi na neki način "poknjiževljuju"; naime, ne transkribiramo dijalektalne glasove onima koji su im najbliži u standardu, već bilježimo one foneme koji im odgovaraju u standardnom jeziku, bez obzira na to kako je u dijalektu. Na primjer, Žganec je u nekim zbirkama kajkavskih pjesama pisao *č* i *ć* prema tome kako su oni raspodijeljeni u književnom jeziku, iako velika većina kajkavskih govora nema dvije bezvučne palatalne afrikate.

Treći je način objavljivanja narodnih tekstova njihovo potpuno poknjiževljenje, "popravljanje" dijalektalnih tekstova. Zbog njihove nerazumljivosti za čitaoca koji ne poznaju neki dijalekt, oni se stvarno prevode a prijevodi se donose obično uz fonetsku (fonološku) transkripciju, i to je onda u potpunosti opravdano. Predstavljanje "popravljenog", "poknjiževljenog" teksta kao dijalektalnog originala jest - falsifikat.

Koliko fonemska, segmentna razina, važna je i prozodijska, nadodsječna strana. Za tisak a i za čitanje oznaka tih obilježja, naglasci i duljina manja su teškoća od fonetske ili fonološke transkripcije glasova. Kada se tekst objavljuje i standardnim fonemsko-grafijskim sustavom, moguće ih je obilježiti. Tako se katkad postupa pri objavljivanju suvremene dijalektalne poezije, npr. u udžbenicima su akcentirane čakavske i kajkavske pjesme. (Druga je stvar koliko je to stručno učinjeno.) Pri objavljivanju narodne književnosti obično se tako nije radilo.

<sup>5</sup> Neki najavljeni pokušaji u novije vrijeme da strana imena izgovaramo originalno jesu, s jedne strane, neostvariv zahtjev perfekcionista i visokoobrazovanih stručnjaka (ali opet samo za ograničen broj jezika), a s druge strane, osjećaj inferiornosti, manje vrijednosti naših stručnjaka: smijemo li mi engleske riječi izgovarati drukčije negoli Englezi i Amerikanci!? Dakle, provincijski stav u kružnoj liniji.

Smatram da bi i pri objavljivanju narodne književnosti, osobito pjesama - gdje je zvučna strana jednako, a nekad i više važna nego sadržajna - dijalektni tekstovi morali biti akcentuirani. Fonetska i fonološka transkripcija to već podrazumijevaju.

Prije nego što izložim Žgančev postupak pri objavljivanju kajkavskih pjesama, u nekoliko ću riječi iznijeti dijalektnu problematiku kajkavskog narječja, koja se postavlja pred svakog stručnjaka što se bavi bilo kojim njegovim vidom. Kajkavsko narječje, kajkavska skupina dijalekata, nije jedinstven jezični idiom kao što to nije ni jedan takav entitet, već specifična, složena (super)struktura, dijasistem koji se sastoji od mnogobrojnih lokalnih govora, od Virovitice i Jasenovca na istoku do Velike Kaniže i Delnica na zapadu. Mjesni se govori grupiraju u skupine, a one u dijalekte, od kojih neki imaju i jedinice nižega ranga, poddijalekte. Može se izdvojiti 13 takvih dijalekata.<sup>6</sup> Konkretni, diskretni jezični sustavi, tj. oni koji funkcioniraju kao jezik kojim se netko služi, redovno su samo mjesni govori (katkad i govor zaseoka). U kajkavštini je dosad pronađeno više od dvadeset fonoloških sustava, točnije - toliko je različitih samoglasničkih i prozodijskih (pod)sustava, dok ih je kod suglasnika manje. Većina se tih sustava međusobno ne razlikuje mnogo, ali je raspon od najjednostavnijih do najbogatijih znatan. Sastav vokalskih sustava kreće se od onih s pet fonema - ako se suprasegmentna obilježja ne smatraju inherentnima, u svim položajima u riječi s obzirom na suprasegmentnu strukturu riječi (naglašen/naglašen, dug//kratak slog, uzlazan//silazan ton) - do dvanaest jedinica u nekom položaju, s različitim brojem i kvalitetom u pojedinom položaju. Prozodijski sustavi kreću se od onih u kojima ima razlikovanja i kretanja tona u naglašenom slogu, kvantitete izvan naglaska, do onih koji ukidaju sve oprčke osim jedne - mjesta siline ili razlikovanja kvantitete. Kao primjer uzet ćemo vokalizam govora donjeg Međimurja, gdje u naglašenom slogu ima deset vokala (u nenaglašenom samo četiri). Inače je to specifičan vokalizam u kajkavštini i rezultat je prefonologizacije kvantitativnih opreka u kvalitativne, tj. u njemu su ukinute sve oprčke osim mjesta naglaska, kao što je u istočnoslavenskim jezicima, pa je i prozodijski sustav rijedak, ne samo u kajkavskim govorima nego i u našem jeziku uopće.<sup>7</sup> U tim govorima susrećemo pet različitih vokala tipa (niza) *e* i *o* (u jednom govoru dolazi ih samo četiri), i to tri monoftonga - zatvoreno *e*, *o*, srednje *e*, *o* i otvoreno *e* i *o* (ili *ε*, *o*), te dva diftonga silazno *e<sup>i</sup>*, *o<sup>a</sup>* i uzlazno *i<sup>e</sup>*, *u<sup>o</sup>*. Zatvorenost i otvorenost variraju od govora do govora a postoje i individualne varijante. Kod drugih nizova, tipova glasova varijacije su manje, postoje i još bogatiji vokalizmi, npr. u Bednji, u pregradskom kraju, gornjosutlanski dijalekt.

<sup>6</sup> O kajkavštini vidi M. Lončarić, *Kaj jučer i danas, Ogledi o dijalektologiji, hrvatskoj kajkavštini* (S kartom narječja i bibliografijom), Čakovec-Zrinski, 1990.

<sup>7</sup> O međimurskim govorima v.: Vatroslav Oblak 'Nešto o međumurskom narječju', *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* 1 (1896); Zvonimir Bartolić 'Hrvatski kajkavski govori Međimurja' *Popevka zemlji*, Čakovec 1971; Stjepan Ivšić 'Jezik Hrvata kajkavaca' *Ljetopis Jugoslavenske akademije* 48 (1936), preštampano u *Izabrana djela iz slavenske akcentuacije*, München 1972; Pavle Ivić, 'Izveštaj o ispitivanju govora u severnoj i zapadnoj Hrvatskoj' *Godišnjak Filozofskoga fakulteta u Novom Sadu IV* (1961); M. Lončarić 'Govor Donje Dubrave i okolice' *Kaj* 5-6/XVII (1985), Ivan Zvonar 'Jezik i govori u okviru međimurske narodne pjesme i u okviru šireg kajkavskog područja', o.c. 251-262; A. Šojat, *Prelog*, "Opisi srpskohrvatskih/hrvatskosrpskih, slovenačkih i makedonskih govora obuhvaćenih Opštešlovenskim lingvističkim atlasom". Sarajevo: ANBH, 1981.

Kako je postupao Žganec s obzirom na mogućnosti koje postoje i stanje fonetske problematike u kajkavskom narječju? Prije svega, treba reći da Žganec pri objavljivanju ne označuje naglasak i to se može smatrati najvećim nedostatkom objavljenih tekstova. Opravdavaju ga djelomično poteškoće pri bilježenju prozodijskih osobina, na koje sam ukazao naprijed. S obzirom na glasove, Žganec je objavljivao tekstove kajkavskih pjesama na tri načina: (1) prilagođeno književnom fonološko-grafijskom sustavu, (2) "poknjiževljeno", (3) djelomično fonetskim, odnosno fonološkom transkripcijom. Usto, Žganec je i kombinirao sva tri načina.

Najveći dio tekstova Žganec je objavio standardnim književno-grafijskim sustavom, prilagodavajući mu tekstove, ali odstupajući od toga principa u jednoj ili dvije strukturne osobine. U prvom redu to se odstupanje odnosi na pisanje suglasnika na kraju riječi. Poznato je da u tom položaju velika većina kajkavskih govora može imati samo bezvučan šumni suglasnik, npr. *vrag* 'vrag', *mušmoš* 'muž'. Međutim, Žganec radi razumljivosti, prepoznatljivosti riječi u takvim primjerima piše zvučne suglasnike (*vrag*, *mušmož*). Drugo takvo odstupanje odnosi se na palatalne afrikate, što je već spominjano. Većina kajkavskih govora ima u konzonantizmu samo jedan par tih opstrucnata, koji se oponiraju po zvučnosti, ili samo bezvučnom afrikatu. One se po izgovoru nalaze između *č* i *ć*, bezvučna, odnosno između *ž* (dž) i *ž* (d), a obično se označavaju "trorogim" *ž* i *ć* (ili *č* i *ž*). (Štokavci koji razlikuju *č* i *ć* percipiraju te kajkavske afrikate obično kao "tvrde", tj. *č* i *ž*, jer su vjerojatno one u kajkavštini zalihosno oštre, po čemu su štokavski i književni *č* i *ž* u opreci prema *ć* i *ž*. Međutim, kako ni kajkavske ni štokavske afrikate nisu u ovim govorima jednako oštre, odnosno blage, taj odnos varira. Za Deželića odgovaraju mekim parnjacima - *č* i *ž*) Žganec je u svojim zbirkama, već i u prvoj međimurskoj, obično pisao *č* i *ć* tamo gdje ta dva fonema stoje u književnom jeziku. On to opravdava također razlozima razumljivosti. No može biti, kako je to spomenuo Z. Bartolić u diskusiji, da je u prvim zbirkama možda riječ i o nekim drugim razlozima, političkima, za takav postupak, tj. da se u vrijeme dok je Međimurje administrativno pripadalo Mađarskoj (1916) naznačilo bliskost s hrvatskim književnim jezikom. (Možda je tome sličan postupak harmonizacija jednoglasnih melodija, gdje će razloge objasniti muzikolozi.) Ni u tome nije dosljedan: u zagorskim pjesmama jedanput piše *č* i *ć*, a drugi put samo *č*.

Kao primjer zbirke u kojoj Žganec primjenjuje djelomičnu fonetsku (fonološku) transkripciju mogu se također uzeti zagorske popijevke.<sup>8</sup> Što je Žganec pokušao vjernije prenijeti? Pisao je dvoglas: u jednoj pjesmi od mnogih iz Poznanovca bilježi *liepo* (151), iz Nove Vesi *kouci*, *vouci* (18), iz Vesi kod Bednje *ruežica* (38), iz Bednje *hruanila* (64), itd. Dalje bilježi glasove kojih nema u književnom jeziku: *ö* (po njemačkom pravopisu) za *ø* (glas između *e* i *o*), npr. u Purgu *ödil*, *zarösil* (114); sa *b* bilježi centralan, neodređen glas šva *ð* npr. u Bednji u riječi *ne č ð te* (127) 'ne će... te' - itd.

Osim takvih postupaka, Žganec katkad opisuje izgovor pojedinih glasova u nekoj riječi, točnije opisuje kako su upravo bile izgovorene kada ih je on zabilježio.

<sup>8</sup> Primjeri su iz knjige V. Žganec, *Narodne popijevke Hrvatskoga Zagorja*, Tekstovi, Zagreb, 1952. U zagradi iza primjera navodi se stranica.



U bilješki on piše: "Posljednji stih je kazivala - 'neć se duša vžije, da se telo ne'. - U posljednje dvije riječi "e" je, sasvim zatvoreno prema otvorenom "e" u pređašnjim riječima". (32) Uz stih "Meni bu vumreti, (v) mojoj mladosti" na istoj strani u bilješki 2 dodaje: "v" (prijedlog) jedva se čuje, a često se uopće ne izgovara (...) ne pjeva." Sve to bi bilo dobro i za pohvalu da se time, kao što je rečeno, zapravo veliki dio građe ne krivotvori: za nju nema nikakvih posebnih znakova, slova, a znamo da se u većini izraženih govora, u vokalizmu razlikuju barem dva različita glasa tipa *e*, tj. otvoreno i zatvoreno, a to obično ničim nije naznačeno, osim riječko, kao u navedenom primjeru gdje je izgovor opisan.

Da bi se moglo prosuditi koliko je Žganec u okvirima opisanih načina objavljivanja, uz sva svoja ograničenja, bio uspješan zapisivač glasovne razine, treba usporediti njegove zapise iz pojedinih mjesta sa stvarnim stanjem govora u njima. Kako nam je poznato malo govora, može se to učiniti samo metodom uzorka. Slično je već postupio Ivan Zvonar na primjeru pjesama iz Kotoribe. Zvonar zaključuje da ti zapisi nisu dovoljno dobri, vjerni i ta se kritika može prihvatiti. Međutim, s obzirom na pojedine primjere koje je Zvonar izabrao, ona se može relativizirati, a Žgančev se postupak može i drukčije vrednovati, npr. s obzirom na zapisivanje laterala. U Kotoribi postoji samo jedan lateral, koji se obično realizira kao *l*, a ispred prednjih vokala palatalizira se, dijeziran je. Je li takav alofon bliži književnom *lj* (tj. fonetski *l* ili *l'*), može biti stvar osobne procjene. Kako postoji razlika između, na primjer, u izgovoru - *la*, *l'a* dobro ju je, ispravno zaključuje Zvonar i zabilježiti i pisati, npr. *ljipa* za 'lipa'. Međutim, može se postaviti pitanje je li bolje pisati *zemlji*, a oblik sugerira da je riječ ista kao u književnom jeziku, ako je fonološki to isti fonem kao u *zemla*.

Najvažnije je pitanje - koja je vrijednost Žgančevih zapisa kajkavske riječi s dijalektološkog gledišta, za kajkavologiju, a time ujedno i za našu dijalektologiju i slavistiku uopće. Prije odgovora evo još nekoliko napomena. Pjesma, više nego drugi književni oblici ima svoj jezik, stil, koji je drukčiji od stila govornog jezika. Drugo, usmena književnost putuje, sobom donosi i drukčije, drugodijalektalne osobine - lekseme, oblike, morfološke i fonološke likove riječi. Kako je rečeno, da bi se mogao prosuditi zapisivačev, Žgančev, doprinos, bilo bi potrebno poznavati govor mjesta otkuda su Žgančevi zapisi. Kako to najvećim dijelom nije tako, upravo je najveća vrijednost Žgančevih zapisa u tome što su oni prvi, najstariji, a još će dugo katkad biti i jedini zapisi dijalektalne riječi iz mnogih mjesta Međimurja, Zagorja, Podravine i drugih kajkavskih krajeva. U njima su zapisane riječi koje nikada više neće biti zabilježene, ili pak njihovo posebno značenje ili lik. S neuporedivo brzim promjenama na selu, gdje se u novije vrijeme ponegdje način života i njegovi oblici izmjenio više za desetljeće nego prije za stoljeće, u nepovrat su otišle i mnoge riječi vezane uz te oblike života. Zbog toga je najveća vrijednost Žgančevih zapisa upravo na leksičkoj razini, i treba je uzeti u obzir pri proučavanju našeg i uopće slavenskog leksika.

Znatna je vrijednost Žgančevih zapisa za istraživanje sintakse, iako kod te razine treba imati više rezervi s obzirom na ovjerenost, ali druge vrste nego kod leksika. U sintaksi poetski stil dolazi posebno do izražaja. Sintaksa je najslabije

proučena razina u našim dijalektima, a Žganec je dao impozantan korpus za proučavanje.

Za morfologiju imamo također vrijedan izvor građe, a oprez je potreban zbog triju navđenih razloga: odstupanja jezika pjesme od neutralnoga stila, stranih natruha i zbog nedosljedne transkripcije riječi. Treći je razlog možda potrebno posebno objasniti, a primjer za pojašnjenje uzet ću opet iz Međimurja. U međimurskim govorima gdje su u *nenaglašenom* slogu neutralizirani *o* i *u* (kao također *i* te zatvoren *e*), došlo je do sinkretizma, izjednačavanja padežnih nastavaka, u nominativu i akuzativu s nastavcima dativa (ranije *-o* prema *-u*), pa su se ti oblici izjednačili (npr. glase *selu*). Kako zapisivač zna da su tu u književnom jeziku različiti nastavci (*-o* i *-u*), on glasove koji ne postoje prilagođava književnom stanju, ali različito prema oblicima u književnom jeziku (*selo* na nom. i ak. te *selu* na dat.)

Žgančevi će zapisi najmanje koristiti kao izvori za fonologiju i fonetiku a posebno za akcentuaciju, jer naglasci nisu obilježeni. S obzirom na fonemni sustav zapisi mogu dati samo indikacije o postojanju nekih pojava, glasova i fonema, osobito u vokalizmu, ali se sustavi po zapisu ne mogu uspostaviti. (Za neke mjesne govore bi se čak i mogli, ali unaprijed ne možemo znati za koje.) Već su i dosad zapažena neka odstupanja od zapisa i stvarnoga stanja u govorima, koja se ne mogu svrstati pod krivi, loš zapis. Na primjer, u pjesmi zapisanoj u Zbelavi kod Varaždina javlja se dosljedna prejotacija ispred inicijalnoga *o*, što je inače rjeđe (npr. *jona* 'ona', *jokovana*), dok danas takva proteza u tom govoru nije zabilježena. To može značiti da je to bio strani element (kazivač potječe iz drugoga kraja) ili je ta pojava u govoru ranije postojala, ali se izgubila. Arealna istraživanja trebaju utvrditi o čemu je riječ.

Zaključno se može reći da je kajkavski korpus koji je sakupio Žganec neobično bogato nezaobilazno vrelo pri proučavanju kajkavštine na svim njezinim razinama, naročito za istraživanje rječničkog blaga, a s obzirom na teritorijalnu zastupljenost osobito za Međimurje.

## VINKO ŽGANEC'S CONTRIBUTION TO KNOWLEDGE OF THE KAJKAVIAN DIALECT SUMMARY

Žganec's contribution to knowledge of the Kajkavian dialect was made in two ways. Firstly, he was the first to note down the Kajkavian dialect in many villages, and even in some much wider regions. In some instances, this was done much earlier than by dialectologues, and his notes from some places have remained the only ones in existence.

Secondly, he made a contribution of rich material, some of which has still not been published. However, from the linguistic point of view, the material has been utilised in a limited way, and that mainly for morphology and particularly and in full as regards lexics. Žganec's material can be useful to phonologues, mainly for consonantism; has less application for vocalism, and only rare application for prosody.

## ŽGANČEVO VIŠEGLASNO DOPUNJAVANJE SVJETOVNOG I DUHOVNOG JEDNOGLASJA

LOVRO ŽUPANOVIĆ  
Fišerova 3, Zagreb

Vinko Žganec je višeglasno dopunio (okvirno) 539 narodnih napjeva (posebice iz Međimurja) i od toga 325 objavio. Većina pripada vrsti više-manje jednostavne harmonizacije. Autor je detaljno analizirao 19 primjera Žgančevih višeglasnih dopuna svjetovnog i duhovnog jednoglasja i utvrdio da je na tom području svoje glazbene djelatnosti Žganec ostvario opus neosporne glazbene vrijednosti.

### I.

1. Premda se na osnovi tri jednoglasna napjeva duhovnog podrijetla (dva iz *Citharae octochordae* i jednog iz naroda<sup>1</sup>), objavljenih u zbirki *Hrvatski korali* (Zagreb 1912) s naznakom Žgančeva prezimena, može pretpostaviti da je on već tada ostvario i njihovu višeglasnu dopunu - tu se komponentu, međutim, može dokumentirano pratiti i razmatrati od 1916.<sup>2</sup> odnosno od 1917. godine.<sup>3</sup> Otada do smrti Žganec je za razne sastave višeglasno dopunio 454 svjetovna narodna - dodajmo: ponarodna a i paranarodna - napjeva, a do kraja II. svjetskog rata i 85 duhovnih napjeva većinom iz naroda sa manjim dijelom iz zbirki *Pavlinska*

<sup>1</sup> To su: *Ptičice lijepo pjevaju* i *O Marijo, Bogorodice (Cithara octochorda) te Zdravo sveti Sakramente* (narod).

<sup>2</sup> Zbirka *Hrvatske pučke pobjevke iz Međimurja*, sv.1.

<sup>3</sup> Zbirka *Hrvatska crkvena pjesmarica*.

*pjesmarica* i *Cithara octochorda*. Ukupno ih je 539, etnički najviše iz fundusa hrvatskog naroda - posebice iz Medimurja ali i izvan današnjih granica SFRJ - a potom nekih drugih naroda današnje Jugoslavije.

2. Izvori iz kojih je autor ovog teksta došao do tog broja su:

a) Žgančevom rukom ispunjavani obrasci s naznakom *Prijava djela*, ali bez naslova iz obje tiskane zbirke medimurskih napjeva (1916, 1920) i iz zbirke *Pjesme jugoslavenskih Rusina* (1946)<sup>4</sup>;

b) pisačim strojem ispunjeni obrasci s nazivom *Popis dela*, u najvećoj mjeri identični s prvim izvorom ali s dodatkom naslova iz treće zbirke (1946) i s netočnim oznakama izvođačkih sastava u odnosu na istu<sup>5</sup>;

c) iscrpan popis Žgančeve (noine) ostavštine iz pera Miroslava Vuka (na uvidu mu hvala)<sup>6</sup>.

Navedeni ukupan broj, međutim, u ovom je trenutku iz tehničkih razloga uputnije uzeti okvirno, jer je moguće da takvih radova (sađa izvan citiranih izvora) ima još. Uzme li se u obzir da se neki isti naslovi javljaju višekratno (tj. u verzijama za razne sastave)<sup>7</sup>, može se s priličnom sigurnošću reći da ukupan broj onih s različitim naslovima ne bi smio prijeći cifru 600.

Od (okvirno uzeto) 539 načinjenih višeglasnih dopuna Žganec je, što u raznim zbirkama, periodičkim publikacijama ili u vlastitoj nakladi, objavio 325 s prvog (svjetovnog) i 77 s drugog (duhovnog) područja, neke od njih i višekratno. Ostatak od (opet: okvirno uzeto) 137 takvih radova ostao je u rukopisu.

3. Te višeglasne dopune, bez obzira na područje pripadništva a prema (okvirno) iznesenom brojčanom stanju, radene su:

a) za vokalne sastave a cappella (396) i s pratnjom najčešće glasovira (41) odnosno orgulja (81) ali i tamburaškog orkestra (6),

b) za glasovir dvoručno (11) i četveroručno (2),

c) za tamburaški orkestar (1),

d) za gudački kvartet (1).

Od vokalnih sastava zastupljeni su solo-glas (uz pratnju) te dječji, ženski, muški i mješoviti zbor (ova dva sastava ponekad i sa solo-glasom). Dječji idu od jednoglasja do troglasja (jednoglasni su obvezatno uz pratnju glasovira), ženski i mješoviti su (bez pratnje ili s njom) troglasni i četveroglasni, dok su muški isključivo četveroglasni i a cappella.

S formalne strane dopune idu od pojedinačnih (strofnih) ostvarenja (takvih je najviše) do radova mikrosuitnog te rapsodijskog tipa.

<sup>4</sup> Izvornici danas u Zavodu za zaštitu autorskih malih prava, Zagreb.

<sup>5</sup> Izvornici danas u Odelenju za zaštitu autorskih prava, Beograd.

<sup>6</sup> Ostavština je danas pohranjena u Zagrebu, Gajeva 2 B.

<sup>7</sup> Na primjer ovi naslovi: *Ciganska* (dječji, ženski zbor), *Krastavca* (ž., muški, mješoviti), *Lehku noć* (dj., ž., m., mj.), *Mura, Mura* (dj., ž., m., mj.), *Snočka sam se* (solo, m.), *Šetal sam se* (solo, m.), *Tu za len* (dj., mj.), *Vu mlaki se hrvavam* (solo, mj.), *Zelena j' lipa* (dj., m.), *Zvira voda* (solo, mj.).

## II.

1. Prema uvriježenoj praksi, višeglasno dopunjavanje nekog jednoglasja može se ostvariti na dva načina:

a) dosljedno provedenom homofonizacijom odgovarajuće jednostavne pratnje u svrhu isticanja izvorne melodije,

b) blažom odnosno intenzivnijom polifonizacijom dopunjavajućeg pratilačkog tkiva, ostvarenom korištenjem markantnih motiva iz izvorne melodije.

U prvom slučaju radi se o harmonizaciji, a u drugom o obradbi na nižem odnosno višem stupnju. Za prvi slučaj uzimamo kao primjer dopunu *Lijepa naše* J. Gotovca, za niži stupanj drugoga dopunu napjeva *Oj, more duboko* istog autora, a za viši stupanj ostvarenje *Voda zviru* J. Štolcra-Slavenskoga.<sup>8</sup>

2. U izvoru spomenutom ad a) u prethodnom poglavlju Žganec je od 165 svojih višeglasnih dopuna svjetovnih napjeva njih 153 u rubrici "Obradivač" označio slovom "o" (=obradba), 7 slovom "h" (=harmonizacija), dok je za 4 rapsodije i za *Međimurske plesove* (za tamburaški orkestar) stavio crtu (-) smatrajući se za ta djela skladateljem. S druge strane, sve dopune (68) duhovnog jednoglasja označio je slovom "o". Znači da je klasificirao ukupno 233 svoje višeglasne dopune.

Izvan ove autentične Žgančeve klasifikacije - a u odnosu na (okvirno navedeni) broj 539 - ostalo je 306 dopuna.

3. Ne ulazeći u ovom trenutku (iz tehničkih razloga) u provjeru svih Žgančevih klasifikacija vlastitih višeglasnih dopuna, zadržimo se samo na onima duhovnih napjeva što su objavljene a cappella 1925. godine u II. svesku zbirke *Hrvatske pučke opjerveke iz Međumurja (crkvene)*.<sup>9</sup> Njih je, vidjeli smo, Žganec sve označio slovom "o". Ta oznaka danas je za autora ovog teksta neodrživa u 49 slučajeva jer se radi o (više-manje jednostavnoj) harmonizaciji, dok bi dopuna u 14 slučajeva mogla odgovarati obradbi nižeg a samo u jednom - i to slobodnije shvaćenom - slučaju višeg stupnja<sup>10</sup> Ukoliko je, pak, podrazumijevao (u rukopisu navedenu) orguljsku pratnju - koja je prema uvidu u njegove takve dopune, objavljene u časopisu *Sveta Cecilija* podređena zboru s iznimkom kraćeg uvodnog odsjeka - Žganec je i tada većinu svojih takvih dopuna klasificirao previsoko. Takav u biti jednostavan odnos Žganca prema višeglasnom dopunjavanju duhovnog jednoglasja mogao bi se opravdati protagonistovom spoznajom s obzirom na

<sup>8</sup> Za to ostvarenje (i njemu slična) autor ovog teksta rabi termin "poluizvorno djelo" s obzirom da cantus firmus (tj. glavna melodija) nije proistekao iz imaginacije (navedenoga) glazbenika već je uzet iz nekog njemu tuđeg izvora. Njegov rad s posuđenim cantusom firmusom, međutim, očituje sve značajke samosvojnog stvaralačkog čina.

<sup>9</sup> Objavila ga je Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti (Zagreb). Broj dopuna iznosi 64.

<sup>10</sup> Taj jedan (mogući) slučaj (za autora ovog teksta) je dopuna napjeva *Hote skupa* iz Malc Subotice, donesena pod br. 100 na str. 58-59 spomenutog sveska. (Vidi nešto kasnije i notni tekst.)

primjerenost dopuna u odnosu na karaktere napjeva i na mjesto njihova izvođenja (crkva).

4. Ali, bez obzira na naš današnji odnos prema Žgančevim klasifikacijama vlastitih višeglasnih dopuna duhovnog (kao i svjetovnog) jednoglasja, činjenica je da su one koje je autor ovog teksta uspio pregledati<sup>11</sup> zbarski rađene "uglavnom čitko. Glasovi su vođeni pregledno i muzikalno, ostvarjujući najčešće fine akvareliske ugodaje."<sup>12</sup>

"Međutim, takva s obzirom na usklađenost sa zbarskom tehnikom, ta višeglasna dopuna - što se tiče Žgančeva odnosa prema njezinim zakonitostima - prikazuje njega u dvovrskom svjetlu. Žganec-dopunjavatelj napjeva iz prvog sveska međimurskih popijevaka (1916) sav je u stanovitoj podložnosti školskim pravilima, kojima je zaista temeljito ovladao." Takav je i godinu dana kasnije u višeautorskoj zbirci *Hrvatska crkvena pjesmarica*. "Tri godine potom (u II. svesku međimurskih popjevaka) on je, pak, toliko iznad školskih pravila, da ih primjenjuje ne samo s vidnom lakoćom nego i sa slobodama od kojih ona u slučaju posebice prvog dijela napjeva *Vu mleki se hmivam* predstavlja stvarnu negaciju upravo tih i takvih zakonitosti. Svojim prvim dijelom kao da izravno nadovezuje na čudesan mješoviti zbor *Voda zvira* J.Štolcra-Slavenskoga, ona je tada djelovala kao zamamljivi ali nažalost neiskorišteni putokaz u jednu stvaralački neobično zanimljivu glazbenu avanturu na ovom području."

<sup>11</sup> To su sve duhovnog te gotovo sve tiskane svjetovnog karaktera za vokalne sastave.

<sup>12</sup> Taj citat potpisanoga i iduća dva preuzeta su sa stanovitim dopunama iz njegovog teksta "Stvaralačko-razvojni princip kao sustavnost u opusu Vinka Žganca", objavljenog najprije u časopisu *Sveta Cecilija* (1976/46, br. 2, str. 38-40), a potom - ali, zbog tiskarskog previda, s nepotpunim naslovom (nedostaju riječi "u opusu Vinka Žganca") - u časopisu *Medimurje* (1987, br. 11, str. 155-160).

### 31. Vu mleki se hmivam.

*Larghetto con espressione*

Dekanović,

1

Vu mle - - ki se hmi - vam,

Pripjev.

v pe - ča - - lat se bri - seni. O-sem

naj-set gumbov, o-sem - naj-set gumbov.

Popevam veselo,  
Vidiš pajdas čelo  
Osemnajset...

Kak su lepi zlati,  
S perom počesani  
Osemnajset...

To je piela draga  
S horvackog orsaga  
Osemnajset...

Gledi moje lasi,  
Kak su lepi zlati.  
Osemnajset...

S perom počesani,  
V kite navezani.  
Osemnajset...

S horvackog orsaga,  
S Petervaradina.  
Osemnajset...

Vrlo blagi odraz tih sloboda mogao bi se - imajući u vidu maloprije navedenu misao o namjeni višeglasnih dopuna duhovnog jednoglasja (crkva) - na tom (duhovnom) području osjetiti u ovom primjeru:

221. **Sim šetujte, o dušice . . .**  
(Od Majke Božje Vinske.)

2

Poturen.

The musical score is written for two voices (Soprano and Bass) in a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system contains six measures of music with the following lyrics: 'Šim še- / tuj - te, o du- / ši - ce, pred Ma - / Ko - - ja - / vu ol- / ta - ru se - di, nas greš - / ni - ke'. The second system contains two measures with the lyrics: 'sve - to / mi - lo li - - ce / gle - di.' Above the first system, there are markings '5 5' above the first two measures and '5' above the third measure. The tempo marking 'Poturen.' is placed above the fifth measure of the first system.

"Upravo navedene tri edicije - objavljene u vremenskom rasponu od svega četiri godine - najbolji su teren za spoznavanje razvoja Žganca i kao dopunjavatelja svjetovnog i duhovnog jednoglasja i kao glazbenika u širem smislu. On je između 1916-1920. godine učinio veliki korak naprijed, i to na jednom vrlo osjetljivom području - neusporedivo brže nego, na primjer, na melografskom. A tada (1920) mu je bilo 30 godina.

Dovinuvši se kao harmonizator/obrađivač do naznačene točke, Žganec je do kraja života ostao više-manje uglavnom u granicama njezinih odrednica. Ne primjenjujući više politonalitetske paralelizme iz (prvog dijela) napjeva *Vu mleki se hmivam*" niti (svjesno upotrebljene) usporedne kvinte iz početnih taktova napjeva *Sim šetujte*, "ali pokušavajući - doduše - u *Slavonskoj rapsodiji* za muški zbor svoj harmonijski jezik obogatiti značajkama pentakordalnog kromatskog niza (tj. tzv. "istarske ljestvice"), on je na području o kome je riječ ostao na razini II. sveska (iz 1920): zbarski čitak i gibak".<sup>13</sup>[..].

<sup>13</sup> Stanoviti prigovor zbarskoj čitkosti i gipkosti Žgančevih dopuna duhovnog jednoglasja i njegovu odnosu prema (nekim) starim načinima u kojima su doučni napjevi ostvareni prisutan je u tekstu Franje Hrga "O Žgančevim harmonizacijama medimurskih crkvenih napjeva", objavljenom u časopisu *Sveta Cecilija*, 1991/61, br. 1, str. 6-9. (O drugoj će tezi, što se tiče



5. a) Kao dokaz onome što je prije rečeno evo nekoliko primjera:

- Za primjere jednostavne ali učinkovite harmonizacije neka s područja svjetovne glazbe posluži dopuna napjeva *Vuprem oči*, objavljena u prvom svesku zbirke *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja* (1916), o čijoj će metričnosti u zabilježbi Žganca biti govora kasnije,

## 42. Vuprem oči.

3

**Čeznutljivo.** **Selnica.**

Vu - prem o - či vu to ne - bo vi - se - ko;

tam ja vi - dim: sve - tle zvezde i - gra - ju.

Či mi bole jasnje zvezde igraju,  
Bole moje mlado srce kalaju.

Međimorje, kak si lepo zeleno,  
Cveticem si ti meni obgrajeno.

Počela se travica zeleniti,  
Moja draga, ne smim se ja ženiti.

Još me budeš mali časak čekala,  
Makar buš se saki denek plakala.

starih načina, biti još govora.) Na uvidu u rukopis i dozvoli za njegovo korištenje potpisani zahvaljuje Fr. Hrgu.

a s područja duhovne glazbe dopuna napjeva *Klanjamo ti [!] se II:*

8. Klanjamo ti se . . .

4

II.

Dekanovci.

Kla-nja-mo ti se, ži - - vi kruh an -

gel - - ski, Bog i člo - vek skup, Bog pra-vi ne-be ski.

- Dopune napjevâ *Raca plava po Dravi* iz II. sveska navedene zbirke (1920) i *Dika Bogu na visini* predstavljaju primjere sa skromnom primjenom imitacije u drugom odsjeku:

5 **13. Raca plava po Dravi.**  
*Allegretto scherzando.* Dekanovci.

The musical score consists of three systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line.

System 1:  
Ra-ca plava po Dravi, korpu ne-se  
Ej haj, to le-to,

System 2:  
na gla-vi. Ej haj, da nam ru-ži - ce cvetu!  
Ej haj, to le-to!

System 3:  
Ej haj, to le-to. da nam ru-ži - - ce cvetu!

Videli sam te na brodu	V žito sam se zgleđavao.
Poznao sam te po hodu. Ej haj ...	K sebi sam te vuzavao.
Videli sam te v gorlčaj,	Čekao bum te do kmice.
Poznao sam te po špicaj.	Dojđi k meni v gorice.
Štela si mi se skriti,	Či me oćeš zeniti,
Da si plela vu žiti.	Ne smeš drugam hođiti.

Rekel sam ti predlani,  
Naj bu ljubav med nami.

### 21. Dika Bogu na visini . . . \*

(Iz Kermanove zbirke).

*Allegro.*

Poturen:

6

Di-ka Bo-gu na vi-si - - ni, a mir lju-dem na ni-zi - -  
Ki go-der su do-bre vo - - lje, ter Bo-gu su svi po vo - -

Di - ka Bo - gu, a mir lju -  
Ki go - der su, ter Bo - gu

I. ni, Hva - li - mo te za ve - li - ku  
II. lji. Hva - li - mo te za ve - li - ku

dem, dem.  
su, su.

i pre - slav - nu tvo - ju di - ku, ar si ti sam  
i pre-slav-nu tvo - ju di - ku, ar si ti sam

Bog ne - bes - ki, kralj zemeljski i an - gel - ski.

O ti, Božji sin jedini, Zveličitel naš ljubljeni.  
Jezus Kristuš milostivni, za nas aldov učinjen križni.  
Z Ocem Bogom gospoduješ, z Duhom svetim ti kraljuješ;  
Jednu hvahu i poštenie vam trem daje sve stvorenje.

- Zanimljiva je Žgančeva dopuna napjeva *Dil, dil duda* i *O Marija, Majka Božja*, o kojima će se (također) prozboriti kasnije:

7 **22. Dil dil duda ...**  
A la pastorale. Dekanovci.

Dil dil duda, dil dil du-da, z Le-ti-ne ci-

Dil - dil

ga-ni, z Le-ti-ne ci - ga-ni, Aj-aj to-to-to!

du-da; dil - dil du-da. Dil-dil du - da;

Aj-aj to-to-to! Z Le-ti-ne ci - - ga-ni!

dil-dil du - da; dil - dil du-da.

Dil ... Žena ti je huda ... Ajaj ...  
Dil ... Zdrapana je bunda ... Ajaj ...

202. O Marija, Majka Božja . . .

Dekanovel.

8



O Ma-ri - ja, K te - bi kri - či, Maj-ka Bo-žja, du-ša mo-ja, Maj-ka mi-lo-ard-no - sti, po-stav-le - na v ža-lo - sti.

Prpjev.



Smiluj se -zvr-hu me - ne, o Ma - ri - ja, pro-sim te - be.

Ar me boli srca, to je,  
Kajti dobro spoznavam  
Dare božje, grehe moje,  
Zato tebe zazavam.

Smiluj se...

Najmre pako, kada pošli  
Bude z sveta ovoga,  
I na sud on teški došli  
Boga sudca strašnoga.

Smiluj se...

Ah kajem se z srca moga  
I zdihavam prežučno:  
Kaj zbantual dragog Boga  
Jesam mrško i ružno.

Smiluj se...

Da mi Ježuš moj rasveti  
Od tud srečno da pošti,  
Šakramente svete vzeti,  
K Tebi v nebo da došti.

Smiluj se...

Kajti Boga ljubiti sada  
Ja obećam do smrti,  
Da već grešiti ne ću sada,  
Raški hoću vumreti.

Smiluj se...

Daj, da zadnja reč mi bude;  
Ježuš, Jožef, Marija  
Smrtne kad početim trude,  
Pomoć tvu da spoznam ja.

Smiluj se...

Hoću se prav spovedati  
I pokoru činiti,  
Orešne prilike bežati,  
Poželjenja vkrotiti.

Smiluj se...

Ah, za sluka tvoga make  
Vse, kaj prošim, podeli,  
I vu tvoje primi ruke  
Dušu, kad se odeli.

Smiluj se...

Ah, da mi se Bog smiluje,  
Da mi grehe otpusti,  
Milost da mi svu daruje,  
Moli majka milosti.

Smiluj se...

O Marija, kod vsakoga  
Jesi Ti pomoćnica,  
Auda suze glača moga  
Primi slatka Devica.

Ar si svigdar dobra Mati  
Zavjetnica kresnika:  
All ne daj mi vmirati,  
Dokicem nemam mešnika.

Smiluj se...

Dika Ocu, dika Sinu,  
Dika Duhu svetomu,  
Kak je bilo na početku,  
Tak i sada i svigdar:  
Slavno budi ime Ježuš,  
Slavno ime Marija!

- Dopuna napjeva *Truden hodim, truden šećem* sa svojom (mogli bismo reći) bimetričnošću a time i stanovitim harmonijskim suzvučjima slobodnijeg tretmana stoji kao obradba na granici nižeg i višeg stupnja. Adekvatni primjer s područja duhovne glazbe nije bilo moguće pronaći, po svemu sudeći zbog pretpostavke navdence pri kraju 3. odsjeka ovog poglavlja.

9 *Allegretto.* Prelog.

Tru - den ho - dim, tru - den še - ćem,

ja : prez dra - ge ži - vet ne - ćem.

i prez sa - ke dru - ge leh - ko,

sa - mo prez te dra - ga tes - ko.

- I za završetak ovog kratkog uvida u Žgančevo dopunjavanje svjetovnog i duhovnog jednoglasja evo najprije dopune svjetovnog napjeva *Prvo leto služim*, prave obradbe višeg stupnja, bogate polifonizirano vođenim dionicama izrađenim tehnikom bliskom slobodnijem kanonskom imitiranju izvorne melodije,

10 **35. Prvo leto služim.** *Allegro.* Macinci.

Pr-vo le-to slu - žim, služim, kokoš sam za-  
Pr-vo le-to služim, slu - žim,  
slu - žil Pr-vo le-to slu - žim, slu - žim,  
Pr-vo le-to slu - žim,  
kokoš sam za-slu - žil, Pr-vo le-to  
kokoš sam za - služil. Moja kokoš z belim perjem,  
mo-ja kokoš z belim perjem pišcan-ce va - li.  
piš - can - - - ce va - - - li.

Drugo leto služim, služim, racu si zaslužim:  
Moje raca blato taca, moja kokoš z belim perjem piščance vali.  
Treće leto služim, služim, gusku si zaslužim:  
Moja guska vodu pluska, moja raca ...



pa neusporedivo skromnijeg sličnog slučaja na duhovnom području:<sup>14</sup>

11

100. Hote skupa. Mala Subotica.

*Grave.*

1. Ha -- te sku -- pa ve -- se -- lit se, Tam vu  
Ar je doš -- lo zve -- li -- če -- nje. Vu Be --

2. O -- vo de -- te ja -- ko le -- po, Nje -- mu  
Rav -- no ta -- ko kak kru -- ljev -- sko. Tak je

*Andante. Priljev.*

Na -- za -- re -- tu je, le -- ži v mr -- znoj  
tle -- he -- mu. ju -- de, gol na tvr -- doj

je i -- me Je -- zuš,  
an -- gel na -- zves -- til.

*pp*

šta -- li -- ci, Po -- či -- vaj, i spa -- vaj.  
sla -- mi -- ci;

<sup>14</sup> Vidi bilj. br. 10.

*Agitato.*

Nu-naj spa-vaj, ma-lo de-te, svi ga ta-ki po-ho-di-te;  
Nu-naj spa-vaj ma-lo de-te

Nu-naj spa-vaj ma-lo de-te, svi ga ta-ki

*cresc.*

vu mi-ru naj po-či-va.

po-ho-di-te! Vu mi-ru naj po-či-va!

b) U svojim višeglasnim dopunama jednoglasja Žganec je ostavio i dva dokaza prožimanja napjeva svjetovnog i duhovnog karaktera; drugim riječima, dva dokaza s tzv. kontrafakturom teksta. Dodajemo, da je na prvi slučaj djelomično upozorio i sam Žganec, a da drugi očito nije bio zapazio.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Djelomično upozorenje Žganec je 1925 donio u *Dodatku I* ("Primjedbe k nekim popijevkama"), a uz napjev br. 120 (*Oj, djetšce moje drago I*) ovim riječima:  
"Studiju o ovoj popijevci napisao je dr. Milovan Gavazzi u 'Sv. Ceciliji' g. 1919, str. 96-99. To je melodija općenito hrvatska, pjeva se u Slavoniji (Podgajci! vidi rečenu studiju). Motivi ove popijevke dolaze u poznatoj popijevci 'O Marijo, Bogorodica'. (Br. 203)." ... Usp. *Hrvatske*

Nar. umjet. P. I. 3, 1991, str. 203-232, L. Županović, Žgančevo višeglasno...

Za kratki uvod u dokumentiranje prvog slučaja neka posluži najprije drugi dio (završetak) napjeva iz *Citharae octochordae* (I. izdanje, 1701) s naslovom *O Maria Bogorodicza*:

12

O MARIA BOGORODICZA . . . CO I (1701),  
CZAVRŠETAK) str. 375

PO-DE-LI NAH TVU MI-LOŠ-CHU DE-VA MA-RI-A

PRE-MI LOZ-TIV-NA.

Detailed description: The image shows two staves of handwritten musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff contains the melody for the first line of the song, with lyrics 'PO-DE-LI NAH TVU MI-LOŠ-CHU DE-VA MA-RI-A' written below it. The second staff contains the melody for the second line, with lyrics 'PRE-MI LOZ-TIV-NA.' written below it. The notation includes notes, rests, and a double bar line at the end of the second staff.

a onda napjev *Doletel je sivi sokol* iz III. knjige Kuhačeve zbirke *Južno-slovenske narodne popievke* (1880):

13

ANDANTE CON MOTO DOLETEL JE HRV. ZAGORJE  
KUHAC, JNPI/W. 808

DO-LE-TEL JE SI-VI SO-KO Z VU-GER-SKE ZEM-LE,

Z VU-GER-SKE ZEM-LE.

Detailed description: The image shows two staves of handwritten musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff contains the melody for the first line of the song, with lyrics 'DO-LE-TEL JE SI-VI SO-KO Z VU-GER-SKE ZEM-LE,' written below it. The second staff contains the melody for the second line, with lyrics 'Z VU-GER-SKE ZEM-LE.' written below it. The notation includes notes, rests, and a double bar line at the end of the second staff.

pučke popievke iz *Medimurja II. svezak (crkvene)*, bilj. 9, str. 162. - Za Gavazzia vidi njegovu studiju Prilog narodnim melodijama u *Cithari octochordi*, ponovno objavljenu 1988. u knjizi Milovan Gavazzi, *Izabrani radovi s područja glazbe* (Zagreb), str. 50, iz čega je vidljivo da se ne radi o studiji o ročnom napjevu već samo o spominjanju njega (s notnim primjerom) s obzirom na njegovu povezanost s našim primjerima br. 14 i 15.

Slijede Žgančeve višeglasne dopune napjeva *Sejaj, sejaj bajžulek*

14 33. *Sejaj, sejaj bajžulek.*

Mil. III. Štrigova.

Se - jaj. se - jaj baj - žu - lek. Se - jaj

se - jaj. dra - ga lju - ba. baj - žu - lek.

baj - žu - lek.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled '33. Sejaj, sejaj bajžulek.' It is marked 'Mil.' and 'III.' and attributed to 'Štrigova.' The score consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The first system contains the lyrics 'Se - jaj. se - jaj baj - žu - lek. Se - jaj'. The second system contains the lyrics 'se - jaj. dra - ga lju - ba. baj - žu - lek.' followed by 'baj - žu - lek.' on a lower line.

pa *Oj detešce moje drago* I:

120. *Oj detešce moje drago . . .*

15 Allegretto. I. Dekanović.

Oj de - te - šce - mo - je dra - go, ve - se - - la sam

Detailed description: This is a musical score for a piece titled '120. Oj detešce moje drago . . .'. It is marked '15 Allegretto.' and 'I.' and attributed to 'Dekanović.' The score consists of a single system of music with a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The lyrics are 'Oj de - te - šce - mo - je dra - go, ve - se - - la sam'.



Sinek, sinek, moj ljubljeni,  
Nuder zaspi ti;  
Oj golubek moj mileni,  
Sve moje si ti.

Tebe otac ljubi, slavi,  
Vrhu svih ljudi,  
Kajti si mu sinek pravi  
I nitko drugi.

Lepa moja ti ružica,  
Mili sinek moj;  
Lepo dišuću ljubica,  
Željni golub moj.

Ljubezan je sin moj dragi  
U pelenicah,  
Kako krotko spava blagi  
Sad u jasicah.

Na nebesih sve zvezdice  
Kralju svetlju,  
I veselo svud ptičice  
Njemu pevaju,

Oj pastiri svu noć bdeći  
Gori stanite,  
Mladom kralju prihodeći  
Dare nosite.

Činjenica (1) je da su oba napjeva gotovo identična s pretpostavljajućim prvenstvom narodnog svjetovnog predloška pa onda njegova refleksa u duhovno područje. Harmonijska im je dopuna uglavnom ista s tek mjestimično različitom akordikom.

Za prvi primjer drugog slučaja poslužiti će Žgančeva harmonizacija svjetovnog napjeva *Lohku noć*:

### 37. Lohku noć.

16

Veselo. Vratišinci.

Leh - ku noć, leh - ku noć! A - li - ne  
Leh - - - - - ku noć!

The first system of musical notation for 'Lohku noć'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked 'Veselo.' and the origin is 'Vratišinci.'. The lyrics are 'Leh - ku noć, leh - ku noć! A - li - ne' and 'Leh - - - - - ku noć!'.

sva - ko - mu; sa - mo je - noj ru - ži - ci,

The second system of musical notation. The lyrics are 'sva - ko - mu; sa - mo je - noj ru - ži - ci,'.

Pripjev.

Ton - će - ko - vojli du - ši - ci. Maj namu Ton - ček

The third system of musical notation, marked 'Pripjev.'. The lyrics are 'Ton - će - ko - vojli du - ši - ci. Maj namu Ton - ček'.

za - mu - di, to Ma - ri - ja do - sto - ji.

The fourth system of musical notation. The lyrics are 'za - mu - di, to Ma - ri - ja do - sto - ji.'

Do - stoj Bog, do - stoj Bog, Je - suš i Ma - ri - ja.

The fifth system of musical notation. The lyrics are 'Do - stoj Bog, do - stoj Bog, Je - suš i Ma - ri - ja.'

a za drugi (s područja duhovnog karaktera) *Pastir zove si druga:*

17

107. Pastir zove si druga.

Poturen.

Pa - stir zo - ve si dru - ga, ka - že, da bu vre zor - ja:

sta - ni ho - di br - zo sim, ar je - ču - ti glas z vi - sin.

Kaj si počel tu vikati.  
Pusti ljudi v miru spat.  
Jošće nije pol noći:  
To poznaju me oči.

Ali otpril oči tve.  
Pogledaj, luči ne gore.  
Čuj kričeće anđele.  
Ter se zvičči s postela.

Ak se ne ćeš probuditi.  
Druge moram zvatit li,  
Ja te ne ću bantuvat.  
Neg pastire idem zvat.

Činjenica (2) je da je podudarnost, zasad bez identificiranog izvorišta ali s mogućim primatom onoga duhovne ugodajnosti, očital

Ta dva dokaza nisu, dakako, i jedina. Budući da je sličnost i u još nekoliko slučajeva - koje Žganec također nije bio zapazio - prisutna više ili manje, jasno je da je u narodnom melosu međimurskog područja dolazilo do podmetanja tematski i sadržajno drugačijeg teksta na relaciji svjetovno-duhovno. Zasad je, bar autoru ovog teksta, nemoguće izričito ustvrditi redosljed kontrafakturnog postupka, zbog čega ga je i naznačio isključivo na načelu pretpostavljanja.

### III.

1. Danas je potpuno shvatljivo da je Žganec u svom glazbeničkom radu - znači, i na području o kome je riječ - očitavao sve pozitivne i negativne značajke izvora na kojima se kao glazbenik odgajao i kojima je u najvećoj mjeri ostao vjeran do kraja života. Međutim, iako preko njih nužno vezan za postulate europske glazbene tradicije, on je urođenim instinktom za narodni melos posebice svog rodnog kraja umio progovarati i glazbenim izričajem drukčijim od onoga kojeg je usvojio u radu sa svojim učiteljima, prvenstveno s Franjom Duganom starijim.

Zato mu ne treba suviše zamjeriti što je, na primjer, u zabilježbi napjeva poneku osebujnu narodnu konstrukciju stavljao u okvire "normalnosti"<sup>16</sup>, ili napjev ostvaren u nekom od starih načina bilježio sa suvišnim predznacima<sup>17</sup>, ili što nije osjetio da je napjev *Dil, dil duda* u miksolidijskom načinu a ne u duru s modulacijom (u drugom dijelu) u tonalitet dominante.<sup>18</sup> Uostalom, i sam se prije tridesetak godina suglasio s prve dvije zamjerke što mu ih se usudio iznijeti autor ovog teksta, dok se s (njegovom) trećom - usprkos harmonizaciji M. Magdalenića pa obradbi autora ovog teksta, izrađenima u okviru spomenutog načina - nije mogao ni htio složiti.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Na pr. napjev *Vuprem oči* u shemu 4+4 takta umjesto 5+5 taktova. Usp. i Žgančevu kasniju zabilježbu istog napjeva u ediciji Vinko Žganec, *Hrvatske pučke pobjevke iz Medimurja*, knj. I, Zagreb 1990, pr. br. 1 na str. 9.

<sup>17</sup> Na pr. napjev *Raca plava po Dravi* u dorskom na f s predznakom "des" te (napjev) *Ah, hvale si vredno sveto križno drvo* (također u dorskom) na d s predznakom "b".

<sup>18</sup> Franjo Hrg u navedenom tekstu smutra da bi se u istom načinu morao tretirati i duhovni napjev *O Marija, Majka Božja* (koji je Žganec dopunio u F-duru, usp. notni pr. br. 8) te donosi takvu višeglasnu dopunu (vidi n.pr. br. 19).

<sup>19</sup> Zamjerke autora ovog teksta odnosile su se samo na dopune napjeva svjetovnog karaktera. (O onima duhovnim tada nije bilo riječi.)



# DIL, DIL, DUDA

Zapisao: V. Žganec  
 Obradio: L. Županović (1970)

1B

The musical score is written on a grand staff with three systems of staves. The lyrics are written below the notes. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature.

**Lyrics:**  
 DIL, DIL, DU-DA, DIL, DIL, DU-DA, Z LE- TI- NE CI- GA- NI, CI-  
 Z LE- TI- NE CI-  
 DIL, DIL, DU-DA, DIL, DIL, DU- DA, DIL, Z LE- TI-  
 AI, AI, TO, TO, TO, AI, AI, TO,  
 - GA- NI, AI, TO, TO, TO, AI, TO, TO, Z LE- TI- NE CI- GA- NI.  
 - GA- NI, AI, AI, TO, AI, TO, TO, TO, AI, AI, TO, TO, TO, Z LE- TI- NE CI- GA- NI.  
 - NE CI- GA- NI. AI, AI, TO, TO, TO, AI, AI, TO, TO, TO, Z LE- TI- NE CI- GA- NI.

19  
O Marija, majka Potoja...  
Karan. F. Hrg (1970)

Handwritten musical score for 'O Marija, majka Potoja...'. The score is written on a grand staff with two staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the notes: 'O Marija, majka Potoja, majka milo-rodno-sti, majka mi-lo-rodno-sti, majka mi-lo-rodno-sti, majka mi-lo-rodno-sti, duša re-vo-ga, duša re-vo-ga, duša re-vo-ga, duša re-vo-ga'.

Handwritten musical score for 'O Marija, majka Potoja...'. The score is written on a grand staff with two staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the notes: 'po-trav-tena vi-za to-sti. Smiluj se, zovim mene, o Marija, pro-si za-ke'.

2. U uvodnim recima ovog teksta - uz termin "narodni" - upotrijebljeni su termini "ponarodan" i "paranarodan". Navevši ih, autor ovog teksta mislio je i na slučajeve Žgančevih zabilježbi onih napjevca za koje je očito da ih je stvorila osoba temeljitije glazbene naobrazbe čije je ime nestalo u anonimnosti, i na one (napjeve) za koje se - posebice u novije vrijeme - sve upornije ističe (Fr. Božić, M. Vuk) da su plod stvaralačke imaginacije svestranoga Florijana Andrašeca (1888-1962) iz Dekanovca.<sup>20</sup> On bi, naime, i prema autoru ovog teksta mogao biti mogući ishrititelj 27 svjetovnih napjevca, objavljenih u pojednim Žgančevim edicijama između 1920. i 1957. godine s naznakom narodna "iz Dekanovca". Uostalom, i sam je Žganec naveo da je Andrašec "znao silu pučkih popijevaka" te je "Po njegovom pjevanju zabilježio gotovo sve popijevke koje se pjevaju u Dekanovcu i okolici".<sup>21</sup> Tom njegovu zapisu neka bude dodan i ulomak iz Žgančeva pisma Andrašecu od 06.06.1951. što ga donosi Z. Bartolić u spomenutoj knjizi, a koji glasi: "Javite mi odakle Vam ta melodija? Samo iskreno i istinski. Meni izgleda da u tom Dekanovcu 'zviraju' melodije i pjesme. Htio bi [!] znati, kakav je to zdenec koji je nepresušan?"<sup>22</sup> Unatoč takvoj sumnji, Žganec nije u slučaju Andrašeca odigrao onakvu ulogu kakvu je, na primjer, odigrao F. Ks. Kuhač u slučaju Ferda Rusana (1810-1879). Možda zbog toga što nije vjerovao u mogućnost pojave novog Rusana u našem stoljeću.<sup>23</sup>

Što se tiče mogućeg Andrašecova autorstva u Žgančevoj zbirci duhovnih napjeva iz Međimurja (1925), ono bi se moglo odnositi na napjeve za koje je Žganec (u Dodatku II., Moji pjevači i saradnici, str. 167) naveo da mu ih je pjevao Florijan Andrašec "seljak i orguljaš iz Dekanovca, star oko 36 godina."

Ti su:

- Dojdi, Duh sveti (br. 3)
- Prije kršćanskog nauka (br. 5)
- Po kršćanskom nauku (br. 6)
- Klanjamo ti se (br. 8)
- Svet, svet, svet (br. 10)
- V jutro otprem oči I (br. 19)
- V jutro otprem oči II (br. 20)
- Svim na zemlji mir, veselje (br. 26)
- Gospodine Bože, ja sam tve stvorenje (br. 42)
- Nebo, nebo II (br. 44)
- Nebo, nebo III (br. 45)
- Sveti, svet, svet pevaju V (br. 51)

<sup>20</sup> Usp. Franjo Božić (i Miroslav Vuk), *Florijan Andrašec, Hrvatske popijevke iz Međimurja*, Čakovce 1981. Vidi i Zvonimir Bartolić, *Hrvatski pučki pjesnik Florijan Andrašec*, Čakovce 1988., kao i studiju potpisanoga "Doprinos Florijana Andrašeca glazbenom fundusu Međimurja", *Arti musices* 20, 1989, br. 1-2, str. 115-127. U njoj su poimence navedeni naslovi 27 (svjetovnih) napjevca kojima bi Andrašec mogao biti autor.

<sup>21</sup> Usp. V. Žganec, *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja I. svezak (svjetovne)*, JAZU, Zagreb 1924, str. 9.

<sup>22</sup> Usp. Zv. Bartolić, nav. dj., str. 463.

<sup>23</sup> Dosad navedeni tekst u 1. i 2. odsjeku ovog poglavlja dijelom je (ali s dopunama) preuzet iz radova potpisanoga navedenih u bilj. br. 12 (1.) i 20 (2.).

- Pozdravljeno budi telo Jezusa II (br. 58)
- Pozdravljeno budi telo Jezusa V (br. 61)
- Agnec Božji IV (br. 81)
- Naše odnemi grehote (br. 83)
- Vi oblaki ga rosite (br. 86)
- Poslan je angel Gabrijel I (br. 89)
- Marija se majka trudi (br. 115)
- Oj detešce moje drago I (br. 120)
- Narodil se je kralj nebeski (br. 122)
- Ovčica, kam bludiš II (br. 128)
- O zmožnosti neba, zemlje (br. 129)
- V Kani Galileji (br. 130)
- Poslušajte, dragi ljudi (br. 137)
- Tužno plače, žubiko javčec I (br. 150)
- Staše mati kruto tužna II (br. 155)
- O grešna duša III (br. 167)
- Majka Božja je zaspala I (br. 170)
- Majka Božja je zaspala II (br. 171)
- Majka Božja je zaspala III (br. 172)
- Jezus zveličenje (br. 177)
- Kristuš nam se gorec stal (br. 184)
- Veseli se, o Marija (br. 192)
- Ah raduj se sve kršćanstvo (br. 196)
- Kralica angelska II (br. 199)
- Zdravo Devica I (br. 200)
- O Marija, Majka Božja (br. 202)
- O Marija Bogorodica (br. 203)
- O zmožna kralica I (br. 204)
- Svi vu glas jeziki (br. 216)
- Znaš, o Marija, moje veselje (br. 217)
- Hodi človek simo (br. 226)
- Ki se šeće v protuletje (br. 237)
- Denes Gospodinu Bogu (br. 240)
- Veselo je hmreti (br. 245)
- Den srditi I (br. 248)
- O smrt strašna (br. 256)
- O ti tužen človek (br. 257)
- Jezuš svemogući (br. 258)
- Oh kak si velika (br. 261)
- Oslobodi Bože (br. 264)

Medu tim napjevima ima neobično profinjenih i oscbujnih (npr. br. 130), ali i sasvim prosječnih. Neki od njih počinju jednako (npr. br. 58 i 158), neki očituju izvorište iz *Citharae octochordae* (npr. br. 184, 200), a u nekima se može nazrijeti utjecaj svjetovnog melosa, iako u skromnoj mjeri (npr. br. 150). A ako Andrašecu treba pripisati autorstvo napjeva pod br. 120, onda on izlazi kao "krivac" za drugi od ona dva kontrafakturna slučaja o kojima je bilo riječi u prethodnom poglavlju.

Od navedena 52 (Andrašćeva?) napjeva Žganec je višeglasno dopunio one pod br. 8, 19 I, 26, 51, 58, 81, 83, 86, 115, 120, 128, 129, 130, 137, 150, 172, 177, 192, 200, 202, 203, 204, 240 - ukupno 23 višeglasne dopune.<sup>24</sup>

3. Sabere li se sve što je dosad navedeno, izlazi da je Žganec impozantnim brojem svojih višeglasnih dopuna svjetovnog i duhovnog jednoglasja ostvario opus neosporne glazbene vrijednosti i zbog toga zaslužan naše pozornosti, ne samo današnje nego i budućih naraštaja - kao nedvojbeni dokaz protagonistove opsjednutosti narodnim (ponarodnim i paranarodnim) pjevom i njegove upornosti da mu upravo višeglasnim dopunjavanjem poda dignitet umjetničke tvorčvine a time i omogući trajanje na koncertnom podiju odnosno u sakralnom prostoru.<sup>25</sup>

Tom konstatacijom svjesno je dodirnuo pitanje opravdanosti kao i logičnosti Žgančeva višeglasnog dopunjavanja onih napjeva za koje je očito da pripadaju području solističkog muziciranja ("JA" forma). Takvo razmatranje te problematike, međutim, ne pripada našem krugu razmatranja. Zbog toga ono ostaje kao naznaka nužnosti sustavnijeg i dokumentiranijeg bavljenja njime od onoga dosad tek usputno natuknutoga.

<sup>24</sup> Autor ovog teksta smatra da je prethodnim recima opravdao svoju upotrebu termina "ponarodni" i "paranarodni" u kontekstu teme koja je predmet razmatranja.

<sup>25</sup> Prema dostupnim podacima izlazi da je današnje izvođenje Žgančevih višeglasnih dopuna svjetovnih napjeva odnosno malobrojnih izvornih skladbi (koncertno, na radiju) prisutnije od izvođenja onih duhovne sadržajnosti. To se može zaključiti prema tiskanju tih (duhovnih) u recentnim (gotovo službenim) crkvenim pjesmaricama odnosno kantualima. Statistika, načinjena na temelju uvida u 7 takvih edicija u rasponu od 1912-1985. godine pokazuje ovo stanje (broj izvornih skladbi naveden je u zagradama):

Edicija	Mjesto i godina tiskanja	Broj Ž. dopuna
[Hrvatski koral]	Zagreb 1912	3 (jednoglasno) (+1)]
Hrvatska crkvena pjesmarica	Zagreb 1917,1919 <sup>2</sup>	6 (+2)
Hrvatski crkveni kantual	Zagreb 1934	8 (+2)
Hrvatska crkvena pjesmarica	Roma 1949	9 (+2)
Nova crkvena pjesmarica	Zagreb 1974	6 (+1)
Pjevajte Gospodinu pjesmu novu	Zagreb 1985	3 (+1)

Na osnovi iznesenoga Žganec se brojčanim iznosom iz 1985. vratio u 1912. godinu! Po tome bi se moglo pretpostaviti da su njegove višeglasne dopune duhovnog jednoglasja odnosno takve izvorne skladbe na najboljem putu da (već) početkom sljedećeg stoljeća (i milenija) nestanu iz (službene) upotrebe u crkvenim prostorima. A to bi zaista bilo šteta.

## ŽGANEC'S HARMONISATION AND ADAPTATION OF SECULAR AND SACRAL ONE-PART SINGING

### SUMMARY

#### 1.

Vinko Žganec (1890-1976) from 1916, (*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja* /Croatian Folk Songs from Međimurje/ Vol. 1), and 1917, (*Hrvatska crkvena pjesmarica* /Croatian Church Songbook/) up until the end of his life, adapted 454 secular folk songs for singing in parts (and/or songs adopted as folk songs, and para-folk songs) for various choirs. Up until the end of the Second World War he also adapted 85 sacral tunes in this way. Mostly folk in origin, with the lesser part being from the collections, *Pavlinska pjesmarica* (a 17th century book of songs of the Pavlin order), and *Cithara octochorda* (a Croatian church song book). There was a total of 539 songs in all, most of them deriving ethnically from the heritage of the Croatian people (particularly those from Međimurje, but also from outside the present borders of the SFR of Yugoslavia), and also from some other peoples in today's Yugoslavia.

Despite the sources referred to by the author when working on this paper i.e. a) forms completed in Žganec's handwriting, kept today by the ZAMP (Zagreb copyright agency); b) forms completed by Žganec on the typewriter, now held by the OZAP (Belgrade copyright agency); and, c) a list of notes bequeathed to Mr. M. Vuk; the number should be taken as being only indicative, as it is possible that such works exist outside of the sources mentioned. As certain of the titles appear on a number of occasions (i.e. in versions for various groups), it is reasonable to say that the number of songs with varying titles does not exceed 600.

Of the approximate number of 539, Žganec published 325 multi-part adaptations from the secular, and 77 from the sacral sphere. The remaining 137 works remained in manuscript form.

#### 2.

If there is agreement on the point that multi-part adaptation of one-part singing can be carried out through a) *harmonisation* and/or b) *adaptation* of the lower (b1) or the higher (b2) degree, then despite Žganec's own classification of the majority of his amendments as adaptations, it should be said that such are in fact rare, and that most of them fall into the category, more or less, of simple harmonisation. However, it should also be added that all of Žganec's works (those that the author of this paper was able to peruse) was mainly done in a straight-forward manner: the voices are led in a clear and musical fashion, producing, on the whole, a delicate water-colour effect. In the first

collection of Međimurian songs, Žganec was still an adherent to then current rules of his training; however, in the second collection dating from 1920, he had advanced so much that he applied them, not only with evident ease, but also with a sense of freedom which in the case of the adaptation particularly of the first

part of the song *Vu mleku se hmivam* (I Wash in Milk), led to a real negation of just those rules. From 1916, Žganec took a big step forward as regards harmonisation. He stayed at his achieved peak until the end of his life, no longer applying polytonal parallelism from the first part of the tune, *Vu mleku se hmivam*, but endeavouring in *Slavonska rapsodija* (Slavonian Rhapsody) for a male choir, to enrich his expression with the marks of pentachordal chromatic series (i.e. the so-called Istrian Scale). He remained, to sum up, chorally readable and flexible.

3.

In support of the above statements, here are a number of examples:

- | a) secular field             | b) sacral field                |                                                                                                                                                |
|------------------------------|--------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| - <i>Vuprem oči</i>          | - Klanjamo ti [!] se [!]       | - harmonisation                                                                                                                                |
| - <i>Raca plava po Dravi</i> | - <i>Djaka Bogu na visini</i>  | - harmonisation with modest application of imitation in the second section                                                                     |
| - <i>Dil, dil, duda</i>      | - <i>O Marija, Majka Božja</i> | - harmonisation in the major framework (while the tune is in fact in the mixolydean mode)                                                      |
| - <i>Truden hodim...</i>     |                                | - adaptation on the borders of lower and higher degree (bimetric, freerer treatment of the harmony)                                            |
| - <i>Prvo leto služim</i>    | - <i>Hotc skupa</i>            | - an adaptation of higher degree (free canonic imitation of the original melody) in the first example; the sacral one is considerably humbler. |

Here are two examples of contrafacture of texts of sacral and secular content to the same melody:

1.a. source:

*O Maria Bogorodicza* (O Mary Mother of God) (ending: tune from C O)

*Doletel je sivi sokol* (narodna iz Hrvatskog zagorja) (A grey falcon came flying) (Folk song from Hrvatsko zagorje)

b. Žganec's adaptation of the tune:

Sejaj, sejaj bajžulek (Sow, sow the beans)

Oj detešće moje drago (Oh my child my dear one)

(Both tunes are almost identical; Žganec did not notice this.)

2. Žganec's adaptation:

Lehku noč (Good night)

Pastir zove si druga (The shepherd calls his comrade)

(The similarity is obvious, as of now, without its origins having been identified. Žganec again failed to notice this.)

P.S. There are a number of more or less similar cases; but only these two are being pointed out at this time.

4.

In his musical work, Žganec took note of all the positive and negative characteristics of the originals on which he was reared, and to which - despite his development - he remained faithful to the end of his life. But with his inborn instinct for folk music, particularly that of the place of his birth, he could speak out in differing musical expressions. Although certain objections can be raised to his multi-part adaptations of one-part singing (of which we point out only that of non-differentiation of folkish and particularly para-folk songs; of this latter, the case with Florijan Andrašec, 1988-1962, cantor from Dekanovec and by all indications the possible "inventor" of 27 secular and 52 sacral tunes published in certain Žganec's editions as being folk songs). Žganec with his imposing number of multi-part adaptations of secular and sacral one-part singing created an opus of undeniable musical value, and for that reason deserves our attention. Not only present but future generations will have undeniable proof of his obsession with folk (folkish, para-folk) singing and his persistence, through multi-part adaptation, in raising it the dignity of a work of art and in that way extending its life by performance in the concert hall, respectively sacral room.



Prehodno priopćenje  
UDK 781.7:68.3  
Primljeno: 26.10.1990.

## UPORABNOST RAČUNALNIKA V ETNOMUZIKOLOGIJI

*JULIJAN STRAJNAR*

*Sekcija za glasbeno narodopisje ISN ZRC SAZU, Ljubljana*

Do osnovnih podatkov o strukturnih elementih ljudske glasbe pridemo ponavadi na podlagi dobrih in natančnih transkripcij zbranoga gradiva. Razen etnomuzikologa - transkriptorja zvočne posnetke lahko zapiše tudi računalnik. Ali mora biti etnomuzikolog hkrati tudi strokovnjak za računalništvo? Zagotovo ne vsil! Vsak bi ga le moral znati uporabljati in prepustiti izdelavo posebnih programov za podrobne etnomuzikološke raziskave etnomuzikologom - specialistom. Vedeti pa mora kdaj in zakaj je računalnik uporabljen.

Moj kratki prispevek je le razmišljanje etnomuzikologa, ki se na računalnik-računalništvo pravzaprav ne spozna dosti. V zadnjem desetletju je računalnik-računalništvo ne samo modna in uporabna naprava, marveč postaja že tudi vsakdanji, nujno potreben delovni pripomoček. To velja za mnoga področja, tako raziskovalna kot druga. Za etnomuzikologijo uporaba računalnika predstavlja enako "revolucionarno" spremembo, kot je bila iznajdba in uporaba zvočno snemalnih aparatov, naprej fonografa, nato še magnetofona in na koncu še audio-video kamer.

Ob pojavu računalništva je čutili zavesten in zlasti podzavesten odpor "starejših" ter navdušenost in neučakanost "mlajših" raziskovalcev-etnomuzikologov. Računalnik zagotovo ni nadomestilo za znanstveno raziskovalno delo, pač pa je lahko odlično in pogosto prepotrebno pomagalo. Je "vsemogočen", toda zelo nebogljjen in nepotreben, če ga ne znamo uporabljati ter če ne vemo kaj bi radi z njegovo pomočjo dosegli, zakaj in kako ga moremo, ali boljše, moramo uporabljati.

Ljudsko glasbo sestavljajo mnogi strukturni elementi (ritem, napev, barva zvoka, besedilo, glasbila itd.), od katerih so nekateri lahko značilni za nekega izvajalca, za več izvajalcev, za neko območje ali za neko etnično skupino ljudi. Nekateri elementi se (na določenem območju) v ljudsko glasbenih pojavih lahko

večkrat pojavljajo, nekateri tudi v različnih okoljih in dobah različno. Naloga etnomuzikologa je bržkone tudi ta, da skuša ugotoviti zakonitosti in vzroke, ki so botrovali nastanku, razširitvi, prevzemu in spreminjanju določenega glasbenega pojava. Osnova za tako delo je natančna analiza zbrancega gradiva. Kako zbirati gradivo, je že drugo vprašanje. Do osnovnih podatkov, kolikor toliko objektivnih, pridemo ponavadi na podlagi dobrih in natančnih transkripcij. Ali naj namesto etnomuzikologa zvočni posnetek transkribira-zapiše računalnik? Tudi to je mogoče. Toda take računalniške transkripcije so pogosto -če ne vedno- preveč "natančne", vsebujejo toliko podrobnosti, toliko podatkov, da postanejo že skoraj nečitljivi, nerazumljivi in jih mora etnomuzikolog znova (subjektivno) razrešiti, poenostaviti. Poenostavitve natančnih in kompliciranih zapisov zmore tudi računalnik, toda ne zna jih interpretirati, ne zna logično misliti, vsaj tisti računalniki ne, ki jih morebiti etnomuzikolog pri svojem delu uporablja. Vsekakor pa je za nekatere primere zelo natančen računalniški zapis nujno potreben. S posebnimi računalniškimi programi, primernimi za natančne etnomuzikološke raziskave (ritmična, akustična analiza ipd.) se npr. na Dunaju ukvarja muzikolog in dober poznavalec računalništva dr. Emil Lubej. V okviru ICTM deluje tudi posebna študijska skupina Computer Aided Research, ki na svojih rednih zasedanjih obravnava uporabnost računalništva v etnomuzikologiji. Ob pogovoru s temi specialisti sem spoznal, da je osnovna težava pri njihovem delu in sodelovanju, ki ga ponujajo, v tem, da etnomuzikologi pogosto ne vemo, kaj bi radi. In tu smo pri osnovnem vprašanju: kaj hočemo z računalnikom doseči, zakaj in v kakšne namene ga uporabljamo? Ali mora biti etnomuzikolog hkrati tudi strokovnjak za računalništvo? Zagotovo ne vsi! Vsak bi ga le moral znati uporabljati in prepustiti izdelavo posebnih programov za etnomuzikološke raziskave etnomuzikologom-specialistom. Vedeti pa mora, kdaj in zakaj je računalnik uporabljiv. Večina uporablja računalnik kot nadomestilo za pisalni stroj (kot v mojem primeru), za pisanje razprav, morebiti za izdelavo grafikonov, zapisovanje preprostejših notnih primerov ipd. Nekateri ga uporabljajo za shranjevanje in urejevanje podatkov. Navadno pri tem uporabljajo programe (tudi nekoliko prarejenc), ki so bili narejeni za posvem druge namene npr. za urejevanje besedil, urejevanje knjig v knjižnicah ipd.

Ena od prvih nalog, ki naj jih z uporabo računalnika etnomuzikologija opravi, je pregledno arhiviranje obstoječega gradiva. Če je gradivo kolikor toliko urejeno - ne glede po kakšnih vidikih in kriterijih - bo računalniško vnašanje teh podatkov lažje. Tako delo bi lahko opravili- namesto etnomuzikologa raziskovalca- tudi drugi npr. dijaki, študenti, upokojeni. Kot zgled naj navedem primer iz GNI (zdaj Sekcija za glasbeno narodopisje ISN ZRC SAZU). Že pred desetletji (od 1955 dalje) je takratni upravnik inštituta dr. Valens Vodusek naredil dober in pregleden ter zlasti praktično uporaben način zapisovanja osnovnih podatkov iz transkripcij na kartotečni listek. To delo je najprej naredil etnomuzikolog-transkriptor, ki je najpomembnejše podatke iz transkripcij s šiframi prepisal na poseben seznam (gl. primer 1 a, b). Iz tega je nato honorarni sodelavec (upokojeni uradnik) vse prepisal na posebne male kartotečne listke (v osmih kopijah), ki jih je nato strokovni sodelavec inštituta vnašal, razvrščal po vnaprej dogovorjenih vidikih npr. po kraju, vsobini, prvem verzu, incipitu melodije itn. (gl. primer 2). Nekaj časa smo nekatere podatke tudi vnašali na posebne perforirane kartice, kar predstavlja pravzaprav že

prvi korak v "računalniško" shranjevanje in obdelavo podatkov. S skupnimi močmi bi v relativno kratkem času lahko prišli do osnovnega, dobrega, smiselnega pregleda gradiva iz obstoječih arhivov. Osnovni program pa naj seveda dopušča vnašanje (razširitev) vseh tistih podrobnejših podatkov, ki so lahko za neko ustanovo ali za določeno območje pomembni oziroma značilni. Osnovni program - primerjam ga npr. z abecedo, pentagramom oziroma notnim zapisom - naj bi bil vsem razumljiv. Z njegovo uporabo bi imeli uporabljiv pregled lastnega gradiva, z izmenjavo le tega z drugimi pa bi imeli prvo osnovo za spoznavanje obstoječega gradiva etnomuzikoloških raziskav sosednjih in drugih območij. Pri "prvem koraku", t.j. izdelavi osnovnega programa za uređitev arhivov so velike, toda ne nepremostljive težave npr. kateri so pomembni osnovni podatki v vokalni glasbi, ki naj jih vnesemo v spomin računalnika? Melodija, ritem, kadence, besedilo (vse kitice?), strukturo verza, kitic, refrena itd.? Vse to pa niso težave za računalnik, pač pa čisto etnomuzikološki strokovni problemi, ki jih mora naša stroka prej razrešiti in šele potem bo mogoče priti do uporabnega osnovnega programa za računalnik.

Za konec tega kratkega razmišljanja navajam še en zgleđ, recimo za "drugi korak" pri uporabi računalnika. Pri preučevanju pritrkavanja na zvonove sem za transkripcijo-notacijo zvočnih primerov uporabil način zapisovanja z notami v črtovju in hkrati spodaj še s števkami (gl. primer 3). Transkribiranih primerov je več kot tisoč. Notni zapis izražen s števkami je lahko dobra podloga za računalniško arhiviranje in obdelavo vnesenih podatkov. Z bodočo računalniško obdelavo pričakujem konkretne odgovore na npr. naslednja vprašanja: Koliko je (teoretično) različnih melodij mogoče zaigrati s tremi, štirimi, petimi zvonovi? Katere melodije se javljajo in katere ne? Kje in kolikokrat se posamezne ritmične strukture pojavljajo? Ali je morebiti na nekem območju sorodnost, podobnost z ritmično strukturo, ki se pojavlja v vokalni ali instrumentalni glasbi itd.? Interpretacija teh in drugih odgovorov pa je seveda naloga raziskovalca.

Ob koncu našega stoletja nas je mnoge etnomuzikologe računalništvo našlo nekoliko nepripravljene. Vse kaže, da bomo morali kaj hitro spreminjati in spremeniti svoj način mišljenja in se čimpreje prilagoditi novim zmožnostim, ki jih ponuja računalnik, sicer bo etnomuzikološka stroka obtičala na stranskem tiru in zaostala za drugimi vejami znanosti.

21.046

1 a  
(nadašjevanje)

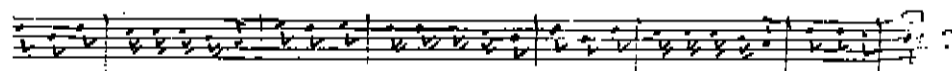
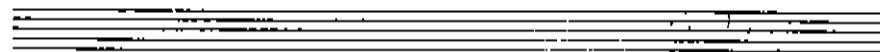
$\text{♩} = 170$  *Squato*

Pre-ti I-si-dor or-ce na-se, le-po vna-ga, se lep-si je per-  
to or-ci-ce je za-pu-stiv, oto-rov je a vo-ja-ski stan  
Pri ce-sar-ju je pa slu-šiv ce-lik tri-n-tri-de-šet let.  
Ma nje-go-rem gro-bu na-se le-pa be-la li-li-ja.  
Pre-ces no jo po-ko-si-li, zje-traj pa se lep-sa je bla.

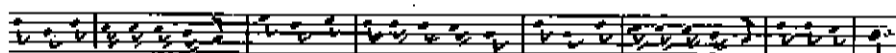
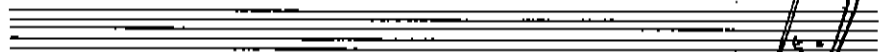
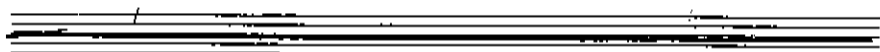
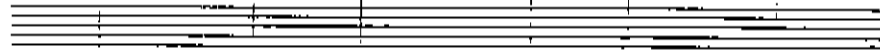
$\text{♩} = 170$  *Squato*

Pre-ti I-si-dor or-ce na-se, le-po vna-ga, se lep-si je per-

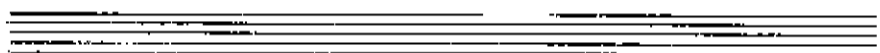
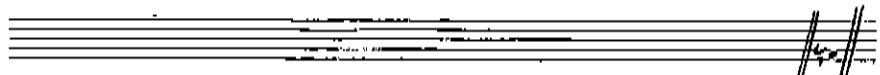
1a



lin-ge-cing, cin-ge lin-ge-lon, cin-ge-cing, lin-ge-lin-ge-lon, cin-ge-cing cin-ge-lin-ge-lon, cin-ge-cing cong.



lin-ge-cing cin-ge lin-ge-lon, cin-ge-cing cin-ge lin-ge-lon, cin-ge-cing cin-ge-lin-ge-lon, cin-ge-cing cong.



1a

GNI št. 21.046

Izvor:

Kraj

zapis: Dane v Loški dolini, Notr.

Erip.: SV. IZIDOR PASTIR-VOJSČAK

SNP

586-602

pet: Ivana Strle roj. Kandarc  
pđ. Kandarečka (54 let)

Posnetek:

25.10.1957

Kumer-Suštar

Trak: 109./A

Transkr. mel:

Strajnar

teksta:

Kumer

Sveti Izidor ovce pase,

lepo žvižga, še lepši je pow.

Cingelcing cinge linge lom,

cingelcing cinge linge lom,

cingel cing cinge linge lom,

lingel cing cong.

ANALIZA:

TIP: M

R

H

STRUKTURA:

Mel								
Verz								
Rim								
Obi								
Tdim								
Harm								
Kad								
Grup								
Takt								
Lit								

Ton

Amb

MM

① b

21.046

Dane v Loski dolini, Not.

Prip.: Sv. Isidor pastir - rojček 586-602

brati Isidor ovce pase 5, 2 + R  
 g e s / f f d / a g a / s . e

5868 d h d / e e a / e d e / d . e /  
 d h d / e e a / e e e / e . . /

R: d e d / (e e e e) a /  
 1. e d e / (d d d e) h : /  
 2. d d e / h . .

T 109/A -

1957

1. Stile

21.049

Dane v Loski dolini, Not.

Obmrta: Vstopljena deklica dod. Pa

depa je semlja, gospodar je vit 2.5  
 s: s e . ) f . s a / d . e a / s . .

5858 f . h . h d . / a . e e . / f . d e . / h . . . . /  
 e . e a . / f . f e . /  
 f . f (e d) / e . d h . /  
 h . e d . / a . e e . / f . d e . / h . .

T 109/A

1957

1. Stile

Dane v Loski dolini, Not.

25.052

Pivka: Pijmo v imenu Marije

de pijmo pa brati en plašek al dva 1.4  
 s / f . d s / h . d a / s . f s / h .

2458 d / e . a d / f . a e / d . e d / f . -  
 d / e . e e / e . e e / d . d e / h . -  
 1: s / e . e e / e . d e / e . d . / f . e d /  
 h . a a / a . f h / a . . . / s . - :

T 109/A

1957

J. Stile

21.046 Dame v Loški dolini, Notr.

Prisp.: Sv. Izidor pastir - vojščak 586-602

Sveti Izidor svoje pane 5-2 + R  
 go s / f f d / ag a / g-o

38xš dhd / ona / ade / d-h /  
 dhd / ana / ddc / h., /

R / s dhd / (oooh) a /  
 1. ade / (dddc) h r /  
 2. ddc / h.,

T 109/A 1957 I. Strle

③

A5: Skofce, Marjše/Gor. 713550.4

4/4 ♩ = 192 4x

Prtkaval: Alojz Bukljan 1888, Dušan Nov 1820, Stane Smerič 1943, Janez Štefop 1912

A6: Marjše vsem, Hraše/Gor. 713050

4+3/4 ♩ = 134 8x

Prtkaval: Anželj Boršič 1940, Franc Boršič 1852, Ivan Boršič 1833, Marjo Kuhar 1984, Jaka Zupan 1949

Op.: Zarjknva sestavljena izskovna meta 4+3/4. Viza ima vsega šest taktov, ki se razvijajo, kar dva taksa uvoda in dva taksa zaključka. 2. 3. in 4. zvon ustrezajo vodilni napavi v karnevu, 1. zvon rnišnje postl.

③ (nadaljevanje)

A7: Grad/Primo. 711147

3/4 ♩ = 90 7x

Prtkaval: Viljam Žilavac 1906-1977

A8: Počesen pahi, Svinča nad Maxjere/Si. 711147

2/4 ♩ = 90 27x

Prtkaval: Anželj Boršič 1963, Janez Golobčič 1981, Marjo Golobčič 1982

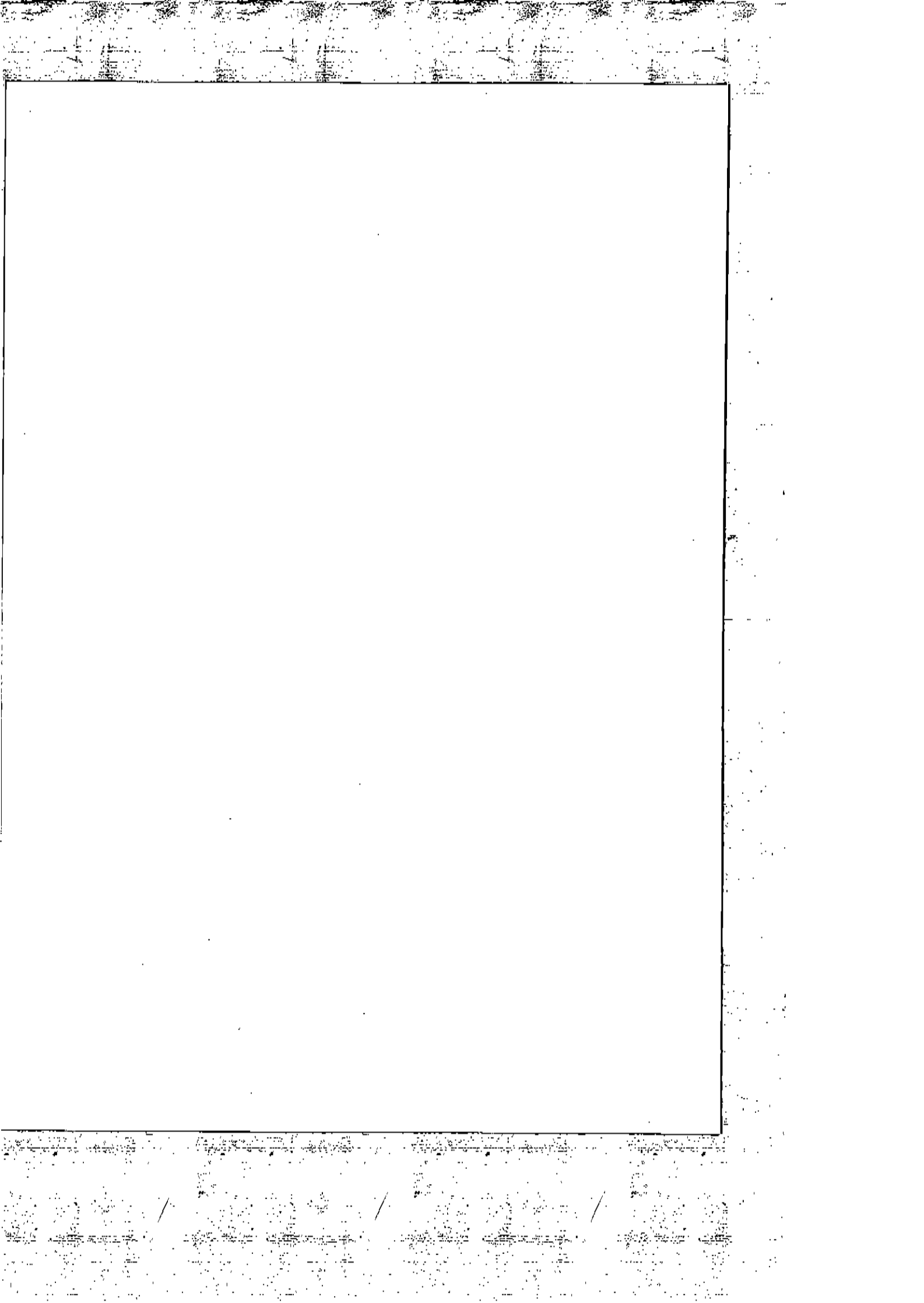


## THE USEFULNESS OF COMPUTERS IN ETHNOMUSICOLOGY

### SUMMARY

Usage of computers in ethnomusicology represents a revolutionary change equal to that of discovery and usage of sound recorders. The traditional music is composed of many structural elements, some of which are characteristic for the individual interpreter, others for several interpreters, the third ones for a certain area, or an ethnic group. It is a task of the ethnomusicologist to endeavour to establish the laws and causes of all phenomena of traditional music. Basic data are usually obtained from good and accurate transcriptions of collected material.

As well as by the ethnomusicologist, sound recordings can be made by a computer, too. Does an ethnomusicologist - have to be a computer word processing expert as well? It is certainly not the case with all ethnomusicologists. However, each of them should be able to work with a computer, while ethnomusicologist-specialist should be entrusted with preparation of special programmes. The ethnomusicologist should know when and for what purpose the computer can be used. The computer word processing, at the end of the century, has caught us fully unprepared. We shall obviously have to change our present way of thinking before long, and adjust as soon as possible to the new options offered by computer. In the event of one not doing so, the ethnomusicology will considerably lag behind other branches of the science.



Izvorni znanstveni članak  
UDK 39:786/789:005(439.1)  
Primitljeno: 3.12.1990.

## COLLECTION OF INSTRUMENTAL FOLK MUSIC IN HUNGARY AND ITS SYSTEMATIZATION

LJUZSA TARI

*Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences,  
Budapest*

Systematization of instrumental folk music in Hungary is being carried out in two ways. Fairly mechanical ranging in files is being accomplished by distinguishing by numbers, collectors (researchers, functions and types, instruments; and according to localities. There is also musical systematization the fundamental objective of which is to determine distinctions into musical types and styles of instrumental music, independently from other non/musical characteristics. The reason for and aim of such systematization is to determine the genetic and stylistic relations and inter-relationships in instrumental music.

Let me start my report with two comments. One is that I am going to give an account of our work and not lecture on closed research. The other comment is related to the latter. When Oskár Elschek asked me in 1978 to give account of experience gained in the systematization of instrumental folk music in Hungary at the seventh session of the IFMC (nowadays the ICTM) Analysis and Systematization Study Group, which was held in Hungary,<sup>1</sup> I refused his request. I felt that my methods of systematization were too fresh, my results too immature to be publicised internationally. Now I have to admit, blushing, that the systematization of instrumental folk music has not been the main task of Hungarian research of instrumental music. We were not able to deal with systematization intensively due to personal reasons, the reorganisation of our institution,

<sup>1</sup> Studiengruppe für Analyse und Systematisierung der Volksmusik (IFMC) 1978. Debrecen. The papers are published in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 20, 1978. p. 213-379.

rearrangement of departments etc. One of the main obstacles was the fact itself that we had started systematization. Many deficiencies came to light during the work, which would have made our job more difficult, and would have covered reality only in part. In connection with the subject division of the instruments on grounds of linguistic area and its connection with repertoire, for example, it turned out that we had data on instruments only and not on instrumental music on the basis of earlier surveys from a number of territories. Questions of performance, functions and genres can be examined, and the dialect borders of instrumental music drawn, only if we make many-sided new collections. Historical stratification - which is of decisive importance in systematisation - can only be examined if we broaden the material of instrumental collections in manuscript with library research, and compare them with the tunes of live folk tradition. In this field it seemed especially important to compare "verbunkos" music, which played an important part from the end of the eighteenth century, with the live tradition, though there have been significant initiatives in this field, too. During wide scale processing of data, however, it turned out that the varieties of the name "verbunk" and "verbunkos", for example, covered substantial differences in terminology.<sup>2</sup> This recognition led to the examination of interrelations among instruments, terminology and repertoire, and - returning to "verbunkos" - we also gained a new approach to the sources of Rhapsodies Hongroises by Franz Liszt. The study of sources became prominent, and the investigation for live sources can be regarded as an additional aspect. One example from a Collection from 1832 and a "living" Verbunkos from the 20th century: See attached Example 1, Example 2. Partly due to the collection of dance researchers, we have new data concerning the life of instrumental music from a number of fields from which we had little data or none at all previously. Today we know more about the musical life of Hungarians living beyond the borders of Hungary than was known heretofore; unfortunately that of Hungarians living in Yugoslavia is the least explored, but we cannot boast about that of Burgenland Hungarians either, though some new data is now available from there, also. Having drawn the dialect borders of vocal music and folk dance we were able to mark out the dialects in instrumental music as well and we have also achieved good results in the study of performing style.

All these results are built into the results of systematization sooner or later. Before starting to report on the latter, let me remark though, that the absence of the new generation is an enormous problem in the study of folk music in Hungary. It is probable that social reasons have also played a part in creating the present situation, but whatever the underlying reason may be, it is a fact that young musicologists, who are few in number anyway, do not seem to find perspective in ethnomusicology and traditional national folk music research. The Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences has for many years had two appointed researchers of instrumental music. If we add that we do not intend to give

<sup>2</sup> About the Verbunk-Verbunkos terminology (and musicstyle) changing Tari Lujza: Lissznyay Julianna gyűjtésnyel 1800-ból. -The Instrumental music-collection of J. Lissznyay from 1800 - with English Summary - in: Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténelhez 13., Budapest 1990. Kiadja az MTA ZIT (published by Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.)

up our interest in the research of instruments, our prospects of systematization are not very favourable.

Let us proceed now with the report on systematisation itself. After a number of efforts and work processes, which were always considered temporary solutions, the first serious step was making simplified catalogue cards for the existing transcriptions. I do not want to dwell long on them since we have given up the method by now. It was most suitable for establishing a kind of mechanic order and search for a system, but it required too much room. It contained the collector's name, the place of collection, the instrument etc. - that is to say all necessary data. It was possible, for example, to find certain tunes according to instruments. **Example 3.** With the introduction of the computer, such data storing demanding too much room became unnecessary. I have to remark that I worked about three quarters of a year adapting the material to the computer, but I was hardly able to start the job: I have not worked with the computer for over a year - aptitude, writing a book, among other things, have prevented me. My personal reason is that I have no aptitude for the computer. At the moment, I am unable to achieve more with it than with manual work, even though it takes a shorter time. It is true that all data can be summarized in many ways in a minute and I can get information about a certain area or performer, one instrument or another, and summarize data; still the computer is unable to provide the help I really need, that is help with musical systematization. To obtain this assistance, I myself would need to be more talented in this field, so I keep on using the manual method with the reservation that I consider data storage to be of basic importance. For the time being, there is a slight musical surplus I add; namely, I write the first line of the pieces under the appropriate heading with sol-fa letters and the indication of rhythm used in solfeggio. This is what a computer card looks like: **Example 4.**

There is something I did not even count on: interesting correlations are undoubtedly perceived concerning the ways of opening in Hungarian instrumental music. The ways where, on which grade of the scale, and in what direction a tune starts, were dealt with by Pal Jardanyi in vocal music.<sup>3</sup> This does not, of course, answer the question of the full tune range of Hungarian instrumental music, nor that of the stylistic characteristics of Hungarian instrumental music.

When commencing the job with the computer, I had to think over again the questions of the systematization of instrumental music. My work was made harder by the fact that, apart from Béla Bartók's typology of Rumanian instrumental folk music,<sup>4</sup> which was an inspirative initiative, there was no other international or Hungarian example to follow - I refer, of course, only to the systematization of instrumental music. One type from the Hungarian - instrumental Music, see **Example 5.** We know that vocal music had a great influence on instrumental

<sup>3</sup> See: *Corpus Musicae Popularis Hungaricae VI. Népdalpusok - Types of folksongs I.* by Járdányi Pál and Oldsvai Imre, Budapest 1973. *CMPH VII. Népdalpusok - Types of Folksongs 2.* edited by Oldsvai Imre in the system of Járdányi Pál., Budapest 1987.

<sup>4</sup> Béla Bartók: *V olksmusik der Rumänen von Maramura München 1923.* New edition: *Rumanian Folk music i. instrumental Melodies* edited by Benjamin Suchoff-Victor Bator, The Hague 1967. p. 7. ("Grouping of the Melodies").

music in Europe, and the styles of vocal and instrumental music are considerably merged. In the case of vocal music played on instruments, it is often difficult to decide if we are faced with literal or pseudo - literal performance, or instrumentality completely separate from the text. Differences do not only derive from social strata and geographical and ethnical distinctions, but from the constant prevalence among musicians, of an improvisatory disposition - especially among professionals - which can also bring about difficulties. While in vocal music we are able to count on comparatively stable forms, in instrumental music, forms and structures can vary from one performance to the other. As for tune, the performer may insert a tune picked up casually into the traditional framework, as if it had always been there. Thus we cannot count on finished and absolutely stable tunes. That is why I think that (retaining the principle that in the case of absolute instrumental music - that is music completely independent of vocal music - there is a tune fund systematised on a genetic and stylistic basis) we should establish a geographical system in which the personal rendering of performers will become more evident, since the latter order is strictly based on a classification according to villages and counties. Although this will only prove useful for those who investigate both dialectal-territorial and personal performing style, and ethnic units, and not for those who seek an answer to the stylistic relationships of tunes, I do think the system is indispensable.

The cadence order used in vocal music seemed applicable to many examples of absolute music (dance music, especially that based on a contra-dance rhythm and repetition of motives), as the quality of cadence characteristic to double of simple periods, at least in Hungarian instrumental music, particularly that with an even rhythm. It is most characteristic, moreover, of the tune - compass and intervals in which the tune is moving.

The main difficulty with instrumental pieces lies in the phenomenon that certain periods of the tune can exchange places, moreover, one that played the part of the interlude in one piece can become the main part in the other. These facts spring from the improvisatory way of formation. We have to count on too many "heterogeneous" tunes or tune units in this category as well. **Example 6.** - a type of transcription, with different tunes and structural analysis. Layers of instrumental music based on, or interfering with vocal music present other, even more serious problems. The latter are greatly limited as concerns genre. One factor is common to these pieces, that is the rendering based on declamation. This declamatory tendency is to be felt beyond the various social sources and different styles of the tunes, as well as the aesthetic value they represent.<sup>5</sup>

As for instrumental variety, the performance of vocal rubato songs without words seems to develop in two directions: 1) towards giusto dance music, 2) with a sort of backward stream, towards a more improvisatory free recitative. In cases when, for example, the same tune has both rubato and giusto versions - perhaps from completely different ages or territories - it does not seem practical to place them in the same circle, merely to realize genetic connection, at all costs. The

<sup>5</sup> About two types of declamative instrumental music and their connection to the laments s. Lujza Tari: Die instrumentale Volksmusik im ungarischen Begräbnisritus in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 16, 1974, p. 55-87.

decisive element here is rather genetic or stylistic relationship; of course, we mark with a reference card where and in what substance the same tune appears. It can now be seen clearly that Hungarian instrumental folk music has fully preserved a tendency partly absorbed from vocal music, which is characteristic of rubato pieces, that is, the strong declamatory character in which grace notes melted into structural melisms follow, or, in a traditional rendering, even cover the spinal sound of the tune. We can, therefore, call one large layer, the declamatory layer of Hungarian instrumental folk music, including layers which may have no vocal restrictions whatever, like the Shepherd Looking for His Sheep, or some funeral tunes, and even the slow *hállgató* ("=to hear") of the 19th century. The other instrumental layer is the motivic layer (partly in touch with pipe music), which has been worked on lately by Bálint Sárosi in his thesis. (PhD thesis, 1989.) Besides these, the border lines of two or three other layers are becoming distinct, with several types and sub-types. If we carried out systematization on grounds of historical layers, there would be many more categories. The group of pieces following fashionable European dances that gained ground in Hungary, such as the polka, waltz, and mazurka etc. would mean another layer. One more possibility to differentiate is offered by a great variety of instrumental music borrowed from other peoples, including gipsy folklore.

④ Lafatskán.  
ANDAN  
TINO.  
N<sup>o</sup> 78.  
muzika.

The musical score consists of five systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. The second system has a bass clef. The third system has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth system has a bass clef. The fifth system has a treble clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The piece concludes with the instruction 'Volsi cillo etc.'.

Tyjo dolac

[ Collection: Magyar Népták. Veszprém Vármegyéi 1832. / Hungarian Tunes  
from the Region of Veszprém ]

Volsi  
cillo  
etc.



2. AP 2778/a Zalaegerszeg (Zala m.)  
primás: Sántori Kálmán (ut,  
apány 78 évek)  
gy. Berbék János - Kertész  
Gyula 1952. II. Papgyerő =  
Transcription /  
Tari Lujza  
1982.

$\text{♩} = 126$

1-2.  
prímás  
(1-2. Violin)  
bőgő  
(Contrabass)

$\text{♩} = 132$

etc.

etc.

② / 2. page

AP 2778/a (contin.)

$\text{♩} = 132 - 138$

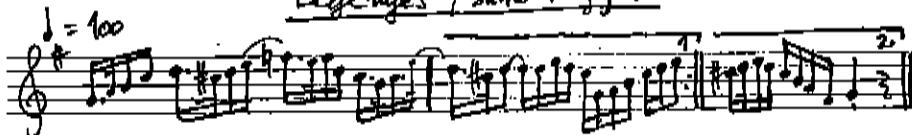
Handwritten musical score for a single melodic line in treble clef, 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 132-138. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills and grace notes throughout. The notation includes many accidentals (sharps and naturals) and some slurs. The piece concludes with 'etc.' and a dotted line.

③ (a) AP 6603/e<sub>2</sub>

Ördögösfűres Szolnok - Doboka (Romania)

4 tagú banda (2 prim - <sup>magyo</sup> kontra - bőgő)

Legényes / Sári magyar



Kéttagú A B<sub>2</sub> + köváték  
aav bbr ccr

Kallós Zoltán 1967. primás: Merei Ferenc 60 é.  
Győr Év, hó Énekes Kora

e<sub>1</sub> után attacca;  
attacca: e<sub>3</sub>

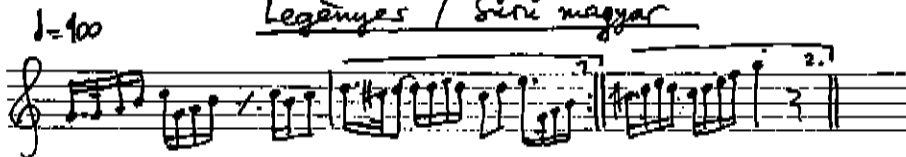
MTA Szakszerelő

③ (b) AP 6603/e<sub>2</sub>

Ördögösfűres Szolnok - Doboka

4 tagú banda (2 prim - kontra - bőgő)

Legényes / Sári magyar



Kéttagú A B + köváték  
aav bbr ccr

Kallós Zoltán 1967. primás: Merei Ferenc 60 é.  
Győr Év, hó Énekes Kora

e<sub>1</sub> után att.  
attacca: e<sub>3</sub>

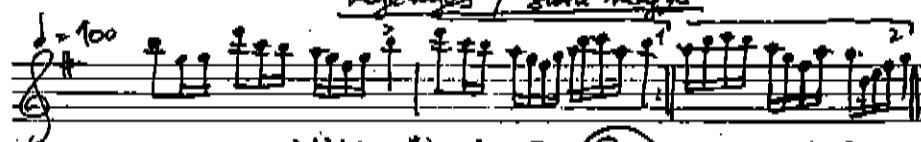
MTA Szakszerelő

③ (c)

AP 6603/e<sub>2</sub>

Órköngösfires Szolnok - Dobota ○

4 tagú banda (2 pán - kontra - bőgő)  
legényes / Sűrű magyar



Kettősi, kövétel\*) A B (C CCV) \*) = interladium

Kallos Zoltán 1967. pán: Nerei Ferenc 60é.  
Gyűjtő Ev. hó Énekes Kora

e<sub>1</sub> attacca.

attacca : e<sub>2</sub>

MTA Székesszék

ed: 8 ③ (d)

AP 7195/g

Mezőbány

Karcs - Torda

ed: 8 (b3) 4

ciuralom

Füstölős

♩ = 116-120  
Poco rubato



(Sűrű a bokor a tetőn)

Kallos Zoltán 1968. Puci Péter 54.  
Gyűjtő Ev. hó Énekes Kora

je előadás!

MTA Székesszék

3. (e.)

AP Number of the Record

Name of the village and region  
instruments megye



Titel of music

musical periods /all periods in other catalog cards/

Structure, f.e. A B C D  
A B C D  
A B C D  
A B C D

Collector Gyűjtő Date of coll. Év, hó. Player (Singer) Énekes age Kor

Remarks

MFA Szekesfehervar

4.

Number of Comp. 285	Number of Rec. AP 3235/d	ev. Published Melodie CMPH III/A 502.
MELODY	l l r r . d' t' l s t' l . s r	
PLACE	PASZTÓ (HEVES megye) ANDRÁSFALVA (Bukovina) - KAKASO (Tolna m.)	
RECORDER	BAJECZKY Benjamin 1963.	
INSTRUMENT	ACCORDEON (Gypsy Band: 2 pr-2 k-cimb-bogo- cl) Song	
TITEL of the Melody	CSÁRDAS / MENYASSZONYKISERŐ	
FUNCTION	WEDDING (Accompanying tune t. the church) DANCE MUSIC	
PUBLISHED	Corpus Musicac Popularis Hungaricae III/A 502. (dates) (Plate)	

5.

① a

b

②

③ a

b

④

⑤

⑥

etc.

⑥

AP 15.137/a<sub>1-3</sub> (a<sub>1</sub>)

♩ = 138 - 144 → acc. el 152

*Invrăbița veșe Jărticis*

**Ōradna** (Bentare - Neseard.)

prim: Fruzsa Titus (48.)  
brăca: Căbețuț Constantin (39.)  
gă. Konkoly Elemér 1986.  
Ref. Tanțăre 1988.

prim  
lep.

brăca  
(A)

folclorismu gijoral

160 - 19... majd 160 - 2 168 közt megadante

(A)

(B)

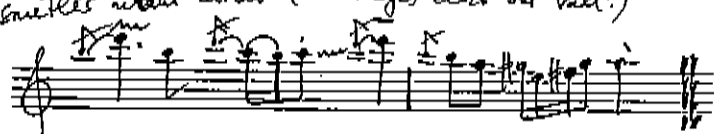
legato celer

AP 15137/a<sub>1-3</sub>

prim. 



\*Jönnek és utáni zarátk (a teljes előző sor vált.) előzől, magt.














MTA 1992. február



6. / 2. page

AP 15.137/a  
1-3

3.)

*prim* (D)  $\text{♩} = 160-168$  *a3*

(E)

*sf* *bb* *B tag (inmetlissal)*  
Coda

taljes forma: I AA<sub>v</sub>||BB<sub>v</sub>|| % | II kajatek CC<sub>v</sub>CC<sub>v</sub>||BB<sub>v</sub>|| % | III DD<sub>v</sub>||BB<sub>v</sub>|| BB<sub>v</sub>|| + Coda

↓  
= kajatek tipus

## ZBIRKA INSTRUMENTALNE FOLKLORNE GLAZBE U MAĐARSKOJ I NJEZINA SISTEMATIZACIJA

### SAŽETAK

Prije svega treba istaći da su uža glazbena pitanja u istraživanju narodnih instrumenata još uvijek novina u glazbenoj znanosti. Zanimanje za glazbalo i instrumentalnu narodnu glazbu toliko je staro koliko i moderna etnomuzikologija premda je sistematska obrada instrumenata značajnije započela tek pedesetih godina. Istraživanja instrumentalne glazbe uspjela su doduše razriješiti čitav niz pitanja - u prvom redu društvenu slojevitost (društveni položaj glazbenika muzikaša), vremensku odredljivost i razlike u glazbenim stilovima (na primjer tzv. *verbunkos*), pitanje dijalekata instrumentalne glazbe, opise pojedinih pojava u izvedbi. Ipak, pored svega toga još i do danas nismo uspjeli utvrditi tipove i stilove na području mađarske instrumentalne glazbe.

Nakon različitih eksperimenata u istraživanju i rješavanju gore navedene problematike sadašnji se rad u Muzikološkom Institutu Mađarske akademije znanosti odvija uglavnom na dva kolosijeka. Postoji "mehaničko" redanje (raspoređivanje) prema rednim brojevima instrumenata, prema istraživačima, prema funkcijama i vrstama instrumenata, prema lokalitetima.

Pored toga postoji i glazbena sistematika kojoj je osnovna svrha da luči, razlikuje i određuje glazbene tipove i stilove neovisno o drugim neglazbenim osobinama. Razlog i cilj takve sistematike jest utvrđivanje genetsko stilističkih i međusobnih odnosa u instrumentalnoj glazbi. Izlaganje (referat) zahvaća i poteškoće koje se javljaju kod takvog sistematiziranja i traži odgovor na pitanje kako sistematizirati instrumentalne melodije i nastoji skicirati moguća kompromisna rješenja.

Pregledni članak  
UDK 781.7:781.2:002  
Primaljeno: 26.10.1990.

# PROBLEMS OF THE DOCUMENTATION AND NOTATION OF FOLK MUSIC TODAY

*TODOR DŽIDŽEV*  
*Institut za folklor pri BAN, Sofija*

The paper points to the need of a complex documentation of the folklore objects. The notation of folk songs and instrumental melodies serves as a basis for ethnomusicologist's research work and analyses. It is a precondition for the development of a theory of the folk music of an ethnic community. The search for most suitable graphic realization in deciphering a folk song and the lack of methods for effectuating it create prerequisites for differences in the notation of the folk songs, which, with no reason, we sometimes term as individual idioms in the musicographic practice.

A basic precondition for carrying out the diverse activities of preserving folk songs, tunes, dances, customs, etc. is the historically natural process of the falling apart of the traditional customary system, which in the past had ensured the creation, the spreading, the socialization, and reproduction of the works and phenomena of folklore. The recognition of the tremendous importance of folk art for the building and development of contemporary culture and arts gave full range to an unfolding and affirmation in life of a great number of initiatives, the purpose of which was precisely the preservation of the ages-old folklore values, both as a national cultural heritage and as a living artistic practice.

Independent of the efforts being made for preserving folklore as a system, and the works of the folklore in their living form which also have their place in today's routine and festive life of the Bulgarians, a number of folklore forms (oral, musical, dance, plastic etc.) are subject to gradual extinction. The activities of documenting them on various carrier materials, such as paper, recording tape, roll-film, or as museum exhibits, is increasing in scope with every coming day. This is

the sphere which ensures the preservation of folklore as an artistic heritage, as folklore material in a museum form. It is in this field that Bulgarian folkloristics and, musical folkloristics in particular, have had a considerable experience covering long years. It is hardly necessary to mention the remarkable work of Vassil Stoin and his co-workers, and the colossal recording activities of the Institute for Musicology, and of the Institute for Folklore, attached to the Bulgarian Academy of Sciences. It is necessary, however, to accentuate, from scientific positions, the problems of documentation and notation of musical folklore, proceeding from its state today.

If we were to define in a few words, the character of documentation in recording folk songs and instrumental melodies, we would have to point out that in Bulgaria, not only at the time of Vassil Stoin when the notation was done by ear, but later on as well, when mechanical phono-recording was introduced, requirements concerning the contents and quality of the recording had to do mainly with the decipherer's possibility of extracting from it, to a sufficiently reliable degree, the verbal and music text of the folklore work. For this purpose (and also with a view to economizing recording tape) it was considered sufficient to record, on the average, three verses (musical stanzas respectively) from a folk song. Even today, in spite of the "more lavish" use of tape material, we only rarely record the songs in full. Of course, there are also certain objective reasons for that: our informers are usually elderly men and women singers, who could not endure prolonged vocal (but also psycho-physical) strain, when they carry in their memory several dozens, and sometimes even hundreds of folk songs. Obviously there will be compromises in this respect in the future as well, but, in this case, it is more important to point out that as a result of this way of recording, documentation will lack a series of elements of the living folklore sample. Thus, for example, we are quite often compelled to give up the recording of the antiphonal singing, which used to be the general practice for the prevailing part of the Bulgarian songs, owing to the absence of proper performers. In other cases, we have been recording songs from one single woman-singer, which had typically been performed by a group. (For example, song melodies which are linked to horo dancing, working bees, or rituals). For phonographing some typical men's songs (such as Christmas carols) we sometimes use women-informers, and so on. These are some of the compromises made only with respect to the musical indices, but if we proceed from the classic in folkloristics formulation concerning the complexity of the folklore phenomenon (work), where speech, music, dance, costume, and the ritual act, and the objects of the nation's material culture, all have an equally important role, we will see that a considerable part of our recordings so far would not be able to give us an idea about the overall character and content of the original folklore works. In the future, again, we will often set ourselves limited tasks in documentation (to record, for example, only the speech and the melody), due to inability to secure suitable performers for the complete (complex) reflecting of the original folklore work. However, we must point out that we have still not adopted such a method of registration work which would make us deliberately and purposefully seek cases in which we would be able to grasp the complete sonic, visual, full-color and varied picture of the folklore object. Such possibilities are offered most often at festivals of

folklore, and during the period of their preparation. In this connection, it is also necessary to create the proper organizational, material, and technical conditions, and the respective personnel to fulfil that task. I would say that we are falling behind alarmingly in its realization. Under the present state of the folklore tradition, in which the young generation are ever more rarely able to meet with original and particularly vestigial works of the national artistic genius in live performance, how can we familiarize them with such works unless we have preserved them as archival-museum exhibits in their factual, stylistic and artistic fullness? What would be a young man's notion, for example, of the fascinating Christmas carols, their place in the Christmas festivities, and their social and artistic function, if we enable him to hear only a tape recording of a number of Christmas songs, recorded from an elderly woman, songs she has kept in her memory from the years of her girlhood, when her sweetheart was a member of a carol-singers group?

But regardless of the need for complex documentation of folklore objects, notation of folk songs and instrumental tunes is of a singular importance to the ethnomusicologist, because that documentation serves as a basis for his specific research and analysis of musical folklore.

The need for graphic recording of folk songs, dances, and instrumental tunes, had arisen along with the first steps of musical folkloristics, as a prerequisite for it becoming a science. It was unthinkable, without their being durably fixed on paper, to start the description and investigation of the facts underlying the musical folklore of a given national culture, or to draw profound conclusions about the natural laws of their existence and development. Thus, the notation of Bulgarian folk songs is a precondition for developing the theory of the Bulgarian folk music, on the basis of the achievements of world musical thought. "By means of note-recording we not only record a composition, but at the same time... we also interpret it, by bringing it under musical categories and schemata: tonality, pitch, rhythm, measure, form etc., established beforehand!<sup>1</sup> We most often use musical categories and schemata from musical theory already familiar to us, this being largely the theory of the West European music. Those are the cases in which the borrowed concepts, models, symbols etc. had proved applicable to Bulgarian folk music. But when a number of definitions and schemata of West European musical theory have proved unsuitable for many of our folk songs, Bulgarian musicologists-folklorists (musicographers) have searched for alternative ones, or have created new varieties of the fundamental categories of musical theory, reflecting most faithfully the specificity of Bulgarian folk songs and tunes. This was done after they had gained a sound knowledge of the song music of our people, and subjected it to a profound scientific analysis. *This process has been an essential part in creating the theory of Bulgarian folk music.* It has not been completed, but is rather being extended and deepened in parallel with the development of our science of musical folklore. The notation (deciphering<sup>2</sup>) of folk songs from phonograms is the most important stage of that process. In this work, musicographers are confronted by phono-documentation of

<sup>1</sup> S. Dzhoudzhev. *Theory of the Bulgarian Folk Music*. Vol. IV, S., 1961, p. 151.

<sup>2</sup> The verb "decipher" is here used in the sense of "notate from phonogram": "deciphering" = "notation from phonogram"; "deciphering" 0 "notated recording", "notogram".

authentic materials of musical folklore, and are obliged to subject them to a most thorough analysis in order to determine their objective melorhythmic structure and form, and hence to find or create the most suitable graphic image for expressing them, this being the result of their theoretical generalizations and conclusions.

*Notation is one of the most important links in the theoretical investigation of Bulgarian, or any other folk music.* It does not submit to a mechanical and superficial attitude. Each notogram ought to be made with a sense of deep responsibility, so as to leave no doubt as to the true expression of the sound recording, from the positions of modern achievements in the theory of the respective folk music. In addition, the notogram of a folk song should also be in conformity also with its function. In this sense, Prof. Dr. Stoyan Djoudjev makes the following interesting remark: "Once recorded by mechanical means (by phonograph or taperecorder), the song should be notated with musical symbols and presented in a form which is *convenient for both performance and analysis*."<sup>3</sup> (the italics are mine - T. D.) The notated recording should not only reflect the possible most exact objective sounding of a given folk melody, but should also find such graphic expression for its written image, which will contribute to its most precise and convenient reproduction, and its best possible use in various studies of folk music.

Proceeding from what I have said above is the first problem of the musicographers in deciphering folk songs: the need for an excellent knowledge of the general theory of music, and in particular the theory of the folk music at issue. This is, above all, a problem of personnel, and is settled with the selection of the persons who will notate folk songs, according to the quality and extent of their training for such type of musicographic work. Musicographic practice shows that other problems exist as well, on which the quality and the character of the notation depends: the manner of applying the musical-theoretical categories and schemata (pitch, tonic, tonality, rhythm, metrem, beat, tempo, metronomic measure, ornamental forms, etc.) and their varieties in the notation of given folk songs. As it turns out, there are differences in the approach of musicographers in setting certain folk songs under these or other musical-and-theoretical principles or models. This frequently leads to considerable differences in the notograms, which matters both for freedom and ease in reproducing the melodies, and for their theoretical investigation (the latter in particular). In other words, the varying approach of the decipherers in expressing the melodies, rhythm, metrem, time, ornamentation, tempo, etc. creates conditions for finding a different graphic expression (to one or another extent) for the same folk songs or kinds of songs.

What is the reason for the different applications of general theoretical formulations and schemata, the final results of which are different notograms? A number of musicologists have pointed out that departures from the mathematically exact intonation of the tones of a melody, and the absolute measurement of their duration, is a normal phenomenon, even for professional singers and instrumentalists of the highest degree. This is true even more of the performers of folk songs and tunes, in whose case this phenomenon is combined with varying

<sup>3</sup> S. Dzhoudzhev. Op. cit., p. 154.

and even improvising in each subsequent singing of the melody which repeats itself. The fact that these departures are usually within definite limits and that they are typical also of musicians with a very subtle ear and sense of rhythm, has stimulated the Soviet musicologist N. A. Garbuzov to elaborate these questions in his works: "Zonnaya priroda zvukovysotnogo sluha" (Moscow 1948) and "Zonnaya priroda tempa i ritma" (Moscow 1950). Yet there is an essential difference in the relation between the composer's own notation of a composition and its relatively free realization by a given performer; and between the existing different singing of a folk song by a singer (in the case of one or several reproductions of the song) and the finding of its optimal notogram. It expresses that sonic image of the melody, which has served as a basis for the realization of different singing, has, in fact, combined their most typical and essential features. The difference is clear. In the first case, the melorhythmic structure of the work with all its components, is sonically and graphically realized by the composer; the notation is given and it is upon it that the "free" interpretations of one or another performer have appeared. I have put the word "free" in quotation marks, because, in the professional (composer's) music, the freedom of the interpreters in reproducing a composition is quite a limited one. As regards intonation and rhythm, it varies almost exclusively within the narrow "zonal" framework, about which Garbuzov speaks. A greater freedom is shown by the singers and instrumentalists in the tempo and dynamics, and, to a certain extent, in the ornamentation. (For certain types of composition it is even regulated, as for example, the cadenzas in the instrumental concerto.) In the second case, however, we have at hand various singing of the song, while the "original" is, so to say, lacking<sup>4</sup>. It is left to the musicographer to create the picture of notes of that "original", by finding the most faithful intonational and rhythmic schema of the song, metre, measure, ornamentation, etc. He disposes of very little freedom, because the purpose is to notate a work of the folk musician and not to redact it according to the taste of one or another musicologist. For this reason, he may eliminate or correct only those tones (sounds), which are obvious mistakes of the folk singer in the intonational, rhythmical or any other respect (an omitted tone, a "sliding" of the voice, a casual rest because of lack of air, etc.). He is obliged to mark all departures from a generalized melorhythmic schema of the song in all of its phonographed renditions, by using not only the symbols of traditional notation, but the additional so-called "diacritical signs" as well. It is *due to the frequent subjective individual interpretations of a song that the musicographer has often to grasp and judge about the objective trends of a collective musical consciousness.*<sup>5</sup>

It is out of that made-in-the-laboratory deciphering of a given song that the musicographer should extract the generalized "original", possessing the most faithful and characteristic features of the notated song. The generalization is done with respect to insignificant rhythmic (durational) and intonational departures. The significant differences between the various renditions, including new tones (with or

<sup>4</sup> As a matter of fact, in the folk-music practice the same song may have many "originals", i.e. variants. In this case we are speaking about one of them.

<sup>5</sup> Sometimes a departure, seeming insignificant at first sight, can guide us and help us in clarifying one or another natural law in the evolution of the folk song.

without syllables), various ornaments, et al., are marked as varied passages on individual staves. The fragments of the melody, to which they belong, are marked with indices. The printing of the notograms thus generalized could be done with or without the varied passages - for popular and scientific publications respectively. It is precisely *the search for the most suitable graphic realization in deciphering a given folk song and the lack of a method for realizing it, which is the reason for the creation of prerequisites for differences in the notation of folk songs which, for no good reason, are sometimes termed as individual idioms in musicographic practice.*

With increase in the number of musicologists engaged in the notation and study of folk songs, there emerges also the need for a standardization of the individual differences in the theoretical approach to deciphering, and in the most felicitous use of the graphic of notation. This breeds the need for creating methods of notation of folk songs which, in my opinion, does not concern only Bulgarian songs, but also the songs of other ethnic communities. These methods should describe, in detail, the principles of the notographic expression of the fundamental elements of a folk song's structure: rhythm, intonation, ornamentation, etc. and of the specificity of its concrete forms, which we find expressed in various types and groups of folk songs.

## PROBLEMI DOKUMENTIRANJA I NOTIRANJA NARODNE GLAZBE DANAS

### SAŽETAK

Ovaj rad ukazuje na potrebu kompleksnog dokumentiranja predmeta folklor. Bez obzira na to, za etnomuzikologa notacija narodnih pjesama ima jedinstvenu važnost, jer ta dokumentacija njemu služi kao osnova za njegov specifični istraživački rad i analize muzičkog folklor. Notacija narodnih pjesama i instrumentalnih melodija preduvjet je za razvitak teorije o narodnoj glazbi neke etničke zajednice. Za muzikografe je neophodno da primjere narodnih pjesama i instrumentaalne glazbe podvrgnu najdetaljnijoj analizi da bi otkrili njihovu stvarnu meloritmicku strukturu i formu, i tako pronašli odnosno stvorili najprikladniju grafičku sliku koja to izražava, s tim da je ta slika rezultat teoretskih uopćavanja i zaključaka. Upravo je *traganje za najprikladnijom grafičkom realizacijom u dešifriranju narodne pjesme i nedostatak metoda za njenu provedbu to što stvara preduvjet za razlike u notaciji narodnih pjesama, koje bez ikakvih razloga, mi ponekad nazivamo individualnim idiomima u muzikografskoj praksi.*



Prethodno priopćenje  
UDK 069.5:781.2:39:786/789(497.15)  
Primljeno: 26.10.1990.

# ZBIRKA NOTNIH ZAPISA INSTRUMENTALNE TRADICIONALNE MUZIKE BOSNE I HERCEGOVINE U ZEMALJSKOM MUZEJU U SARAJEVU

*DUNJA RIHTMAN-ŠOTRIĆ*  
*Zemaljski muzej B i H, Sarajevo*

Zbirka je prikupljena u periodu od 1947. do 1956. godine. Sadrži oko 500 zapisa koje je ponajviše izradio pokojni akademik Cvjetko Rihtman, manjim dijelom pokojni akademik Vlado Milošević. Uz osvrt na zatečene oblike zapisa autorica iznosi i prijedloge za dopune tim zapisima prema rezultatima najnovijih istraživanja u Bosni i Hercegovini.

Institucionalan i organizovan rad u oblasti etnomuzikologije u Zemaljskom muzeju BiH uspostavljen je osnivanjem Instituta za proučavanje folkloru (osnovan 11.10.1946.g.). U početku kao posebno odjeljenje Zemaljskog muzeja u Sarajevu, a od sredine 1947 god. kao izdvojena (samostalna) institucija, Institut je preuzeo na sebe proučavanje duhovne i dijela materijalne kulture. Polazeći od osnovnog zadatka, da prikuplja, pohranjuje, sređuje, obrađuje i dalje proučava folklornu građu, Institut je svoj rad usmjerio prvenstveno na terenskoistraživački rad.

U početku etnomuzikološki rad, koji vodi osnivač i prvi direktor Instituta, etnomuzikolog Cvjetko Rihtman (od 1947. do 1956) bio je usmjeren na takav vid prikupljanja koji je išao za tim da obezbijedi sticanje *opšteg* uvida u stanje narodne muzičke tradicionalne umjetnosti na čitavom području BiH. Od 1947. do 1949. god. bilježeni su i prikupljeni muzički primjeri iz 68 mjesta na području istočne i zapadne Hercegovine, zapadne i centralne Bosne. Zabilježeno je preko 800 primjera među kojima je instrumentalnih 83. Zasnovana je i kartoteka muzičkih zapisa koji su u njoj razvrstani po lokalitetu i alfabetskom redu. Godine 1949. kartoteka se proširuje. Isti se primjeri sada razvrstavaju i po sadržini/funkciji i po varijantama

sadržaja. Prikupljanje i bilježenje muzičkih primjera nastavlja se na pojedinim područjima centralne i zapadne Bosne, zapadne Hercegovine i Posavine. Ovaj plan je uspostavljen na osnovu Anketnog upitnika koji je u sebi sadržavao pitanja o ranijem i sadašnjem (tadašnjem) postojanju te društvenoj ulozi pojedinih oblika vokalne prakse i instrumentalne prakse. Upitnici su bili razaslati sreskim narodnim i prosvjetnim referentima ("svima onima licima koji su bili u prilici da posmatraju i bilježe narodno stvaralaštvo na terenu") da bi se moglo pravilnije organizirati rad i doći do dobrih poznavaca narodne tradicionalne muzike te da se, na taj način, olakša rad na terenu radi dobivanja potpunije slike o tadašnjem stanju u folkloru uopšte, na području BiH. Mnogi su odgovorili, ali ne i svi. Također, ni primljeni odgovori nisu bili uvijek potpuni i dovoljno pouzdani. Ali, ipak je u njima bilo korisnih podataka koji su, uz one ranije (podatke) pomogli da se izradi navedeni (prioritetan) plan terenskih istraživanja.

Grada je sve do 1951. god. bilježena metodom direktne melografije, neposredno, prema pjevanju ili svirci kazivača (176 je takvih zapisa instr. muzike). A kada je 1951. god. nabavljen prvi magnetofon, zvučna materija je registrovana ovim aparatima i zatim sa vrpce transkribirana.

Uz terenski rad u Institutu je postojala i praksa dovođenja najistaknutijih kazivača ne samo radi snimanja nove muzičke građe nego i radi provjeravanja ranije melografitanog materijala sa određenih područja.

Pored prikupljanja "muzičkih motiva" Institut je radio i na sakupljanju narodnih muzičkih instrumenata i utvrđivao njihove rasprostranjenosti. Mnogi instrumenti bili su naručeni od samih narodnih majstora, graditelja. U zbirci instrumenata Institut je imao 132 predmeta.

Od 1951. god. pristupa se novom metodu rada koji ide za sistematskim ispitivanjem pojedinih područja. Započinje se timskim radom na području jajačkog sreza. Cilj ovakvog rada bio je da se, kada je riječ o muzici, po mogućnosti, što podrobnije ispita tradicija jednog cjelovitog područja, da se konstatuju eventualne razlike u tradiciji pojedinih naselja i utvrde granice njihovog geografskog rasprostriranja.

Koncepcija usmjerenih timskih etnološko-folklorističkih istraživanja naroda BiH nastavlja se i kasnije, kada na mjesto direktora dolazi novi čovjek (Špiro Kulišić, etnolog), jer dotadašnji direktor Cvjetko Rihman prelazi već 1955. god. na novu dužnost (na Muzičku akademiju kao osnivač i prvi rektor, kasnije red. profesor), ali sve do 1958. god. ostvarujući u okviru Instituta svoj etnomuzikološki rad. U tom periodu se obavljaju istraživanja Posavine (godine 1956, građa transkribirana do 1960.), Neuma (1957. - građa objavljena 1959.) kao i ispitivanja pojedinih područja istočne i centralne Bosne (Imljani, 1960. - građa objavljena 1962.).

Godine 1958. Institut za proučavanje folkloru administrativno se vezuje za Etnografsko odjeljenje Zemaljskog muzeja u Sarajevu, te sa njim čini Etnološko odjeljenje sa dva odsjeka: Odsjek za materijalnu kulturu i Odsjek za folklor koji 1961. g. mijenja naziv u Odsjek za duhovnu kulturu. Za sektor etnomuzikologije u Odsjeku za folklor (kasnije Odsjeku za duhovnu kulturu) i dalje je zadužen Cvjetko Rihman, ali sada kao vanjski stalni honorarni saradnik Odsjeka, do 1964. god.

Iz cjelokupnog rada Instituta (1946-1958) nastao je veoma bogat i značajan Folklorni arhiv koji je kasnije preuzeo Odsjek za duhovnu kulturu Etnološkog odjeljenja Zemaljskog muzeja (FAZM). U njemu je od 1947. do 1964. g. (tj. do godine do koje je etnomuzikološki rad vodio Cvjetko Rihtman, kako u okviru Instituta, tako i u okviru Zemaljskog muzeja) pohranjeno 7.241 muzički zapis. Među njima je 457 notnih zapisa vokalno-instrumentalne i instrumentalne muzike. Zapisivači su Cvjetko Rihtman (415), Vl. Milošević (1), M. Mulić (15), F. Povia (13), Lj. Miljković (4) i D. Rihtman-Šotrić (9). Vrijeme bilježenja (a kasnije i snimanja) je 1947-1957., 1960-1962., 1982., 1984. i 1985. godina.

Grada, razvrstana prema glavnim grupama, a unutar pojedine i prema vrsti instrumenta, obuhvata sljedeće primjere svirke:

1 - GRUPA IDIOFONIH INSTRUMENATA

- Pjevanje uz *tepsiju* (22 zapisa);
- Pjevanje uz udaranje *kašika* (2 zapisa);
- Pjevanje uz udaranje *fildana* (1 zapis) i
- Svirka na *drombuljama*

2 - GRUPA MEMBRANOFONIH INSTRUMENATA

Ritam udaranja po *bubnju* (5 zapisa) i po *dobošu* (1 zapis);

3 - GRUPA KORDOFONIH INSTRUMENATA

- Svirka na *lijerici* (6 zapisa);
- Svirka na *gustama* sa jednom strunom (48 zapisa);
- Svirka na *tamburici* sa tri žice (3 zapisa);
- Svirka na *bugariji* (33 zapisa);
- Svirka na *šargiji* (144 zapisa);
- Svirka na *sazu* (10 zapisa);
- Svirka na *prim* tamburici (2 zapisa) i
- Svirka na violini (28 zapisa);

4 - GRUPA AEROFONIH INSTRUMENATA

- Svirka na *pišti* (1 zapis), *čurliku* (38 zapisa), *dvojnica* (62 zapisa), *diplama* (8 zapisa), *rognjači* (2 zapisa), *sviralama* - zurnama (8 zapisa), *trubi* (3 zapisa), na *usnoj harmonici* zvanoj muzike (9 zapisa) i na harmonici sa tipkama (21 zapis).

Pored podataka o mjestu i godini bilježenja (odnosno snimanja), te podataka o imenima izvođača, mjestu i godini njihovog rođenja istraživači su u jedan dio zapisa unijeli i podatak o funkciji instrumenta, odnosno zabilježene muzičke izvedbe.

Od 364 primjera koja se odnose na instrumente na kojima se može izvesti višeglasna/polifona muzika, zbog njihovih tehničko-izvođačkih i muzičko-izražajnih osobina, gotovo polovina (njih 180) zapisano je kao jednoglasna svirka.

U malom broju primjera nalazimo i dragocjene podatke koji se, kao izdvojene napomene u zapisu najčešće odnose na skalu, ugadanje instrumenta i

*Nar. umjet. P. I. 3, 1991, str. 265-268, D. Rihtman-Šotrić, Zbirka notnih zapisa...*

aplikaturu. Ovi nam primjerci omogućuju komparativno ispitivanje ranije i sadašnje instrumentalne lokalne prakse, osobito ispitivanje instrumentalne tehnike - najmanje izučene oblasti.

## COLLECTION OF NOTATIONS OF TRADITIONAL MUSIC OF BOSNIA AND HERZEGOVINA IN THE STATE MUSEUM OF SARAJEVO

### SUMMARY

The short paper presents the collection of notations of traditional instrumental music of Bosnia and Herzegovina kept in the archives of the State Museum at Sarajevo. The material was collected between 1947 and 1956. The collection contains about 500 notations, made to the major part by the late Academician Cvjetko Rihtman, and to the minor part by the late Academician Vlado Milošević. In addition to the review of the already existing recorded instrumental music, the author is giving suggestions for their amendments based on the results of the latest research work which has been carried out in Bosnia and Herzegovina.

## INSTRUMENTALNA MUZIKA UZ POGREB U NASELJIMA OKO REKE DUNAV

*NIKOLAJ KAUFMAN*  
*Institut za folklor pri BAN, Sofija*

Sviranje uz smrt i pogreb nalazimo danas samo u Dobruđzi, u severoistočnoj Bugarskoj. Izvodi se na *kavalima* (dugačkim ovčarskim frulama) ili na *dopovima* (vrsti duduka), rede na drugim instrumentima - i to u kući preminuloga, kada iznosc umrloga iz kuće i na putu do groblja. Autor potanje izlaže i obrazlaže četiri primera takve svirke. Smatra da je u prošlosti sviranje na narodnim instrumentima uz pogreb bilo karakteristično za čitavu severnu Bugarsku.

U naše dane učešće instrumentalne muzike uz pogreb može se u Bugarskoj posmatrati skoro svugde - duvački orkestri prate pogrebnu povorku do groblja. Ova se praksa verovatno prihvata kasno posle oslobođenja od Turaka, kada se uvode vojni duvački orkestri (takozvana "muzika") i naročito posle stvaranja takvih civilnih orkestara u mnogim gradovima i selima.

Kod balkanskih naroda sada sviranje uz pogreb i smrt nalazimo samo kod Rumuna i Bugara. Verovatno će dublja i obuhvatnija istraživanja dati bolje rezultate u pogledu proučavanja učešća instrumentalne muzike za vreme sahrane.

Prilikom proučavanja uspostavilo se da u Bugarskoj nalazimo oplakivanja uz smrt, svadbu, kada mladić ide u vojsku, oplakivanje vlastite nesrećne sudbine ili sudbine bliskog živog čoveka, oplakivanje Germana u kukerskim igrama, parodijska oplakivanja. Instrumentalna muzika prati pre svega prvu navedenu vrstu - oplakivanje uz smrt.

Danas sviranje uz smrt i pogreb nalazimo samo u Dobruđzi, ali je u prošlosti verovatno ono bilo mnogo šire zastupano. O tome govore i narodne pesme i naročito pesme za Uskrsno kolo koje očigledno ima karakter uspomene na

pokojnika. Devojka koja umire, najčešće sa imenom Vida, moli svoju majku nakon njene smrti da pozove dva momka, dvojicu kavaladžija (kaval je duga ovčarska frula) da sviraju na njenom grobu. Ponekad sviraju i gajde.

U citiranim pesmama onaj ko umire je mladi čovek. Njegova je želja da mu na smrti sviraju kavaladžije, violinisti, gajdaši. Njegova sahrana treba da podseća na svadbu, koju nije doživio, čak treba da su prisutni i atributi svadbe, naprimer drvce.

Primeri koje navodimo su iz različitih mesta, ali prevladaju oni iz severne Bugarske - od naselja u Staroj planini do sela na bregovima Dunava. Očigledno je da je sviranje na narodnim instrumentima uz smrt karakteristično za stanovništvo severne Bugarske.

U selu Babuk u okolini Silistrije na sahrani mladih ljudi, najčešće nevenčanih svirali su do dva kavaladžija. Ako su mesni svirači bili zauzeti, zvali su svirače iz sela Alfatar. Svirali su u kući umrlog, pored sanduka, na putu do crkve, na groblju, kad spuštaju sanduk. Na povratku sa groblja niti se svira, niti se nariče. Sve nam je to ispričao svirač Bogdan Kocev. Po njegovom mišljenju "melodija kavala koja se svira uz smrt stara je, liči na plač", "glas (melodija) kavala koja se svira za smrt je samo jedan". On smatra da je "melodija za smrt preuzeta od žena pevačica koje nariču za smrt, melodija kavala koja se svira uz smrt poreklom je od naričanja. Opet prema njemu melodija uz smrt koja se svira u selu Babuk različita je od melodija sa istom funkcijom koje se sviraju u obližnjim selima - Alekovu, Pop Kraljevu, Ajedemiru, Alfataru. Dva momka sviraju na kavalu na "jedan glas". Kao što smo rekli informant tvrdi da je melodija za smrt jedna, jedina. Ona zaista ima osobine naričanja i to melodije koja više liči na rečitativ nego na lagane melodije pesama.

Vidi u prilogu notni primer br. 1 - svira na kavalu Bogdan Kocev, rođen 1915.g. u selu Babuk, Silistrija.

Octava se za oplakivanje neobični oblik - dvodelni, drugi deo je u novom tonalitetu. Skoro ceo prvi deo izgrađen je u d tonalitetu. Kratki prelazi do II i III stepena ne kvare monotoniju napeva. Kratki "nagoveštaj" dva podbazična tona h i cis također ne kvare izofoni rečitativ na bazi d. Očigledna je bliskost sa oplakivanjem koje podseća na rečitativ žene sa ograničenim uzrastom glasovnih mogućnosti. Kratke nacepane fraze isto dokazuju ovu pretpostavku. Bogata instrumentalna ornamentacija ne menja utisak, slušalac shvata rečitativni tužbalički karakter melodije. Čak i skokovi na kraju nekih redova do tonova neodređene visine, a na kraju prvog dela do fis liče na oplakivanje uz pogreb, a više na oplakivanje uz daću na grobu davno preminulog pokojnika. Trihord u duru u kome se odvija oplakivanje u prvom delu sreće se često u oplakivanjima iz Severo-istočne Bugarske.

Prelaz prema drugom delu tonalitetom koji odstoji u razmaku od čiste kvinte od tonaliteta prvog dela ostvaruje se prelazom u mol - (fis1), a1, h, c2, a1. Ceo drugi deo izgrađen je na bazi a1 - trihorda u duru sa kratkim prebegama do dva podbazična tona fis, rede gis. Ovaj deo na početku nosi sva obeležja pesme i zvuči svetlije. Ali se postepeno pretvara u muzički materijal prvog dela prenet na čistu kvintu. Ipak drugi deo zvuči napetije, dramatičnije. Promena je izazvana rastom

napetosti pogrebnog naricanja. (Značajna osobina je podudaranje sviranja kavaldžija sa naricanjem žena - ove dve radnje vrše se istovremeno, ali ne koriste istu melodiju. Verovatno se ostvaruje neka koordinacija tonaliteta kod nekih talentovanih narikača.) Drugi deo se ponavlja više puta. Prvi deo više ne nastupa. On služi samo kao predigra. I uz pu i tokom spuštanja u raku sviraju istu melodiju, ali mnogo glasnije.

Najčruveniji po svom "sviranju uz smrt" u Dobrudži bili su kavaldžije Georgi K. Hadžijski i Georgi Z. Kostov iz sela Alekovo u okolini Tervela. 1968. g. zapisao sam od njih zajedničko izvođenje "sviranja uz smrt". 1975. godinu za vreme nove posete u selu Alekovu zapisao sam sviranje Georgija Kostova. Po njegovom mišljenju ranije su "na smrt" svirali dvoje svirača, ponekad i jedan. Georgi svira na sahranama od 1926.g. ljudima različitog uzrasta. "Nisam vratio nikoga, svirali smo i bakama od devedeset godina". Kao svirači na sahranama obilazili su veći rajon - Alfatar, Kutlovicu, Tervel, ? Cestemenski, Zlatarski, Zulovo, Mežden, Levski itd. U pomenutim selima bilo je i drugih kavaldžija, ali svako "uz smrt ne svira".

I svirači iz Alekova sviraju u kući, na putu i na groblju, za vreme spuštanja pokojnika u raku. Kod kuće sviraju dok žene nariču. "Žene se zaustave da plaču, slušaju nas, pa opet počinju naricati." A kavaldžije sviraju skoro bez predaha. Čim izadu napolje, sviraju još glasnije.

Kostov smatra da postoje tri vrste "sviranja uz smrt". Najstarija vrsta izvodi se kod kuće. Vidi notni primer br. 2 - izvodi na kavalu Georgi Z. Kostov, rođen 1908. godine u selu Alekovu, dobričkog rajona.

Skokovi na kraju fraza, shodni su onim iz sela Babuka, ovde su dovoljno jasno ocrtani i vcoma se podudaraju sa oplakivanjem žena. Uvek su u razmaku čiste kvarte iznad tonaliteta.

Informant tvrdi da "ne postoji pesma sa takvom melodijom". "Ona je najtužnija. Ljudi je najviše vole, svira se kod kuće". Ona je u nižem registru (najnižem - kaba) kavalu. Može se svirati sasvim tiho. Ako se uporedi sa melodijom iz sela Babuka, ova ne moduliše u novi tonalitet. Raznolikost se postiže čestim zamenama očekivanog tonaliteta h1 sa d2. Ovo daje melodiji karakter dura i po nekim melodijskim postupcima donekle je izjednačuje sa melodijom iz sela Babuk. Sviranje uz smrt iz Alekova melodijski je raznovrsnije od onog u selu Babuk i bliže je melodijama pesama. I uprkos tvrdnji informanata da "nema pesme sa takvom melodijom", možemo naći tragove sličnosti sa širokopoznatom laganom pesmom iz Trakije "Turčin je robinje terao".

Sličnost može biti slučajna, ali ona pokazuje da sviranje uz smrt vodi poreklo iz pesme ili što više, pokazuje da je bliže melodici pesama nego naricanja. Po tome se razlikuje i od melodije iz sela Babuk, koja je očigledno bliža rečitativu naricanja.

Kada "izvode smrt" iz kuće, sviraju istu melodiju ali u visokom registru i u novom tonalitetu.

Posljednjih godina počeli su svirati i na drugi način. Prema Kostovu ovo novo sviranje uz smrt "nije toliko tužno". Notni primer br. 3 - izvodi na kavalu Georgi Z. Kostov, rođen 1908. g. u selu Alekovu, Dobrič.

Ovaj zaključak očigledno je subjektivan i više se bazira na činjenici da starija melodija kod svih izaziva asocijaciju sa pogrebnim ritualom. Nova melodija još nije sasvim prihvaćena kao signal za smrt. Ali po svojim muzičkim kvalitetima ona je bogatija, emocionalnija, savršenija. Sasvim je uočljiva njena pripadnost pesmama naricanjima iz severoistočne Bugarske.

Evo kako je postala ova melodija. "Ova je pesma Stanke Koleve. Njen muž umro je pre 7-8 godina. Čuli smo od nje naricanje sa ovom melodijom. Zapamtili smo ga i svirali smo ga uz smrt. Pošli smo jednom da sviramo u selo Nova Kamena na smrt predsednika opštine. Tamo je bila i Stanka Koleva. Zastvirali smo njenu tužbalicu i ona je počela da nariče zajedno sa nama - oplakivala je predsednika".

Iz gore navedene informacije saznajemo kakav je bio način na koji kavalđžije Dobrudže uče sviranje uz smrt. Prolazi vreme, izvor se zaboravlja i tada već kažu da "nema pesme sa takvom melodijom".

U Severnoj Dobrudži također su sahranjivali preminule uz specijalnu instrumentalnu melodiju, ali izvodili su je na instrumentu dop (vrsta velikog duduka). Žitelji koji su se iz Severne preselili u južnu Dobrudžu na početku 40-tih godina nastavljaju ovu tradiciju i sahranjuju svoje pokojnike sa istom melodijom, ali u većini slučajeva sviranom na kavalima. U selu Poljana u okolini Silistrije žive doseljenici iz sela Lipnice, Severna Dobrudža. Tamo je svirač na dopu pratio povorku do groblja, stajao je "ispred smrti". Informant Stojan Nikolov, rođen u Lipnici 1921.g. tvrdi da su u njegovom selu svirali samo na smrti mladih ljudi, najčešće nevenčanih, ređe venčanih, ali obavezno mladih. U tom smislu verovatno da je sviranje "bakama od 90 godina" u selu Alekovu kasna etapa u razvoju tradicije.

Dok sveštenik čita, svirač ne svira.

Stojan Nikolov je slušao sviranje uz smrt u svim obližnjim selima oko sela Lipnice - u Klnije, Garvanu, Isekjoj, Kujdžuku, Almaliji i drugima. Svako selo ima svoje svirače koji izvode ove melodije. Nikolov smatra da su ranije svi svirali istu melodiju. I u naše dane doseljenici iz sjeverne Dobrudže u selima Sitovo i Ajdemir sviraju istu melodiju ali ne na dopu nego na kavalu.

Nikolov svira melodiju na dopu kako se ona svirala kada je povorka kretala prema groblju. Notni primer br. 4 - svira na dopu Stojan I. Nikolov, rođen 1921.g. u selu Lipnica (severna Dobrudža), doseljen u selo Poljana, okolina Silistrije.

Melodija je bogato ornamentovana, u dva dela, sa drugim delom u visokom registru, slična sa melodijom iz sela Babuk, ali bez prebacivanja kvinte na prvi deo. Promena se ostvaruje zbog promene registra i pojave dopunske sekste u početku drugog dela, od povećane napetosti. Kao i u selu Babuk instrumentalista prati napetost oplakivanja, traži sinhron sa instrumentalnom pranjom menjajući registar, menjajući sklad.



Ako uporedimo gore navedene primere sviranja uz pogreb i smrt iz južne i severne Dobrudže, videćemo da između njih postoji velika sličnost. Bez sumnje najbogatije po muzičkom sadržaju je sviranje iz sela Lipnice - tipična instrumentalna improvizacija majstora svirača koja uzbuđuje svojim dugim ornamentima. Oni liče na "tužne" melizme oslovljavanja kada se nariče, ali su ovde naglašeniji, obogaćeniji, instrumentalizovani. Ova melodija je tipično instrumentalna. Čak i da ima svoj prvoobraz u melodiji naričanja ili pesme, ona je do te mere "preuzeta" improvizacionim ukrasima svirača da se pretvorila u beskonačni niz ornamenta - jauka, kađenci, koje oblikuju pojedine melodijske retke.

Mesni muzički stil sviranja uz pogreb i smrt voma je karakterističan i određen. Sviranje uz smrt ne može se pobrkati sa drugom instrumentalnom melodijom, kao što se i naričanje ne može pomešati sa pesmama lazarica ili sa pesmama uz kolo. U ovoj melodici nazire se veza sa instrumentalnom muzikom istočne Bugarske. Pre tridesetak godina zapisali smo izvođenja starijih svirača, kavaldžija iz sela Alfatar, tada čuvenog središta kavaldžija. U njihovim starim dobrudžanskim laganim melodijama ima iste bogate ornamentike, tipičnih bogatih ornamentalnih figuracija, koje su karakteristične i za sviranje uz pogreb i smrt. Ovo je stil sa kojim mesni svirači kao da su rođeni, stil koji nažalost danas nema svojih sledbenika.

U selu Trajkovu u okolini Mihajlovgrada uz pogreb i danas upotrebljavaju klepalo. Kad povorka krene, jedan čovjek drži klepalo, drugi bije po njemu u određenom ritmu sa dve "čukanke". Ljudi kažu da se tamo klepalo uz pogreb koristi još od duboke prošlosti. Ne povezuju ga sa crkvom, mada su ga preuzeli od crkve. Kažu da je sa klepalom "vclika sahrana", bez klepala - "mala sahrana". U drugim obližnjim selima ovakav običaj nije poznat.

Osim navedenih narodnih pesama od kojih se vidi da su u prošlosti u mnogim mestima svirali narodni svirači, raspoložemo i sigurnim svedočanstvima da je takva praksa sviranja uz pogreb postojala. U selu Kremen Vidinskog rajona pamti se tradicija kada umre gajdaš da mu drugi gajdaš svira dok se kreće pogrebna povorka i na groblju. Takav slučaj zabilježen je 1977. godine u selu Vrabešnica. Verovatno tradicija da se svira uz pogreb i smrt na narodnim instrumentima transformacija je starije tradicije kad se u ovim slučajevima sviralo samo mladim ljudima. Ova se tradicija zaboravila i promenila kao i mnoge druge tradicije bugarskog stanovništva severozapadne Bugarske.

1. a/  $\text{♩} = 104$  *Rubato*

The musical score consists of nine staves of music, all in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked as  $\text{♩} = 104$  and the performance style is *Rubato*. The music is a single melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical notation consisting of eight staves of music in a single system. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.' above the notes. The staves are connected by a single horizontal line at the top and bottom. The first staff has a first ending marked '1.' at the end. The second staff has a second ending marked '2.' at the end. The third staff has a first ending marked '1.' at the end. The fourth staff has a first ending marked '1.' at the end. The fifth staff has a first ending marked '1.' at the end. The sixth staff has a second ending marked '2.' at the end. The seventh staff has a first ending marked '1.' at the end. The eighth staff has a first ending marked '1.' at the end.

2. ♩ = 100 ≈ 108 *Rubato*

96

1.

2.

3

Fine

D. S.

3. ♩ = 60 *Rubato*

The musical score consists of eight staves of music. It begins with a tempo marking of ♩ = 60 and the instruction *Rubato*. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. The music concludes with a final cadence on the eighth staff.

4.  $\text{♩} = 55$  *Ritardo*

The image displays a page of musical notation, likely a score for a single melodic instrument. It consists of 11 staves of music, all written in treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The notation is characterized by a high density of slurs and ties, suggesting a continuous, flowing melodic line. The music is arranged in a single system with 11 staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense with many slurs and ties, indicating a continuous melodic line. The music is arranged in a single system with 11 staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense with many slurs and ties, indicating a continuous melodic line.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a single melodic instrument. It consists of 12 staves of music, arranged vertically. The notation is written in a single system, with each staff containing a line of music. The music is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped together with slurs and accents. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The overall style is that of a classical or contemporary instrumental piece.



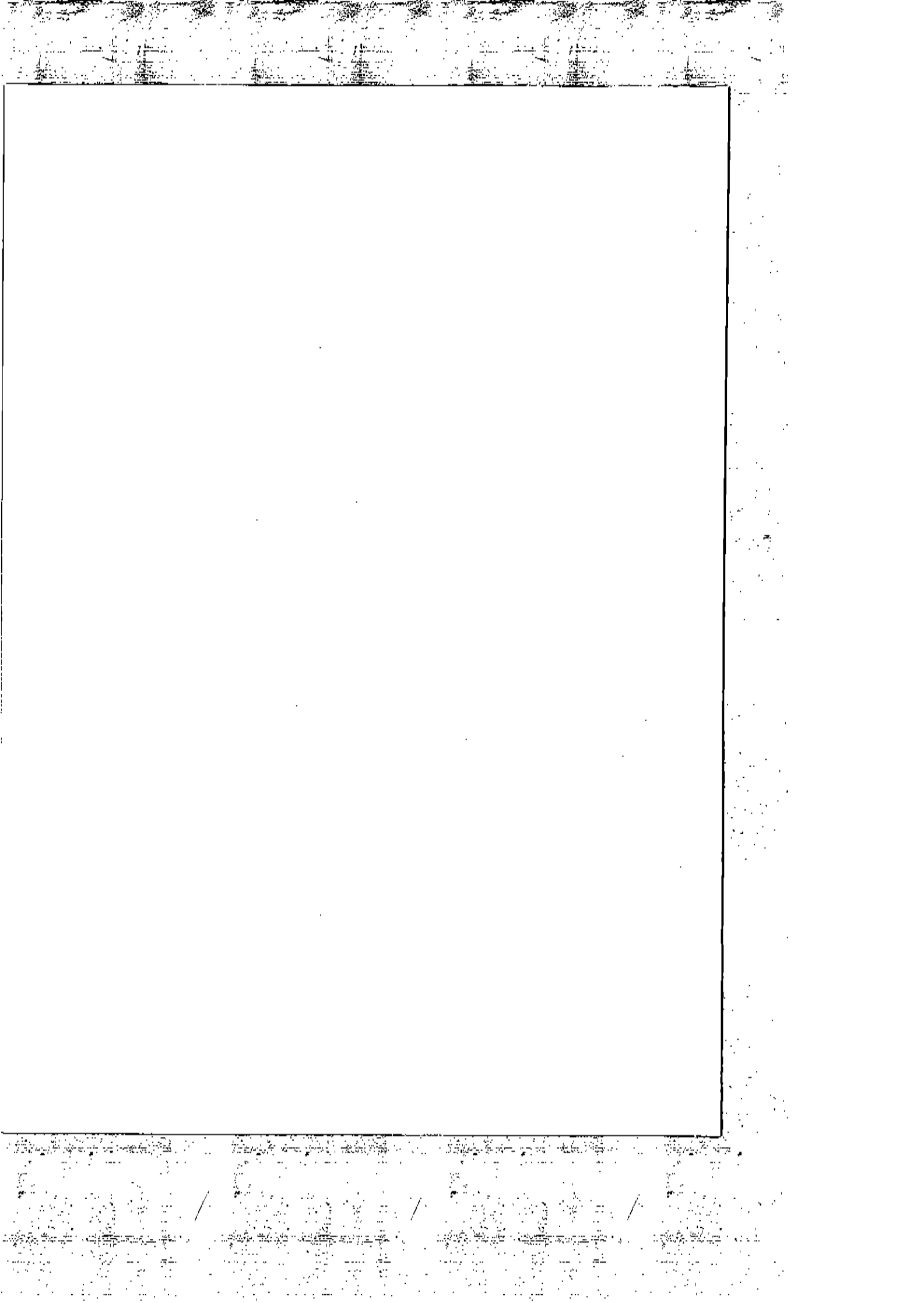
## INSTRUMENTAL MUSIC AT FUNERAL RITES IN SETTLEMENTS ALONG THE RIVER DANUBE

### SUMMARY

Up until fairly recently, special instrumental melodies were performed at funerals in a group of villages in North-Eastern Bulgaria (Dobrudza). They are played by musicians from the villages on *kaval* (long sheperds' flute) or on *dop* (a type of *duduk*, a sheperd's reed or elderwood flute); and, more rarely, or on other instruments. These melodies were played in the house of the deceased, around his coffin, when carrying the coffin out of the house, and on the way to the graveyard. In some villages there are two *kavali* - players (the village of Alekovo), while in others only one.

Melodies which accompany various stages in the rites differ. The musicians believe that the melodies are of instrumental origin, although some have their origins in keening or laments.

Many songs from northern Bulgaria make mention of funerals: dying maidens, and young men on occasion, always express the wish that *kavali* or *duduk* (for two young men, two *kavali* - players) be played on traditional instruments at funerals was characteristic for the entire region of Northern Bulgaria.



## MUZIČKA TRADICIJA UZ POGREB I DAĆE KOD VLAHA I GAGAUZA U BUGARSKOJ

*DIMITRINA KAUFMAN*  
*Institut za folklor pri BAN, Sofija*

Autorica razmatra muzičke komponente koje prate smrt i uspomenu na pokojnika kod Vlaha oko rijeke Dunav u severozapadnoj Bugarskoj i kod Gagauza oko Dunava u severoistočnoj Bugarskoj. Ukazuje na paralele između napeva posebnih pesama uz smrt kod Vlaha i napeva njihovih epskih pesama te starih epskih pesama islamizovanog stanovništva srednjeg Balkana. Oplakivanje pokojnika kod Gagauza povezuje uz bugarsku tradiciju naricanja iz severoistočne Bugarske.

U političkim granicama današnje Bugarske osim Bugara žive i predstavnici različitih drugih naroda i etničkih grupa - Turci, Jevreji, Grci, Jermeni, Cigani, Gagauzi, Vlasi, Karakačani, Arumuni (Cincari). Istraživajući tradiciju oplakivanja pokojnika i pesme, koje prate smrt i pogreb, pokušali smo da zavirimo u osobine ove starinske tradicije i kod manjih i kod većih manjina u Bugarskoj.

Skrećem vašu pažnju na muzičke komponente pogrebne tradicije kod Vlaha i Gagauza. Vlasi naseljavaju kompaktno i disperzno zemlje oko reke Dunav u severozapadnom delu Bugarske - u vidinskom, mihajlovgradskom, vračanskom i plevenskom kraju. Oni govore jezik romanskog porckla i pravoslavne su vere. Gagauzi su naseljavali kompaktno i disperzno zemlje oko reke Dunav u rajonu Silistrije, Dobriča i Varne. Za vreme preseljavanja takozvanih Besarabskih Bugara u 18. i 19. veku u Južnu Rusiju, Besarabiju i Tavriju (pre oslobođenja od Turaka), paralelno i zajedno sa njima iz Bugarske se iseljava i veliki broj Gagauza. U novoj domovini oni žive zajedno sa Bugarima i tako imaju naglašenu bugarsku samosvest. Ove 1990. godine oni su proglasili krajeve u kojima danas žive nezavisnim i zajedno sa velikim brojem Besarabskih Bugara zvanično izjavljuju

želju da se vrate u svoju staru domovinu - Bugarsku. U Bugarskoj Gagauza danas ima u nekoliko sela oko Dobriča i oko Varne, ali se oni 1990. godine masovno iseljavaju iz Bugarske. Uspeli smo da proučimo njihovu muzičku tradiciju uz pogreb još 70-tih godina, kada su oni živeli kompaktno u selu Blgarevu, u gradu Kavarna i u nekim drugim naseljima oko reke Dunav i Crnog mora. Gagauzi govore jezik tjurkskog (ali ne turskog) porekla i pravoslavne su vere.

Tradicija vezana uz pogreb i uspomenu na mrtve kod Vlaha je izuzetno bogata. Naročito su originalne pesme koje se izvode za vreme sahrane - prate ili prekidaju žensko naricanje. (Zvučni primer br. 1 - svira Spas Marinov Dorkov, rođen 1908.g., violinista.)

Pevač - violinista komponovao je sam ovu pesmu - i tekst i melodiju. Oblik ovih melodija pokazuje veliku sličnost sa starim epskim pesmama iz repertoara pevača - violinista vidinskog rajona, ali je interesantno da su veoma slični i epskim pesmama Bugara-muhamedovaca iz tetevenskog kraja, čija tradicija danas odumire. Kod njih se te pesme izvode isto muškarcima u pratnji bajlame.

Sledeću pesmu čika Spas Dorkov svira na putu od kuće preminulog do groblja. On ide ispred pogrebne povorke i peva svoju pesmu kojom uznosi preminulog. (Zvučni primer br. 2).

U rajonu grada Goce Delčeva do dan-danas je sačuvana tradicija epskog pevanja u pratnji tambure. Dugački epski tekstovi koji se stvaraju u slobodnom improvizacijskom maniru izazivaju asocijaciju sa navedenim primerima iz vidinskog rajona. Važno je naglasiti da se široko poznate epske melodije iz Šopluka ne podudaraju sa pesmama iz navedenih rajona Bugarske, gde danas u podmaklim godinama žive poslednji izvođači ove prestare muzičke tradicije. Kod Vlaha sačuvani su mnogi detalji. Naprimera, rodbina preminulog naručuje nekom poznatom pevaču da "izvodi" pesmu u uspomenu na mrtvog, pri čemu se pevaču daje slika (fotografija) pokojnika. Rodbina saopštava niz detalja, važne događaje iz života pokojnika za koje inzistira da se uključe u tekst pesme. Sledi još jedan susret gde stvaralac "pokazuje" pesmu ožalošćenim i pravi neke popravke, ako to želi obitelj. Pevaču se plaća za njegov rad. On u najbližem vremenu peva novu pesmu u prisustvu više ljudi - na pomenu, na nekom slavlju, na trpezi. Kad se ovakve pesme pevaju, svi čute. Za vreme njihovog izvođenja žene ne nariču. (Isto je i kad peva ili čita sveštenik, tada je zabranjeno ženama da tuže i nariču.) (Zvučni primer br. 3).

Ovu pesmu čika Spas stvorio je po narudžbini, za novac. Početak pesme je poznata formula: "Zeleni list, tri maslinke, čujte ljudi kakvu ću vam pesmu pevati."

U 70-tim godinama tradicija muziciranja pevača-violinista uz pogreb bila je već počela da odumire, ali oplakivanje pokojnika bilo je još živom praksom koja se i danas održava. Kad se uporede tužbalice iz različitih regiona Bugarske, uočljiva je izuzetna emocionalnost narikača iz severozapadne Bugarske, naročito Vlahinja. Kao primer izabrala sam jednu tužbalicu - osećanja su već savladana, a naricanje je izuzetno muzički oblikovano. Nariče Anisja Cenova Cenova, rođena 1928. godine u selu Slanotrn, Vidin. Ona oplakuje svoju baku. U momentu izvođenja improvizuje i melodiju i tekst. Talenat Anisje pretvara njeno naricanje u savršeno muzičko-poetsku tvorevinu. Tu nema jauka, cviljenja, kukanja, plača žena koje glasno žale.

Nema zadihanog i zgusnutog rečitativa jaukalica. Tuga već nije toliko snažna, već se smirila i iskristalizovala u organizovani oblik pesme. (Zvučni primer br. 4).

Vlasi nazivaju tužbalice "sažalešte" (selo Slanotrn), "plendže ši saplang" (Kozlođuj), "Plandže ši oranduje" (selo Gornji Cibar). Žene dirljivo oplakuju već sa nastupanjem smrti. Ne smiju tužiti pre nego što onaj koji je "pošao" na drugi svet ne ispusti poslednji dah, da ga ne bi vratili natrag. Oblače ga pre nego je umro. Odmah po smrti izlazi napolje najbliža ženska rodbina i relativno kratko nariče - ovo naricanje ima funkciju saopštenja. Sledećeg dana, ako sahrana nije bila u dan smrti, žene opet izlaze napolje i naricanjem još jednom podsećaju na preminulog. Odmah se okupe oko mrtvaca sa strane glave i počinju svaka pojedinačno da nariču. Umrlog kupaju trojica ljudi njegovog spola. Posle kupanja opet ga oblače i opet nariču. Pre nego iznesu mrtvaca iz kuće, sva bliža rodbina i ostali ljudi iz sela jedan za drugim se opraštaju od umrlog, šalju "multa sanitata" (puno zdravlja) svojim pokojnicima na drugi svet. Donose i mnogo predmeta i hrane koju pokojnik treba da ponese usput na drugi svet.

Za vreme pogrebnog ceremonijala pokojnika stavljaju na volovska kola. Oko njega na kolima sede i žene iz najbliže rodbine koje ga oplakuju do groblja. Za vreme crkvene službe stoje s leve strane ili sa strane nogu pokojnika. Veruju da ih on tada vidi.

Kad spuštaju pokojnika u raku nariču.

Interesantno je takozvano "prljenje" groba. Među Bugarima istog vidinskog kraja poznato je kao "čarucne" ili opaljivanje groba. "Prljenje" rade tri žene sa tri vretena i tri čena belog luka i kućinom. Grob se obilazi nekoliko puta po strogo propisanom redu radnja i uz ćutanje. Radi se uvek pre svanuća.

Tradicija pomena (uspomena) na pokojnika kod Vlaha osim poznatih i kod Bugara - preliva vinom, paljenja sveća, izdavanja daća devet dana posle smrti, dvadeset dana (tri nedelje) posle smrti i četrdeset dana (šest nedelja) posle smrti i do dan danas strogo čuva originalne rituale podušja, koji su vezani za hrišćanski kalendar. (Uskrs, Bogorodica, dan Duhova). U centru sela ili na svetom mestu van sela - naprimer u okolini Albotinskog manastira, porušnog 1951.g. - i danas se okupljaju meštani iz obližnjih sela (Gradec, Bregovo, Bojnica, Delejna, Rabrovo). Tamo najbliža rodbina preminulog izlaže "da bi se našlo umrlom" hranu, darove itd. Momak i devojka stoje u centru sa slikom umrlog. Muzika svira, a ljudi koji su došli igraju i kolo "da bi se našlo umrlom".

Mada nije povezan sa muzičkom komponentom pogrebnih rituala neophodno je pomenuti i bogato ukrašeni hleb, koji se prima i za sahranu i za daću. Interesantan je i običaj da mala devojčica u dane daće raznosi vodu bližim rođacima (ista se radnja ponavlja i na Petrovdan, na Veliki četvrtak, pred Uskrs i Bogorodicu). Čim raznesu vodu, idu na Dunav, nožićem prave četrdeset ureza na grani plodnog drveta, uzimaju vrč sa dve sveće u obliku krsta. Stave u vrč novac i spuštaju ga u vodu. Mesto se prekađuje. U Dunav bacaju i grančicu plodnog drveta. Uzimaju i jednu veću granu na koju vežu parče pamučnog materijala - basme, koji kasnije daju "fata de kara apa". Sa njima je i jedno dete (ako je umrla žena - devojčica, ako je umro muškarac - dečak), koga nazivaju "martore". Ona koja je nosila vodu tri puta ga pita: "O safci marture pan la moarte?" Odgovor je: "Fiu". Ne

moгу objasniti kakav je smisao ovih obrednih radnji. Taj obred nije poznat u drugim krajevima zemlje.

I do dan danas živi običaj takozvane "žive pomane" (kuvid). Svako ko želi može još za života da izda daću (pomanu), da ne bi izdavalі posle njegove smrti. Daća se izdaje u prisustvu onoga kome je posvećena. Nariče se, pevaju se pesme, karakteristične za prave pomene. "Pomana" za života po mišljenju ljudi iz vlaških sela, izdaje se dok se ne popije sve vino u selu.

Gagauzi oplakuju svoje pokojnike od nastupanja smrti do spuštanja u raku. Do četrdesetog dana idu svakog dana na groblje i tamo nariču. Ne sedaju u volovska kola kod urnog za vreme pogrebnog ceremonijala. Oplakivanje nazivaju "aaljon joljuje". Za vreme kretanja pogrebne povorkе uz put nariče samo jedna žena. Zvučni primer koji ovde dajem izvodi jedna žena koju su više puta zvali da nariče kad neko umre. Ona je nešto kao profesionalna narikača, mađa ne uzima novac za naricanje. Ona improvizuje sa lakoćom. Gagauzi šalju "čok seljam" (puno zdravlja) svaki svojim mrtvima. Po svojim muzičkim osobinama oplakivanja Gagauza se potpuno uklapa u bugarsku tradiciju naricanja iz severoistočne Bugarske. Naizmenično se izvode pesme i rečitativne melodijske formacije, strofa se jasno odvaja. Obim je dovoljno širok - septima, oktava - plaču i kukaju. Melodija je dobro ocrтана i podseća na lagane pesme koje se pevaju u ovom regionu uz trpezu ili uz prelo.

(Zvučne primere br. 5, 6, 7. peva Pareška Pantclejeva Anastasova, rođena 1903.g. u selu Blgarevu, Dobrič.)

Ako uporedimo gagauzka oplakivanja sa onim što smo čuli od Anisje iz Vidina, videćemo da su ta oplakivanja melodijski veoma slična sa vlaškim melodijama.

Oplakivanje pokojnika u Bugarskoj i posebne pesme koje se pevaju uz pogreb i uz daće pokazuju niz stalnih i zajedničkih osobina, bez obzira na to kojoj etničkoj grupi ili narodnosti pripadaju same narikače.

Oplakivanja i pesme uz smrt mogu se jasno i kategorično uključiti u zajednički muzički dijalekt kome pripadaju.

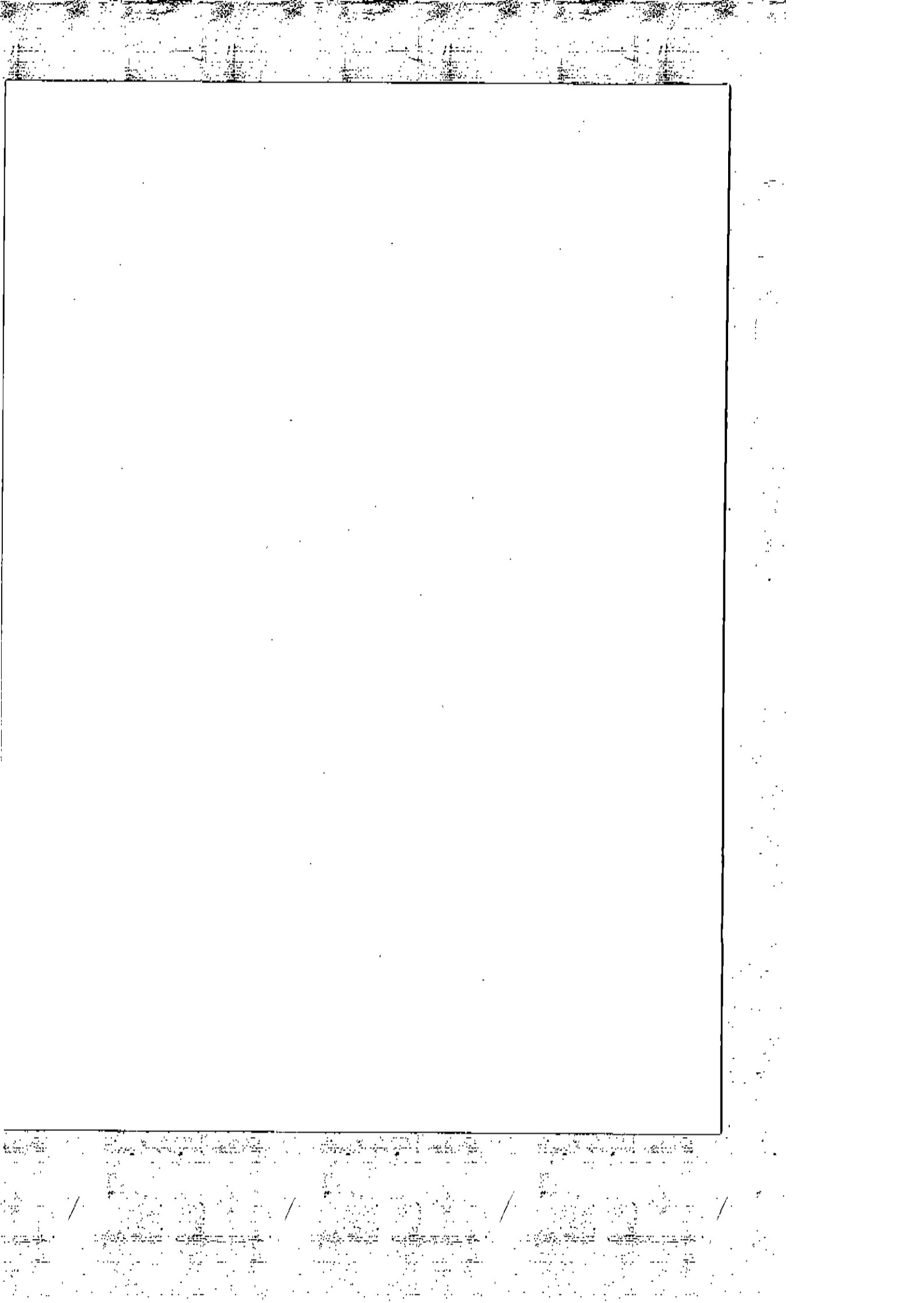
## MUSICAL TRADITIONS AT FUNERALS AND MEMORIAL SERVICES OF THE VLACH AND GAGAUZ PEOPLES IN BULGARIA

### SUMMARY

The autor considers musical components which accompany death and memorial services for the departed among the Vlachs (who live on the banks of the Danube in North - Western Bulgaria); and among the Gagauz peoples (settled along the Danube in North - Eastern Bulgaria). A review is made of the rich still-preserved funeral tradition of the Vlachs. Parallels are drawn between the special songs sung by the Vlachs on the occasion of death and their epic songs, between these songs and old epic songs of the Islamised population of the Mid-Balkans, and the Islamised inhabitants of the region around the town of Goce Delčev. It is considered that the most popular epic songs today from Šopluk are not closely allied with the often-mentioned epic "nest". Attention is paid to the characteristic customs associated with Vlachian memorial services for the souls of the dead, when the kolo-dance is performed and gifts are given in their memory during the mayor Christian feasts - Easter, the Feast of the Holy Mother and others.

Laments of the Gagauz people (who speak a language of Turkish origin and are of the Eastern Orthodox faith) are linked by the author with the rich musical tradition of North-Eastern Bulgaria with songs sung around the dining-table and at spinning bees.

D. Kaufman is of the opinion that the mourning traditions of these two ethnic groups, despite language differences, can be included in the folklore tradition of the common music - dialect to which they belong.





## OSOBNOSTI SRPSKOG I VLAŠKOG PEVANJA U SEVEROISTOČNOJ SRBIJI

*DRAGOSLAV DEVIĆ*  
*Fakultet muzičke umetnosti, Beograd*

Na osnovu bogatstva muzičkih žanrova - kako u srpskom tako i u vlaškom pevanju - koji se uklapaju u narodni život i običaje, jasno se izdvajaju dve osnovne grupe muzičkog načina komuniciranja. Prva predstavlja arhaički muzički sloj, uslovljen vremenom, mestom i funkcijom kao i načinom intoniranja naprava. Drugoj pripada noviji muzički sloj, bez stroge namene i funkcije, sa takode određenim tipovima intoniranja. Ovom podelom nisu strogo razgraničeni muzički stilovi, već uglavnom funkcija same muzike, odnosno sadržaji pevanih pesama.

Južnocvropski prostor, čije jezgro čini Balkan, od najstarijeg doba podleže interakcijama raznih kultura, naročito posredstvom stočarskih migracija koje su se odvijale od obala Mediterana u pravcu severoistoka prema Karpatima i srednjoj Evropi i šire.<sup>1</sup> Limitrofna zona pomenutog geografskog prostora je predeona celina Crna Rcka ili Crnorečje smeštena u Podunavlju severoistočne Srbije. U imenu ovaj kraj čuva stari slovenski toponim, a obuhvata dužu valovitu kotlinu od izvorišta Crne Rcke, kod sela Krivi Vir, do njegovog utoka u Timok kod Zaječara sa 20 naselja srpskog i vlaškog življa koje se tu doselilo od pre 300 godina.<sup>2</sup> Od

<sup>1</sup> Milovan Gavazzi, Die kulturgeographische Gliederung Südosteuropas, Südost-Forschungen, Band XV, Oldenburg-München, 1956.

Albrecht Schneider, Hirtenkulturen als Forschungsproblem der Ethnologie und Musikethnologie. Interetnicke vzťahy vo folklóre Karpatskej oblasti, VEDA, Bratislava, 1980. s. 261.

Jovan Cvijić, Antropogeografski problemi Balkanskog poluostrva, Srpski etnografski zbornik (SEZB), knj.IV, NASELJA, knj.I, Beograd, 1902.

Jovan Cvijić, Balkansko poluostrvo i južnoslovenske zemlje, Beograd, 1922.

<sup>2</sup> Prema istraživanjima J. Cvijića, redosled doseljavanja, krajem XVII i u XVIII veku bio je sledeći: "U gotovo opustele krajeve severno od Rtnja, najpre su došli Kosovci i naselili se gde su hteli i dugo su bili više stočarsko nego zemljoradničko stanovništvo. Od Dinarske struje najviše ima Sjeničana i Crnogoraca rasturcnih od Krivog Vira i Jablanice pa sve do Petrovog sela na Miroču.

najstarijih vremena ovaj podunavski kraj imao je svoje stanovništvo i određene kulturne slojeve, doživjevši burnu istoriju.<sup>3</sup>

Polazeći od osnovnih tipova kultura, stočarstva i zemljoradnje, zapažamo da je u oblasti Crnorečja sa raznim narodnim običajima sačuvana i muzika kao neraszdvojivi deo čovekovog bitisanja, prateći ga od rođenja do smrti. Na temelju svih istorijskih vrsta koje čine muzički folklor ovoga kraja (pesma, svirka, igra) i uklapaju se u postojeću kulturu narodnog života i običaja (izostavljamo u našem razmatranju instrumente i orske igre), jasno se mogu izdvojiti dve osnovne grupe komuniciranja u muzici, od kojih prva predstavlja arhaični muzički sloj, uslovljen vremenom, mestom i funkcijom kao i načinom intoniranja. Drugu grupu čine pesme novijeg muzičkog sloja, bez stroge namene i funkcije, sa takođe određenim tonovima intoniranja. Ovom podelom, inače, ne mogu se strogo razgraničiti muzički stilovi već uglavnom funkcija same muzike, odnosno sadržaji pevanih pesama. Crna Reka, sastavom stanovništva slovenskog i neslovenskog porekla je nesumljivo zanimljiva zona u pogledu razmene i ukrštanja elemenata uopšte, pa i na području muzičke tradicije. Iseljavanjem iz matice (Kosovo i Metohija, Crna Gora, južni i jugoistočni krajevi Srbije) savremeni Crnorečani su zadržali, pored etničkih, i određena obeležja nekadašnje materijalne i duhovne kulture, sačuvavši neke njene forme do našeg doba. U osnovi su ostali (Srbi i Vlasi) privrženi primarnim kulturama, pre svega, stočarstvu, a zatim i zemljoradnji, na čijim se temeljima zasniva njihovo narodno stvaralaštvo-folklor.

Kao i u drugim krajevima, u Crnorečju su poznate dve glavne muzičke prakse: pevanje i sviranje. Zatim, osim jednoglasnog muzičkog izvođenja pesama, u pogledu višeglasja i harmonijskog mišljenja postoji bitna razlika između vlaškog i srpskog življa. U vlaškim selima prevladuje grupno jednoglasno (unisono) pevanje (i sviranje) raznih vrsta pesama, a u srpskim selima se pesme izvode i višeglasno na stariji način ("na glas") i noviji način ("na bas"). U vokalnoj muzici ističe se uopšte naklonost žena za pevanjem i čuvanjem pesama, u vezi sa običajima, a muškarci se bave i gradnjom instrumenata. Prevladuju duvački pastirski instrumenti sa naročitom funkcijom u okviru nekih običaja. Sviranje je mahom jednoglasno sem na gajdama ili u sastavu manjih ansambala. O narodnoj muzici Crnorečja pisali smo nedavno opširno u našoj knjizi pod istim naslovom.<sup>4</sup> Ovom prilikom u našem radu, da bismo ukazali na neke osobenosti srpskog i vlaškog pevanja, kao i na njihove zajedničke crte, izdvojili smo samo deo iz obimne građe, grupu pesama "starijeg muzičkog sloja", gde spada: pevanje pri

---

Sjeničane često zovu Amautima, pa otud Amautska mala i rečica Amauta koja protiče kroz grad Boljevac... Sa šopskom strujom je došlo stanovništvo čak od Tetevena (Bugarska), a zatim od Lom Palanke i Belogradčika (po pravilu do Zajčara). Najveći broj vlaškog stanovništva naselio se posle Kosovaca iz Almaša u Banatu i iz Erdelja, i oni se zovu Unguriani, dok se doseljenici iz Rumunije zovu Carani" /J. Cvijić, N.D. Balkansko poluostrvo./

<sup>3</sup> Petar Vlahović, *Etnička simbioza stanovništva u severoistočnoj Srbiji*, RAZVITAK, br. 4-5, Zaječar, 1969.

Stevan Veljković, *Boljevac i okolica*, Boljevac, 1986.

Dragoslav Srećević, *Lepenski Vir, nova praistorijska kultura u Podunavlju*, Beograd, 1969.

Konstantin Jiriček, *Istorija Srba*, Beograd, 1952.

Vladimir Čorović, *Istorija Jugoslavije*, Beograd, 1933.

dozivanju matice ("pelske pesme"), zatim, uspavanke, tužbalice, koleda, dodole, odnosno pesme za kišu.

Na osnovu raznih struktura nastalih iz simbioze teksta i napeva (govora i melodije) sa određenom funkcijom uočavaju se prostije i složenije forme navedenih pesama uopšte. Svakako da je *dozivanje matice* pri rojenju pčela u intonacijskom i strukturno-formalnom pogledu osobena muzička praforma sačuvana do našeg doba. Pevani govor sa tekstom improvizovanog karaktera traje dok se ne postigne cilj, tj. namami matica, a sa njom i mlado pčelinje društvo u novu košnicu, uz radnje profilaktično-apatropejskog karaktera kako bi se osigurao dobar ishod preduzetog čina mamljenja.

Melodija je katkad samo na jednom tonu ili sledi intoniranje u glisandirajućem luku, sa postepenim prelazom, klizanjem do "tonike". Pevanje se izvodi obično falsetom, kombinovano sa zviždanjem, na početku i završetku da bi se opet slično ponovilo bezbroj puta, "koliko treba". /Vidi u prilogu notni primer 1, selo Rujište i 2, selo Osnić-Vukovo. Uvek ćemo navoditi prvo srpsko, a zatim vlaško selo./<sup>5</sup>

Melodijsko oblikovanje sastoji se očito iz neizdiferenciranih sekundarnih koraka, a metroritmička struktura izrasta iz upotrebljenih karakterističkih reči, od kojih se izdvaja *mat, mat* (zajednička u Vlaha i Srba), zasnovana na onomatopiji matičinog glasa koji se čuje iz košnice, kako smo to i notirali, prema pevanju informatora, u poslednjem redu pr. 1.

Podražavanjem oglašavanja matice iz košnice, ustvari vrstom homeopatične magije, čovek je verovao, a vidimo to i sada čini, da će samo tako uspeti da obezbedi naklonost blagorodne bube, koja obavlja koristan rad od značaja za njegovu egzistenciju.

Po strukturi takođe jednostavna pesma sa određenom funkcijom, u poredenju sa dozivanjem matice, *uspavanka* ima jasnije oformljen napev i fiksirane intervale. Izgrađena je obično na kraćem motivu od dva tona koji se ponavljaju. Ima zajednički karakter koji se obično ispoljava u identičnom reagovanju majki pri intoniranju spojenom sa srodnim sadržajima nemenjenim uspavlivanju dece.<sup>6</sup> /Vidi, pr. 3. Sumpakovac, 4. Podgorac/.

<sup>4</sup> Dragoslav Dević, Narodna muzika Crnogoraca u svetlu etnogenetskih procesa, Beograd, 1990.

<sup>5</sup> Srpske primere zapisali smo u okolini Prizrena (Srepska), Leskovca (Dadince), Svrlijga (Lalinac), a na sličan način se matica mami u Makedoniji, vidi: T. Bicevski, Kon pčelarskite pesni vo Makedonija, Makedonski folklor, br. 19-20, Skopje, 1977.

Poznata je i činjenica da su u prapostojbini Sloveni koristili med u ishrani i spravljali piće medovinu. Ovu praksu su svakako nastavili i po doseljenju na Balkan. Koliko nam je poznato u Rumuniji istraživači ne pominju ovu vrstu pesama pri rojenju pčela. Prilikom našeg obilaska u Institutu za folklor u Bukureštu (1969), u njihovoj bogatoj zvučnoj arhivi ove kategorije pesama nema. To se odnosi i na najnovije zbirke sabranih narodnih melodija u naših Rumuna iz Banata. Postoji opravdana pretpostavka da su naši Vlasi, bavljene pčelarstvom, a uz ovo i dozivanje matice, prihvatili od stanovništva slovenskog porekla.

<sup>6</sup> Sadržaj je različit: počev od običnih reči koje se upućuju detetu da sneva, do korišćenja onomatopoeja i neobjašnjivih reči, magijskog značenja, što predstavlja neku vrstu bakanja maloj deci koja ne mogu da spavaju.

Tekst može imati ustaljen, ali češće se koristi promenljiv stih sa onomatopojom i kraćim usklikima. Kao regulator muzičkog ritma i tempa, pevanje se usklađuje sa pokretima uljuljavanja. Uspavanke su, dakle, stare pesme kao vrsta i nekada su bile zasnovane "na magiji reči, na animističkom i animatističkom pogledu na svet, na ravnoteži sna i nesаницe".<sup>7</sup> Primeri iz Crnorečja, gledajući uopšteno, mada su bliski ispoljavaju i posebnosti intoniranja (što će u stvari biti i nadalje karakteristika kojom će se izdvajati vlaški od srpskog melosa), pretočenog u strukturu dvodelnog oblika pesme, zasnovanog na šestercu (u srpskim selima), ili sedmercu (u vlaškim selima). Upoređenjem napeva zapažamo razliku izraženu u skokovitom nizanju dvotaktnog motiva u okviru bitonskog talasanja (terca) u vlaškim uspavankama, sa jasno ispoljenom silaznom tendencijom pokreta u oblikovanju melodije. Uspavanke iz srpskih sela sadrže kretanje naviše ili naniže, u okviru tipično našeg osnovnog tonskog jezgra (ef, ge, a, be). Ovo upoređenje ukazuje na karakterističnu pojavu intervalskog skoka pri pevanju uspavanki u Vlaha, i postupnog koračanja u melodijskom nizanju tonova u Srba, po čemu se, već u ovom žanru izdvajaju posebni načini organizovanja melosa, odnosno muzičkog mišljenja, a što dolazi naročito do izražaja u intoniranju pesama "novijeg muzičkog sloja" (balada, sedeljačkih, ljubavnih), o kojima ovom prilikom nećemo govoriti.

Kao sastavni deo mrtvačkog kulta *tužbalica* je, uz posmrtno običaje, postojala u najranijim društvenim formacijama. Kao stara obredna pesma, obično improvizacijskog karaktera, zadržala je arhaičnu slobodnu formu sa napevom koji se oblikuje često silaznim kretanjem u okviru nekoliko tonova. Javljaju se i detalji kao što su: uzdasi, poniranje glasa i drugi slični elementi izazvani osobenim emotivnim stanjem.<sup>8</sup> Smrt najbližih srodnika izazivala je snažne emocije i uzbuđivala čoveka od pamtiveka, a verovanje u zagrobni život ubraja se u najstarija ljudska verovanja uopšte. To se ispoljava u poimanju smrti kao promene staništa, seobe sa ovoga na onaj svet, gde se duša večito nastanjuje.<sup>9</sup> Pokojnika treba zato dostojno ispratiti "na onaj svet" i uz razne radnje i običaje za njim se obavezno tuži. Osim kukanja-zapevanja, ne postoji drugi termin u srpskim selima. I u drugim srpskim krajevima kukanje ili zapevanje označava pesmu tužbalicu čiji je tipološki obrazac napeva improvizacionog karaktera u ritmu slobodnog govora (parlando rubato), zasnovan najčešće na neustaljenom stihu. /Vidi, pr. 5/

Vlasi u Crnorečju primenjuju dva načina tuženja, kada to čine najbliži članovi porodice ("Bočet"), i drugi ("Bradul"), kada tuže pozvane žene, koje to znaju, koristeći određeni tekstualni šablon i napev. (Vidi, pr. 6 "bočet", i pr. 7. "bradul"/. Prvi način tuženja ("bočet") identičan je i sa vlaškim tuženjem u Homolju, i kako vidimo srodan sa kukanjem u Srba /uporedi primere, 5. i 6./

<sup>7</sup> R. Pečić-N. Milošević, Narodna Književnost, "Vuk Karadžić", Beograd, 1984, str.257.

<sup>8</sup> Vidi zapise tužbalica S. Morkanjsca, Srpske narodne pesme i igre s melodijama iz Levča, Srpska akademija nauka, SEZB, knj. 3, Beograd, 1902.

Ž. Stanković, Narodne melodije u Krajini, Srpska akademija nauka, Muzikološki institut, knj. 2, Beograd, 1951.

<sup>9</sup> Slobodan Zečević, Samrtni običaji u okolici Zaječara, GLASNIK, br. 42, Etnografski muzej, Beograd, 1978.

Savutije Grbić, Srpski narodni običaji iz sreza boljevačkog, SEZB, knj. 14. Beograd, 1909.

Postoji razlika u korišćenju ustaljenog stiha šesterca, koji karakteriše stariju vlašku tradiciju uopšte, uslovljavajući dvodelnu strukturu oblika.

Pri savnjivanju ovakovog načina tuženja sa zapisima rumunskih tužbalica iz Banata<sup>10</sup>, a uzev u razmatranje i mnoge primere iz Rumunije, zaključili smo da je vlaško tuženje u selima Crnorečja i šire, odnosno sam napev verovatno slovenskog porekla, ili da je način kukanja za najbližim srođnicima, tuženje povlašćenih Srba iz istočne Srbije, sačuvano do našeg doba.

Drugi način tuženja, koji izvode određene i poznate žene iz sela (a to ne čine za novac), što je inače rašireno u Rumuniji ("cîntecul de petrecut mortul"), kao i u nekim selima u našem Banatu<sup>11</sup>, povele su žene iz Podgorca i Ganzigrada, bez ustezanja i ograda. Njihovo je tuženje stihovano i novijeg porekla, sa "relativno promenljivim hristijanizovanim tekstom", prema proučavanju rumunskih folklorista. Promene se unose prema potrebi i u vezi sa imenom ili nekim posebnim momentom iz pokojnikovog života. Ovako tuže uvek tri žene u jedan glas (unisono), od kojih najbolja pevačica predvodi. Počinju ustaljenim, uvek istim, stihom: "Iznikao mi je veliki bor razgranat" - "Rasarit mja rasaritê, un brad marje šê rotaartê". /Vidi, pr. 7./ Isto je i u Rumuna ("cîntecul bradul"), kada se izvodi tzv. pesma o boru-jeli. Iz sadržaja (koji je dugačak, kao neka priča) vidimo da se obavezno pominje zimzeleno drvo. Rumunski etnomuzikolozi tumače to spajanjem kulta mrtvih sa kultom prema drveću, koje je zimzeleno, jer se veruje da duša posle smrti čoveka prelazi u zeleno, uvek živo drvo, i postaje večna.<sup>12</sup>

Ovakvo tuženje zasniva se na osmeračkom stihu i ima poseban ustaljen napev. Oblik je dvodelan ili četvorodelan, što zavisi od ponavljanja melostrofa. Zanimljivo je da takvog tuženja nema u naših Rumuna u Banatu,<sup>13</sup> gde je inače raširen poseban oblik tuženja, poznatiji pod nazivom "zorile". Naziv potiče od obreda, pošto se tuži u zoru, tačno u trenutku izlaska sunca. Za ovaj način tuženja Vlasi u Crnorečju ne znaju, ali u nekim selima u Negotinskoj krajini (gde je pretežno više doseljenika iz Oltenije-Carani), ovakvo tuženje postoji.<sup>14</sup>

Pošto se unekoliko podudaraju, ali i razlikuju običaji vezani za kult mrtvih, drugačiji su i načini tuženja. To se manifestuje i preko metroritmičkih obrazaca na osnovu kojih se formiraju heterometrični i heteroritmični napjevi u Srba, odnosno izometrične-heteroritmične melodije u Vlaha.

Način tuženja najbližih od rodbine je stariji i ima zajednički napev u Srba i Vlaha /pr. 5. i 6/, zasnovani, po našem uverenju na slovenskim korenima i načinu muzičkog mišljenja. Drugi, stihovani, kao noviji, verovatno je prenet u nedavnoj prošlosti iz Rumunije /pr. 7/.

<sup>10</sup> Trandafir Jurjovan, *Folclor muzical românesc din Ovcea*, 1983.

*Nice Fracile*, *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini*, Matica srpska, Novi Sad, 1987.

<sup>11</sup> Op. cit. n.d. 9/

<sup>12</sup> Ovo su informacije dobijene pri boravku u Institutu za folklor, 1969. u Bukureštu.

<sup>13</sup> Op. cit. n.d. 9/

<sup>14</sup> Milan Vlajin, *Karakteristike muzičkog folklor iz okoline Negotina*, "Mokranjčevi dani", Negotin, 1969. c.19.

Obredne, kalendarske pesme na početku nove godine su tzv. *koledarske pesme*, sa sličnim pripevom, "koledo". Postoje u drugim Slovena, kao i naroda na Balkanu i šire i u vezi su sa kultom plodnosti.<sup>15</sup> Izvode se dakle sa pripevom "koledo" oko zimske kratkodnevica (21. decembar). U nekim selima u Crnorečju (Krivi Vir, Jablanica), a i šire u istočnoj Srbiji, prigodni sadržaji koledarskih pesama namcnjeni su pretežno plodnosti stoke i kombinovano, zemljoradnicima, sa lako nagoveštenim elementima hristijanizacije /Vidi, pr. 8/.

Proučavajući slovensko jedinstvo kalendarskih narodnih pesama, I. Zemcovski, nezavisno od konkretnih reči današnjih pesama utvrdio je zajedničke slovenske korene muziko-intonacijskog rečnika. On navodi "zadivljujuću stabilnost njihovog muzičkog jezika kao najotpornijih elemenata pronađenih danas u folkloru svih slovenskih naroda."<sup>16</sup> Koledarske pesme iz Crnorečja, svojim karakterističnim napcvom, svrstavaju se u topološki srodne pesme u nas po stabilnosti svog "muzičkog jezika". Uz ovo ide i njihova struktura dvodelnog oblika formiranog na bazi raščlanjavanja jednog stiha simetričnog osmerca u dva dela, uz koje se priključuje pripev "koledo": Dunu vetar, sa planine,

Dunu vetar, koledo  
Sa planine, koledo.

Napev (povezan sa istom metrikom stiha), ima gotovo identičan melodijski obrazac (glas), što se vidi upoređivanjem ove vrste pesama zapisanim u mnogim oblastima u nas.<sup>17</sup>

U vlaškim selima Crnorečja koledarskih pesama ovoga tipa nema.<sup>18</sup> U zimskom periodu, na Badnji dan, idu deca zvani "kolindreci" od kuće do kuće, obilazeći domaćinstva u selu. Oni nose štapove "kolinde", načinjene od leskovog pruca. Prave ih tako što im prethodno ogule koru, a zatim je spiralno obaviju oko štapa (u vidu zmije) i potom ga opale na vatri. Nakon toga odstrane koru, kako bi na štapu ostale crne šare. Deca kolindreci su i polažajnici, pa štapovima od leske džraju vatru na ognjištu ili u šporetu. Tom prilikom izgovaraju na istoj tonskoj visini, prigodan tekst, pominjući prvo obilje stoke, a zatim i plodnu godinu.

To je osoben pevan, ritmizovan govor ("šprehgezang"), na tonu iste visine. Stih je sedmerac u slobodnoj interpretaciji trajanja pojedinih slogova /vidi, pr. 9/.

<sup>15</sup> D. Dević, Muzička tradicija Negotinske Krajine, GLASNIK, sv. 31-32, Etnografski muzej, Beograd, 1969.

Vidi reč koleda i u drugih naroda: novogrčki-kolinta; rumunski-colinda; kod Abhazaca, Gruzina, Oseta, kalanda-kalinda, itd. R. Pešić-N.Milošević, n.d. op. cit. 6/.

<sup>16</sup> Izalij Zemcovskij, Melodika kalendarnyh pesen, Moskva, 1975.

Izalij Zemcovskij, Obščeslavjanskie elementi v muzikal'nom fol'klora balkanskih narodov, Narodno srvaralaštvo.folklor, sv. 49-52 Beograd, 1974.

<sup>17</sup> S. Mokranjac, Zapisi narodnih melodija, Beograd, 1966. (od 1-5).

M. Vasiljević, Narodne melodije iz Sandaka, SAN, Muzikološki institut, knj. 5, Beograd, 1953. (br. 16-a, b, br. 41-b, br. 47-b)

M. Vasiljević, Jugoslovenski muzički folklor I, Beograd, 1950 (br. 397-b i 398).

V. Dordević, Šrpske narodne melodije, Beograd, 1931. (br. 383 i druge iz Kruševca i okoline).

LJ. Miljković, Banja, Knjaževac, 1978. (br. 218 i dr.).

<sup>18</sup> u Negotinskoj krajini u Carana postoje pesme "kolinde", koje su deca izvodila uz pratnju malog bubnja, "vuva". D. Dević, n.d. 14/.

U Vlaha ima još jedna vrsta pesama izvođna uoči Bogojavljenja. Napev se zasniva na monotematskom motivu u okviru pentakorda, sa karakterističnim skokom u kvintu naniže /vidi, pr. 10/. Jednostavna struktura jednodelnog oblika nastaje ponavljanjem osmeračkog stiha. Monotonno pevanje kraćeg melodijskog modela ostavlja utisak "litanijskog napeva". Zanimljiv je početni stih: "Krdaljesa, mandaljesa", čije značenje nismo doznali.<sup>19</sup>

Posle zimskog perioda i koledarskih pesama, karakteristični su običaji i pesme pevane s proleća, o Mladencima (22. mart). Tada se u srpskim selima palila kolektivna velika vatra, tzv. "rana", uz koju se igralo i pevalo. Isto tako u srpskim selima (Sumrakovac) sačuvala su se o Đurđevdanu pesme "za premlaz" (prvo muženje), koje su se izvodile na bačijama uz karakterističan pripev: "ladojlo", što potiče od poznatog pripeva: "lado".

Zanimljivo je da u Vlaha nema uopšte pesama koje se pevaju u okviru prolećnih praznika, kao u Srba, a naročito o Đurđevdanu. Postoji dosta zajedničkog u običajima u vezi sa gajenjem stoke i organizacijom stočarenja (bačijanje), pod istim geografskim i ekonomskim uslovima.

U mnogim oblastima na Balkanu, pa i šire, postoje pesme uz igre povezane sa arhaičnim matrijarhalnim obredima za plodnost, čiji su izvođači ženska lica, mahom deca. U Srbiji to su obredne povorke lazarica, koje su ophodile seoske domove u prolećnom periodu, oko Uskrsa, a njima srodne kraljice, u letnjem periodu, o Duhovima. U Crnorečju ovih običaja zajedno sa muzikom više nema. Krajem prošlog veka pominje se da su išle kraljice u vlaškom selu Valakonje<sup>20</sup>, a lazarice su do skoro išle po srpskim i vlaškim selima (Mirovo, Mali Izvor, Podgorac i dr.).

Poznatu vrstu pesama iz letnjeg perioda kad nastane suša, uz obred za prizivanje kiše, *dodolske pesme*, pre drugog svetskog rata, u srpskim i vlaškim selima pevala su deca. Grupu je činilo obično šest devojčica (od 10-12 g.). Jedna lepo obučena sa zelenim vencem oko glave zvala se "dodolaš". Ona je igrala, a dve i dve su "u glas" pevale, a poslednja je prikupljala darove.<sup>21</sup>

U nekoliko srpskih i vlaških sela dodolske pesme zapisali smo od žena koje su kao deca učestvovala u obredu za kišu. Postoje u osnovi četiri različita napeva, dva u srpskim /pr. 11. i 12./ a dva u vlaškim selima /np. 13 i 14/. Melodika je u okviru tetrakorda, odnosno pentatonije sa skokom u oktavu naniže. Pesme u Srba za prizivanje kiše su bifunkcionalne, pošto se sa manjim izmenama u tekstu izvode i kao krstonoške, dok su neki napevi krstonoških pesama srodni srpskim slavskim pesmama /vidi, pr. 12./. Reč je o poznatoj pojavi u narodnoj muzici, o glasovima, ustaljenim napevima ili melodijskim obrascima (MO), koji predstavljaju kalup za

<sup>19</sup> Petar Kostić, Godišnji običaji u okolini Zaječara, GLASNIK, sv. 42 Etnografski muzej, Beograd, 1978. Autor navodi "da u Halovu, sedmicu posle Božića nazivaju "krdjaljedž", a u Rumuniji vreme od Božića do 14. januara "kišledž". U Rumuniji, a takođe u Banatu, ima pesama koje se pevaju oko Bogojavljenja, ali nisu slične onima iz Crnorečja.

<sup>20</sup> Tihomir Dorđević, Kroz naše Rumune, Srpski književni Glasnik XVI i posebno, Beograd, 1906.

<sup>21</sup> Savatije Grbić, n.d. op. cit. 8/.

pevanje raznih tekstova i sadržaja, uglavnom iste metričke strukture stiha.<sup>22</sup> To se odnosi i na dodolske pesme, kao i na one da prestane kiše, koje se izvode na isti melodijski obrazac (MO) u vlaškim selima, čija je podloga stih od šest slogova. (Vidi, pr. 13. i 14.)

Po istom principu i napev većine srpskih dodolskih i krstonoških pesama ima zajedničku osnovu i rasprostranjen je, sem u Crnorečju u mnogim srpskim krajevima.<sup>23</sup> Ali, iako se radi o pesmama sa istom funkcijom te srodnim tipovima napeva, pri nizanju melodijskih intervala u srpskim i vlaškim napevima, uočavamo i stanovitu razliku, što upućuje na drugačije muzičko mišljenje, kao i na nepodudarnost krstonoških i slavskih pesama koje su šire rasprostranjene i u drugim našim oblastima. Krstonoške pesme u Crnorečju pevane su prilikom obavljanja litija za kišu što je bilo povezano i sa zavetinama, seoskim slavama koje su se održavale i u Vlaha, samo oni nisu tom prilikom i pevali. Ovaj običaj, kao i slavu - "praznik", verovatno su sačuvali i nastavili da svetkuju povlašeni Srbi, od kojih su kasnije preuzeli i ostali doseljeni Vlasi.

Napevi vlaških pesama za prizivanje kiše: "duduluaje pluaje" /pr. 13./ i da prestane kiša: "muare muma pluoji" /pr. 14./, srodni su sa rumunskim iz Banata,<sup>24</sup> Pesme da prestane kiša povezane su sa običajem "sahranjivanja majke kiše". Za ovu priliku deca načine lutku i uz ceremonijal sahranjivanja pevaju. /Vidi, pr. 14./ Običaj je raširen i u Rumuniji, ali se lutka ne sahranjuje već baca u vodu.<sup>25</sup> U mnogim krajevima u nas i na Balkanu sačuvali su se svadbeni običaji sa pesmama. Kao vrsta su stare, ali u njihovu grupu često se ubrajaju i druge lirске pesme, mahom ljubavnog karaktera. "Prave" svadbene pesme vezane su za određene običaje i vreme kada se izvode (pre, u toku, posle svadbe). Pamte ih u Crnorečju u mnogim srpskim selima. Sredovečne žene su ih najbolje pevale u Krivom Viru, Jablanici, Sumrakovcu, a posebno u Dobrujevcu, dvoglasno, na stariji način /Vidi, pr. 15./

Vlaške "prave" svadbene pesme u selima Crnorečja su se izgubile. Upoređujući ženidbene običaje i muziku sa rumunskom, ima izvesnih sličnosti, pre svega, što se za svadbu uvek zovu muzikanti, svirači i pevači.<sup>26</sup> Neposredno su vezane za svadbu u Crnorečju samo tri vlaške pesme, od kojih navodimo jednu koja se izvodi kad nailaze svatovi. /Vidi, pr. 16. "Skuaće muma turta" - Izvadi, majko pogaču/.

<sup>22</sup> D. Dević, Narodna muzika Dragačeva-varijante pesama i melodijski tonovi glasova i arija, s. 43, Beograd, 1986.

Bela Bartok, Sini spisi o rumunskoj narodnoj muzici (skupio i preveo K. Brailoju prevod sa rumunskog M. Vlajin), Bukurešt, 1937.

<sup>23</sup> Vidi zapise: M. Vasiljević, Jugoslovenski muzički folklor, I Beograd, 1950; Kosta Manojlović, Narodne melodije iz istočne Srbije, Beograd, 1953.; Vladimir Đorđević, Srpske narodne melodije, Beograd, 1931.

<sup>24</sup> T. Jurjovan, Folclor muzical românesc din Ovcea, Ovcea, 1983. (s.11. pr. 91.);

Tiberiu Alexandru, Romanian Folk Music, Bucharest, 1980. s. 160.

Nicolae Ursu, Din cîntecul popular Timocan, REVISTA, 3, tomul 13, Bucuresti, 1968. s. 273.

<sup>25</sup> Tiberiu Alexandru, Folkloristica-Organologie-Muzicologie, Bucuresti, 1978. str. 18.

<sup>26</sup> N. Fracile, n.d. podrobno je opisao rumunske svadbene običaje u Banatu. Iz njegove građe može se zaključiti da su neki detalji bolje sačuvani, jer se u etničkim oazama na stranim teritorijama bolje održavaju tradicionalni oblici kulture. Zanimljiva je njegova opaska da u običajima ima i



Upoređujući vlaške i srpske napeve, uočavamo drugačije intoniranje i izgradnju pevanih strofa. Ali u sravnjenju vlaških sa pesmama srodne tematike i funkcije iz sela Ovče u Banatu vidi se podudarnost intoniranja i melodijskog oblikovanja. Ovo je opravdano, jer su i žitelji pomenutog banatskog sela doseljenici iz istih predela Karpata, kao i naši Vlasi Ungurjani.<sup>27</sup> Pretpostavlja se da su uslovi i načini privređivanja i uopšte društvene i ekonomske prilike u prošlosti uticale na postanak pesama uz rad. One potiču, verovatno, iz stočarske-zemljoradničkog perioda kada počinju da se obavljaju zajednički poslovi u koje spada i žetva. U srpskim selima u Crnorečju, čiji su preci doseljeni iz pretežno planinskih krajeva, žetvarskih pesama je veoma malo. Međutim, Vlasi došavši iz predela Karpata, gde su uglavnom bili orijentisani na stočarstvo, ostali su mu privrženi i u Crnorečju i po njihovom kazivanju nikad nisu pevali u žetvi.

Iz dosada rečenog u vezi sa osobenostima srpskog i vlaškog melosa, (upoređujući samo pesme "starijeg muzičkog sloja"), srpske napeve karakteriše mali ambitus, postepenim kretanjem od stupnja ka stupnju, nasuprot vlaškim, koji imaju širi ambitus i skokovito prelaženje s jednog na drugi ton u melodijskom gibanju njihovih napeva. Dok većina srpskih melodija uglavnom kruži oko tonike, u vlaških je primetno i pravilo udaljavanje, ali i obratno, vraćanje u toniku. Kao i u drugih balkanskih Slovena u srpskim selima Crnorečja i šire u istočnoj Srbiji u pevanju je jasno izraženo osećanje za višezvučnošću, odnosno harmonskim sluhom i mišljenjem, nasuprot u naših Vlaha, kao u ostalom i u Rumuna. Međutim, termin "glas" (ustaljen napcv) u srpskih pevača ima svoj pandan u vlaškom jeziku i to je "vjerc", a takođe koristi se izraz "arija".<sup>28</sup>

Zajednički su i neki maniri sa odgovarajućim izvođačkim intonacionoartikulacionim elementima ("zamuckujući početak", tremolando, "gutanje" slogova, netemperovanost i podizanje intonacije, prekidanje izvođenja pauzama i dr.). Ali srpski napevi se ipak izdvajaju osobenim izvikivanjima (što je uopšte slovenska crta), na primer pri pevanju svatovskih pesama, što je Vlasima nepoznato. Uzev u celosti, može se zaključiti da je zajedništvo više ispoljeno u raznim i mnogobrojnim obredima i običajima, od kojih se izdvajaju posmrtni rituali i slava-praznik. Na muzičkom planu podudaranje je manje izrazito, a u vokalnoj muzici ispoljava se u nekim starijim tipovima napeva (dozivanje maticce, tuženje), koje karakterišu osobene slovenske crte, a koje su prihvatili i Vlasi ili to može biti samo relikv sačuvan u muzičkoj memoriji poromanjenih Slovena. Zajedništvo, ipak, ubrzava opšti tehnički i kulturni razvitak, uz postepeno etnobiološko zbližavanje koje je sve snažnije u pravcu izjednačavanja etničkog identiteta, što će se odraziti, svakako i u muzici i što se nazire kao budućnost.

---

primosa srpskih svadbenih običaja, ali muzika je ostala rumunska (Vidi, n.d.s. 260-288, a takođe i u T. Žuržovana, n.d. str. 57-62.).

<sup>27</sup> T. Žuržovan, op. cit. 23/.

<sup>28</sup> Vlahinje, dobre pevačice, to jasno shvataju, kazujući: "Razne reči imaju svoju uriju i kad hoću još po nešto da dodam uz tu pesmu, ne može, ne ide, jer ona ima svoj vjerc".

Май, май, май

Ружичице

Пр. 1.

♩ = 75 4 sec. ♩ = 80 3 sec.

(Звјездање) Май, май, май, май, май, май, май,

♩ = 90 4 sec.

маји бубо, маји бубо, маји бубо, май, май, май, май

♩ = 60

(Звјездање) Май, май, май, май, май, май! Май, май, май, май! (мајичин глас из кошнице)

Бобич, бобич, бобич!

Осмић - Буково

Пр. 2.

♩ = 100

Бобич, бобич, бобич, май, май, май, бобич,

бобич, май, май, аји, аји, аји!

(Звјездање) Бобич, бобич, бобич,

май, май, май, май! Бобич, бобич, бобич,

май, май, май, аји, аји, аји, аји! (Звјездање)

Лула, лула, лушке

Сумраковац

♩ = 120

ПР. 3.

Лула, лула, лушке, на Мораве Крушке

Detailed description: This block contains the first musical example. It features a treble clef, a 2/4 time signature, and a tempo marking of quarter note = 120. The melody is written on a single staff. The lyrics are 'Лула, лула, лушке, на Мораве Крушке'. There is an asterisk under the second 'лушке' in the lyrics.

Дуру, дуру, дурујан

Подгорица

♩ = 86

ПР. 4.

Ду-ру, ду-ру, ду-ру-јан, ду-џа ка-са лу Сџо-јан,  
дуру, дуру, дурујан, дуџа каса лу Сџојан, ај мџ мџ урзџџ,  
ај мџ марј џи'н лас чарј, ај мџ лошјџ џи су' радашјџ.

Detailed description: This block contains the second musical example. It features a treble clef, a 2/4 time signature, and a tempo marking of quarter note = 86. The melody is written on three staves. The lyrics are 'Ду-ру, ду-ру, ду-ру-јан, ду-џа ка-са лу Сџо-јан, дуру, дуру, дурујан, дуџа каса лу Сџојан, ај мџ мџ урзџџ, ај мџ марј џи'н лас чарј, ај мџ лошјџ џи су' радашјџ.' There are small 'и' characters under some of the 'џ' characters in the lyrics.

Јаој, мајко, мајко!

$\text{♩} = 60$   
*parl. rubato* Добрујевац

ПР. 5.

Ја-о, мај-ко, мај-ко(x)

Што ми се, мајко, ша-ко о - - гво-ју!

Што ми, мај-ко, ме-не не ка - за!

Detailed description: This block contains the musical score for the song 'Јаој, мајко, мајко!'. It features three staves of music in a single system. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 60 and the instruction 'parl. rubato'. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are written below the notes. The first line of lyrics is 'Ја-о, мај-ко, мај-ко(x)'. The second line is 'Што ми се, мајко, ша-ко о - - гво-ју!'. The third line is 'Што ми, мај-ко, ме-не не ка - за!'. The piece is identified as 'Добрујевац'.

Вин Пауље, вино

$\text{♩} = 62$   
*parl. rubato* Дубока (Хомоље)

ПР. 6.

Вин Па - уље, вино, ах, хх, хх!

Вин ла нујка зборо, хх, хх, хх!

Вин ла нујка зборо, хх, хх!

Detailed description: This block contains the musical score for the song 'Вин Пауље, вино'. It features three staves of music in a single system. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 62 and the instruction 'parl. rubato'. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are written below the notes. The first line of lyrics is 'Вин Па - уље, вино, ах, хх, хх!'. The second line is 'Вин ла нујка зборо, хх, хх, хх!'. The third line is 'Вин ла нујка зборо, хх, хх!'. The piece is identified as 'Дубока (Хомоље)'.

Расариѝ, мја расариѝѐ

Подгорац

*♩ = 77 parl. rubato*

4 3 5 1 2

пр. 7.

Ра - са-риѝ, мја ра-са-ри - - ѝѐ,  
ра-са-риѝ мја ра-са-ри - ѝѐ, ун браг марје  
ѝѐ ро-ѝа- а - ѝѐ.  
II, IX II IV XXVIII XXXVII

Дуну Веѝар, Коледо

Кривѝ Вѝр

*♩ = 96 poco rubato*

1. 3. 2.

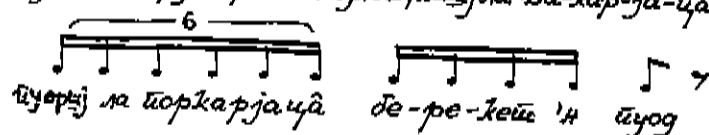
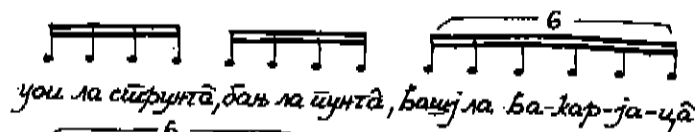
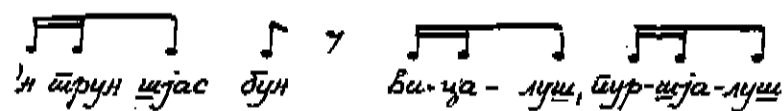
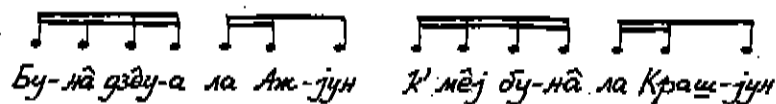
пр. 8.

Дуну Ве-ѝар, ко - ле-го, са ѝла-ни-не,  
ко - ле-го!  
свѝѝоѝ Нѝколу  
XII 3. XIX 4.

Бунџа дзџуа ла Ажјун

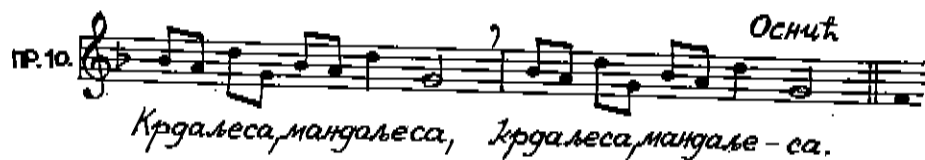
Осмић-Буково

Пр. 9.



Крдаљеса, мандаљеса

♩ = 90



*Чаша дога бога мали*

♩=55 *Ружишће*

ПР. 11.

Ha - ша до - га бо - га мо - ли,  
ој дого, ој, до - до - ле.

Detailed description: This block contains the musical notation for the first song. It features two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one flat. The tempo is marked as quarter note = 55. The title 'Чаша дога бога мали' is written above the first staff, and 'Ружишће' is written above the second staff. The lyrics are written below the notes. The first staff ends with a comma, and the second staff ends with a period.

*Крсти цркве њоносимо*

♩=126 *Криви Вир*

ПР. 12.

Крсти цр-кве њо-но-си-мо, Го - сџо -  
- де њо - ми-луј!  
њо -

Detailed description: This block contains the musical notation for the second song. It features two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one flat. The tempo is marked as quarter note = 126. The title 'Крсти цркве њоносимо' is written above the first staff, and 'Криви Вир' is written above the second staff. The lyrics are written below the notes. The first staff ends with a comma, and the second staff ends with an exclamation point. There is a triplet of eighth notes in the second staff.

*Ми идемо њреко њола*

♩=78 *Добрујевац*

ПР. 12.

Ми и-де-мо њреко њо-ла, Го - сџо-ди,  
Го - сџо-ди њо-ми-луј!

Detailed description: This block contains the musical notation for the third song. It features two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one flat. The tempo is marked as quarter note = 78. The title 'Ми идемо њреко њола' is written above the first staff, and 'Добрујевац' is written above the second staff. The lyrics are written below the notes. The first staff ends with a comma, and the second staff ends with an exclamation point.

### Дудуцаје илцаје

$\text{♩} = 80$  Подгорац

Пр. 13.

Ду-ду-ца-је илца-је, ру-га̂, да-да̂ ру-га̂,  
ја јеш ђи њи у-га̂, ку та-ла-ша илми-на̂, илца-ја сѐ њи  
ви-на̂, ру-га̂, да-да̂ ру-га̂ ја јеш ђи њи у-га̂  
ку та-ла-ша илми-на̂ илца-ја сѐ њи ви-на̂, ру-га̂, да-да̂  
ру-га̂ ја јеш ђи њи у-га̂, ру-га̂, да-да̂ руд(а).

### Муаре мума илцоји

$\text{♩} = 120$  Оснић-Буково

Пр. 14.

Муаре мума илцо-ји и вије иайа суарилуј.  
Ки-у иарас-ки-у, Ли-у иараски-у!



На двор, на двор мало и велико

♩=60 *parl. rubato*

ПРВЕ ДВЕ „ПЕВИЦЕ“\*

Добрујевац

пр. 15.

(U) На(ј) двор, на двор ма-ло и ве-  
-ли - ко, на - а(ј) двор, на двор  
ма-ло и ве-лиј(-)

\* ДРУГЕ ДВЕ ТО ИСТО ПОНОВЕ

Скуаће, мума, иуриша

♩=82  
*parl. rubato*

Осних

пр. 16.

Скуа-ће, му - ма, иур - - ша,  
скуа-ће, му - ма, иур - ша  
ја ќе ви - ње муш - ша.

## CHARACTERISTICS OF SERBIAN AND VLACHIAN SINGING IN NORTH-EASTERN SERBIA

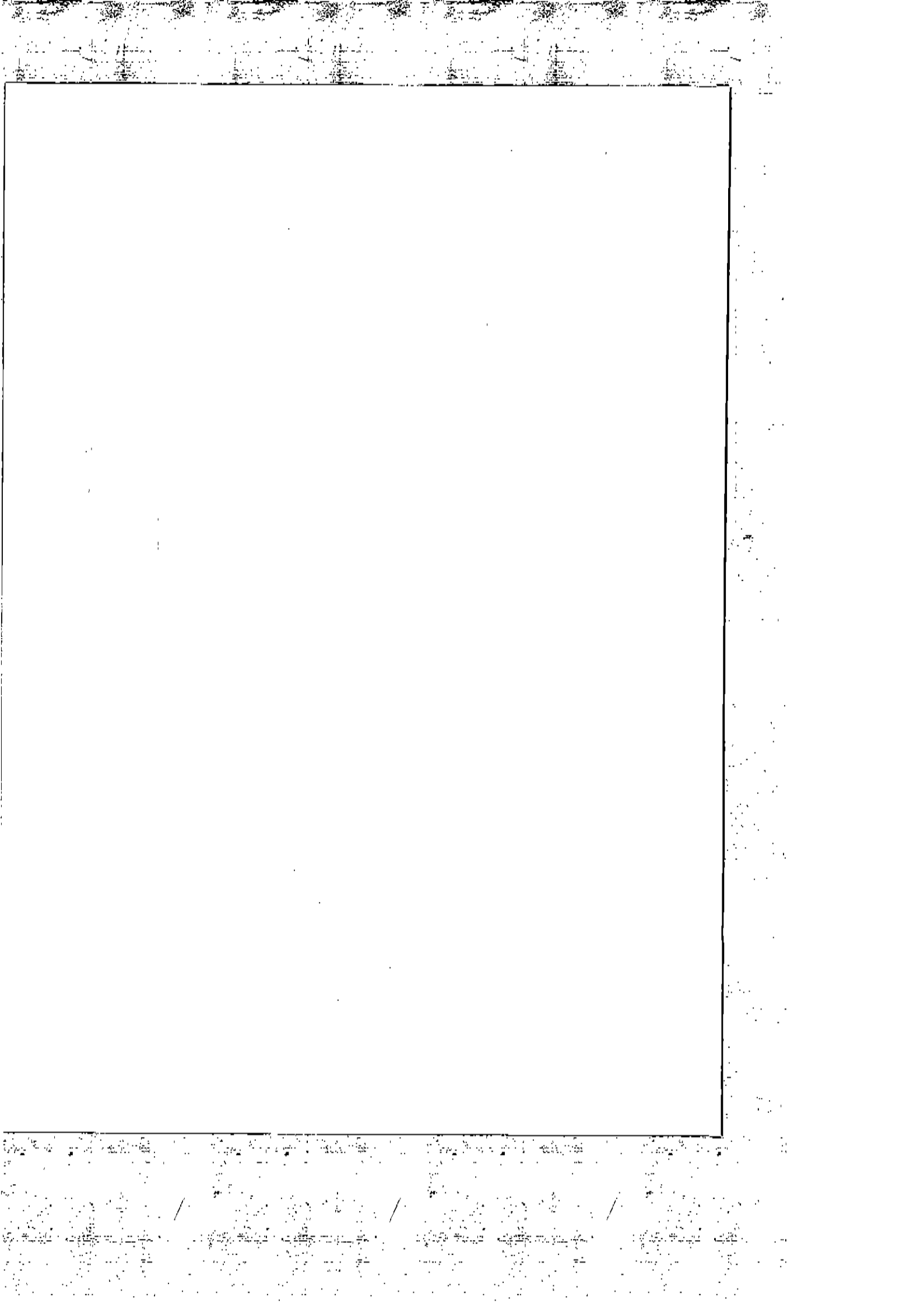
### SUMMARY

Because of its geographical position, Eastern Serbia, especially its northern part, has, for many centuries, leaned culturally towards the Carpathian regions. Since times past, there has been interaction in these regions between various cultural elements, particularly, among the nomadic stockmen, and their influence has spread throughout the Balkans generally. The region of North-Eastern Serbia shows specific characteristics as regards folk music, thanks to the mosaic-like structure of its inhabitants who are of Slavic and non-Slavic descent i.e. Serbs and Vlachs. In the light of ethno-genetic processes, we separately researched Crna Reka (Black River) Arca (Crnorečje) as a separate territorial entity. It spreads from the source of the Crna Reka near the village of Krivi Vir, to the place where the Crna Reka flows into the River Timok near Zajččar, and encompasses 20 settlements with Serbian and Vlachian inhabitants, who colonised these regions three hundred years ago. The Slavic migratory movements were mixed and originated from the South and the South West (from Kosovo and Metohija, Montenegro, Sjenica and elsewhere), arriving here as early as the end of the 17th century. From the Carpathians in the North, particularly at the beginning of the 19th century, came inverse movements of Roumanised Slavs, particularly the Unguriani, who took over the northern sections; and the Tsarani, who settled along the banks of the Danube and in the Negotin region.

Proceeding from the fundamental types of culture, stock-keeping and tilling of the soil, in the Crna Reka region, one can see that music, as an inseparable part of man's existence, merged with folk customs, accompanying him throughout his life, from the cradle to the grave. On the basis of the richness of the genres (on this occasion we set aside from analysis musical instruments and choral dances) fitting into the existing culture of folk life and customs, two groups of musical communication can be clearly differentiated. The first represents an archaic musical level conditioned by time, place, and function, and the manner of intonation of the tune; and the second is made up of songs of a more recent musical level, without strict purpose and function, but also having a defined type of intonation. However, this division does not strictly differentiate musical styles, but mainly the function of the music itself, respectively the content of the song being sung.

In this report, we shall consider only the groups of songs and singing of the older musical level (calling the Queen Bee, lullabies, laments, and some songs not bound up with the season, carols, *dodole* /sung by rain-invoking groups/, and crossbearer songs). On the basis of complex analysis (of intonation, melodic, form, and metrorhythmic patterns, followed by singing in parts and special elements in performance), it was concluded that

various types of intonation within the framework of given music-making and articulation of Serbian and Vlachian singers are specific and characteristic, being identical only in rare cases. However, some types of songs and genres do demonstrate visible elements of permeation such as are, for example, songs and singing for calling the Queen Bee, and some types of laments.



# ULOGA PRATEĆEG GLASA U SRPSKOM NARODNOM DVOGLASNOM PEVANJU

NA PRIMERU VOKALNE TRADICIJE ZAPADNE SRBIJE

*DIMITRIJE O. GOLEMOVIĆ*  
*Fakultet muzičke umetnosti, Beograd*

Uloga pratećeg glasa posmatrana je sa melodijskog i sazvučnog aspekta. To nije bilo moguće ostvariti bez pominjanja vodećeg glasa, iz razloga što su oblici ovog pevanja najčešće i stvarani specifičnim, međuzavisnim odnosom oba glasa. S melodijskog aspekta autor utvrđuje da je prateći glas najčešće podređen vodećem. Stepen te podređenosti najveći je u heterofonom dvoglasnom pevanju, nešto manji u bordunskom, dok homofono pevanje donosi stanovitu samostalnost pratećem glasu. Sa sazvučnog aspekta u starijem dvoglasu najčešći je sazvučni interval sekunda, u novijem i neki drugi intervali.

Srpsko narodno pevanje najčešće je dvoglasno. Dvoglas se u skorije vreme (u periodu posle drugog svetskog rata), zahvaljujući popularnosti novijeg seoskog pevanja, javlja čak i u krajevima gde ga nikada ranije nije bilo, npr. u istočnoj Srbiji.

U zavisnosti od toga da li su u pitanju stariji ili noviji oblici dvoglasnog pevanja, u izvođenju pesama učestvuje različit broj pevača. U starijem pevanju, tzv. pevanju "na glās" njih je od dva do tri, dok ih u novijem - pevanju "na bas" ima više. Deonicu vodećeg glasa uvek izvodi jedan pevač, dok drugi čine pratnju. Do sada nije posebno govoreno o ulozi *pratećeg* glasa u dvoglasnom narodnom pevanju, a to nije učinjeno ni kada je u pitanju *vodeći* glas, mada se za njega uglavnom zna da predstavlja glavnog kreatora pesme.

Uloga pratećeg glasa u našem dvoglasnom pevanju može se posmatrati sa više aspekata, od kojih se kao najvažniji mogu istaći *melodijski* i *sazvučni*. To nije

moгуće ostvariti a da se ne govori i o vodećem glasu, iz razloga što su oblici ovog pevanja najčešće i stvarani specifičnim, međuzavisnim odnosom oba glasa.

U narodnom dvoglasnom pevanju zapadne Srbije prateći glas najčešće je podređen vodećem.<sup>1</sup> Stepen te podređenosti odnosno njegove zavisnosti od vodećeg glasa, uslovljen je oblikom dvoglasnog pevanja. U najjednostavnijem vidu pevanja, tzv. *heterofoniji*, prateći glas donosi neku vrstu pojednostavljene melodije vodećeg i njihovo zajedničko pevanje u mnogome podseća na istovremeno izvođenje teme i njene u izvrsnoj meri melodijski ornamentirane varijante. Zapazivši to, i sam narod ponekad koristi specifičnu i veoma slikovitu terminologiju. Tako za prateći glas kaže da peva *na pravo*, dok se pojava čestog ukrštanja glasova, izazvana "valovitim" kretanjem vodećeg u odnosu na prateći glas, naziva *usjecanje*.<sup>2</sup> U heterofonom pevanju glasovi su do te mere povezani i isprepletani, da je teško govoriti o samostalnosti bilo kog od njih (nomi primer br.1 u prilogu).<sup>3</sup>

U *bordunskom* pevanju podređenost pratećeg glasa vodećem manja je nego u heterofonom, bez obzira što je on (prateći glas) uglavnom sveden na jedan jedini ton, što rečito govori o njegovoj, još uvek nedovoljno izražnoj samostalnosti (primer br.2). S druge strane, vodeći glas je u toj meri samostalan, da predstavlja pravog "kreatora" pesme. O tome veoma jasno govori i činjenica da se njegov napev u narodu veoma često uzima kao osnova za obrazovanje specifičnih solističkih, ili kako ih u zapadnoj Srbiji najčešće nazivaju "samačkih" pesama.<sup>4</sup>

U odnosu na prethodne vokalne oblike, homofono pevanje, kome pripadaju oblici tzv. pevanja "na bas", kao da donosi veću samostalnost pratećem glasu (primer br.3). Međutim, utisak glasovne samostalnosti, najverovatnije izazvan pojavom (pokretljivošću) kvartnog skoka, varljiv je, jer se i tu radi o melodiji koja se ne kreće slobodno i koja je ograničena malim brojem upotrebnih tonova. U osnovi obrazovana od samo tri tona C, F i G, koje koristi kao po nekoj automatici. Melodija pratećeg glasa odstupa od principa doslednog ternog paralelizma, pa tako npr. na ton G u vodećem glasu, umesto sa E, skoro uvek odgovara tonom C, stvarajući karakteristični kvintni sazvučje (primer br.3). Isti ton će, opet po principu automatike, prateći glas ponekad "dopuniti" i tonom F, stvarajući tako sekundni sazvučje, koji mu tu sigurno ne smeta, kako iz razloga trenutne prevage melodijskog nad sazvučnim načinom muzičkog mišljenja, tako i zbog činjenice da on sa ostala dva tona pripada nekoj vrsti "muzičkog prasidestva" jako bliskog našem čoveku.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Zanimljivo je da se podela na prateći i vodeći glas javlja čak i u oblicima jednoglasnog grupno izvedenog pevanja, bez obzira što oba glasa pevaju potpuno isto.

<sup>2</sup> D. Golemović, *Narodna muzika užičkog kraja*, Beograd 1990, p.p. 20

<sup>3</sup> Iz tog razloga, za pevače koji izvođe ove pesme, nemoguće je da to učine pojedinačno.

<sup>4</sup> Kako od pesme "na glas" može npr. nastati solo rabadžijska pesma govori se u: D. Golemović, *Narodna muzika užičkog kraja... op.cit. 2, p.p. 17*

<sup>5</sup> Ovo nije čudno kad se zna da se i mnogi naši muzički instrumenti (lijerica, gusla, tambura...) ključuju na tri pomenute visine. S druge strane, zanimljiva je i analogija sa osnovnim harmonskim funkcijama: T, S i D, na kojima se zasniva skoro celokupno umetničko muzičko stvaralaštvo.

Tako neće biti čudno ni kada se u nekim pesmama "na bas", ovi tonovi ujedine u specifičnom kvartno-kvintnom troglasu (primer br.4).<sup>6</sup>

Dosad, uglavnom je govoreno o melodijskim osobinama pratećeg glasa u zavisnosti od njegove samostalnosti u pevanju. Međutim, moglo bi se govoriti i o nekim drugim njegovim osobinama, koje njegovu ulogu u dvoglasnom pevanju daleko više šire i obogaćuju. Tako je npr. u bordunskom pevanju prateći glas bitan za obrazovanje i očuvanje kompletnog tonskog sistema pesme, jer sve dok on ne počne da peva, deonica vodećeg glasa moglo bi se reći "intonativno luta", tek ovlaš donoseći osnovni melodijski profil (primer br.2).<sup>7</sup>

Prateći glas u nekim situacijama takode može i da u izvesnoj meri zameni ulogu sa vodećim. To se dešava kako u trenucima kad npr. vodeći zaboravi tekst pesme, tako i kad ovaj ima "žestok" odnosno prejak glas, koji zbog toga, po narodnom merilu, nije dobar za otpočinjanje pesme. Međutim, sa nastupom drugih pevača, u tutti delu opet dolazi do promene uloga, što pokazuje da se glasovi po svojoj ulozi tek tu jasno razgraničavaju. Veći stepen izmešanosti uloga u pevanju odnosi se na pojavu "usjecanja", koje na neki način predstavlja jedan od najvažnijih kreativnih elemenata vodećeg glasa, a što se ponekad može primetiti čak i u pratećem glaslu. To najverovatnije predstavlja posledicu narodnog mišljenja da pesma u svom toku ne sme da se prekine, zbog čega pevači uzimaju vazduh - "predišu" naizmenično. "Usjecanje" tokom pevanja ovde najverovatnije služi kao neka vrsta signala koji jedan glas daje drugom, pre nego što će da predahne, da to onaj drugi ne bi istovremeno učinio (primer br.5).

Za prateći glas u našem narodnom pevanju vezane su i mnoge druge pojave, pomenućemo još samo dve, obe u vezi sa tzv. pevanjem "na bas". Prva se odnosi na zanimljiv manir "odlaganja završetka", u odnosu na vodeći glas, što stvara utisak neke vrste melodijskog "repa". To se našem narodu veoma dopada, te ga često koristi u svom pevanju (primer br.3).<sup>8</sup>

Druga pojava odnosi se na tempo izvođenja pesama "na bas", tačnije na njegovu promenljivost, a u zavisnosti od toga da li se neki deo pesme izvodi solo ili tutti. Ova pojava, koja takode proističe iz specifične i višeslojne uloge pratećeg glasa, relativno je česta, naročito onaj njen vid izražen kroz dva različita tempa (primer br.4), koji se smenjuju trenutno, bez postepenog prelaza.<sup>9</sup>

Govoreći o melodijskom aspektu uloge pratećeg glasa u narodnom pevanju zapadne Srbije, često je spominjan i onaj drugi - *sazvučni*. To i nije slučajno, kad se zna koliko su oni u ovom pevanju neraskidivo vezani. Međutim, valja istaći da

<sup>6</sup> Ovdje treba pomenuti primere pevanja "na bas" koji kadenciraju "klasičnim" trozvukom: C-E-G, a što najverovatnije predstavlja proizvod spajanja uhođane prakse da se završava kvintom i pevanja u paralelnim tercama. /D. Golemović, "Novije seosko dvoglasno pevanje u Srbiji", *Glasnik etnografskog muzeja u Beogradu*, knj. 47, Beograd 1983, p.p. 135/

<sup>7</sup> To se potvrđuje i činjenicom da se tonovi iz solo nastupa vodećeg glasa vrlo retko nalaze u daljem toku pevanja. /D. Golemović, *Narodna muzika Podrinja*, Sarajevo 1987, p.p. 37/.

<sup>8</sup> D. Golemović, "Pevanje na bas kao odraz narodnog ukusa", *Razvitak* br. 4-5, Zaječar 1980. p.p.110

<sup>9</sup> D. Golemović, "Novije seosko dvoglasno pevanje u Srbiji"... op.cit. 6, p.p. 127-128

je baš stvaranje sazvučja, jedna od najbitnijih osobina ili mogli bi reći posledica javljanja pratećeg glasa, jer bez njega, činjenica je, dvoglasnog pevanja ne bi ni bilo. Iz tog razloga njegov izostanak ne bi bitno uticao na osnovne "gradivne" osobine pesme, kao što su to npr. njen ritam i metar, ali bi učinio da pevanje, lišeno specifičnog "zvučnog obogaćenja" koje stvara prateći glas, umnogome osiromaši u jednom drugom - estetskom smislu. Za prateći glas moglo bi se reći i da "zvučno artikulise" vokalnu tradiciju, na taj način jasno određujući njene slojeve, stariji - sa prevagom sazvučka sekunde i noviji - terčno-kvintni.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Koji, kako je već napomenuto, biva još više obogaćen - dodavanjem trećeg sazvučnog tona.



1. = 105                      Seča koba ( Uzički kraj )

Tri de-voj-be zbor zborila, Tren-do li Tren-do,  
Ru-ši-ća Na-do, Jū-zo, dan-garbo  
mo-ja,

Detailed description: This block contains the first musical score. It features a single melodic line on a treble clef staff in 3/4 time. The tempo is marked '1. = 105'. The title is 'Seča koba ( Uzički kraj )'. The lyrics are written below the staff in three lines. The first line ends with a double bar line and a repeat sign. The second line ends with a double bar line and a repeat sign. The third line ends with a double bar line and a repeat sign.

1.acca 60                      D. Oronica ( Azbukavica )

1. Skrozni spita, se-je I - va - no -  
- va - no -

Detailed description: This block contains the second musical score. It features a single melodic line on a treble clef staff in 3/4 time. The tempo is marked '1.acca 60'. The title is 'D. Oronica ( Azbukavica )'. The lyrics are written below the staff in two lines. The first line ends with a double bar line and a repeat sign. The second line ends with a double bar line and a repeat sign.

seča prode

Detailed description: This block contains a musical score for a piano accompaniment. It features two staves, a treble clef and a bass clef, in 3/4 time. The lyrics 'seča prode' are written above the treble staff. The piano part consists of a simple harmonic accompaniment.

vojaska Mi-lano - i, fjo - o, aj, ma-je!"

Detailed description: This block contains a musical score for a piano accompaniment. It features two staves, a treble clef and a bass clef, in 3/4 time. The lyrics 'vojaska Mi-lano - i, fjo - o, aj, ma-je!" are written above the treble staff. The piano part consists of a simple harmonic accompaniment.

♩ = ca 48 Tubici (mj. kraj)

O - pa - daj liš - će, o - pa - daj liš - će, liš - će,  
o - pa - daj liš - će sa go - re.

♩ = 90 Lisa (Iv. St. Vlah)

Cu - vam ov - ce u ko - lju kod go - ve,  
od ku - će me sta - za ma - jka zo - ve,  
cu - vam ov - ce u ko - lju kod go - ve, od -  
ku - će me sta - za ma - jka zo - ve.

♩ = ca 78 Ravni (Mž. kraj)

5. Šta se ono zla - ti - bo - zo - am

0

be - li, i, išta se  
o) aa i,  
(jo -40 zla -bi -bo -70 - o - aa  
be - e - e - ei? I!

## THE ROLE OF THE ACCOMPANYING VOICE IN SERBIAN TRADITIONAL TWO-PART SINGING ON THE BASIS OF THE VOCAL TRADITION OF WESTERN SERBIA

### SUMMARY

The role of the accompanying voice in Serbian traditional two-part singing is considered in this paper, it could be said, from the melodic aspect and cordal aspect. It was not possible to do this without mention of the leading (voice), because the forms of this way of singing are most often created by specific, interdependent relations between both voices.

#### The Melodic Aspect

In Serbian traditional two-part singing the accompanying voice is most often subordinate to the leading voice. The degree of this subordination i. e. its dependence on the leading voice, is conditioned by the form of two-part singing. In the most simple form of singing, so-called *heterophonics*, the accompanying voice produces a type of simplified melody of the leading one. Their singing together in many ways reminds one at the same time of the simultaneous performance of the theme and, to a certain extent, of its ornamented variant. People in Western Serbia have noted both of these musical phenomena, say of the leading voice that it *undercuts*, from time to time going below the melody of the accompanying voice, and of the accompanying voice - that it sings *na pravo* (in the right direction). In this type of singing the voices are connected and intermingled to such an extent, that it is almost impossible to speak of their independence, even when the leading voice is in question, the independence of which mainly refers to a somewhat "more creative" approach to forming of the melody.

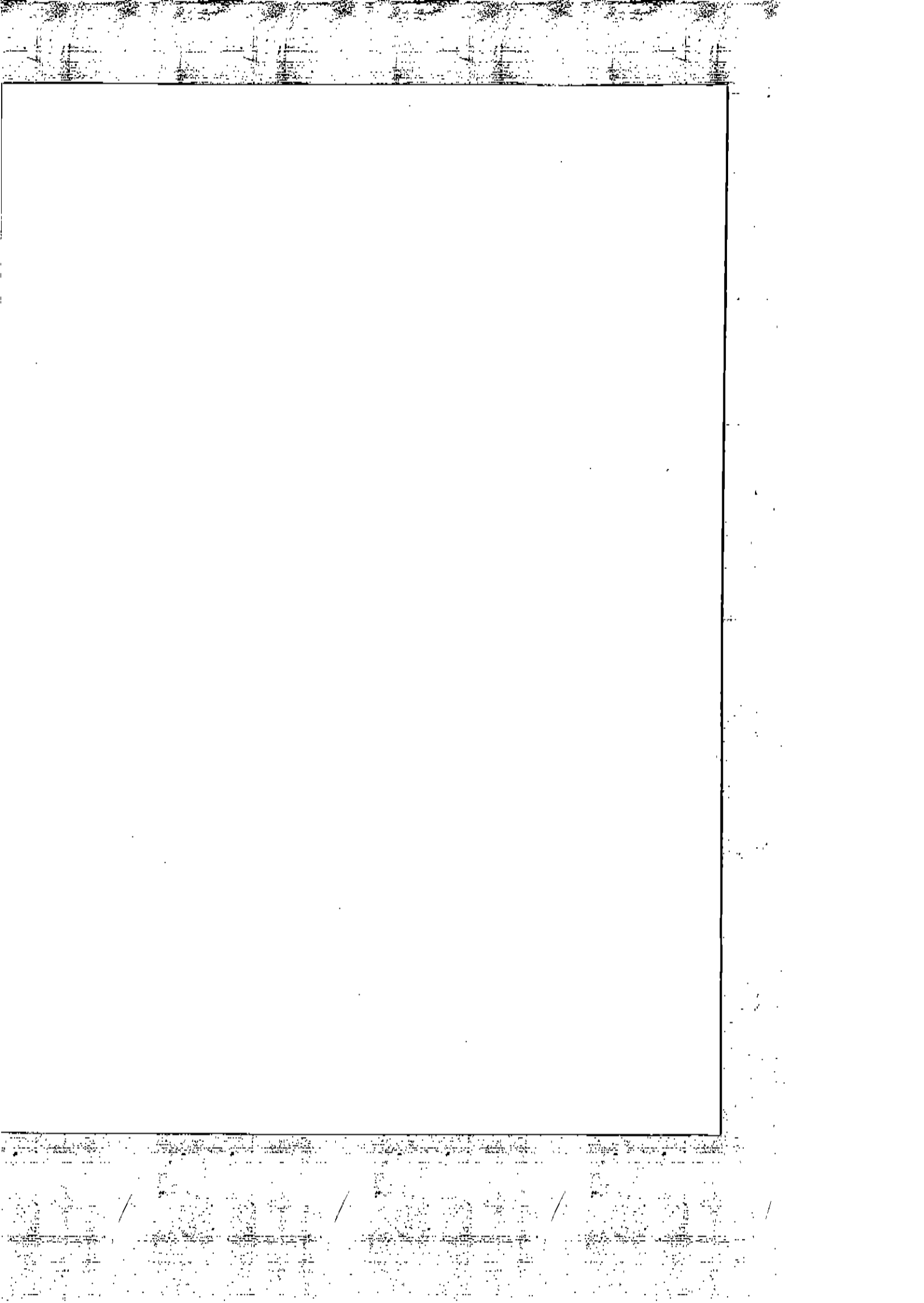
The subordinate position of the accompanying voice to the leading voice is less in *bordunic singing* although that voice is reduced mainly to only one tone, which speaks fully of its still not sufficiently expressed independence. As regards the leading voice, it is independent to the extent that it represents the true "creator" of the song. This is supported by the fact that sometimes it can even serve as the basis for establishment of a specific solo, or as the people themselves say here in Western Serbia, they are most often called "loner's" songs.

In relation to previous forms, *homophonic* singing gives even greater independence to the accompanying voice, which even has its own more or less independent melody. However, even here it is not able to move with complete freedom, but is to a considerable measure conditioned both by its relation to the leading voice, and certain other rules of its own formation, as for example, the upper physiological limit which it can attain in singing etc.

### **The Chordal Aspect**

In two-part singing the accompanying voice contributes to the sound enrichment. Without it, this singing would not have its chordal dimension, which would not essentially influence its basic component characteristics, such as measure, rhythm, and to a lesser degree melody, but would definitely make it poorer in the aesthetic sense.

In Serbian traditional two-part singing the accompanying voice follows the leading voice in clearly defined chordal intervals. In *older forms* of singing the most frequent chordal interval is the second (along with the first which does not make a two-part), while in the *newer* homophonic forms there is the third, with pure fifth in the cadenza. Depending on the freeness of melodic movement of the leading voice and the statics of the accompanying voice, in the newer mode of singing some other intervals may appear, such as the second and fourth, which can be treated as a certain type of extrachordal tones, or - if a second is in question - also as a type of musical contamination carried out by the older type of two-part singing.



Izvorni znanstveni članak  
UDK 398.78.07(436.17 Stinatz)\*1979-1990\*  
Primitjeno: 3.12.1990.

# VERÄNDERUNGEN IM MUSIKALISCHEN LEBEN DER KROATISCHEN GEMEINDE STINATZ IN DEN LETZTEN 11 JAHREN (1979-1990) BEEINFLUSST VON DER PERSÖNLICHKEIT DES ÖRTLICHEN PFARRERS

*URSULA HEMETEK*  
*Institut für Volksmusikforschung, Wien*

Aufgrund eigener Forschungen und Tonbandaufnahmen von der Verfasserin ist von 1978 bis 1990 eine Langzeitdokumentation entstanden, wovon sich musikalische Entwicklungen anhand von Tonbandaufnahmen und Beobachtungen belegen. Nach einem Einblick in die musikalische Situation in Stinatz 1979 sind die musikalische Aktivitäten des Stinatzter Pfarrer Mag. Branko Kornfeld (sowie auch seine Förderung der kroatischen Sprache und Kultur) und ihre Auswirkungen in 1990 dargestellt. Erläuterungen zu den entstehenden Veränderungen schließen die Abhandlung ab.

## 1. Einleitung

Die folgenden Betrachtungen entstanden im Rahmen des Projekts "Traditionelle Musik ethnischer Gruppen in Österreich mit besonderer Berücksichtigung der musikalischen Akkulturation". Dieses Projekt leitet Prof. Walter Deutsch am

Institut für Volksmusikforschung der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Bearbeiterin ist die Autorin. (Finanziert wird das Projekt vom Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung).

Aus zeitlichen Gründen erfolgte eine Eingrenzung auf zwei ethnische Gruppen, nämlich die burgenländischen Kroaten und die Roma. Es ist einerseits konzipiert als Dokumentation der tatsächlichen gegenwärtigen musikalischen Situation der genannten ethnischen Gruppen. Andererseits sollen unter Heranziehung von Vergleichsmaterialien wie früher erstellten Tonaufnahmen und wissenschaftlichen Untersuchungen Aussagen bezüglich der musikalischen Akkulturation möglich werden. Die musikalische Tradition der Roma in Österreich betreffend ist dies die erste umfassende musikethnologische Forschung in Österreich. Vergleichsmaterialien liegen in Österreich nur in Form einer grossen Privatsammlung, der Sammlung Mozes Heinschink, vor. Wissenschaftliche Untersuchungen müssen aus den Nachbarländern Ungarn und Jugoslawien herangezogen werden; daraus ergeben sich sprachliche Probleme bei nicht übersetzter Literatur.

Bei den burgenländischen Kroaten ist die Forschungssituation eine andere. Es liegen Vergleichsmaterialien vor, sowohl in Form von wissenschaftlichen Untersuchungen als auch in Form von Tonbandmaterial in Wien und auch in Zagreb.

Stinatz ist einer der ausgewählten Forschungsorte: Die heutige Marktgemeinde Stinatz liegt im südlichen Burgenland im Bezirk Güssing, nah der steirischen Grenze. Der Ort hat nach der Volkszählung von 1981, 1329 Einwohner, mit überwiegend kroatischer Muttersprache. Stinatz, kroatisch Stinjaki, ist umgeben von lauter deutschsprachigen Ortschaften, stellt also eine Sprachinsel dar. Es wurde 1576 erstmalig urkundlich genannt, dürfte allerdings schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gegründet worden sein. Es handelte sich um eine der kroatischen Neugründungen, die nur im südlichen Burgenland vorgenommen wurden, ansonsten wurden hauptsächlich verödete Dörfer wiederbegründet.

Für Volkskundler, Sprachwissenschaftler und Ethnomusikologen ist Stinatz schon seit Jahren ein beliebtes Forschungsobjekt, da es aufgrund der Lage zu ganz spezifischen Entwicklungen kam.

Aufgrund meiner eigenen Forschungen und Tonbandaufnahmen seit 1978 ist nun eine Langzeitdokumentation (siehe auch Thiel 1990) entstanden und es lassen sich musikalische Entwicklungen anhand von Tonbandaufnahmen und Beobachtungen belegen. Die Betrachtung der musikalischen Entwicklung hat natürlich viele Aspekte; Wandlungs- und Beharrungstendenzen können von verschiedenen Standpunkten aus gesehen werden, man kann verschiedene Faktoren hervorheben. Ein besonders wichtiger Faktor diesbezüglich ist in Stinatz der örtliche Pfarrer, Mag. Branko Kornfeind, der seit 1979 die Pfarre leitet. Seine Amtsübernahme deckt sich zeitlich in etwa mit dem Beginn meiner Forschungen in Stinatz. Obwohl ein Pfarrer kraft seiner Autorität immer ein wesentlicher Kulturfaktor in einem Ort der Größe von Stinatz ist, muß er nicht zwangsläufig das musikalische Leben prägen. Es wurde mir aber im Laufe der Zeit immer klarer, daß sich in Stinatz gerade durch ihn sehr viel verändert hat. Dies liegt an seiner



Persönlichkeit und seinen zahlreichen musikalischen Aktivitäten. Er ist sicher einer der bekanntesten kroatischen Priester des Burgenlandes, in der Öffentlichkeit vielseitig aktiv, womit er sich viele Freunde aber auch Feinde geschaffen hat.

## 2. Musikalische Situation in Stinatz 1979

Ich möchte ihnen nur einen kurzen Einblick geben in die musikalische Situation von Stinatz als ich den Ort 1979 kennenlernte. (Genauer siehe Hemetek 1987, Petrischek 1985)

### 2.1. Singtradition (nach Generationen gegliedert)

Lieder der Alten:

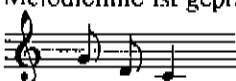
Dies ist die einzige Generationszuordnung, die auch stilistisch einigermaßen einheitliche Lieder beinhaltet. Hervorstechend ist die Art des Singens, die Melodienlinie weist ungarischen Einfluß auf.

TB 1: Lipe jesu Karlovkinje

MS + Harmonika, Majk Stoitsits, Stinatz 1980 (1)

Siehe Notenbeispiel 1 in der beifolgenden Anlage.

Die Melodielinie ist geprägt von einer deutlichen Rufmelodik, das zentrale

Motiv ist: 

bei dem die 4. Stufe fehlt.

Zur Transkription: In der 2. Zeile sind die melodischen Ausdrucksmittel angeführt, die ganz wesentlich zu diesem Singstil gehören: Vorwegnahme von Tönen,.. Anschleifen.. und Verschleifer, die nicht dem Glissando entsprechen. In der vereinfachten, dafür leicht nachvollziehbaren Version der ersten Zeile wird das Lied sicher nie gesungen, sie stellt das Gerüst dar. Die Stinutzer selbst ordnen diese Lieder dem "nujno jačit" zu (ruhig, traurig singen), das im Gegensatz zum "veseli jačit" steht (fröhlich singen). Das nujno jačit war auch schon 1979 fast ausschließlich der Generation der Alten zuzuordnen.

Mittlere Generation:

Es bestand keine Einheitlichkeit im Stil. Gesungen wurden allgemein burgenländisch-kroatische Lieder, spezifische Stinutzer Melodien, volkstümliche Lieder, Schlager, aber nicht die Lieder der Alten. Hauptsächlich wurde kroatisch gesungen, aber die Sänger hatten auch viele deutsche Lieder im Repertoire.

Kinder und Jugendliche:

Sie sangen so gut wie gar nicht, weder kroatisch noch deutsch.

Singanlässe (spontanes Singen):

Bei Wallfahrten, Familienfeiern, informellen Treffen, öffentlichen Veranstaltungen, bei der Totenwacht, aber am meisten bei der Hochzeit.

Es wurde hauptsächlich unbegleitet gesungen, spontan von einem guten Sänger angestimmt, die Anwesenden fielen ein.

## **2.2. Instrumentaltradition**

Auffallend war, daß nicht die Tamburica bestimmend war, wie in vielen anderen kroatischen Ortschaften des Burgenlandes, sondern der regionale Einfluß der umgebenden Ortschaften. Die Streichertradition ging um 1950 unter (Pietsch 1985, Petrischek 1985). Ein Musikant, der unzählige Unterhaltungen und Hochzeiten gespielt hat, lebt noch: Majk Stoisits. Er kann noch Auskunft geben über frühere Traditionen und er spricht von einer starken Prägung durch die ungarische Zigeunermusik. Blasmusikbesetzungen waren bei vielen Anlässen von Bedeutung, z.B. auch bei der Hochzeit bei den verschiedenen Wegen beim Abholen der Würdenträger der Hochzeit, aber auch beim Tanz vorm Haus wurde in Blasbesetzung gespielt und dafür wurde meist eine deutsche Kapelle aus der Umgebung engagiert, da jene Kapellen die spezifischen Stinatzner Melodien besser konnten als kroatische Gruppen aus anderen kroatischen Ortschaften des Burgenlandes. (Hemetek 1987:29)

Ein Ensemble für Unterhaltungsmusik existierte damals auch, setzte sich aber nur zum Teil aus Stinatzern zusammen. Eine spezifisch kroatische Instrumentaltradition gab es nicht, kroatisch waren die Lieder.

## **2.3. Die Hochzeit als beliebteste Sing- und Musiziergelegenheit**

Für die weiteren Betrachtungen möchte ich die Sing- und Musiziergelegenheit Hochzeit heranziehen, weil sie der beliebteste und auch noch traditionellste Anlass war und ist. Die erste Hochzeit, die ich in Stinatz erlebte fand im Jänner 1979 statt. Branko Kornfeind war noch nicht im Amt.

**ABLAUF:** Abholen: Pannoniers (Tanzmusikgruppe, zum Teil aus Stinatzern bestehend) in Blasbesetzung

Kirche: Brautmesse, Orgel, Kirchenchor

Tanz vorm Haus: Pannoniers in Blasbesetzung. Gesungen und gespielt wurden jene Tanzlieder, die als ganz spezifische Stinatzner Grundmelodien gelten können und die auch gern zu anderen Anlässen gesungen werden und zu denen auch viele Texte improvisiert werden. (Untersuchung zur Veränderung Hemetek 1989)

Hochzeitsmahl: Reiche Entfaltung allgemein burgenländisch-kroatischen Liedgutes, auch spezifischer Stinatzner Melodien. Es wurden auch deutsche Lieder gesungen. Totenlieder waren ebenfalls zu hören, denn der Totenkult hatte auch bei der Hochzeit seinen Platz. Es war ein spontanes Singen, ein guter Sänger stimmte an, die anderen, je nach Sitzordnung fielen ein.

TB 2: Idem, idem domom

2-stg. gem. Ges., Hochzeitsgäste, spontanes Singen (kleines Zimmer) 1979.

Siehe Notenbeispiel 2 in der Anlage.

Mit dieser Melodie, die wohl als die burgenländisch-kroatische Hochzeitsmelodie schlechthin bezeichnet werden kann, wird in Stinatz "Heimat" assoziiert. Es kommt im Verlauf des Singens zu zahlreichen Textimprovisationen aber auch melodischen und rhythmischen Variantenbildungen. Das Lied wird meist sehr emphatisch gesungen und es wird oft beim Singen geweint. (genauer: Hemetek 1987: 137-147)

TB 3: Oral jesam oral

2-stg. gem. Ges., Hochzeitsgäste, spontanes Singen (großer Saal) 1979

Notenbeispiel 3.

Dieses Lied wird beim Hochzeitsmahl sehr gerne angestimmt, ohne bestimmte Funktion. Der Bau ist einfach, die Schlusswirkung wird durch die rhythmische Veränderung vom 2. Motiv indem die letzten beiden Viertelnoten zu Halben umgewandelt werden, wodurch sich auch eine Akzentverschiebung ergibt.

TB 4: Na dolnji kraj sela

2-stg. gem. Ges., Hochzeitsgäste, spontanes Singen (großer Saal) 1979

Notenbeispiel 4.

Dieses Lied wird in diesem Funktionszusammenhang als Hochzeitslied beim Mahl, langsam und beschaulich gesungen. Dieser beschauliche Charakter geht in der später angeführten Version (Tamburicagruppe Stinjačko Kolo) vollkommen verloren, es wird dort als Tanzlied im 3/4 Takt in beinahe doppeltem Tempo realisiert.

Gesungen wurde in den Musikusen der Tanzmusikkapelle, aber die Sänger zogen sich auch in andere Räume zurück, um ungestört singen zu können. Jede Musikpause wurde sofort zum Singen genützt. Es wurde beim Tisch sitzend gesungen. Dieses Singen war tatsächlich spontan und die Hochzeit war eine der Gelegenheiten, wo es sich intensiv entfalten konnte. Natürlich gab es noch viele andere Sing- und Musiziergelegenheiten in Stinatz, die Hochzeit ist jedoch sicher am geeignetsten um beispielhaft die musikalische Situation in Stinatz 1979 zu beschreiben, jene Situation, der sich Branko Kornfeind gegenüber sah, als er 1979 sein Amt in Stinatz antrat.

### 3. Musikalische Aktivitäten des Branko Kornfeind

Branko Kornfeind wurde am 29.2.1952 in Eisenstadt geboren. Seine Eltern sind Alfons und Franziska Kornfeind. Er wuchs in Trausdorf auf, besuchte die dortige Volksschule und dann das BRG Eisenstadt, wo er 1970 maturierte. Es folgte das Studium der Theologie an der Universität Wien. 1976/77 war er Pastoralassistent in Pinkafeld, 1977-1979 Kaplan in Eisenstadt. 1979 übernahm er die Pfarre Stinatz. Er lernte 10 Jahre lang Geige in Eisenstadt und war auch Mitglied des Haydnorchesters. Weiters wirkte er bei folgenden Vereinen mit: Kroatische Studententanzgruppe Wien-Großwarasdorf, Tamburicagruppe Trausdorf und Kolo Slavuj. (Petrischek 1985: 84)

Mit diesen musikalischen Grundlagen kam er nach Stinatz und sah sich hier einer lebendigen Singtradition gegenüber, die ihn, nach eigener Aussage, faszinierte. Er gab sich nun nicht mit der Rolle des Beobachters zufrieden, er begann aktiv zu formen, durch seine Persönlichkeit, die Tamburicatradition in der er stand und seine kompositorischen Aktivitäten. Zunächst übernahm er die für den Ort bis dahin wenig in Erscheinung getretene Tamburica-Jugendgruppe "Mladost" und die Tanzgruppe "Stinjačko Kolo". Er fusionierte sie und unter dem Namen "Stinjačko Kolo" entstand ein ernstzunehmender Faktor des Stinatzner Musiklebens mit vielen öffentlichen Auftritten. Rund 50% aller Jugendlichen in Stinatz sind nun längere Zeit Mitglieder dieser Gruppe. Nach eigener Aussage von Branko beschäftigt sich diese Gruppe hauptsächlich mit Stinatzner Volksmusik.

TB 5: Na dolnji kraj sela

2-stg. Ges. + Tamburica, Ensemble Stinjačko Kolo

Notenbeispiel 5.

Hervorstechendster Unterschied zu der oben angeführten Version ist wohl das Tempo. Durch die Tamburicabegleitung und die Realisation als Tanzlied wird jedes Rubato unterbunden. Man könnte von Stinatzner Liedern "in neuem Gewand" sprechen. Die primäre Ebene des Liedes als dienender Gegenstand (Klusen: 1969) tritt zurück, die Sekundärfunktion als anzuschauender Gegenstand tritt in den Vordergrund. Die Tamburicagruppe singt und spielt diese Lieder ja in ihren Auftrittsprogrammen auf der Bühne. Das Ensemble hat bereits 2 Kassetten veröffentlicht. Ein Teil des Repertoires sind Stinatzner Lieder, aber es sind auch Kompositionen von Branko Kornfeind enthalten und damit komme ich zu seiner Rolle als Komponist. Vor allem komponierte er in seiner Funktion als Leiter des Kinderchores eine große Anzahl (etwa 140) religiöser kroatischer Lieder. Sie sind im Schlagerstil gehalten, haben Anklänge an Gospel-Songs und werden von den Kindern mit Begeisterung gesungen.

Ich möchte hier nur das Motto einer der bereits publizierten Kassetten wiedergeben, um Brankos Ziele und Absichten zu verdeutlichen:

"Kad smo se počeli djelati za ovu kazetu, mislili smo u prvom redu na Vas, dica i mladina. Ove jačke neka služu Vam, da se ojačate u vjeri, da najдете put k Bogu. Ali ove jačke Vam neka i pomoru da učite i poštuјete naš hrvatski jezik...". (Kornfeind 1983)

Branko komponiert auch für verschiedene aktuelle Anlässe, wie Hochzeiten, Tauf- und Firmungen Lieder. Bei Hochzeiten widmet er immer dem betreffenden Brautpaar ein Lied, das er dann selbst vorne am Altar singt, wobei er sich mit der Gitarre selbst begleitet. Als ich ihn das erste Mal so erlebte lag die Assoziation zu einem Schlagerstar sehr nahe und es lösten seine Auftritte beim Altar immer wieder Erstaunen, Befremden aber auch Begeisterung aus.

TB 6: Vi kanite srićni bit

MS + Gitarre, Branko Kornfeind 1989

Notenbeispiel 6.

Außerdem leitet Branko Kornfeind noch zwei Musikkapellen, eine Unterhaltungsmusikkapelle Veseli Stinjaki und das Ensemble Svitlost, das öfter in der Kirche auftritt. Beide singen nur kroatisch, Veseli Stinjaki haben ein gemischtes Repertoire, das von Volksliedern über volkstümliches Liedgut bis zu kroatischen Schlagern reicht.

TB 7: Tužna je noć

MS und 2-stg. Mges. + Git, Keyboard, Schlagzeug, Veseli Stinjaki, Branko Kornfeind, 1989 HKD-Veranstaltung

Notenbeispiel 7.

Dies ist ein Beispiel eines aus Kroatien importierten Schlagers, von einem guten Sänger aus einem Fernsehprogramm übernommen. Wenn Branko die Vorliebe für ein Lied bemerkt, besorgt er sich Text und Noten und nimmt es sofort ins Repertoire auf. Dieses Lied ist derzeit der Hit in Stinatz, wird bei jeder Veranstaltung mindestens drei mal verlangt, und auch beim spontanen Singen oft angestimmt.

#### **4. Auswirkungen von Brankos Aktivitäten**

Nach diesen Ausführungen über die musikalischen Aktivitäten des Pfarrers möchte ich nun beschreiben, wie die Auswirkungen dieses Tuns bei einer Hochzeit 1990 zu beobachten sind. Einerseits hat durch ihn eine Funktionserweiterung des Pfarrers bei der Hochzeit stattgefunden. Schon in der Kirche tritt er musikalisch auf, wie bereits erwähnt. Beim Tanz vorm Haus tritt die Tamburicagruppe immer dann auf, wenn ein Mitglied heiratet, also bei 50% aller Hochzeiten. (genauer siehe Hemetek 1989) Beim Hochzeitsmahl ist das spontane Singen sehr zurückgegangen. Die Musikkapelle übernimmt immer mehr die Unterhaltungsfunktion. Diese Tendenz ist nicht nur in Stinatz spürbar, sondern allgemein, daß man sich in die Passivität zurückzieht, sich unterhalten läßt, anstatt selbst aktiv etwas dazu beizutragen. Wenn gesungen wird, wird meist von der Musikkapelle angestimmt, spontan viel weniger als früher. Der Pfarrer ist nun auf jeder Hochzeit eingeladen. Da er als der für das Singen Kompetenteste gilt wird ihm oft die Rolle des Anstimmens übertragen. Er übernimmt sie auch gerne, also noch eine Funktion mehr. Er geht zum Singen meist aufs Podium zur jeweiligen Musikkapelle. Dies steht im Gegensatz zum

Anstimmten am Tisch, außerdem werden so alle Lieder instrumental begleitet. Daraus ergibt sich ein ganz bestimmtes Repertoire, denn es steht die Funktion der Lieder als Tanzbegleitung im Vordergrund: kroatische Schlager, volkstümliche Lieder aber auch Stinatzter Lieder. Letztere werden nun mit Instrumentalbegleitung als Tanzlieder realisiert, in sehr straffem Tempo. Der Stil ist ähnlich wie bei der Tamburicagruppe, meist in Potpourriform, es werden wenige Strophen gesungen, die Lieder schließen übergangslos aneinander an.

TB 8: Potpourri: Divojčica j' rože brala + Šudlali su si junaki

MS + Pannoniers, Branko singt mit Pannoniers

Notenbeispiel 8.

Totenlieder und die Lieder der Alten sind aus dem Repertoire das bei der Hochzeit angestimmt wird, verschwunden. ES ist also festzuhalten, daß das spontane Singen größtenteils in eine gelenkte Form des Singens übergegangen ist, oft gelenkt durch Branko Kornfeind.

## **5. Kommentare der Stinatzter zu den Veränderungen**

Branko Kornfeind geht es um die Förderung der kroatischen Kultur und der kroatischen Sprache. Es geht ihm auch um die Erhaltung der Stinatzter Kultur, sofern sie kroatisch ist. Er hat auch ein Liederbuch mit Stinatzter Liedtexten herausgegeben und hat auch die Stinatzter musikalischen Grundlagen übernommen und in seine Aktivitäten eingebaut. Prinzipiell geht es ihm aber nicht um die regional gewachsenen Stinatzter Kultur sondern um die bugenländisch-kroatische.

Bei der Jugend hat er viel erreicht, er hat ein kroatisches Bewußtsein geweckt und die Freude am Singen.

Es wird auch in Stinatz generell viel mehr kroatisch gesprochen als vor 11 Jahren.

Bei der mittleren Generation steht man ihm mit gemischten Gefühlen gegenüber. Man schätzt die Gründung der Tamburicagruppe, man ist stolz auf sie. Auf die Frage: Singt ihr nun mehr als früher? kommt die Antwort: "Wir net, aber dafür die Tamburica."

Es scheint die Tendenz zu bestehen, daß die früheren Träger der Singtradition, die ältere und die mittlere Generation, die Funktion des Singens abgegeben haben an: Branko Kornfeind, die Tamburicagruppe und an die Jugend, eine Generation, die vor 11 Jahren kaum einen musikalischen Ton von sich gab. Sie haben die Funktion weitergegeben, nicht aber die Lieder. Die Jugend lernt die Lieder von Branko Kornfeind, nicht von den Eltern. Die Funktionsübernahme nimmt die mittlere Generation Branko nicht übel, es ist ein gegenseitiges Geben und Nehmen, er lernt von ihnen, sie lernen von ihm, sie beeinflussen einander gegenseitig.

Die Generation der Alten hingegen kritisiert sein Vorgehen sehr wohl. Die Lieder der Alten singt Branko nicht, er fühlt sich dem Singstil und der Melodik nicht gewachsen. Die Aussage eines Gewährsmannes ist folgende. "er will nur so hollodcro hupferisch" womit gemeint ist, daß Branko flotte Lieder, die sich zum Tanz eignen, bevorzugt. Es wird auch kritisiert, daß er sich in der Instrumentalmusik von den gewachsenen Stinazer Traditionen distanziert: "er spielt ja nur kroatisch, nix ungarisch und nix deutsch". Und schliesslich das Tempo der Lieder: "da tan sich ja die altn Leit die Fiaß abbrechn".

Meine Rolle ist die des Beobachters, ich möchte nicht werten sondern Phänomene beschreiben. Ich kann jedoch den alten Gewährsmann Majk Stoisits gut verstehen, wenn er sagt: "original Stinazerisch is gar nix mehr". Für ihn ist "Stinazerisch" die musikalische Tradition seiner Generation. Diese ist im Verschwinden begriffen, ist abgelöst worden durch eine andere, neue musikalische Kultur, die von einer anderen Generation getragen wird. Sie ist vielleicht nicht so sehr Ausdruck der gewachsenen regionalen Stinazer Kultur, sie ist sicher regional viel breiter orientiert, von anderen Einflüssen als den regional nächstliegenden geprägt. Vor allem ist sie geprägt durch die Persönlichkeit Branko Kronfeindes als Musiker, Komponist, Chorleiter, Leiter der Tamburicagruppe, Pfarrer, Aktivist und charismatische Persönlichkeit.

Inwiefern diese musikalischen Ausdrucksformen zu einer regionalen Tradition werden können, wird die Zukunft zeigen.

*Anmerkungen:* (1) Ich danke dem Phonogrammarchiv der Akademie der Wissenschaften für die Bereitstellung von kopiertem Tonbandmaterial.

## LITERATUR:

Hemetek, Ursula: *Hochzeitslieder aus Stinatz. Zum Liedgut einer kroatischen Gemeinde des Burgenlandes*. Phil. Diss. Wien 1987

Hemetek, Ursula: "Der Tanz vor dem Brauthaus als traditioneller Teil der Hochzeit in der kroatischen Gemeinde Stinatz (Burgenland)". In: *Jahrbuch des ÖVW* Bd. 38, p. 141-147, Wien 1989

Petrisehek, Bruno: *Studie zum Musikleben in Stinatz, Burgenland*. Hausarbeit am Institut für Volksmusikforschung der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien 1985

Pietsch, Rudolf: "A Contribution to the Research on the Traditional Instrumental Music of Burgenland's Croats, illustrated by the Example of the Musician Michael Stoisits from Stinatz". In: *Traditional Music of Ethnic Groups-Minorities*. Zagreb 1985

Thiel, Helga: "Tanzmusik im Burgenland-Die Forschungslage". In: *Dörfliche Tanzmusik im westpannonischen Raum. Schriften zur Volksmusik* Bd. 15, Wien 1990.

TB 1:

Lipe jestu Karlovka-nje lipe i verlije vince piju poper-znobju da su rumene.

TB 2:

$\text{♩} = 72$   
I-dem, i-dem domom a-li do-ma nimun, i-dem i-dem domom a-li do-ma nimun.

TB 3:

$\text{♩} = 60$   
O-rai je-som o-rai, a-li malo soral, a-li ma-lo so-rai.

TB 4:

$\text{♩} = 44$   
Na dolnji kraj-se-la je gusta lo-zi-ca, na dolnji, dolnji kraj sela je gusta lo-zi-ca.



**TB 5:**  $\text{♩} = 72$   
Singsstimme  
Na dolnji kraj se-la

**Tamb. - Vorspiel**

**TB 6:**  $\text{♩} = 116$  (Inzipit)  
Vi  
kanite srićni bit

**TB 7:**  $\text{♩} = 50$  (Inzipit)  
Jedna je ru-ža pro-cva-la

**TB 8:**  $\text{♩} = 63$   
Di-voj-ći - ca j'ro-že bra-la ar je za-spa-la  
 $\text{♩} = 63$   
Su-dla-li su si ju-na-ki pod mi-le ro-že o-blo-ki

## CHANGES IN THE MUSICAL LIFE OF THE CROATIAN TOWNSHIP STINATZ (1979-1990) INFLUENCED BY THE PERSONALITY OF THE LOCAL PRIEST

### SUMMARY

Stinjaki (Stinatz) is a small Croatian township in the Burgenland with about 1300 inhabitants. It is very well known for its special traditional Croatian character in both language and customs. The author got to know the township in 1978 when she started research on the singing traditions there. She went on recording events like weddings, informal gathering, liturgical events and so on, till 1990. So it is possible to give an account of changes in repertoire, style of performing and of changes of events in a natural setting over the last 11 years. The musical life of Stinatz was very much influenced by one personality: Mr. Branko Kornfeind, M. A., the priest of Stinatz since 1980. His activities have not concentrated on only church areas (which are not discussed in this paper), he is also a very able singer and musician. In 1979, he founded the Folklore-Ensemble "Stinjačko Kolo", he also began to perform dance music in the ensemble "Veseli Stinjaki", he composed a lot of wedding songs, and also published a collection of songs in their typical Stinatz-variants (only texts). Most of all he found a way to fill the children and the youth of Stinatz with enthusiasm for Croatian singing. Along with his musical activities goes the revalorization of Croatian language in Stinatz.

He represents musical tradition as well as innovation. There are approving as well as critical comments on his activities in Stinatz. The author wants to take into consideration the musical influence of Branko Kornfeind in Stinatz from three points of view:

- 1) his own point of view
- 2) the inhabitants' point of view (3 generations)
- 3) the ethnomusicologists point of view, based on recordings and their analytical evaluation, and on observations.

# HRVATSKE I SLOVAČKE PJESME U OKOLICI BRATISLAVE (KOMPARATIVNO-ANALITIČKI NACRT)

*JADRANKA HORÁKOVÁ*  
*Hanulova 1/103, Bratislava*

Postoji nekoliko razloga za istraživanje u naslovu navedene problematike. Činjenica je da hrvatska narodna glazbena tradicija u pet hrvatskih sela jugozapadne Slovačke živi još samo u starijoj generaciji stanovništva. Etnomuzikološko istraživanje hrvatske dijasporice odvija se u arealu u kome su konzervirani arhaični muzički elementi. Šire muzičkofolklorno istraživanje koje će zahvatiti i Hrvate u austrijskom Gradišću i u Mađarskoj moći će rezultirati i doprinosima komparativnoj muzičkoj slavistici. Iz do sada prikupljenog gradiva autorica paralelno izlaže i komentira nekoliko primjera hrvatskih i slovačkih napjeva.

0. Predmet mog saopćenja predstavlja analitičko-komparativni nacrt istraživanja hrvatskih narodnih pjesama u Slovačkoj. Problematika ovog istraživanja obuhvata nekoliko momenta.

0.1 Jedan od razloga koji me je podstakao da se posvetim ovoj problematici je u činjenici što se, nažalost, gasi hrvatska narodna tradicija koja se tu stvarala tokom 400 godina i koja vremenom odlazi sa starijom generacijom stanovništva. Pet hrvatskih sela u jugozapadnoj Slovačkoj predstavlja pravu dragocjenost, ako uzmemo u obzir da je slovačko okruženje u kome su se hrvatski kolonisti našli u 16. stoljeću bilo preduvjet brže asimilacije nego neslavenska Austrija i Mađarska. No ipak tu su stanovnici zadržali jezik i narodne pjesme i običaje. Opasnost prijati danas naročito zbog urbanizacije naselja od kojih su poneka sastavni dijelovi Bratislave a u Djevinskoj Novoj Vesi, kojoj ću se posvetiti i u ovom referatu, posljednjih godina otpočela je izgradnja novog stambenog naselja.

0.2 Etnomuzikološko istraživanje u hrvatskoj dijaspori u Slovačkoj trebalo bi da bude sastavni dio istraživanja muzičkog folkloru zapadne Slovačke koja

unatoč pograničnoj bliskosti Moravske i Češke i njihovim posredstvom zapadnoevropskih utjecaja predstavlja areal u kome su konzervirani arhaični muzički elementi. Moguće je pretpostaviti da je hrvatska kolonizacija do određene mjere pridonijela ovoj pojavi. Kako konstatiraju povjesničari,<sup>1</sup> hrvatski iseljenici imali su, budući da su bili udaljeni od domovine, veći interes da sačuvaju svoj jezik i kulturu nego domaće stanovništvo, i tako su zapravo pridonijeli zadržavanju svog slavenskog elementa u njemačkoj i mađarskoj sredini Bratislave. Sa stajališta etnomuzikologije tu je zanimljivo istraživanje razvoja dviju kultura koje su živjele jedna pored druge i uzajamno utjecale jedna na drugu (domaće - slovačke i hrvatske).

0.3 Komparativno istraživanje bi moglo pridonijeti i hrvatskoj etnomuzikologiji, i to ne samo poznavanju narodne muzike Hrvata u inozemstvu, nego možda i osvjetljavanju nekih vlastitih problema, kao na primjer pitanja nekih narodnih elemenata hrvatske narodne kulture, geneze i slično.

0.4 Konačno muzičkofolkloro istraživanje Hrvata koji žive u Slovačkoj, u Gradišću, u Mađarskoj a i u Moravskoj (ako ikakvi ostaci još postoje) moglo bi doprinijeti komparativnoj muzičkoj slavistici. S obzirom na gore spomenutu pretpostavku očuvanja vlastitih originalnih elemenata u stranoj sredini, upravo su nacionalno i jezično pomiješane oblasti najbolje područje takvog istraživanja. Tu je možda najlakše doći do dubljeg poznavanja slavenske muzike, do njenih praosnova, prapolažišta - i to komparacijom hrvatskih i slovačkih muzičkih elemenata pjesama iz zapadne Slovačke, hrvatskih pjesama iz Slovačke s hrvatskim domaćim - jugoslavenskim, ali i gradišćanskih i mađarskih pjesama, a naravno, istraživati i u poređenju s njemačkim (odnosno austrijskim) i mađarskim folklorom.

0.5 Moj prilaz materijalu, kao što sam već naznačila, a to proizlazi iz podnaslova saopćenja, trebalo bi da ima analitičko-komparativnu prirodu. Ali komparativna metoda u etnomuzikologiji unatoč vanjskoj jasnosti donosi i probleme koji su povezani upravo s tim što ona nije razrađena. Primjer za to su i pitanja terminološke prirode već pri definiranju ove znanstvene discipline koja pretpostavlja analizu i poređenje kao svoje osnovne atribute i postupke. Za sada se vrlo malo uzima u obzir višeslojnost ove metode, a time i različit karakter analize i poređenja u pojedinim oblastima etnomuzikologije. Svi ovi aspekti su mi iskršli kao problem već pri neposrednom kontaktu s materijalom, kad sam na osnovi njegove muzičke i tekstualne analize htjela pristupiti uspoređivanju. Zato i ovo moje saopćenje neće imati doslovno analitičko-komparativni karakter kakav bi se mogao očekivati u strožoj definiciji. I s obzirom na uski obim materijala koji pokriva repertoar hrvatskih i slovačkih pjesama jednog sela, Djevinske Nove Vesi, orijentirala sam se samo na opću karakteristiku repertoara narodnih pjesama ovog sela i na neke zanimljive paralele u pjesmama slovačkih, Gradišćanskih Hrvata u Hrvata koji žive u Jugoslaviji. Predstavljanje narodne muzičke tradicije Hrvata u Slovačkoj iziskuje najprije nekoliko napomena o povijesno-društvenim uzrocima i okolnostima hrvatske kolonizacije koja je do određene mjere uvjetovala prekidanje kontinuiteta narodne hrvatske tradicije i različitost njezinog daljeg razvoja.

<sup>1</sup>Kučerova, Kveta: *Chorváti a Šrbi v strednej Európe*. Veda, vyd. SAV, Bratislava 1976.

1. Osnovni impuls kolonizacije, kao što je poznato, bili su upadi turske vojske u 16. stoljeću koji su prinudili stanovništvo da napusti svoje domove i da se naseli na sigurnijim sjevernim krajevima monarhije. Hrvati dolaze iz raznih dijelova današnje Jugoslavije u više talasa na teritorij od oko 5.000 kvadratnih kilometara koji se prostire od rijeke Murc s obje strane današnje austrijsko-mađarske granice kroz Gradišće i Donju Austriju čak do južne Morave i zapadne Slovačke. Naseljavaju mjesta sa starosjediocima ili češće rekoloniziraju stara napuštena naselja ili osnivaju nova.

U Slovačku Hrvati dolaze u tri etape: prva, 40-tih godina 16. stoljeća; druga, 50-tih godina - kulminacija i treća, 70-tih godina 16. stoljeća, što je pretežno sekundarna kolonizacija iz Donje Austrije i Moravske. Naseljavaju tri osnovne oblasti: Zahorie čak do grada Skalice, Podunavsku oblast i teritorij pod Malim Karpatima sve do grada Piešťany.<sup>2</sup>

Danas su se hrvatski jezik i kultura sačuvali samo u pet sela, od kojih kako sam već spomenula, četiri čine sastavni dio glavnog grada Bratislave. Na zapadu uz rijeku Moravu to je Djevinska Nova Ves, na jugu Bratislave Čunovo, Jarovce (Hrvatski Jandrof) i Rusovce. U ovim oblastima, kao i u prigradskom dijelu Dubravka blizu Djevijske Nove Vesi govori se čakavski hrvatski dijalekt. Na sjeveroistoku dvadesetak kilometara od Bratislave leži selo Hrvatski Grob gdje se sačuvalo kajkavsko narječje.<sup>3</sup>

U prošlosti je u Slovačkoj kako svjedoče sačuvani izvori bilo više manjih hrvatskih naselja koja su se asimilirala s domaćim stanovništvom ili su se raselila. Tu iskrsava pitanje zašto se sačuvalo upravo ovih pet naselja i da li se ne pojavljuju u spomenutim oblastima nekakva obilježja, bilo lingvističkog ili etnografskog karaktera, koja bi podsjećala na hrvatski element u slovačkoj sredini. Ovaj problem će morati rješavati više znanstvenih disciplina (historija, lingvistika, pojedine grane etnografije) u uzajamnoj suradnji. A pošto su oblici ispoljavanja duhovne svijesti a u tom okviru naročito specifičnog muzičkog mišljenja određenog etnika u tuđoj sredini najtrajnije, morala bi nešto kazati upravo komparativna etnomuzikologija.

2. Bilježimo dva pokušaja ispitivanja hrvatskih pjesama u Djevinskoj Novoj Vesi. Prvi je sastavni dio lingvističkog ispitivanja 1920. godine, čiji je autor profesor V. Važny,<sup>4</sup> koji je u radu *Čakavske nářečí v slovenském Podunají* navodi i primjere pjesama i običaja u Djevinskoj Novoj Vesi. Četrdeset godina kasnije sakupio je dr. J. Bezić u svim selima oko Bratislave u kojima se govori hrvatski obiman materijal čije se kopije danas nalaze u Muzikološkom institutu Slovačke akademije znanosti i kojima sam se služila u ovom radu.

Na osnovi ovih vremenskih razmeda (1918 - 1920, 1968 - 1970, 1988 - 1990) moguće je uočiti razvoj muzičke tradicije. Ako su početkom stoljeća bile u živoj svijesti stare hrvatske božićne, svadbene i šaljive pjesme s kvarttonalnom i kvinttonalnom strukturom, posljednjih decenija, naročito djelovanjem vokalno-

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Vaclavik, Antonin: Podunajska dedina v Československu. Monografia. Bratislava 1925.

<sup>4</sup> Važny, Vaclav: Čakavske nářečí v slovenském Podunají. In: Sborník FF UK V, 8. 47. Bratislava 1927.

instrumentalnoga ansambla, nalazi se u repertoaru stanovništva novije dalmatinske pjesme s modernim harmonijskim tonalitetom. Tu se treba ponovo zaustaviti na jednom problemu. Muzički ansambl u ovom selu djeluje kao i sve pojave folklorizma pozitivno, ali i negativno. Na jednoj strani, pridonosi očuvanju i oživljavanju zaboravljenih pjesama, s druge strane njihovom interpretacijom učvršćuje u svijesti društva jednu nepromjenljivu stilizirajuću varijantu koja deformira tradicionalne elemente.

Nasuprot gore spomenutim stilskim vrstama hrvatskih pjesama nalaze se zapadnoslovačke - záhorácke i moravske pjesme - ljubavne, pjesme uz rad, regrutske, šaljive, pjesme o vinu ali i starije obredne pjesme koje pokazuju najveću srodnost, prije svega tonalnu, s hrvatskim pjesmama. Kao primjer bih navela hrvatsku dječju igru čiji se tip normalno pojavljuje u cijeloj Slovačkoj i slovačku obrednu pjesmu koja se pjevala na Cvjetu nedjelju (vidi u notnom prilogu primjer br. 1 i 2). One imaju kvarttonalnu strukturu. Usprkos stilskoj raznolikosti pjesama koje sam imala na raspolaganju (oko 25 hrvatskih i 42 slovačkih pjesama) pri tonalnoj analizi mi se pokazalo da se dječje igre i obredne pjesme iz obje skupine (hrvatskih i slovačkih) ubrajaju među tonalno jednostavnije i starije tipove tercetonalne, kvarttonalne i kvinttonalne. Dokaz za to su i prethodni primjeri. Mnoge, prije svega starije hrvatske pjesme, imaju mnogo zajedničkih obilježja sa slovačkim, što ipak ne mora biti dokaz slovačkog utjecaja zbog toga što i u zbirci *Narodne popijevke hrvatskog Zagorja V. Žganca*<sup>5</sup> našla sam mnogo varijanta naših, slovačkih pjesama.

Hrvatske pjesme u Djevinskoj Novoj Vesi imaju pravilnu repetitivnu ili zatvorenu formu (AABA, AABB, AAAB), jednostavnu pravilnu mjeru dvodijelno ili trodijelno, razvučeno parlando deklamiranje. Po pravilu pri interpretaciji slovačkih i hrvatskih pjesama u Djevinskoj Novoj Vesi kod većeg broja pjevača prisutno je terciranje.

3. Sada bi se zadržala još na nekoliko zanimljivih paralela koje sam našla u međimurskoj i zagorskoj zbirci V. Žganca<sup>6</sup> i u *Hrvatskoj pjesmarici S. Kocsisa*<sup>7</sup> u Gradišćanskim Hrvata.

3.1 Najomiljenija i najpoznatija hrvatska pjesma, gotovo himna u Djevinskoj Novoj Vesi je pjesma *Kad sam šal k Marici* (primjer br. 3) s čistom kvarttonalnom strukturom i 2/4 mjerom. Melodija ove pjesme se pojavljuje u više krajeva Slovačke i Mađarske. Primjeri br. 4 i 5 su varijante ove pjesme. Prvi je iz zbirke V. Žganca<sup>8</sup> a melodija je tu potpuno identična s novosolskom. Drugi primjer je iz *Hrvatske pjesmarice* iz Gradišća. Uočavamo, da melodija kao da od drugog takta čini gornju tercu našoj iz Djevinske Nove Vesi i da je vrlo vjerojatno da je na

<sup>5</sup> Žganec, Vinko: *Narodne popijevke hrvatskog Zagorja*. Jugosl. akademija znan. i umjet., Zagreb 1950.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Žganec, Vinko: *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja I, II*, Zagreb 1920.

<sup>8</sup> Kocsis, Štefan: *Hrvatska pjesmarica*, Österreich. Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien 1973.

<sup>8</sup> vidi bilješku 5.

ovaj način i nastala. Ova pjesma je navedena većinom kao svadbena. U Djevinskoj Novoj Vesi, s obzirom na to da tradicionalna hrvatska svadba tu predstavlja rijetkost, pjesma se pjeva u raznim prilikama.

3.2 Dalji primjeri biće ilustracije božićnih pjesama. Sasvim je prirodno što se upravo kod božićnih pjesama zapaža najviša srodnost između slovačkih, gradišćanskih i hrvatskih iz Jugoslavije. To je vjerojatno prouzrokovano djelovanjem hrvatskih svećenika u Djevinskoj Novoj Vesi još u prošlom stoljeću koji su imali tijesne veze prije svega s Gradišćanskim Hrvatima što dokazuje i božićna pjesma *Išla j' Marija* iz Djevinske Nove Vesi (primjer br. 6) i njezina varijanta iz Gradišća (primjer br. 7). Osim melodijskog i metričkog odstupanja po ritmičkoj i formalnoj strani potpuno su identične. Sličan je konačno i tekst, koji najbrže podliježe promjeni. U zbirkama V. Žganca nisam našla ovu pjesmu, iako više božićnih pjesama iz Zagorja i iz Međimurja ima jedno zajedničko obilježje koje se nalazi i u pjesmama slovačkih Hrvata - kratak refren na kraju fraze (na primjer *Lipo je ime, oj sinek naš; Za ime Jezusa, Ježiš Marija*; ili *Lipo je ime, Jezus Marije*).

3.3 Posljednjom ilustracijom neka bude varijanta božićne pjesme *Ča mora to biti* (primjer br. 8), koja se nalazi u Žgančevoj zbirci *Hrvatske pučke popijevke iz Međumurja* (primjer br. 9), i ta ista varijanta i s melodijskim ukrasima u Kocsisevoj zbirci iz Gradišća. Prva polovica obiju pjesama je melodijska i ritmička varijanta, dalja četiri takta (treća melodijska fraza) su ipak različite, posljednji dio je repriza prvog. U napomeni uz ovu pjesmu V. Žganec navodi i njenu njemačku varijantu<sup>9</sup> gotovo podudarnu s hrvatskom. Ako bliže osmotrimo elemente koji bi mogli da pokazuju na njemački utjecaj, to su najvjerojatnije predtakt, duge naglašene vrijednosti, i upravo spomenuta četiri takta u drugoj polovici na dominantni osnovnog tona, koji se razlikuju od naše varijante iz Djevinske Nove Vesi. Njoj navedena obilježja nedostaju: nema predtakt i kvartni skok na početku fraze, koji zapravo čini dominantu a time i durski karakter melodije, dok novoselska varijanta ima kvinttonalnu strukturu. Ove bi činjenice mogle uputiti na pretpostavku, koja je za sada samo hipoteza, da je pjesma koja se sačuvala u Djevinskoj Novoj Vesi, originalnija nego ona iz Žgančeve zbirke i zbirke iz Gradišća. Čak se tu mogla sačuvati još u prvobitnom obliku iz 16. stoljeća. Naravno, ne može se isključiti i obrnuti slučaj da su njemačku pjesmu prihvatili Hrvati koji žive u Slovačkoj. Slični zaključci morat će biti podvrgnuti dubljim i sveobuhvatnijim istraživanjima.

4. Za sada samo parcijalne rezultate istraživanja u jednom selu htjela bih kasnije dopuniti istraživanjem u svim hrvatskim selima u Slovačkoj, odnosno Moravskoj, u Austriji i Mađarskoj. Kao što sam već naznačila, neće moći izostati kompleksna suradnja u ovakvom muzičkofolklorističkom istraživanju s drugim znanstvenim disciplinama na osnovi komparativne metode koja treba da pomogne u otkrivanju arhaičkih elemenata, utjecaja i geneze narodnih muzičkih kultura. I upravo danas zahvaljujući otvaranju granica u Europi, kada se pojedine narodnosti

<sup>9</sup> Žganec, Vinko: *Hrvatske pučke popijevke iz Međumurja*, Sv. II, Zagreb 1925, str. 162.

ukazuju u cijeloj svojoj ukupnosti, otvara se nova perspektiva njihovoga kompleksnog istraživanja.

HRVATSKE I SLOVAČKE PJESME U OKOLICI BRATISLAVE

Jadranka Horáková

Primjer br. 1: *Devínska Nová Ves (1990)*  
 ♩=106  
 Con - gr, con - gr, con-grské dru - žič - ke, Pa - ne Bo - že nau - ku,  
 ce - lu za na - nau - ku, naj - milejši An - ton, gde su otač, ma - ci? Kamo ideš, k Anđelu teba k čerťu?

Primjer br. 2: *Devínska Nová Ves (1990)*  
 ♩=132  
 I - šel Pán Ježiš do Jeruza - le - na, pre svoje spaše - nie, pre své u - mučé - ňie. Tie židovské dieťki...

Primjer br. 3: *Devínska Nová Ves (1968)*  
 ♩=100  
 Kad sam išol k Ma - ri - ci po uskaj čes - ti - ci, Ma - ri - ca je sta - la s mi - li - ma u - li - ci.  
 br. 4: ♩=96 *Jurketinec (Zganeč)*  
 Kaj se pri - pe - ti - lo, kaj se do - go - di - lo, kaj se pri - pe - ti - lo, kaj se do - go - di - lo.  
 br. 5: *Marodina iz Gradišća*  
 Smitiiva pše - nica teško se pro - daje, u - bo - ga ro - ži - ca teško se o - daje



Devínska Nová Ves (1968)

Prinjer br. 6:  $\text{♩} = 184$

br. 6: I-šla Ma-ri — ja k mi-lim bro-da-rom, za i-me Je — zu — ša,  
Narodna iz Orahovca

br. 7: Kad je Ma-ri — ja sin-ka ro-di — la, za i-me Je — zu — ša,  
prijev

br. 8: i-šla Ma-ri — ja k mi-lim bro-da-rom, Je — žiš Ma-ri — ja

br. 9: Kad je Ma-ri — ja sin-ka po-bi — gla, Je — zuš Ma-ri — ja.  
prijev

Devínska Nová Ves (1968)

Prinjer br. 8:  $\text{♩} = 176$

br. 8: Ča moga to bi-ti ur dan se či-ni, ur dan se na-či-na još pou-qa — ai ni,  
Dekanovec (Žiganeć)

br. 9: O kakva to svetlost skom Belem go — ri? Glas čuden z va-sej-tem po zra-ku zvo — ni! Čist

br. 10: Li-paj svitlost, li-paj svitlost, zvjezdice se lašću ve-li-ka radost.

br. 11: Bogu u vi-si-ne, mir ljudem u mi-zi-ne, vra-đo-sti, vra-đo-sti, to sva-ki kri-či.

## CROATIAN AND SLOVAKIAN FOLK SONGS IN THE ENVIRONS OF BRATISLAVA (COMPARATIVE ANALYTICAL DRAFT)

### SUMMARY

The paper is an attempt to present a fundamental comparative analytical review of song repertoire in Devínska Nová Ves (Novo Selo), one of the Croatian speaking villages near Bratislava.

Until the arrival of the Croats in Slovakia in the 16th century, a specific folk culture - slowly disappearing today with the departure of the oldest generation - has been developing here.

The song repertoire of Devínska Nová Ves is very various. Its Slovak part is made up of well-known West-Slovakian dance, working, and ceremonial songs. Croatian songs are represented by jocular, Christmas, and Dalmatian songs. Tonal analysis has shown that the children's play songs and ceremonial songs from both the groups have been found among the third-tonal songs. This could indicate an evolutionary relationship between forms of traditional musical expression among the Slav nations.

This draft is the result of only the initial phase of research, which the author will continue in the very near future - with extension of material on musical folk culture of all other Croatian villages in Slovakia, and also in neighbouring Moravia, Austria and Hungary.

Izlaganje sa znanstvenog skupa  
UDK 398:784.4:323.113(-945.11)(497.13)  
Priljeno: 27.10.1990.

## VOKALNI MUZIČKI FOLKLOR JUGOSLOVENSKIH MAĐARA U SLAVONIJI

*ANIKÓ BODOR*  
*Petőfi Sándora 7, Senta*

Gradivo koje je poslužilo kao osnova za ovaj rad sakupio je mađarski etnomuzikolog Lajos Kiss. Po tipičnim svojstvima napevi pesama slavonskih Mađara svrstavaju se u mađarski prekodunavski muzički dijalekat. Odlikuju se specifičnim slobodnim intoniranjem izvesnih tonova pentatonskog niza i posebnim završnim ritamskim obrascima. Arhaična svojstva izvođenja kao i tipovi starih melodija čine mali postotak celokupnog pevanog materijala. To ukazuje na polako izumiranje ove muzičke zaostavštine.

O muzičkom folkloru Mađara u Slavoniji znamo iz radova mađarskog etnomuzikologa Lajosa Kissa.<sup>1</sup> On je najviše obrađivao oblast tzv. slavonskog mađarskog etničkog ostrva, koje obuhvata četiri sela reformatske vere, i to: Korod, Laslovo, Hrastin i Retfala (blizu Osijeka).<sup>2</sup> Muzičkofolklorna baština ostalih Mađara na teritoriji Hrvatske malo nam je poznata. Postoji tek nekolicina tu i tamo objavljenih pesama.<sup>3</sup> Nepublikovanog materijala ima mnogo više. U njegovu sakupljanju najveću zaslugu ima L. Kiss. Među Mađarima u Hrvatskoj beležio je pesme i Ernő Király, ali su njegovi zapisi samo manjim delom štampani, i to u malom tiražu.<sup>4</sup> U novije vreme publikovane su balade iz oblasti jugoslovenske Baranje.<sup>5</sup> Hungarološki institut u Novom Sadu objavljuje zapise narodnih melodija

<sup>1</sup> Kiss, Lajos (1900-1982), rodom iz Sombora.

<sup>2</sup> Vidi lit. br. I/III-IV, 13, 15-18.

<sup>3</sup> Vidi lit. br. 7-14, 19-21.

<sup>4</sup> Melograf s Radio Novog Sada, vidi lit. br. 7-13.

<sup>5</sup> Vidi lit. br. 6.

L. Kissa u seriji pod naslovom *Riznica narodne muzike jugoslovenskih Madara*.<sup>6</sup> U toj seriji tomovi III i IV obuhvataju oblast jugoslovenske Baranje i slavonskog mađarskog etničkog ostrva. U narednim tomovima publikovat će se mađarske narodne pesme iz ostalih delova Hrvatske.

Osnov ovog izlaganja čine gore pomcnute oblasti Slavonije i Baranje.

Muzički folklor Mađara, gledano u celini, uglavnom je jedinstven na celom jezičnom području. Regionalne razlike postoje jedino u sloju starijih melodija, u Bartókovom tzv. starom stilu.<sup>7</sup> Bartók je razlikovao četiri muzičkofolklorne dijalekta. Ta njegova podela je uglavnom još i dan-danas važeća, mada je više detaljizirana. U tom starom stilu razlikuju se sledeći dijalekti: Prekodunavlje, Sever, Velika nizija i Transilvanija. Svaki od ovih muzičkih dijalekata odlikuje se osobenostima u pogledu melodike, ritma, kadenci te prisustvom ili odsustvom karakterističnih tipova napjeva. Po svojim tipičnim svojstvima, pesme slavonskih Madara (a i onih iz Baranje) svrstavaju se u prekodunavski dijalekat. Najuočljivija pojeđinost je slobodno intoniranje izvesnih tonova pentatonskog niza, i to septime i terce. Ti intervali imaju različite kvalitete: mogu biti mali, neutralni, od neutralnih nešto viši ili niži kao i veliki intervali. Intoniranje nije konsekventno čak ni u toku izvođenja jedne iste pesme. U početku otkrića te pojave i sam Kodály je bio mišljenja da je visoka septima uticaj gradske muzike (vodica moderne đurske skalce).<sup>8</sup> Visoka septima i visoka terca zajedno rezultiraju đurskim efektom. Donja septima se, međutim, ponekad u tradicionalnom izvođenju ne intonira visoko. Tako nastaju tzv. tritonske fraze završnih melostihova.<sup>9</sup> Pojava promenljive terce i septime u izvođačkoj praksi Prekodunavlja nije naročito učestala, a ovde se pojavljuje u čak 99% slučajeva.<sup>10</sup> Dopunjavanjem pentatonskih nizova u heptatonske uočava se slobodno intoniranje i sekste i sekunde.<sup>11</sup> Drugi stupanj se naročito rado snizuje kod završnih kadenci - tako nastaje frigijski kolorit koji je naročito omiljen kod slavonskih Mađara.<sup>12</sup> Zajednička pojava velike terce i male sekunde stvara efekat prekomerne sekunde te priskrbljuje ovim napjevima "orijentalni" prizvuk.

Čudnovatosti u intonaciji su verovatno ostaci nekada opšte izvođačke prakse, koju je ova oblast sačuvala u većoj meri od drugih oblasti muzičkog folkloru Mađara. Zanimljivo je da se kod Hrvata ne primećuje naklonost ka takvoj intonaciji, usprkos mnoštvu zajedničkih tipova narodnih melodija.

Prekodunavski dijalekat odlikuje se i osobitim završnim ritmovima - kako u parlando tako i u giusto pesmama, naročito kod osmeraca, ali i kod šesteraca i

<sup>6</sup> Vidi lit. br. 1/I-IV.

<sup>7</sup> Vidi lit. br. 2.

<sup>8</sup> Vidi lit. br. 22, str. 19.

<sup>9</sup> Kodályev izraz. Za septimu vidi pr. br. 5a; za tercu pr. br. 4a; za đurski efekat pr. br. 2a; za tritonsku frazu pr. br. 4a.

<sup>10</sup> Vidi lit. br. 3, str. 423.

<sup>11</sup> Vidi pr. br. 1 i 4a i b.

<sup>12</sup> Vidi pr. br. 1 i 6.

deseteraca. U tim ritmičkim formulama tonovi se postepeno stišavaju i nadovezuju legato bez sporadnih naglasaka.<sup>13</sup>

Među pesmama starog stila, koje se pevaju na određenom području, nalaze se takve koje su isključivo prisutne samo na tom području ili samo na jednom njenom delu i takve koje su poznate na celom jezičnom području. Mnoge od tipova prekodunavskih pesama pevaju i Hrvati. Ova okolnost nije mi čudna s obzirom na to da oba naroda već vekovima žive zajedno (više iznenađuje činjenica da ni približno toliko nije očigledan uzajamni uticaj muzičkog folkloru Madara i drugih južnoslovenskih naroda, npr. Srba). Otkrivanje ove uzajamnosti je baš zasluga Vinka Žganca. U svojoj zbirci *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja* obelodanio je čitav niz napeva koji su karakteristični i za Mađare. Za takve napeve javnost nije ni znala - bili su prekriveni debelim slojem gradske kafanske muzike semifolklornog tipa i muzička moda ih je potisnula sa površine.

Ovde će se prikazati samo nekoliko primera koji ilustriraju i užu i širu regionalnu pripadnost, zajedno sa hrvatskim paralelama, ako takve postoje.

Jedna od najtipičnijih melodija južnog Prekodunavlja frigijski je obojena, naročito kod slavonskih Madara. Van ove oblasti poznata je još i na južnom delu Velike nizije, ali u neobojenoj pentatonici. Varijante nisu mnogobrojne, ali su poznate i kod Slovaka (Primer br. 1).

Druga tipična pesma ovog muzičkog dijalekta ujedno je i školski primer za prekodunavsku visoku intonaciju u čistoj kvintnoj transpoziciji. Od celog mađarskog jezičnog područja živi samo u ovoj oblasti. Međutim, poznate su njene paralele i kod Čeremisa, Mađarima srodnog naroda na teritoriji USSR-a<sup>14</sup> (primer br. 2a). Njena međimurska varijanta nema karakterističnu intonaciju (primer br. 2b).

Svatovska pesma i igra (primer br. 3a) rasprostranjena je na celom jezičnom području, ali danas se čuje ipak samo u arhaičnim tradicijama. Međimurska varijanta (primer br. 3b) dosledno poštuje kvintnu transpoziciju, što nije slučaj kod mađarske pesme.

Opštepoznata je četverodelna pesma i igra sa refrenom (primer br. 4a), ali u prekodunavskim varijantama pojavljuje se sa tipičnim tritonskim frazama melodijskih završetaka. Međimurski tuš (primer br. 4b) rešava taj završetak drugačije. Slično se ponašaju i druge mađarske varijante, koje se neretko koriste banalnim frazama kafanske muzike (vidi varijantu pod 1 u primeru br. 4b).

Pastirska pesma iz Baranje je prilično popularna još i dan-danas i stoga se dosta lako može susresti. Nepoznata je na područjima van južnog Prekodunavlja. Neretko se čuje u karakterističnoj intonaciji, ali to nije strogo pravilo. Zanimljivo je da ova pesma nije zabeležena u slavonskom mađarskom etničkom ostrvu. Jedino se njen drugi deo prepoznaje u brojnim, ali dosta dalekim varijantama. Na nju često nailazimo i kod drugih Mađara koji su sporadično nastanjeni u Hrvatskoj (primer br. 5a). Međimurska varijanta (primer br. 5b) je zapisana dosledno u 5/8-om taktu,

<sup>13</sup> Vidi pr. br. 5a i b.

<sup>14</sup> Vidi lit. br. 22, str. 19.

druge varijante pak u 6/8-om ili u mešovitim taktovima.<sup>15</sup> I hrvatska i mađarska paralela posjeduju tipični prekodunavski završni ritamski obrazac.

Arhaičnost tradicije slavonskih Mađara ogleda se i u čuvanju starih religioznih pesama. Lajos Kiss je otkrio čitav niz starih melodija i tekstova koji se više ne koriste u današnjoj crkvenoj liturgiji.<sup>16</sup> Ovom prilikom upozoravam na frigijsku posmrtnu pesmu od tri melostiha, što je inače retkost među većinom četverodelnim mađarskim napevima. Stih strukture 6, 6, 7 dugo je tretiran kao fragmenat, premda je pesnik Bálint Balassi (1554-1594) rado oblikovao svoje strofe od takvih stihova. Po tom načinu razmišljanja, jedna cela strofa naše pesme (primer br. 6) predstavljala bi jedan jedini stih Balassijeve strofe. Sama melodija, sa lirskim svetovnim tekstom, zapisana je u zbirci Paloczija, pripadnika maloplemičkog staleža. Ta zbirka potiče iz god. 1813, sa primedbom da je pesma najmanje sto godina stara. Slavonski Mađari koriste napev i dva različita teksta nepoznatog porekla. Prema našem sadašnjem znanju, poznat je priličan broj varijanti ove strukture. One potiču sa severnih, jugozapadnih i istočnih periferija mađarskog jezičnog područja, ali su, međutim, odsutne u njegovom centru. S pravom se pretpostavlja da je umetničkom stihovanju Balassija prethodila jedna opšta praksa s kojom se i sam pesnik koristio.<sup>17</sup> Ista ili veoma bliska motivika oblikovanja u tzv. safijskom stihu rasprostranjena je širom jezičnog područja. Javlja se, između ostalog, i u crkvenoj upotrebi. Dokumentacija u izvorima iz XVII veka je prilično bogata. Najpre je zabeležena kao "Chorca" u kodeksu Kajoni (franjevački kaluder u Transilvaniji čiji je kodeks nastao između 1634. i 1671. god.), zatim se pojavljuje kao "Vlaška igra" i kao slovačka pesma te dva puta u kodeksu Victorisz (nastao oko 1680. god. u Slovačkoj). Najmlađi od svih zapisa je Narayev "Lyra coclestis" iz god. 1695, čije mađarske i hrvatske varijante prilažemo (primeri br. 7a i 7b).

Iz izloženog se vidi da stari stil nosi u sebi karakteristike regionalnog dijalekta. Taj stil predstavlja međutim samo mali procenat ukupnog pevanog repertoara. Kod slavonskih Mađara može se reći da je ipak veći, jer iznosi otprilike 31% u odnosu na sve sakupljene varijante, dok u Baranji iznosi samo 10%.<sup>18</sup> U okviru toga, regionalnog je karaktera 40%, odnosno 19% melodija. Preostali, veći procenat ukupnog pevanog repertoara sačinjava novi stil (narodne pesme novijeg nastanka) i pridošli napevi koji se nalaze na različitom stepenu folklorizovanosti. U novom stilu absorbovano je prilično stranih elemenata, tako da se i ovde vrši podela prema stepenu folklorizovanosti. Zdrava tradicija Baranje iznosi 31%, a u selima slavonskih Mađara otprilike 50-60%. Geografski i etnički izolovani slavonski Mađari sačuvali su velik broj starih pesama regionalnih karakteristika (Rctfala je zbog blizine Osijeka manje arhaična). To nije slučaj kod stanovništva Baranje, koje se urbanizovalo i potisnulo staru muzičkofolklornu baštinu.

<sup>15</sup> Vidi lit. br. 24, pr. br. 295-296.

<sup>16</sup> Vidi lit. br. 15, 17-18.

<sup>17</sup> Vidi lit. br. 23, knj. 1, str. 32-33.

<sup>18</sup> Bartókova istraživanja 1933. godine dala su još nepovoljniji rezultat: procenat starog stila na ondašnjem ukupnom mađarskom materijalu od 11000 varijanata iznosi o je samo 9%.

Arhaičnost njihove tradicije ogleda se više u pridošlim stranim melodijama nego u onima u starom stilu.

Koliko su žive melodije koje je zapisao Lajos Kiss?<sup>19</sup> Na to pitanje mogli bismo odgovoriti samo na osnovu ponovnih terenskih istraživanja. Do izvesne mere mogu dati odgovor i rezultati do kojih je došao Imre Olsvai na teritoriji južnog Prekodunavlja u administrativno upravnoj oblasti Somogy u državi Mađarskoj.<sup>20</sup> Utvrdio je da fond pevanih pesama u pojedinim naseljima iznosi oko 600-800, od čega je 60-80% pesama semifolklornog tipa sa manjom ili uopšte bez estetske vrednosti. U spontanom muzičkom životu sve se ređe čuju primeri starog stila. Naročito se to odnosi na bogato ukrašene parlando melodije. Njihov procenat pevanosti procenjuje se na 0,15-0,4%. Samo izuzetna sreća ili odgovarajuća metoda sakupljanja može da ih izbavi iz dubokog zaborava. Tako je verovatno i narodna muzika slavonskih Mađara u izumiranju, što se, u različitoj meri, konstatuje i na ostalim mađarskim jezičnim područjima. Novi uslovi života, bar zasada, ne pogoduju tradicionalnoj kolektivnoj muzičkoj kulturi. Tim je preči zadatak da se od potpunog zaborava spase još postojeći primeri jedne tradicije koja više ne stvara nove estetske vrednosti.

## IZVORI I LITERATURA

### 1. A Jugoszláviai Magyar Népzene Tára

I-Kiss Lajos: *Gombos és Doroszló népzeneje*, Novi Sad, 1982.

II-Kiss Lajos-Bodor Anikó: *Az al-dunai székelyek népdalai*, Novi Sad, 1984.

III-Kiss Lajos-Bodor Anikó: *A drávaszögi magyarok dalai*, Novi Sad, u štampi.

IV-Kiss Lajos-Bodor Anikó: *A szlavóniai szigetmagyarság népdalai 1, 2*, Novi Sad (tom 1 u štampi, tom 2 u pripremi).

### 2. Bartók Béla: A magyar népdal, in: Szöllösy András: *Bartók összegyűjtött írásai*, Budapest, 1966.

### 3. Együd Árpád-Olsvai Imre: *Somogyi népköltészet*, Kaposvár, 1975.

### 4. Hozsanna-Teljes kottás népcenekeskönyv, Budapest, 1974.

### 5. Járdányi Pál: *Magyar népdaltípusok I, II*, Budapest, 1971.

### 6. Katona Imre-Lábadai Károly+Olsvai Imre: *Erdők, mezők, vad ligetek-Drávaszögi magyar népdaladák*, Novi Sad, 1980.

### 7. Király Ernő: *Magyar népdalok*, Novi Sad, 1962.

### 8. Király Ernő: *60 magyar népdal*, Novi Sad, 1965 (stencil).

### 9. Király Ernő: *51 magyar népdal*, Novi Saad, 1966 (stencil).

<sup>19</sup> L. Kiss je u tim krajevima sakupljao u 40-im godinama, zatim od kraja 50-ih do kraja 60-ih godina.

<sup>20</sup> Vidi lit. br. 3, str. 434-435.

10. Király Ernő: 52 magyar népdal, Novi Sad, 1966 (stencil).
11. Király Ernő: 53 magyar népdal, Novi Sad, 1966 (stencil).
12. Király Ernő: Gyöngykalász I-IV, Novi Sad, 1972, 1973 (stencil).
13. Kiss Lajos: A szlavóniai szigetmagyarság ősi népzeneje, in: Kalangya 1-2, Novi Sad, 1941.
14. Kiss Lajos: 108 magyar népdal, Budapest, 1943.
15. Kiss Lajos: A szlavóniai magyar népsziget népzeneje, in: MTA Osztályközlemények, Budapest, 1959.
16. Tipovi muzičkog folkloru mađarskog etničkog ostrva u Slavoniji: in: Zbornik za narodni život i običaje 40, Zagreb 1962.
17. A szlavóniai magyar virrasztó énekek zenetörténeti jelentősége, in: MTA Osztályközlemények, Budapest, 1965.
18. Zenetörténeti emlékek a szlavóniai virrasztó énekekben, in: Ethnographia, Budapest, 1966.
19. Kiss Lajos: Köszöntök a jugoszláviai magyar népzeneben, in: Hungarológiai Közlemények 11, Novi Sad, 1972.
20. Kiss Lajos: Egy magyar szórvány népzeneje, in: Magyar Képes Ujság 14-18, Zagreb 1976.
21. Kiss Lajos: Drávaszög magyar népzeneje, in: Magyar Képes Ujság 19-21, Zagreb, 1976.
22. Kodály Zoltán: A magyar népzene-A példatárát szerkesztette Vargyas Lajos, Budapest, 1971.
23. Szendrei Janka-Dobszay László-Rajcczky Benjamin: XVI-XVII századi dallamaink a népi emlékezetben, Budapest, 1979.
24. Žganec, Vinko: Hrvatske pučke popijevke iz Međumurja I-II, Zagreb, 1924, 1925.



Koroč, 1960, Kiss L. (1/IV: br. 38) 1.  
pevač Péter István, rod. 1898  
ROBIJAŠKA PESMA

*Parlando* ♩ = 88-95

6. Ha még-szá-bá — du — lok,  
Oj fo — ga — dást tē — szék,  
A tēmp-lom-bá mō — gyök.

Laslovo, 1966, Kiss L. (1/IV br. 141) 6.  
pevača Gyöke Illésné, rod. 1881  
POSMRTNA PESMA

♩ = 84

1. Midőn vé — gezetre  
Eljőn i — téleire  
Az égnék felhő-ji-be

Retfala, 1960, Kiss L. (1/IV br. 68)  
pevaó Nemes Lajos, rođ. 1884

2a.

ŠALJIVA PESMA I IGRA SA REFRENOM

*♩=104*

A Du-ná - rül fuj a szél,  
Fe-küdj mel--lém majd nem ér

Du-ná - rül fuj a szél

Ha ja Du-na nem vol - na,  
Ak - kor a szél sem fuj - na

Du - ná - rül fuj a szél.

Detailed description: The musical score is written on four staves. The first two staves form the first line of music, with lyrics 'A Du-ná - rül fuj a szél, Fe-küdj mel--lém majd nem ér'. The second two staves form the second line, with lyrics 'Du-ná - rül fuj a szél'. The third and fourth staves form the third line, with lyrics 'Ha ja Du-na nem vol - na, Ak - kor a szél sem fuj - na' and 'Du - ná - rül fuj a szél.' respectively. The tempo is marked as quarter note = 104. There are fingerings '5' indicated above the first and second staves.

Dekanovec, Žganec (24. br. 354)

2b.

TUŠ

Ljubil sam te se-dam let,  
Dok si bi-la mlajši let.

Ci-da - rum, bum, bum, bum!

Ljubil sam te itd.

Detailed description: The musical score is written on four staves. The first two staves have lyrics 'Ljubil sam te se-dam let, Dok si bi-la mlajši let.'. The third staff has lyrics 'Ci-da - rum, bum, bum, bum!'. The fourth staff has lyrics 'Ljubil sam te itd.'. The music is in a simple, rhythmic style.

Hraštin, 1969, *Kiss L.* (1/IV br. 75)  
pevala *Batona Józsefné Istóka Mária*, rođ. 1910.

3a.

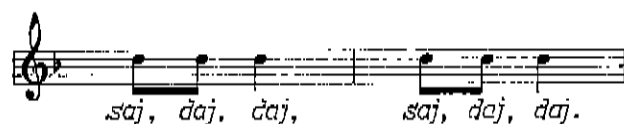
SVATOVSKA PESMA I IGRA



Dekanovec, *Žganec* (24: br. 351)

3b.

TUŠ



Lastovo, 1960, Kiss L. (1/IV: br. 99)  
pevala Gyöke Illésné, rođ. 1881

4a.

ŠALJIVA PESMA I IGRA

138

Ez a kislány úgy éli vi-lágát,  
Há az anyá nincs otthon sít-ti á po-gácsaot  
Háj-ná-le bá, háj-nál e-lött,  
Kinyitott á rúzsá á haozá je-lött.

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of 138. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody. The third staff has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The fourth staff continues the melody with some triplets and slurs.

Dekunovec, Žganec (24: br. 372)

4b.

TUŠ

Čr-ne či-žme z vu-ski-mi pe-ta-mi,  
ke je Herceg po-go-dil vu-ni pod vr-ba-mi.  
Tu-li — pan čr-te — ni,  
al da velka ljubav med na-mi.

The musical score consists of five staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of 138. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody. The third staff has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The fourth staff continues the melody with some slurs. The fifth staff is a short concluding phrase.

Vardaraç, 1976 Olsvai I.-Katona I.(1/III.br.22) 5a.  
pevao Ferenc József, rod. 1905

PASTIRSKA PESMA

Parlando ♩=88



Erdök, mezök, vad ligetök,  
De sokat jár — tam köztetek!  
Sokat jártam a vadakkal,  
Sirtam a kis mada — rakkal .

Macinec, 1908, Žganec (24: br. 297) 5b.



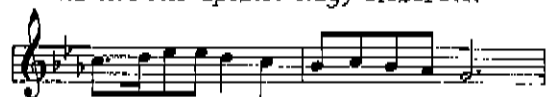
Preko morja grmljavica,  
jel? me čuješ gr-ličica?  
Čujem, čujem i tučujem,  
za te golob se zmišljujem.

Náray: *Lyra coelestis*, 1695 (4: br. 212) 7a.

CRKVENA PESMA O SV. PETRU



Szent Péter apostol nagy dicséretit



Újitsuk vigadva, tarlván ünnepit



Oh, szent Péter, oldj meg bűnűktől



Nyerj irgalmat az Uristentől.

Poturen, *Žganec* (24: br. 60, 2.sveska) 7b.

CRKVENA PESMA, posle podizanja



Pozdravljeno buđi telo Jezu-ša,  
Pozdravljena buđi i krv Kristuša.



O pre-sve-tlo telo Jezu-ša

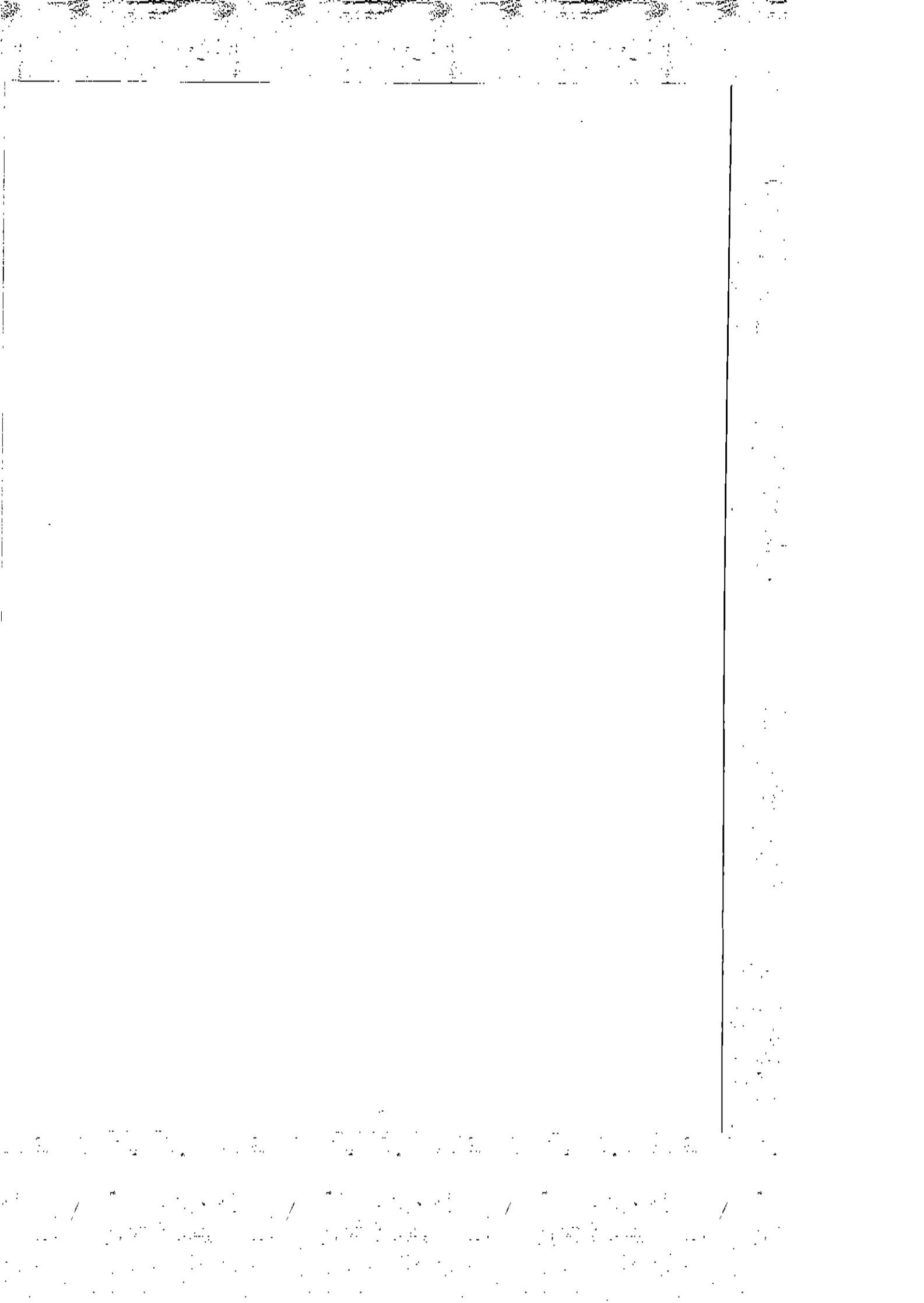


po te-bi se svaka zveliči du-ša.

## VOCAL FOLK MUSIC OF YUGOSLAVIAN HUNGARIANS IN SLAVONIA

### SUMMARY

This paper has been written on the basis of material collected by L. Kiss in the area of the Hungarian ethnic island in Slavonia. This arhaic area is relatively rich in songs preserved from the so-called Old Style, the characteristics of which show that it falls into the Transdanubian folk music dialect. The Transdanubian dialect is marked by specific intonation and ending rhythm patterns and particular tune types. Many of those tune types are known by the Croats as being their own, but with the absence of the characteristic Transdanubian intonation. Arhaic features in performance and old types of melodies from only a small percentage of the entire sung material, are indicating a gradual extinction of this musical heritage.





Pregledni članak  
UDK 781.7:398(091)(439.1)"18"  
Priljeze: 27.10.1990.

# HUNGARIAN FOLK MUSIC RESEARCH IN THE 19TH CENTURY - SOME UP-TO-DATE ASPECTS

KATALIN PAKSA

*Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences,  
Budapest*

Studying the work of our predecessors is useful for scholars of the present. The most significant Hungarian collections deriving from the 19th century are indicated on the table enclosed. This paper discusses some problems on the basis of analysis of the collections mentioned and some other sources: 1) The concept of the folk song; 2) Handling of scientific theories; 3) Traps set by aesthetic and ideological expectations; and, 4) Information implied in the collections.

Along the Danube, in Central and Eastern Europe, interest in folk music began in the 19th century. Since then, this interest has grown into scholarship in every country, though at different times and in different ways. An eminent representative of this discipline was Vinko Žganec, in honour of whom the international conference of Čakovce was held. Hungarian ethnomusicology was founded by Béla Bartók and Zoltán Kodály at the beginning of the 20th century. Both of them used the 19th century folksong collections, but handled them with cautious criticism.<sup>1</sup> Though this criticism is still justified, the immense folk musical material - over 100.000 musically classified tunes - accumulated since then, together with the relevant theoretical analyses, suggest more up-to-date conclusions to be drawn from the work of our 19th century forerunners.

The prominent 19th century collectors and collections are summarized in the attached table. I think even a compact list like this suffices to indicate the

<sup>1</sup> Z. Kodály: *Folk Music of Hungary*. 1971. Budapest, pp. 15-16.  
B. Bartók: *The Hungarian Folk Song*. 1981. Albany, p. 5.

dimensions of the works at issue.<sup>2</sup> However, the recorded material is most heterogeneous: the old and more recent Hungarian and foreign art songs in rococo, *verbunkos* and, later, popular styles, out-number the genuine folksongs. Some collections, e.g. nos. 2, 4, and 6 of the attached table differentiated the folksongs, but their qualification was not always correct. The rate of folksongs is highest in collections 5 and 6. With the acceleration of the process of modernization, an increasing number of collections appeared in print in the second half of the last century. Their titles declared them to be collections of folksongs, e.g. nos. 7-11, but they mostly contained popular art songs which were composed around that time, gaining unprecedented popularity among the strata midway between peasant culture and the culture of the upper middle layers. Finally, the most authentic collection is no. 12 whose editors really published tunes of genuine folk games, omitting the songs composed for nursery school children.

### **Conclusion 1 concerning the concept of folksong**

As a matter of course, the concept of folksong has long been clarified. The folksong is created and maintained by the popular community (the peasantry in these regions of Europe). It is passed on and modified orally. It is also, known, however, that there are tunes received from outside the community: from neighbouring peoples, art music sources, church music, urban entertainment music, etc. Though the musical style of these tunes often differs from peasant music, they are used, moulded, and passed on by the community. Also, popular tunes, chansons, and urban dance tunes are sung in the villages for some years as part of temporary fashion, but they are then forgotten, leaving no mark on tradition. I wonder whether contemporary researchers treat these phenomena duly differentiated, or whether they casually wash away the differences with reference to recently fashionable sociological or anthropological arguments. There are namely certain songs whose folksong character and type can only be exposed by careful examination.

### **Conclusion 2 concerning scientific theories**

The editors of several last century collections, especially those of nos. 9 and 11, also conducted theoretical research and wrote studies on the folksong. In the studied period the choriamb



was believed to be the typical Hungarian poetic metre, so they packed the scores with them, in support of the theory, for example in a song from collection 7 which

<sup>2</sup> See K. Paksa: *Magyar népzene kutatás a 19. században. Hungarian folk Music research in the 19th Century. Műhelytanulmányok a magyar zenetörténehez* 9. 1988. Budapest.

comprises only choriambes, except for the lineending rhythm (see attached Ex. 1 A). As more authentic transcriptions reveal, this tune must have been sung differently, in more pliant and diverse rhythm, which the collector subsequently transformed. For the sake of comparison, let us see the same tune recorded by Béla Bartók on the phonograph in 1907 from a peasant performer. (Ex. 1 B).

The scientific efforts of the last-century scholars, yielding erroneous results however well-intentioned they might have been, warn us that we have to keep confronting the seemingly safe theories with reality.

### Conclusion 3 concerning esthetic-ideological questions

In Hungary in the 19th century the folksong was more than its mere self: it was a symbol expressing the glorious past, the awakening national consciousness, the enthusiasm of the mid-century fight for independence, and later, after the fall, the inner opposition to despotism. This means that the collectors recorded those songs which they thought to comply with these sublime national meanings. Now, the popular art songs satisfied these criteria better than the folksong did, while among the folksongs, those carried such meanings which were of art music origin or borrowed from the surface layers of neighbouring - Bohemian, Moravian, Slovakian, and German - music. With its strange tonalities and rhythm not always fitting the regular measures, the autochthonous Hungarian folksong appeared too rustic and uncultured for the musical taste of the times. This explains why the most genuinely Hungarian tunes of Oriental origin are least represented in the collections. When, on rare occasions, a tune like that happened to be recorded, it was always refined, as in collection no. 11 (Ex. 2 A). Quite unwarrantedly, its editor inserted a new line with an ending alien to the tonality between the 3rd and 4th lines of a pentatonic tune with quintal shift structure. What's more, he composed an ill-matching *verbunkos* accompaniment and an addition in a major key to the song, to make the piece rounder. Both ideas are completely alien to the style of the old Hungarian song, as can be seen in comparison to a genuine peasant performance collected by Bálint Sárosi in 1958 (Ex. 2 B).

Though no one in his right mind would commit such falsification today, taste and ideology are still presented in our relationship to folksongs. As for taste, the selection of folk ensembles and adaptations often means counter-selection today, too, while the manner of arrangements is often stereotypic, or contradicts the inner laws of folk music. Far greater damage is caused by using the folksong as an ideological tool. In Hungary, for example, the Stalinist culture policy wished to use folk music in support of its goals, wielding it like a weapon against Western artistic trends. In reaction to that, a wide group of educated people became averse to all forms of folk music. Later, in the 1960s and 70s when Western culture could flow into the country unhindered, the contrary took place: folk music research became regarded - though covertly - as outdated, nostalgic, even nationalistic.

especially when it came to the music of Hungarian outside the border. This disguised qualification became overt in such measures as the incorporation of the formerly independent Folk Music Research Group of the Hungarian Academy of Sciences into a larger institution, which does not hint at folk music, even in its official name. This is the Institute for Musicology where I work. Such mistakes will occur as long as folk music is not considered an organic, fully acknowledged part of the national culture.

## Conclusion 4 concerning folk music processes

It is of paramount importance that the 19th century Hungarian collections put to paper folksongs existing solely in oral tradition for centuries before. At the beginning of my researches, I could hardly believe that nearly 40% of the old Hungarian folksong types known today<sup>3</sup> would be found and identified in them. It's even more intriguing that by juxtaposing or chronologically arranging certain data from these collections, we may be able to retrace the changes in traditional musical life, the process of folklorization.

As regards popular folksongs frequently featuring in the publications, there might have been a trend of revival underlying them, which contributed to the relatively wide spread of certain old folksongs from above, and to the stabilization of a single variant of tune and words. This phenomenon can be illustrated with a song with quintal shift structure from collection no. 9 (Ex. 3), which also features in nos. 5 and 11, in several other collections not mentioned here and in popular plays from the middle of the last century onward. 350 variants of this Hungarian song were later collected from areas bordering on Austria to Romanian regions beyond the Carpathian Mountains, and there is hardly any difference between the songs.<sup>4</sup> It is highly likely that the manner and extent of the dissemination of this song was facilitated by its inclusion in the collections, and more importantly, by its urban popularity from stage performances. It even had an impact on neighbouring folk music, as we know of 12 Slovakian, 2 Moravian, 1 Polish and 1 Croatian variants.<sup>5</sup>

For us now, it is even more significant that we can track down and date the genesis of the new style Hungarian folksong. Bartók called it a musical revolution<sup>6</sup> by the strengthening peasantry liberated from bondage, which stopped the flood of creating a typically Hungarian but more modern and European set of tunes than that of the old-style songs. In the early 19th century this style was missing from the collections. Instead, we can find a variety of art songs which constituted one of the sources of the new style. Later we begin to come across few-syllable, narrow-ambit

<sup>3</sup> P. Járdányi: *Magyar népdalpusok* (Hungarian Folk Songs Types) vol. 1. 1961. Budapest

<sup>4</sup> All the songs will be published or mentioned in *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* (Collection of Hungarian Folk Music) vol. 8. Ed. by L. Vargyas (in print), type 54.

<sup>5</sup> The letter also included in Žganec's collection of 1924 as no. 351.

<sup>6</sup> *The Hungarian Folk Song*, p.51.

songs as the first specimens of the new style still resembling the old style, with their number greatly increasing in collection no. 11, for instance the well-known soldiers' song (Ex. 4).

## MUSICAL EXAMPLES

(Ex. 1 A)

M.Füredi: 100 magyar népdal (100 Hungarian Folk Songs), no. 10.

(Ex. 1 B)

B.Bartók: The Hungarian Folk Song no. 280.

(Ex. 2 A)

I.Bartalus: Magyar Népdalok, Egyetemes Gyűjtemény (Universal Collection of Hungarian Folk Songs), vol. 6 no. 145.

(Ex. 2 B)

1) Corpus Musicae Popularis Hungaricae (Collection of Hungarian Folk Music) vol. 6. Ed. by P. Járdányi, I.Olsvai 1973. Budapest, no. 484.

2) I.Bartalus: Magyar Népdalok, Egyetemes Gyűjtemény (Universal Collection of Hungarian Folk Songs), vol. 6. no. 145 - singing part in g minor.

(Ex. 3)

G.Mátray: Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteménye (Universal Collection of Hungarian folk Songs), vol. 1. no. 17.

(Ex. 4)

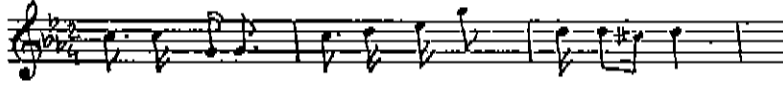
I.Bartalus: Magyar Népdalok, Egyetemes Gyűjtemény (Universal Collection of Hungarian Folk Songs), vol. 5. no. 9.

THE MOST SIGNIFICANT HUNGARIAN FOLK SONGS COLLECTIONS OF THE 19TH CENTURY

AUTHOR	PROFESSION	TITLE OF THE COLLECTIONS	THE NUMBER OF THE SONGS
1) Adám Pálóczi Horváth (1760-1820)	Landowner engineer	Old and New Some 450 Songs	450
2) Sámuel Almásy (1807-1875)	clergyman	Hungarian Singer	400
3) István Tóth ?	cantor	Tunes and Songs with their Texts	462
4) Daniel Hindszently ?	song-writer, writer	National Song Collection	88
5) Dénes Kiss ?	law-student		236
6) János Arany (1817-1882)	poet		150
7) Mihály Fülöpdy (1816-1869)	opera singer	100 Hungarian Folk Songs	100
8) Ignác Bogndr (1811-1869)	opera singer	50 Original Folk- and Hungarian Songs	50
9) Bébor Mátyay (1797-1875)	musicologist librarian academician	Universal Collection of Hungarian Folk Songs I-II.	94
10) Károly Szűri (1829-1896)	cantor pedagogue writer	Songs and Tunes of the Hungarian People	200
11) István Bartalus (1821-1899)	musicologist pedagogue academician	Universal Collection of Hungarian Folk Songs I-VII.	1270
12) Áron Kiss (1845-1908)	pedagogue writer ethnographer	Collection of Hungarian Children's Games	240

Ex. 1A

*Andante*



Bús az i-dő, bús vagyok én ma-gam is,



Va-la-meny-nyi szép asszon van, mind hamis.



Szere-te-tők nem ál-lan-dó,



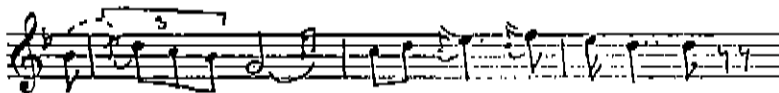
Mint az i-dő, vál-to-zan-dó a lány is.

Ex. 1B

*Parlando*  $\text{♩} = 166$



n Pej pa-ri-pám réz-pat-kó-ja de fé-nyés,



m-Ma-da-ra-si csárdás lá-nya de ké-nyés!



n Ké-nyés ci-pő - je, kap-cá - ja



De sok pénz-ző - met kős-tál-ja, hi-á - ba.

Ex. 2 A

Jól kimérve. [Moderato]

Zongora.  
[piano]



En e-lőttem ne som - por -



Ex. 2 A

dálj, En - vegyok a császár ma - dár,



Ad - a császár nekém gu - nyát Ko - miuz in - güt,



komiaz gu - tyát Pe - ke - te kur - esu pa - ri -



1. 2. Élénekben. [Allegretto]  
pát. pát.



Andante, rubato  $\text{♩} = 61$  Ex. 2 B

1) Fe - renc csá - szár asz mondot - ta,  
Jól kimérve [Moderato]

2) Én e - löt - tem ne som - por - dáj,

1) El kell men - ni há - bo - ru - ba.

2) Én va - gyok a csá - szár ma - dár.

1) Nem fo - gad - ta ké - ré - sün - köt,

2) Ad a csá - szár ne - kőm gu - nyát,

2) Ko - misz in - gőt, ko - misz ga - tyát,

1) Ab - ből ki - ad - ni ré - sün - köt.

2) Fe - ke - te kar - csu pa - ri - pát.

Ex. 3

Allegretto, Metron.  $\text{♩} = 92$ .

Ének.  
[singing]

Zongora.  
[piano]

É - rik a' szó - ló, baj - lik a' vess - zék, ho - dot a' le - ve - le.

The musical score consists of two systems. The first system has three staves: a vocal line (Ének) and two piano accompaniment staves (Zongora). The tempo is Allegretto and the metronome marking is quarter note = 92. The key signature has two sharps (F# and C#). The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the lyrics: 'É - rik a' szó - ló, baj - lik a' vess - zék, ho - dot a' le - ve - le.'



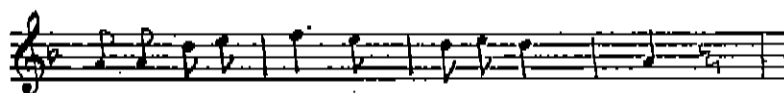
Két-sze-gény le-gény vón-dorl'-ni ké-szül, de nin-csen ke-nye-re.

Ex. 4


Mérsékelve [Moderata]



Füty-tyentett már e-gyet a ma-si - na,



Visznek engep vi-zi - tá-ci - ó - ra.



Mig a fercsel en-gem meg-vi-zi-tál,



Kis-an-gya-lom o - da - künn sir-do - gál.

## ISTRAŽIVANJE MAĐARSKE FOLKLORNE GLAZBE U 19 STOLJEĆU - NEKI SUVREMENI ASPEKTI

### SAŽETAK

Zanimanje za etnomuzikologiju pojavilo se u 19. stoljeću u krajevima duž rijeke Dunav. Od tada to zanimanje razvilo se u znanost. Međutim, proučavanje radova naših prethodnika korisno je i za današnje stručnjake. Najvažnije mađarske zbirke proizašle iz 19. stoljeća navedene su na priložnoj tabeli. Autorica želi raspraviti neke probleme na osnovi analize tih i još nekih dodatnih izvora.

#### 1. Pojam narodne pjesme

Iako se svaki put pokušalo razlučiti autentične narodne pjesme od popularnih pjesama, nijedan od urednika nije uspio razdvojiti te dvije kategorije, i pjesme su objavljene zajedno bez tog razlikovanja. Istraživanja su nastojala objasniti što znači kategorija "narodna pjesma"; međutim, još uvijek nam ponekad nedostaje jasna koncepcija termina.

#### 2. Primjena znanstvenih teorija

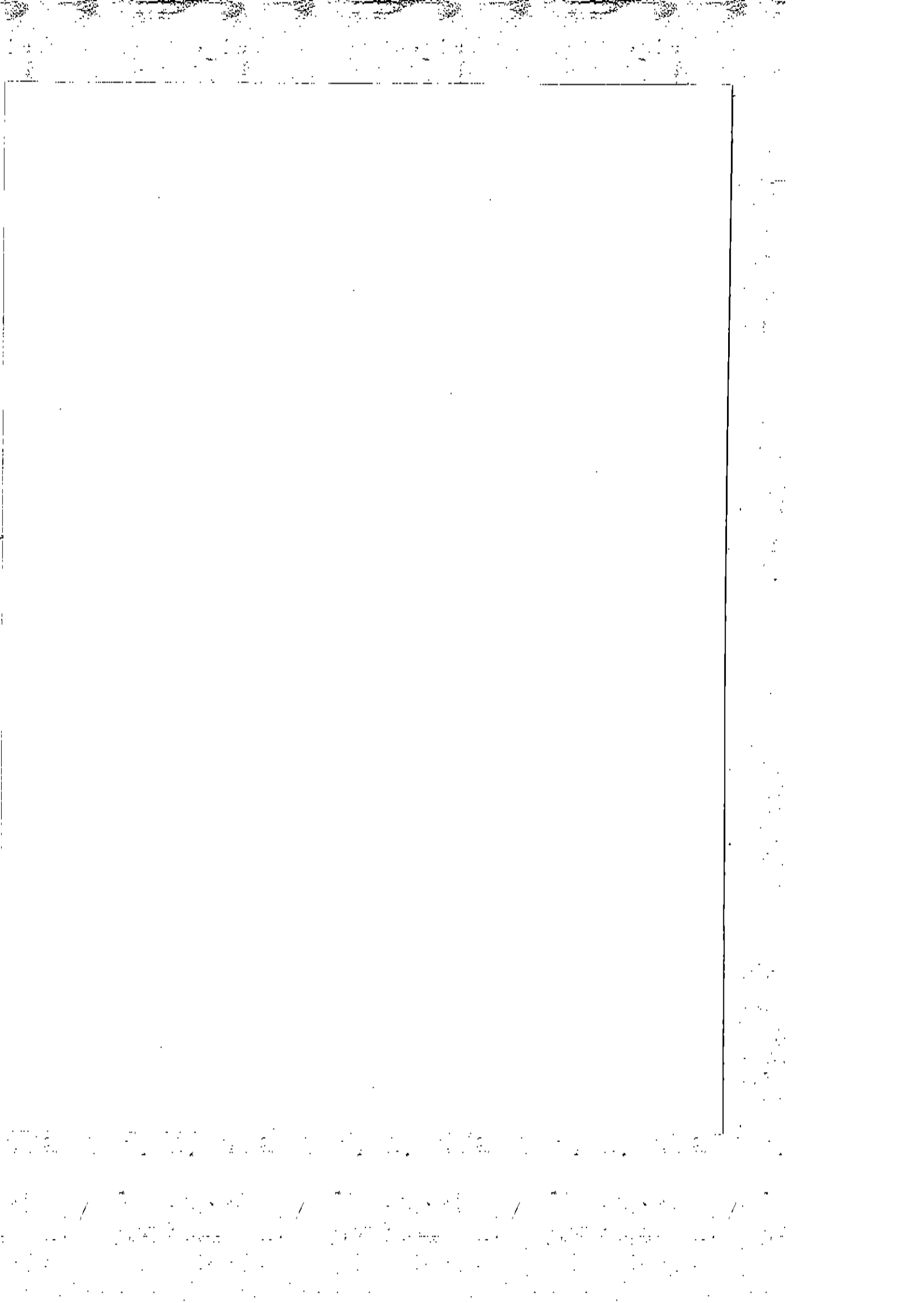
Greške pronađene u transkripcijama napjeva u tim zbirkama uglavnom su posljedica činjenice da su se morale slijediti znanstvene teorije tog vremena. Također moramo biti svjesni opasnosti predrasuda.

#### 3. Zámke estetskih i ideoloških očekivanja

Izvorna seljačka glazba ostala je uglavnom nepoznata zbog činjenice da se općenito smatralo da popularna pjesma i samo najgornji sloj tradicionalne glazbe može biti primjeren temelj na kojem će se graditi naša nacionalna visoka kultura. Stereotipnost i loš stil ponekad su karakteristika "umjetničke" obrade narodnih pjesama. Nažalost, aktualna ideologija koju je određivala vlast utjecala je na položaj tradicionalne glazbe u kulturi. Mađarska kulturna politika pedesetih godina širila je tradicionalnu glazbu zbog vlastitih socijalističkih ciljeva, dok kasnije dolazi od pokušaja prisiljavanja da se ta glazba izgura na margine nacionalne kulture.

#### 4. Saznanja koja proizlaze iz zbirki

Bez obzira na njihove brojne nedostatke, mađarske zbirke iz 19. stoljeća su izvori neprocjenjive vrijednosti. Nedavno smo shvatili da nam pored navođenja određenih pojedinačnih narodnih pjesama notiranih u prošlom stoljeću, zbirke također daju mogućnost da promatramo duge procese u životu tradicionalne glazbe - proučavajući dovoljan broj podataka koji pokrivaju duga razdoblja.



Izlaganje sa znanstvenog skupa  
UDK 781.7  
Primitjeno: 27.10.1990.

# PENTATONIKA U MEĐIMURJU I STAROJ PAZOVI SLIČNOSTI I RAZLIKE

*MARTIN KMEŤ*  
*Balzakova 50, Novi Sad*

Kao gradivo za obradu postavljene teme poslužile su dve zbirke približno istog obima, Žgančeva iz Međimurja (iz 1924. sa 601 melodijom) i autorova iz Stare Pazove (u štampi sa 517 melodija). Sistem upoređivanja sproveden je na dva načina. U prvom je traženjem tematske sličnosti utvrđeno preko 20 bližih varijanti. Drugim načinom, nakon sumiranja rezultata analiza svih međimurskih i pazovačkih napeva, posebno pentatonskih - suprotstavljene su najčešće i najtipičnije pesme iz obeju zbirki i konstatovane najznačajnije razlike među njima.

Pevanje pentatonskih melodija je često snažno obuzimalo muzikalne slušaoce svojim arhaičnim koloritom i izazivalo u njima osećaje divljenja i neke mistične, čak demonske snage. Time su ovi napevi postali privlačni za proučavanje, a tokom rada se zainteresovanima njihov "egzotični" izražajni efekat samo pojačavao.

Postojanje pentatonike u Međimurju mi je bilo poznato već kao mladom učitelju. Sećam se da mi je na dirigentskom kursu 1952. god. u Novom Sadu Lazar Buta dao da dirigujem pesmu: Grad se beli preko Balatina (br. 368 u zbirci od 1924.god.) horom sastavljenim od kolega polaznika kursa, gde sam se trudio da navedene efekte tonski izvučem.

Sa pentatonikom u Staroj Pazovi upoznao sam se nešto kasnije, kada sam započeo studij muzike u Beogradu. Nakon završetka studija nastavio sam sa sakupljanjem i proučavanjem pesama među vojvodanskim Slovacima. Rezultat toga proučavanja je bio nekoliko članaka u časopisu "Nový život". Širi naučni značaj imao je pak simpozij o tradicionalnoj kulturi Slovaka u Vojvodini, a također i moj

prilog na njemu.<sup>1</sup> Iste godine proslavljena je i dvestogodišnjica doseljenja Slovaka u Staru Pazovu, pa sam u knjizi koja je tim povodom štampana, rezimirao rezultate dotadašnjih svojih proučavanja pesama iz Starc Pazove.<sup>2</sup>

Da se podrobnije pozabavim s pesmama iz Međimurja navela me je sledeća okolnost: Ustanova gde sam zaposlen (Pedagoška akademija) imala je međudržavni ugovor o saradnji sa srodnom ustanovom u Kečkemetu (Mađarska). Posle boravka tamo i međusobnog upoznavanja sa radom i interesovanjima, tamošnji kolega iz muzičkog vaspitanja (Kálmán Lajoš) me je pozvao da za Susrete narodne muzike proučim i komentarišem Bartókovo gledišta o do tada štampanim Međimurskim pesmama. Tako sam došao prvi put do zbirke iz 1924.god., pošto je poznavanje te zbirke (do tada sa nerasečenim stranicama u biblioteci Matice srpske), bilo neophodno za pripremu saopštenja.<sup>3</sup>

U tom radu dat je kritički osvrt na gledišta koja su razvojem nauke prevaziđena, a u takva spada i gledišta da pentatonika određene vrste: LA-, odnosno RE "molska" pentatonika,<sup>4</sup> predstavlja obeležje konkretnih grupa naroda poreklom iz Azije, odnosno da je "svojina" naroda ugrofinske rase. U to je nažalost čvrsto verovao i veliki majstor Béla Bartók, tvrdeći da su: međimurske pesme "mađarskije od mađarskih", iako je razvoj etnomuzikološke nauke tridesetih, četrdesetih a naročito 50-ih godina definitivno pokazao da se izvesna bespolutonska pentatonika javlja na određenom starom (ne najstarijem!) stupnju razvoja folklornih napjeva kod skoro svih naroda, te nikako nije nacionalno ili rasno obeležje.

Reviziji toga gledišta su kasnije doprineli sami mađarski istraživači, koji su mesto nacionalnih utvrdili regionalne razlike u pentatonici. Tako je Szabolcsi Bence,<sup>5</sup> predložio 5 raznih tipova pentatonike: 1. srednjoazijski, 2. prednjoazijski, 3. afrički, 4. američki, 5. Zapadnoevropski tip oslanjajući se prvenstveno na vezu pentatonike sa određenim tipovima forme. On istina još ne spominje srednjoevropski i balkansko slovenski tip, koji je očigledno kasnije (tokom sledeće decenije) uspostavljen i u široj naučnoj javnosti evidentiran.<sup>6</sup> Zatim imamo na umu da se osnovni razvoj-geneza pentatonike, odnosno prva pojava artikuliranih tonskih visina očitavala kao velika sekunda i "u trihordalnom sistemu sa centralnim tonom u sredini je čistila i fiksirala intonaciju."<sup>7</sup> Ako pretpostavimo da je taj trihord f-g-a, i na ton g stavimo u oba smera čistu kvartu, dobijemo pentatonsku lestvicu: d f g a

<sup>1</sup> Martin Kmeč: "Výskyt starých tonálních struktur v ľudových piesňach vojvodinských Slovákov", (Pojava starih tonalnih struktura u narodnim pesmama vojvodanskih Slovaka) in: *Tradičná kultúra Slovákov vo Vojvodine - Zborník prác z vedeckej konferencie v Novom Sade od 22. do 24. oktobra 1970*, OBZOR, Novi Sad 1973, str. 195-214.

<sup>2</sup> Martin Kmeč: "Vplyv ľudových hudobných nástrojov na vývin pazovského spievania", (Uticaj narodnih muzičkih instrumenata na razvoj pevanja u Staroj Pazovi) in: *Stara Pazova 1770-1970*, Zbornik študij i članak, OBZOR, Novi Sad 1972, str. 352-370.

<sup>3</sup> Martin Kmeč: "Vinko Žganec murakőzi gyűjtésének Bartók által sajátosnak ítélt dalanyaga", (Međimurska zbirka Vinka Žganec-a, koje sadržaj je Bartók prosudio kao karakterističan) in: *Kodály-múzeum Kecskemét 1985*, X. népzenei találkozó.

<sup>4</sup> Jozef Krcsák: *Tonalita*, OPUS - Bratislava 1982, str. 62.

<sup>5</sup> Szabolcsi Bence: *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*, (Elementi izgradnje istorije melodije), CORVINA, Budapest 1959.

<sup>6</sup> Videti napomenu pod br. 4 str. 63.

<sup>7</sup> Ibid. str. 61.



c. To je bio u praksi postupak stvaranja pentatonike čovjeka upućenog isključivo na slušne predstave, a ne putem ređanja kvarti ili kvinti kako je to objašnjavala teorija. Sklop od tri tona druge vrste c-f-g ako premestimo za vel. sekundu više na: d-g-a, dobijemo zajedno: c-d-f-g-a. Tako nastaju dvije osnovne vrste RE-i DO-pentatonika.

Bimo je pri pentatonskoj melodici slediti i fiksirati već integracione celine u koje se pentatonska melodija uklapa a to su ili kvartni kosturi ili kvintakordi. U "kvarttonalnoj kulturi" su samo tonovi koji sačinjavaju kvartu čvrsto intonativno fiksirani i nepromenljivi (hestotes), dok su ostali nestalne intonacije (kinumenoi, ili pientonovi). Međutim, u pentatonskoj lestvici svi tonovi postaju jednako značajni (hestotes). U okviru tetrahorda to je još jedan ton pomoću kojeg se stvara pentatonizam. Budući da svih 5 tonova ove lestvice mogu biti osnovni, centralni ili finalni, neophodno je bilo uspostaviti sistem za pentatoniku iz nje same i utvrditi 5 mogućih vrsta pentatonike: DO-RE--FA-SOL-LA, pomoću obrtaja-prijemeta, tj. proglašavajući za osnovni ma koji ton od njih.

U sagledavanju integracionih celina kroz koje pentatonika deluje, kao starija se smatrala kvartna organizacije pentatonizma kao kostura melodije, dok se kvintakordalna organizacija melodike smatra mladom. Tu moramo spomenuti da u pentatonici nije moguće ni autentično ni plagalno spajanje kvint-akorada već samo ono u kojem kada se jedan kvintakord uglubljuje u drugi u smislu terčne srodnosti: d-f-a-c = septakordalna struktura. Na osnovu ovoga se govori o pentatonici durskog ili moluskog karaktera.<sup>8</sup> Valja napomenuti (za sada samo uzgred), da se ovi tonovi silazno javljaju u troćem melostihu četverostiha i u Međimurju i u Pazovi u jednoj vrsti razvijenijih melodija.

Također se hitno nameće potreba za razjašnjavanjem, ili bolje rečeno terminološkim usaglašavanjem naziva svih mogućih vrsta pentatonike. Pomenuta knjiga Jozefa Kresaneka (vidi bilješku 4), nas može ubediti, da je na osnovu istorijskog razvoja kako muzičke prakse tako i teorije, neophodno promeniti razvrstanje pentatonike Werner Danckerta<sup>9</sup>, koji je inače vezivao pentatoniku za matrijarhat, a po kome je prvi ton tzv. pentatonskog piknona=trihorda od dva cela stepena imao naziv "DO" a prema njemu i osnovna pentatonska lestvica se zvala DO-pentaton (=kineski). Istorijski je jedino ispravno u pentatonici izostaviti 3.=MI i 7.=SI stupanj u odnosu na dursku lestvicu (a ne 4. i 7.) tako da i pentatonska (kao durska) poseduje najpre 2 stupnja a tek zatim 3, (kao što stoje crne dirke na klavijaturi). Problem upotrebe B-kvadraturn (uzlazno) i B-rotundum (silazno) se pojavio baš u durskoj lestvici (tonus-primus-u) i baš u toj apsolutnoj visini (a ne nekoj drugoj, npr. f, fis). Uprkos svim teškoćama koje promena naziva prouzrokuje, ona će postati neminovna radi sporazumevanja o čemu se zapravo radi. Poštovanje principa apsolutne intonacije ("stenohoričkog principa") ukoliko je to karakteru problema svojstveno, postaje i neminovno.

<sup>8</sup> Szöke Péter: *A melódia benső fejlődésének dialektikája*, (Dijalektika unutarnjeg razvoja melodije) Zeneműkiadó Vállalat Budapest 1959

<sup>9</sup> Werner Danckert: *Tonreich und Symbolzahl* (Svijet tonova i simbolika brojeva), Bonn 1966.

Ovde valja i to naročito za ovu priliku istaći, da je baš o tim tonovima konkretno govorio Vinko Žganec<sup>10</sup>: "U tome (dorskom-MK) je načinu karakteristična česta stupka (h!) koja s 3.stupkom pravi tzv. tritonus. Stare dorske crkvene (koralne) melodije, kad se kreću postepeno za više glasova preko ovog tona prema gore, ili kada moduliraju u colski prijemci, imaju na kritičnom mjestu ton "h" (slede primeri) a kada prave od glasa a samo izmjenični ton prema gore, -tada se ton h snizuje u b (sledi primer).

Međimurska pučka popijevka ovaj kritički ton (h-b) jednostavno mimoilazi, te ga uopće ne upotrebljava." Ovde se očigledno radi o tome da su zapažanja praktičara u prošlosti postala imperativ u rešavanju savremenog tretmana problema.

Izneti zahtevi za uspostavljanje i usvajanje sistematike muzikologije (i etnomuzikologije) po pitanju tonsko-tonalnih odnosa su širi okvir u kojem značajno mesto ima pravilno rešenje pitanja naziva (terminologije) za razne vrste pentatonike. Tek posle toga mogu se nalaziti neke šire društvene reperkusije, koje mogu posezati za izvesnim objašnjenjima etnogeneze, doprineti rasvetljavanju nekih migracija stanovništva ranog srednjeg veka i sl. Sama činjenica postojanja "čiste" pentatonike u velikom broju popevki i u Međimurju i u Staroj Pazovi, mislim da se može posmatrati jedino kao izvestan dokaz postojanja širokog prostora na kojem su živela mentalno vrlo srodna plemena bivših panonskih Slovena<sup>11</sup>, o čemu je akademik Žganec govorio još na IV. Kongresu Saveza folklorista Jugoslavije, objašnjavajući opstojnost tipa panonske narodne muzike. Što se teritorije pak tiče Međimurci su uglavnom živeli na istom prostoru na kojem žive i sada, dok su Slovaci iz Stare Pazove bili potpuno izloženi dvema migracijama, jednoj u X. veku a drugoj u XVIII. veku. Prva je bila s juga na sever a druga u obrnutom pravcu. U to se veravamo i na osnovu proučavanja uporedne slovenske paleolingvistike u kombinaciji s arheologijom.<sup>12</sup> Mnogi istraživači (slovački, jugoslovenski, mađarski, češki, nemački, poljski i dr.) su dokazivali i dokazuju, da srednjoslovački dijalekt (kome pripada velika većina jugoslovenskih Slovaka) poseduje odranije mnoge jugoslavizme. Ova razgranata grupacija naučnika, sa toliko razudenom i sveobuhvatnom naučnom dokumentacijom nas navodi, da budemo skloni pojavu pentatonike u Staroj Pazovi svrstati također u kontekst postojanja jugoslavizama u srednjoslovačkom dijalektu. Mislim tu i na muzičke dijalekte, pa se time i etnomuzikološki aspekt u svojoj potpunosti uključuje u istraživanja, da bi kompletirao ostale etnološko-antropološke karakteristike proučavanih pojava.<sup>13</sup>

Za stvaranje hipoteza koje se tiču duhovnih karakteristika određenih naroda, ili delova naroda, danas su neophodna sveobuhvatna (kompleksna) proučavanja, koja najbolje može ostvariti ekipa: muzički folklorist, književni folklorist,

<sup>10</sup> Dr Vinko Žganec: *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, I svezak (svjetovne), Jugoslavensku akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1924.

<sup>11</sup> Vinko Žganec: "Muzički folklor naroda u panonskom bazenu", *Rad Kongresa folklorista Jugoslavije u Varaždinu 1957*, Zagreb 1959, 71 - 82.

<sup>12</sup> Jan Kmeč: *Jugoslovensko-slovačke slavističke veze*, Vojvodanska akademija nauka i umjetnosti, Novi Sad 1987, str. 13 - 16 i 47-50.

<sup>13</sup> Martin Kmeč: "Tematsko-sadržajne, muzičko-strukturalne i izvodačke osobenosti pesama iz Stare Pazove", in: *Folklor u Vojvodini*, Sveska 3, Novi Sad 1989, str. 103-114.

korolog. Iako je za ovu akciju samo prvi od njih angažovan, ipak čitajući tekstove međimurskih pesama, sasvim spontano počeo sam da si pravim rečnik reči i izraza, koje su identične ili vrlo slične u našem slovačkom dijalektu. To su pre svega razni provincijalizmi, kojih nalaz nismo znali objasniti a zatim pojava i upotreba raznih hungarizama. Na neophodnost proučavanja ne samo dijalektološke već i semantičko-leksičke problematike pesama potrebno je također ukazati. Danas se ne možemo zadovoljiti samo kratkom konstatacijom o "specijalno međimurskim pjesničkim motivima"<sup>14</sup>. Osim ljubavne i vojničke tematike u drugoj grupi, tj. grupi najtipičnijih međimurskih pesama se zapažaju i razne vrste balada često vrlo potresne sadržine, pa i druge vrste sadržaja kojih podrobija tematska razrada bi doprinela celovitijem poznavanju ovih popevki. Naime pokušaj podcele ljubavnih pesama bi doneo na videlo obilje zajedničkih sižea, među kojima npr.: ne mogu da se vole, jer je "međ njima duboka vodica", vrlo tipičan i u Međimurju i u Staroj Pazovi.

Muzičkotematska sličnost se najneposrednije iskazuje prepoznavanjem sličnih napeva, koji dakle imaju zajedničke (iste) motive ili teme. To je prvi i rekli bismo konkretniji način traženja sličnosti. Iznet ću brojeve pesama u zbirci iz Međimurja od 1924.god. po kojima smo prepoznali odgovarajuće slovačke tekstove. Prepoznali smo ih po: istim motivima koncentrisanim oko većeg intervala (390, 391, 415, 443), po kadencirajućim motivima (245, 244, 351) istim ponovljenim motivima (382), cela pesma u Međimurju je samo deo pesme u Pazovi (337, 374) ABBA menjanjem forme: AA5A5A u AA5BA u Pazovi (311, 537) i na druge načine... Broj pesme: 244, 5; 268, 288, 331, 337, 8; 351, 358, 366, 374, 382, 290, 404, 415, 494, 495, 497, 498, 9; 505, 508, 518, 528, 9; 533, 537, 546, 7; 561, 570, 593. Napisanih tako kao dva (zajednička) napeva u PRILOG-u. I može biti samo oko polovina = podvučeni brojevi. Valja primetiti, da ih je najviše iz grupe koja po akademiku predstavlja III. i IV. stepen mađarskih uticaja.

Od usvojenih načina gradnje napeva, koji se mogu zapažati sluhom, postoji transpozicija melostiha za kvintu više: A A5=noviji način, ili niže: A5 A=stariji način. U Međimurju je nešto češći stariji način, a u Pazovi noviji. Pesama u kojima postoje hromatske promene više je u Pazovi; dok je u Međimurju vrlo česta gradnja melostrofe od 4 melostiha, koristeći samo 2 stiha teksta koji se ponove. Isto je u St. Pazovi znatno ređi slučaj.

Muzička analiza prema: 1. vrsti strofe i stiha, 2. takta, 3. tonskog obima, 4. tonsko-tonalnog sklopa, 5. muz. oblika i 6. završecima redaka, koja je izvršena za 601 popevku (napev označen notama) iz zbirke od 1924. god. u Međimurju, kao i od 517 napeva, koji će izaći iz štampe tek 1991 god. iz Stare Pazove je bio prethodni posao, kojim je zapravo najavljeno upoređivanje omogućeno. Veliki vremenski razmak između izdanja zbirke umanjuje činjenica što su tekstovi popevki u St. Pazovi sakupljeni još 1946. i 1947. god., a napeve sam počeo beležiti sredinom pedesetih, tako da se šesta decenija o.v., može smatrati optimalnim vremenom postojanja ovih pesama i razlogom za njihovo upoređenje (dakle pre "galopirajuće urbanizacije").

<sup>14</sup> Videti napomenu pod br. 10, str. 20.

Sličnosti i razlike među napevima po ovom drugom načinu, utvrđujemo prema sumarnim podacima dobijenim analizom.

I. Popevke prema strofi i stihu:

Strofa od:	U Međimurju:			U Staroj Pazovi:		
	I-m	H-m	Svega	I-m	H-m	Svega:
2 stiha:	63	20	83	90	21	111
3 stiha:	9	28	37	38	32	70
4 stiha:	307	129	436	+166	105	271
5 stihova:	7	17	24	27	28	55
6(7, 8) stihova:	7	14	21 od 6 st.	8	2	10
	393	208	601	329	188	517 = broj popevki

I-m = izometričke (izosilabične)

H-m = heterometričke (heterosilabične)

+ = uključeno je i 8 petosložnih

Četverođelne popevke sačinjavaju dakle ubedljivu većinu u oba područja istraživanja, koja je još izraženija u Međimurju. Isto važi i za šesterac kao najčešći stih. Zatim sledi osmerac pa sedmerac, dok je na četvrtom mestu u Međimurju jedanaesterac, a u St. Pazovi deseterac.

Pomoću tabela izvršeno je upoređenje popevki po drugim (2-6) komponentama muzičkog izraza, koje se usled ograničenog prostora, ne mogu ovde iznositi. Razgledajući ove tabele, možemo jedino verbalno iskazati najzapaženije razlike. Tako u St. Pazovi u pogledu tonskog obima konstatujemo učestaliju nižu postavku napeva u odnosu na osnovni ton. Samo četvrtina od svih napeva poseduje tonove ispod osnovnog tona u Međimurju, dok je u St. Pazovi takvih napeva skoro 60% (154:306), što se odražava naročito na završetke stihova napeva. Najčešći tonski obim u popevkama Međimurja je oktava, a u St. Pazovi - nona, a zatim u oba područja na trećem mestu je decima.

Posebnu pažnju zaslužuje još tonsko-tonalni sklop. On je obeležavan tako, što su brojčano označavani samo stupnjevi napeva ispred kojih je polustepen, kao i stupnjevi ispred kojih je praznina (izostavljen ton iz obima) označena kosom crtom. Npr. kod obima 1-8 oznaka: /3/7 pokazuje, da su izostavljeni 2. i 6. stupanj, te da je napev izgrađen od preostalih 5 tonova: RE/FA, SOL, LA/DO(RE) ili: d/fga/cd1. ako zbrojimo sve napeve sa 2 "praznine" i dodamo im polovinu heksatonskih (1 praznina 1 polustepen ili obratno): /3 7, /3 6, 3/7 i sl., dobijemo *zastupljenost pentatonike*, koja je vrlo visoka (prema 9% kod Madara).

U STAROJ PAZOVI:

	dvodel, trodel		četvorodelne			5 i 6 delne		UKUPNO	%
	(5) i 6 sl. 7-16 H-m								
Pentaton:	20	13	21	10	15	9	88	17,02%	
Heksaton-50%:	17,5	5,5	8,5	9,5	6	3,5	50,5	9,77%	
Zbir obe:	37,5	18,5	29,5	19,5	21	12,5	138,5	26,79%	
Svega popevki:	111	70	75	91	105	65	= 517	100%	

U MEDIMURJU: dvodelni i trodelni

Pentaton:	20	43	18	10	1	92	15,31%
Heksaton - 50%	9,5	27,5	18	13,5	4,5	73	12,31%
Zbir obe:	29,9	70,5	36	23,5	5,5	165	27,62%
Svega popevki:	120	165	142	129	45	= 601	100%

Preostaje nam još jedno razgledanje Priloga II, kao pogled na ono najčešće i najtipičnije. Najčešća pentatonika u šesteru je nešto izraženija u Međimurju. Prvi napev ima oko 10 bliskih mel. varijanti pa i mnogo raznih tekstova ("frekventan" napev). Značajna karakteristika: muz. ponavljanje 2. i 3. stiha sa različitim tekstom, ali i ponovljen distih teksta. Iz tabele, koje posjedujemo, vidimo da je pored forme ABCD na drugom mestu forma: ABBC, kao i završeci stiha: 7 3 3 1 ili 5 3 3 1.

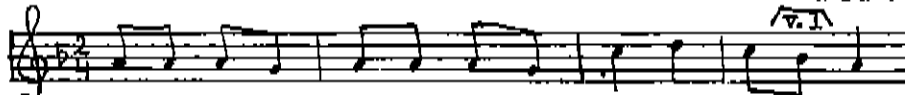
U Staroj Pazovi pak treba zapaziti pomenutu nižu postavku melodije, koja "vuče" na DO-pentaton. U drugoj po redu pesmi on je nagovešten sitnom notom ispred poslednjeg takta, dok je u sledećoj ubedljivo izražen, završetkom redaka (finalis na 2. stupnju). Posle ABCD najčešća je ovde forma: AABA zapravo A A5 BA, a sledeća AABC. Markantna karakteristika je takođe obilje melizma i fjonitura, šta je prouzrokovalo improvizatorska tradicija instrumentalnog izvođenja.

I.

I.V.Ž.:404.MUŽI IDU NA ORANJE ...

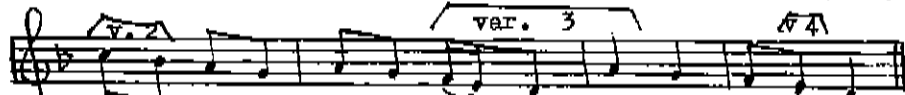
I. Macinec

II.M.K.:P-76=51 POD OBLOČKOM ČERESNIČKA...II.Stará Pazova



I. Mu-ži i - du na o - ra - nje že - ne v kr - čmi - ce;

II.Pod o - blo - čkom če - re - šni - čka a vo dvo - (re) dve,



mu - ži i - du iz o - ra - li, že - ne v po - stelj - ke.

(už je) s če - bou mo - ja . . . je s če - (bou) zle.



-re už je mi - lá už - bou

U Međimurju melodija eolskog karaktera poseduje brojne varijante na pr. bliže var. br.

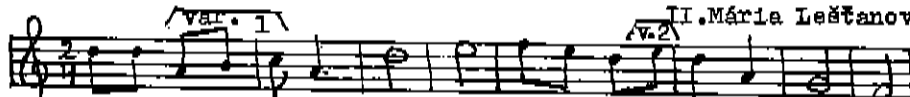
384,292 daljnje (295, 296 i dr.), dok u Staroj Pazovi ova melodija pod II.: artikulisana pomoću naznačenih variranja se javlja bez varijanti. (pentatonska!)

I.533-III (534)=ŠKOLNIK HODI KAK PO DROTU...

I. Martin Petković

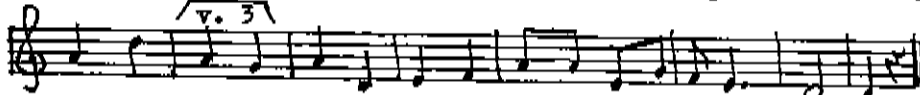
II.P-57 = 303=MAM JA PRSTEM Z ENIM OČKOM ...

II. Mária Lešťanová

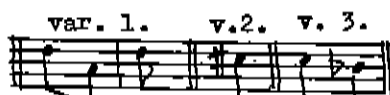


I. Školnik hodi kak po dro - tu štiri sne - he su na špo - tu

II. Mám ja prstem z enim o - čkom čo si mi dau pod o - blo - čkom,



škol - nik ho - di kak po dro - tu, štiri - ri sne - he su na špo - tu.



pr - stem z e - dau - blo - čkom

I u Međimurju i u Staroj Pazovi melodija poseduje varijante napeva kao i teksta.

A N A L I Z A:

404=1-8	8 5 8 5	51=VII-8	13 /13/	I br.333 (iz Međimurja) i br.
3 6	2 2 . .	13/7	5 5	303(302) ima iste podatke analize
	A B C D		A5 Av	1 - 10 8 . . . osim za
	4 5 1 1		5 1	4 . . . tonalitet
				I= 3 7 10
				II= 3 6 10
				A B C D
				9 3 3 1

III.

V.Ž.188.SUNČECE ZAHAJA, VEČEREK DOHAJA

Marica Horvat, Macinci.

Sun-če-ce za-ha-ja, ve-če-rek do-ha-ja.

Sun-če-ce za-ha-ja ve-če-rek do-ha-ja.

M.K.212 .FRAJER MOJ, FRAJER MOJ ...

Lento ♩ = 50 - 58

grupa devojaka Stara Pazova

Fra-jer moj fra-jer mój, đe si mi ve-čer bou?

Fra-jer-vo-čka mo-ja bou som u su-se-dou.

M.K.219. POČKAJ TI MÁ MILÁ ...

Lento: ♩ = 52 - 56

Anna Čapová, Stará Pazova

Po-čkej ti má mi-lá, nak sa ti ja spi-tam:

či tje mo-je nuo-ške ne-cho-ďia dar-mo k vám?

V.Ž.152= OJ TI POLE ...

Draškovci

Oj ti po-le go-re, i ti bor ze-le-ni!

Kam mi se ot-prav-ljaš go-lu-bek lju-blje-ni?

188=I-8 6 . . . 212=I-8 6 . . . 219=VII-8 6 . . . 152=VII-8 6 . . .  
 2 . . . 2 . . . 2 . . . 2 . . .  
 /3/7 A B B C /3/7 A A/B C /3/8 A B/B/C /3/7 A5A A A"  
 5 3 3 1 5 4 8 1 4 VII VII 7 3 3 1

## PENTATONICS IN MEĐIMURJE AND IN STARA PAZOVA SIMILARITIES AND DISSIMILARITIES

### SUMMARY

At the time of publication of Žganec's collection of folk songs from Međimurje in 1924, anhemitonic pentatonics by definition of elemental musical theory, did not yet have its present name. However, its real character, including the genetic aspect, was very well observed and considered: naturalistically, Greek or Gregorian modes without critical tones. On that basis, here is the first similarity: and in Međimurje both in Stara Pazova pentatonic melodies are mostly in the Dorian mode.

Because of similarity in number: 601 different or similar melodies noted in Žganec's Međimurje collection (from 1924) as compared with 517 noted down in Stara Pazova, a comparison was made between the folk songs from the two collections. The following conclusion was made: there is approximately the same percentage of pentatonic tunes in all those existing both from Međimurje and Stara Pazova. With 2 "gaps" (marked  $\beta/7..$ ) even somewhat more in Stara Pazova ("pure pentatonics"); however, when one adds also half hexatonic:  $\beta/7$  or more often:  $3/7$ , or even:  $\beta/6$  (i.e. with one "gap"), which is considerably higher in Međimurje, the percentage of pentatonics without semi-tones in Međimurje is somewhat higher (26.79 : 27.62%).

The system of comparison itself is actually carried out in two ways: through looking for thematic similarity (Attachment I), when similar melodies are written out with both texts: the Croatian under I. and the Slovakian under II. and differences are noted after the notation of the whole melody. Such close variants (two in attachment) number 20 in all. It is interesting that they occur where the pentatonics tunes are most frequent: in the hexasyllables, in the heterosyllabic verses and in the octosyllabic verses, but most of all they are found in the 4 groups of "Hungarian influence", in which it is necessary to distance oneself from the intensity of the Hungarian influence even more than was done by the academicians in whose honour we have gathered on this occasion.

The second manner of comparison required a summing up of results of analysis according to: verse, measure, scope, form and the line endings of both types of tunes, both Međimurian and Stara Pazovian, and subsequently, those of the pentatonics separately. The most typical songs from both collections (Attachment II) were set apart and compared with one another and the most important differences between them determined.



Stručni članak  
UDK 002:061.6:398:78 ŽGANEC  
Primljeno: 3.12.1990.

# PREGLED FOLKLORNE GRAĐE VINKA ŽGANCA U DOKUMENTACIJI INSTITUTA ZA ETNOLOGIJU I FOLKLORISTIKU U ZAGREBU

MIRENA PAVLOVIĆ  
*Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb*

Pregled sadrži folklornu građu pohranjenu u dokumentaciji Instituta u rukopisima (I.) i magnetofonskim snimkama (II.). Rukopisi sadrže zbirke zapisa folklorne glazbe prilikom terenskog istraživanja, zapise sa smotri folkloru, studije, članke, predavanja i rukopise knjiga priređenih za objavljivanje.

Podaci o građi navedeni su prema kronologiji u razdoblju od 1920-1964.g. ovim redom: naslov; vrijeme zapisa ili snimke, signature Instituta za etnologiju i folkloristiku - IEF rkp = rukopisi, IEF mgf = magnetofonske vrpce, sadržaj - naveden samo u rukopisima uz oznaku broja jedinica.

Svi podaci dio su baze podataka o folklornoj građi kompjutorski obrađeni i objavljeni u godišnjaku *Narodna umjetnost* 22, Zagreb 1985, str. 165-169, i *Narodna umjetnost* 26, Zagreb 1989, str. 205.

## I. Rukopisi (1920-1964)

**Žganec, Vinko**

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 11, 1920, 1923-1925, 1934-1944, IEF rkp N 23, popijevka 15-1323.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, sv. 12, 1920-1945, IEF rkp N 24, popijevka 1324-1454.*

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, sv. 9, 1923-1944, IEF rkp N 21, popijevka 1001-1110.*

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, sv. 10, 1925, 1934-1944, IEF rkp 22, popijevka 1111-1214.*

*Narodne popijevke iz Bačke, Baranje i Srijema, 1932-1938, IEF rkp N 1, N 2, popijevaka 143.*

*Crkvene popijevke iz Bačke, (1900), 1934-1940, IEF rkp N 3, popijevaka 118 (iz 1900 - prijepisi rukopisa).*

*Crkvene popijevke iz Svetozara Miletića (Bačka), 1935, IEF rkp 15, popijevaka 41.*

*Hrvatske pučke popijevke iz Novog Virja (Podravina), po pjevanju Pere Lukanca, 1945, IEF rkp 16, popijevaka 15.*

*Rusinske pjesme iz Bačke i Srijema, 1945, IEF rkp N 9, popijevaka 37.*

*Pabirci (okolica Zagreba) 1945. IEF rkp 11N, pjesme 3.*

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, sv. 1, 1945/46, IEF rkp 25, popijevka 1-100.*

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, sv. 2, 1945/46, IEF rkp N 26, popijevka 101-231.*

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, sv. 3, 1946, IEF rkp N 27, popijevka 232-336.*

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, sv. 4, 1946, IEF rkp N 28, popijevka 337-505.*

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, sv. 5, 1946, IEF rkp N 29, popijevka 506-632.*

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, sv. 6, 1946, IEF rkp N 30, popijevka 633-700.*

*Smotra hrvatske seljačke kulture iz Sv. Ivana Zelina, 1946, IEF rkp N 7, popijevaka 26 s komentarom.*

**Žganec, Vinko; Janković, Slavko**

*Orientacioni pregled i popis književno-glazbene ostavštine Fr. Ž. Kuhača koja se nalazi pohranjena u Državnom arhivu u Zagrebu, 1946, str. 17, IEF rkp 1135.*

**Žganec, Vinko**

*Narodne popijevke iz okolice Siska (Smotra hrvatske seljačke kulture u Sisku), 1946 i terenski rad 1949, IEF rkp N 61, popijevka 21 i 7 tekstova pjesama .*

*Pjesma sa smotara Seljačke sloge 1946-1950, IEF rkp 111N, pjesama 145.*

*Narodne popijevke iz kotara Koprivnica, sv. 1-2, 1947, IEF rkp N 63, popijevaka 368.*

*Narodne popijevke iz kotara Zelina, 1947, IEF rkp N 69, popijevaka 149.*

*Pjesme iz okolice Gline (Smotra Seljačke sloge 1947. u Glini), 1947, IEF rkp N 65, popijevaka 14.*

*Pučke popijevke iz okolice Karlovca (Smotra Seljačke sloge 1947. u Karlovcu), 1947, IEF rkp N 17, popijevaka 14.*

*Narodne pjesme iz kotara Dugo Selo (Smotra Seljačke sloge u Posavskim Bregima 1947. i u Lupoglavu 1949.), IEF rkp N 60, popijevaka 27.*

*Narodne popijevke iz Rečice (kod Karlovca), 1947, 1950, IEF rkp N 62, popijevaka 186.*

*Narodne popijevke Hrvatskog zagorja, 1947-1948, (sv. I-VIII, popijevke 1-1207); IEF rkp 283-290 N, popijevaka 1207.*

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, sv. 7, 1947/48, IEF rkp N 31, popijevka 701-800.*

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, sv. 8, 1947-1950, IEF rkp N 32, popijevka 801-1000.*

*Istarske narodne pjesme, sv. 1, 1948, IEF rkp N 10, popijevaka 9.*

*Narodne popijevke iz kotara Vrbovec (Smotra Seljačke sloge 1948. u Vrbovcu), 1948, IEF rkp N 64, popijevaka 17.*

*Narodne popijevke iz Trebarjeva Desnog i okolice (Smotra Seljačke sloge 1948. u Trebarjevu Desnom), 1948, IEF rkp N 59, popijevaka 15.*

*Zapisi narodnih pjesama prilikom snimanja jugoslavenskih narodnih plesova (Jadran-film), 1948, IEF rkp N 66, popijevaka 29.*

*Hrvatske narodne popijevke iz Hrašćine (Smotra kulturno umjetničkih društava 1949. u Zlataru), 1949, IEF rkp N, popijevke 4.*

*Narodne pjesme iz Zrinja (kotar Kostajnica), 1950, IEF rkp N 99, popijevaka 94.*

*Narodne popijevke iz Drenja (kotar Đakovo), 1950, IEF rkp N 67, popijevaka 21.*

*Pjesme iz Korduna i Like (Smotra kulturno umjetničkih društava 1950. u Karlovcu), 1950, IEF rkp N 105, popijevaka 14.*

*Pjesme iz Rečice (kod Čazme), 1950, IEF rkp N 18, popijevaka 15.*

*Popijevke iz kotara Samobor*, 1950, IEF rkp N 68, popijevaka 49.

*Srpske narodne pjesme iz Slavonije (Smotra Seljačke sloge 1950. u Ludbregu)*, 1950, IEF rkp N 20, popijevaka 8.

*Kajkavske narodne pjesme. Redigirana zbirka*. 1950. IEF rkp 36, pjesama 377.

*Kajkavske narodne pjesme. Notni dio*. 1950. IEF rkp 80N, pjesama 163.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 13, 1951, IEF rkp N 100, popijevka 1455-1483.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 14, 1951, IEF rkp N 135, popijevka 1484-1520.

*Narodne pjesme iz Tomašice (kotar Garešnica)*, 1951, IEF rkp N 110, popijevaka 18.

*Narodne popijevke iz kotara Karlovac*, 1951, IEF rkp N 5, popijevaka 22.

*Narodne popijevke iz kotara Pakrac*, 1951, IEF rkp N 130, popijevaka 80, dvostihova 229, kraćih pjesama 16.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 15, 1952, IEF rkp N 138, popijevka 1521-1549.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 16, 1952, IEF rkp N 9, popijevka 1550-1608.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 17, 1952, IEF rkp N 139, popijevka 1609-1637.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 18, 1952, IEF rkp N 251, popijevka 1638-1739.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 19, 1952, IEF rkp 140N, popijevka 1740-1768.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 20, 1952, IEF rkp 252N, popijevka 1769-1869.

*Narodne popijevke iz kotara Koprivnica*, sv. 3, 1952, (ONŽO NZ 86), IEF rkp 150N, popijevaka 91.

*Zapisi sa priprema Smotre Seljačke sloge 1952. u Zagrebu*, 1952, IEF rkp 169N, popijevaka 18.

*Predavanja na Muzičkoj akademiji u Zagrebu 1952/1953:*

*Osnovi muzičkog folklora; Posebni problemi u muzičkom folkloru hrvatskom; Mjere i ritmovi u muzičkom folkloru Bugarske i Makedonije*: sv. I-III, IEF rkp 294N.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 21, 1953, IEF rkp 253N, popijevka 1870-1933.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 22, 1953, IEF rkp 166N, popijevka 1934-1955.

*Kuhačeva korespondencija (alfabetски popis)*, 1953, IEF rkp 409.

*Ljestvice u hrvatskim narodnim popijevkama iz Međimurja*, 1953, IEF rkp 295N.

*Devedeset kajkavskih pjesama* (neobjavljeno). 1953. IEF rkp 40, pjesama 90.

*Tekstovi s varijantama Kajkavske pjesmarice*, Sv. I-II. 1953, IEF rkp 38 i 39, pjesama 377.

*Članci o muzičkom folkloru* (za Muzički leksikon), 1953, str. 164, IEF rkp 1136.

*Narodne popijevke iz kotara Koprivnica*, sv. 4, 1953, IEF rkp 168N, popijevaka 89.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 23, 1954, IEF rkp 254N, popijevka 1971-2073; za sada samo tekstovi bez nota, a transkribirane su u autorovu primjerku.

*Redigirana koprivnička zbirka za štampu*. 1954. IEF rkp 180N.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 24, 1955. i 1964, IEF rkp 255N, popijevka 2074-2154; za sada samo tekstovi bez nota, a transkribirane su u autorovu primjerku.

*Elementi jugoslavenskih folklornih ljestvica u srpskom liturgijskom pojanju*, 1955, IEF rkp 306N.

*Međimurje u svojim pjesmama. Redigirana zbirka*. 1955. IEF rkp 176, pjesama 154.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 25, 1956, IEF rkp 256N, popijevka 2155-2247; za sada samo tekstovi bez nota, a transkribirane su u autorovu primjerku.

*Istarske narodne pjesme; Marčelji, Mali Ježenj*, sv. 2, 1957, IEF rkp 262N, popijevaka 17; samo tekstovi, napjevi nisu transkribirani.

*Istarske narodne pjesme; Jurići*, sv. 3, 1957, IEF rkp 263N, popijevaka 24; samo tekstovi, napjevi nisu transkribirani.

*Istarske narodne pjesme; Lanišće*, sv. 4, 1957, IEF rkp 264N, popijevaka 65; samo tekstovi, napjevi nisu transkribirani.

*Istarske narodne pjesme; Pazin*, sv. 5, 1957, IEF rkp 265N, popijevaka 48; samo tekstovi, napjevi nisu transkribirani.

*Narodne pjesme o pastiru Jakopeku (Prepis iz raznih zbirka)*, 1957. IEF rkp 264, pjesama 20 (tekstovi i 3 notna zapisa).

*Epske pjesme Hrvata i muslimanska narodna epika*, 1958, IEF rkp 423.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 26, 1958, IEF rkp 257N, popijevka 2248-2271.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 27, 1958, IEF rkp 233N, popijevka 2272-2335.

*Hrvatske popijevke iz Mađarske*, 1958, 1962, IEF rkp 776, popijevaka 134; veza s notnom zbirkom 243.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 28, 1959, IEF rkp 258N, popijevka 2336-2385; za sada samo tekstovi bez nota, a transkribirane su u autorovu primjerku.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 29, 1959, IEF rkp 259N, popijevka 2386-2487.

*Pjesme prekomurskih Hrvata oko Velike Kaniže (Mađarska)*, 1959, IEF rkp 243N, popijevaka 8; veza s rkp. 776.

*Motiv "Incesta"*. 1959. IEF rkp 309, pjesama 73 (tekstovi i 10 notnih zapisa).

*Narodne popijevke Hrvatskog zagorja. Redigirana zbirka*. 1959. Sv. I-VII. IEF rkp 234N.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 30, 1960, IEF rkp 260N, popijevka 2488-2591.

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, sv. 31, 1960, IEF rkp 270N, popijevka 2592-2602; za sada samo tekstovi bez nota, a transkribirane su u autorovu primjerku.

*Istarske narodne pjesme; Brest*, sv. 7, 1960, IEF rkp 267N, popijevaka 60; samo tekstovi, napjevi nisu transkribirani.

*Istarske narodne pjesme; Boljun*, sv. 8, 1960, IEF rkp 268N, popijevaka 22; samo tekstovi, napjevi nisu transkribirani.

*Varijante pjesme "Jezuš i grešnik"*. 1960. IEF rkp 367, pjesama 14 (tekstovi i 1 notni zapis).

*Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, 1961, sv. 32, IEF rkp 777N, popijevka 2603-2653; za sada samo tekstovi bez nota, a transkribirane su u autorovu primjerku.

*Meršić Martin. Gradišćanske jačke*. (Jačkar. Hrvatske narodne jačke iz Gradišća. Čakovec 1964.) IEF rkp 219N.

## II. Magnetofonske snimke (1952-1961)

### **Žganec, Vinko**

*Folklorna glazba Istre, 1952, IEF mgf 27B.*

### **Žganec, Vinko; Taš, Ljelja**

*Smotra u Puli, 1952, IEF mgf 28B.*

### **Žganec, Vinko**

*Folklorna glazba Raba, 1952, IEF mgf 27B.*

*Folklorna glazba Novog Vinodola, 1952, IEF mgf 27B.*

### **Žganec, Vinko; Ivančan, Ivan**

*Folklorna glazba u Međimurju, 1952-1961, IEF mgf 15A, 19A, 6B, 13B, 62B, 66B, 6C, 7C, 12C, 13C, 19C, 1, 3, 15, 19, 21, 56.*

### **Žganec, Vinko**

*Folklorna glazba u Dubrovniku i okolici, 1953, IEF mgf 61, 66B.*

*Smotra u Puli, 1953, IEF mgf 64B.*

*Pjesme iz Nina, Zagreb 1953, IEF mgf 64B.*

*Folklorna glazba Turopolja, 1954, mgf IEF mgf 1A.*

*Folklorna glazba u Lošnju, 1954, IEF mgf 1A.*

*Folklorna glazba otoka Krka, 1955, IEF mgf 5A, 6A, 1C, 8C.*

*Smotra folkloru u Otočcu, 1955, IEF mgf 9C, 62B.*

*Folklorna glazba iz Vinodola, 1956, IEF mgf 3A, 4A.*

*Folklorna glazba u Trogiru, 1957, IEF mgf 10B.*

*Muslimansko obredno pjevanje i molitve iz Kiseljaka (BiH), 1957, IEF mgf 16A, (snimljeno u Zagrebu).*

### **Žganec, Vinko; Gotthardi, Beata; Ivančan, Ivan**

*Festival folkloru u Barbanu, 1957, IEF mgf 18A.*

### **Žganec, Vinko**

*Folklorna glazba u Pazinu (Istra), 1957, IEF mgf 9B.*

*Folklorna glazba sa Kosmeta, Pazin 1957, IEF mgf 9B.*

**Žganec, Vinko; Ivančan, Ivan; Stepanov, Stjepan**

*Folklorna glazba Donje Letine, Zagreb 1957, IEF mgf 13A.*

**Žganec, Vinko; Kiss, Lajos**

*Mađarske narodne pjesme u Laslovu, Hrastinu i Korođu (Slavonija), 1957, 1960, IEF mgf 4B, 5B, 8B, 19, 20, 21.*

**Žganec, Vinko**

*Folklorna glazba Đakovštine, 1958, IEF mgf 10B.*

*Folklorna glazba u Budimpešti, 1958, IEF mgf 16C.*

*Mađarske i šokačke narodne pjesme i gajdaš u Laslovu, 1958, IEF mgf 7B.*

*Folklorna glazba Poljica, 1959, IEF mgf 21A, 17C, 18C.*

*Folklorna glazba na Korčuli, 1960, IEF mgf 21B, 22B.*

*Folklorna glazba u Istri, 1960, IEF mgf 18A, 20B, 21B, 9B.*

**Žganec, Vinko; Kiss, Lajos**

*Mađarske i hrvatske narodne pjesme u Korođu, 1960, IEF mgf 18.*

**Žganec, Vinko**

*Smotra u Novoj Kapeli (Slavonija), 1961, IEF mgf 12, 37, 38.*

**b.g.**

**Žganec, Vinko**

*Glagoljska misa u Ninu, IEF mgf 41B.*

*Folklorna glazba u Gradišću (Austrija), IEF mgf 12.*

**Žganec, Vinko; Stepanov, Stjepan**

*Folklorna glazba iz Kastava, IEF mgf 2C (snimljeno u Zagrebu).*

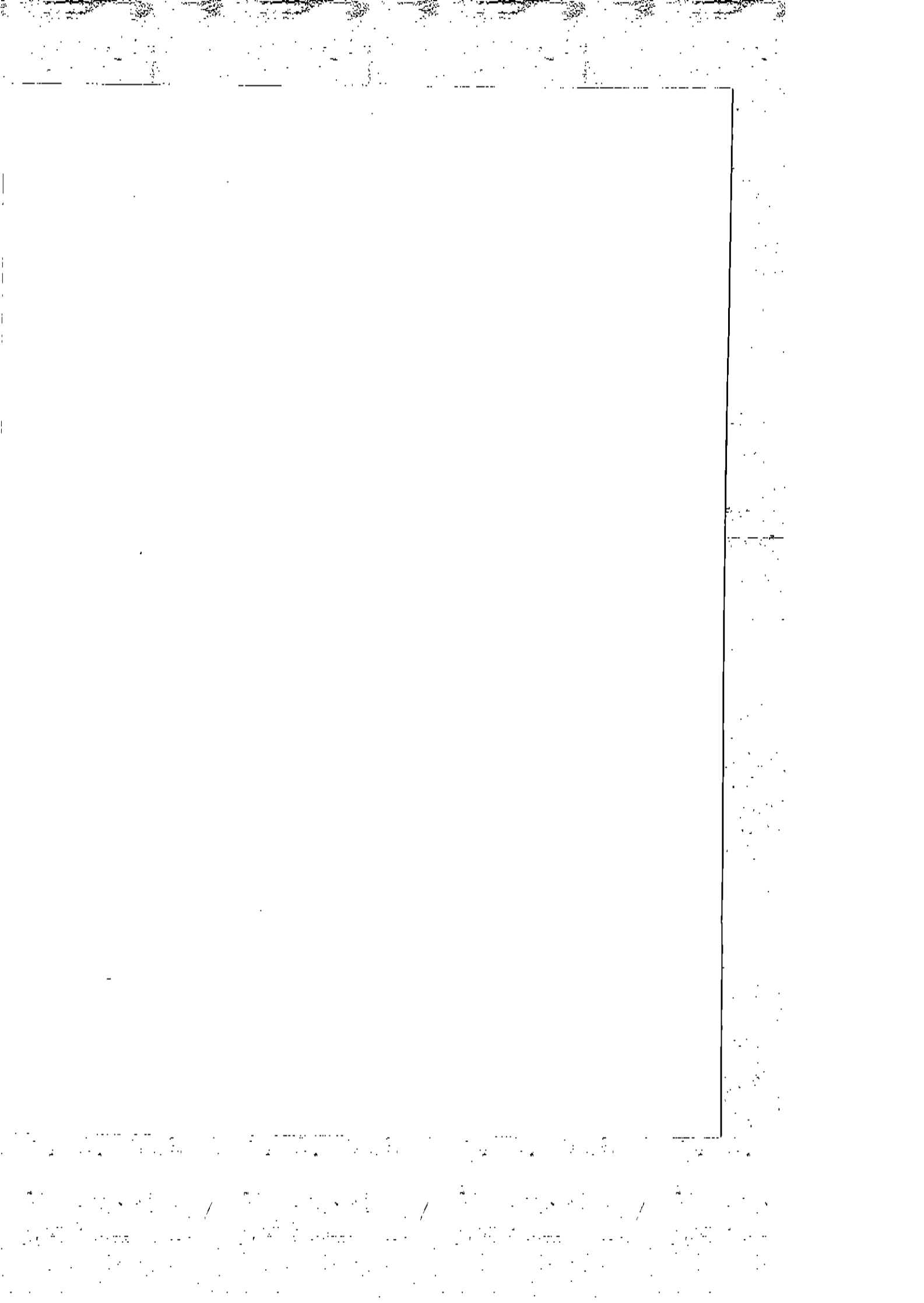


## A REVIEW OF VINKO ŽGANEC'S FOLKLORE MATERIAL IN THE DOCUMENTATION OF THE INSTITUTE OF ETHNOLOGY AND FOLKLORE RESEARCH, ZAGREB

### SUMMARY

The review covers folklore material stored in the Institute's documentation under manuscripts (I), and tape recordings (II). The manuscripts consist of collections of notes made during field research, comments on folklore festivals, studies, articles, lectures, and books in manuscript form prepared for publication. Data on the material is given chronologically for the 1920 to 1964 period, in the following order: title; time of notation or recording; signature of the Institute - IEF rkp = manuscript, IEF mgf = recording tape; and, content - mentioned only in connection with manuscripts with indication of the number of units.

All the information is taken from the computer - processed folklore material data base, published in the annual, *Narodna umjetnost* 22, Zagreb 1985, pps. 165-169, and *Narodna umjetnost* 26, 1989, p. 205.



## POPIS RADOVA DR. VINKA ŽGANCA IZ RAZDOBLJA NJEGOVA BORAVKA U SOMBORU (1925-1941)

*MIROSLAV VUK*  
*Dakičev trg 1, Zagreb*

Autor je u vrijeme svog popisivanja sveukupne osobne arhive dr. V. Žganca i njegove ostavštine (15.03.-17.11.1977) izradio i popis radova i raznolike Žgančeve djelatnosti u Somboru. Razvrstao ih je u narednih 7 skupina: 1) melografski radovi, 2) harmonizacije, obrade i autorske skladbe u rukopisu, 3) harmonizacije, obrade i autorske skladbe objavljene u "SKLAD"-u ili vlastitoj nakladi, 4) znanstveni i ostali članci, 5) knjige i članci pravne struke, 6) koncerti i predavanja na kojima su se izvodila Žgančeva djela, 7) dužnosti koje je obavljao izvan pravne struke.

U razdoblju svoga boravka i života u Somboru, i to od 15. prosinca 1925. do 13. ožujka 1941, a to je značajno vremensko razdoblje, dr. Vinko Žganec bavio se vrlo intenzivno pravnom praksom i teorijom. Međutim uz svu zaokupljenost tim poslom nije to bilo doba zaborava za etnomuzikologiju. Naprotiv, i na tom je području nastavio djelovati pa je i nadalje bilježio, proučavao i obrađivao narodne napjeve ili ih samo harmonizirao za razne pjevačke zborove, a skladao je i vlastita glazbena djela. Novo životno okruženje nije u zaborav potisnulo ni rodno Međimurje, ali je dr. Žgancu kao sakupljaču i istraživaču narodnoga glazbenoga blaga podarilo nove izvore. Narodnim glazbenim i drugim stvaralaštvom izuzetno bogat kraj nametnuo se tako kao istraživački izazov, posebice stoga što je uz primarnu evidenciju stvaralaštva kojom se oblikuje njegova nezabilježena povijest, pružio mogućnost poredbenog istraživanja i utvrđivanja veza s drugim krajevima i stvaralaštvom drugih sredina, pa i mogućnost međunarodnih komparativističkih osvjetljenja. Takav ukupan rad u muzikologiji dobiva još više na značenju ukoliko ga uz svakodnevne Žgančeve aktivnosti na poslu i angažmanu u pravnoj struci

stavimo još i u okvir pisanja znanstvenih radova, obavljanja raznih dužnosti, i to podjednako društvenog kao i umjetničkog karaktera. Stoga slobodno možemo reći da je, uobičajeno svojoj prirodi radina čovjeka i znanstvenika, dr. Žganec i u Somboru živio i djelovao plodotvorno, a tomu je najbolji dokaz količina skupljenih narodnih napjeva i tekstova kao i objavljenih skladbi i ostalih radova.

Na temelju njih možemo čak reći da je Žgančev somborski etnomuzikološki opus vrlo velik, a pogotovo kad se ima u vidu činjenica da je znatan dio Žgančeva arhiva i propao za vrijeme rata u Somboru. No i ono što je sačuvano ulijeva poštovanje i upućuje ne samo na intenzivnost nego i na širinu Žgančeve djelatnosti, koja nas obavezuje na to da tu djelatnost vjerodostojno registriramo, prikažemo, objasnimo i po mogućnosti predložimo (ne)upućenoj javnosti kako bi slika o tome velikom glazbenom djelatniku i njegovu doprinosu našoj muzikologiji i etnomuzikologiji bila još potpunijom. To me i nagnalo kad sam popisivao sveukupnu doktorovu osobnu arhivu i ostavštinu (15.III. - 17.XI.1977) da na temelju dostupne građe koju sam imao na uvid, pridem stvaranju popisa radova i djelatnosti posebno i iz doktorova somborskog razdoblja.

Zbog preglednosti razvrstao sam te radove i djelatnosti u:

- a) melografske radove
- b) harmonizacije, obrade i autorske skladbe u rukopisu,
- c) harmonizacije, obrade i autorske skladbe objavljene u "SKLAD"-u ili vlastitoj nakladi,
- d) znanstvene i ostale članke,
- e) koncerte i predavanja na kojima su se izvodila Žgančeva djela
- f) dužnosti koje je obavljao izvan pravne struke.

Takva tematizacija građe sigurno omogućuje njezinu preglednost, ali istovremeno odaje i širinu te djelatnosti u kojoj bih posebice istakao dva područja, i to područje bilježenja autohtonih napjeva iz Sombora i okolice te znanstvena muzikološka osvjetljenja tih radova, od njihovih izvora, utjecaja, sličnosti do zaključka o posebnosti i originalnosti glazbenog izraza. Vrijednost Žgančevih zapisa iz navedenog razdoblja neprocjenjiva je, a posebice zbog toga što su mu popijevke, zabilježene na tlu Sombora i okolice u razdoblju između dva rata, tj. između 1925. do 1941. pjevali ljudi koji su tada imali između 60 i 80 godina, a to znači da je riječ o ljudima rođenima u prošlom stoljeću i poznavateljima autentičnog narodnog melosa svoga kraja. Zaključak po kojemu je svojim radom i rezultatima svoga rada i u Somboru dr. Vinko Žganec obogatilo riznicu nacionalne kulture, a preko nje i kulture drugih naroda, kao i riznicu svjetske kulture, nije nimalo ishitren. Naprotiv, on čvrsto stoji i daljnjim se pregledom toga Žgančeva rada utemeljuje u svojoj postojanosti i trajnosti. U svojoj pravničkoj torbi među službenim i pravnim spisima imao je uvijek, za svaki slučaj, i kajdanku. Uvijek bi rekao: "Bez kajdanke nikam!" Znao je napjev zapisati i na ulici u slučajnom susretu s nekim od njegovih pjevača, bilježio je na crkvenim i narodnim svečanostima, u svojem uredu, na svakome mjestu gdje bi mu se pružila prilika. U ovakovim prilikama često nije za vrijeme zapisa označio datum zapisa, mjesto ili ime pjevača.

U ovom prikazu njegova melografskog rada prvo su navedeni zapisi s potpunim podacima, dok nakon njih dolaze prikazi zapisa s nepotpunim podacima bilo o datumu, mjestu ili pjevaču.

29. siječnja 1928. u Somboru bilježi 15 (petnaest) popijevaka koje mu pjevaju Pavlečić Blaško, Dulić Stipan, Bačić Đorđe i Šmit Dula.

31. ožujka 1932. u Somboru bilježi popijevku: Umoreno zlato moje, na mom krilu zaspalo je... Pjevao mu nepoznati pjevač. Kasnije je saznao da je to bio njegov prvi klijent u odvjetničkoj kancelariji koji je uporno želio ostati anonimn.

6. siječnja 1933. u Odžacima bilježi 13 (trinaest) popijevaka koje pjeva Putinčanin Žarko, sudac iz Novog Bečēja.

6. ožujka 1933. u Somboru bilježi 8 (osam) popijevaka koje pjevaju Prčić Katka i Vujković-Lamić Marta iz Subotice.

20. prosinca 1933. u Somboru bilježi 8 (osam) popijevaka koje mu pjeva Slavko Carić učitelj iz Mirkovaca.

8. srpnja 1934. u Bačkom Brijegu bilježi 25 (dvadeset i pet) svjetovnih i 50 (pedeset) crkvenih popijevaka koje mu pjevaju Dekić Janja, Gorjanec Stana, Kasač Marica, Dekić Eva i orguljaš župne crkve Fuderer Jakob.

15. srpnja 1934. u Tomici kod Broda na Savi bilježi 15 (petnaest) popijevaka koje mu pjeva Kampić Eva.

26. srpnja 1934. u Mirkovcima bilježi 12 (dvanaest) popijevaka koje mu pjevaju Veličković Jovan i Tomić Koviljka.

28. srpnja 1934. u Mirkovcima bilježi 4 (četiri) popijevke koje mu pjevaju Milanović Ilija "Čića" i Slavko Carić.

6. kolovoza 1934. u Baču bilježi 5 (pet) popijevaka koje mu pjeva Kasač Marica.

6. siječnja 1935. u Santovu bilježi 23 (dvadeset i tri) popijevke koje mu pjevaju Šamanović Anica iz Bača, te Lovrić Vinko i Božin Marija iz Santova.

26. siječnja 1935. u Somboru bilježi 11 (jedanaest) popijevaka koje mu pjeva Popović Radovan sudac iz Sombora.

14. veljače 1936. u Duboševici bilježi 25 (dvadeset i pet) popijevaka koje mu pjevaju Prakatur Jelena i Kovačev Jela.

5. travnja 1936. u Somboru bilježi 4 (četiri) popijevke koje mu pjeva Bačić Đorđe.

26. svibnja 1937. u Somboru bilježi 17 (sedamnaest) popijevaka koje mu pjeva Dekić Eva iz Bačkog Brijega.

28. svibnja 1937. u Vinkovcima bilježi 18 (osamnaest) popijevaka koje mu pjevaju Musić Marijan iz Komletinaca te djevojke i mladići iz Ivankova, Gradišta i Rokovaca.

23. kolovoza 1937. u Somboru bilježi 14 (četnaest) popijevaka koje mu pjevaju Knezi Eva i Knezi Ana iz Svetožara Miletića.

19. rujna 1937. u Somboru bilježi 4 (četiri) popijevke koje mu pjevaju Zlatarić Jerko i Somodavarac Pera iz Gajića.

21. rujna 1937. u Somboru bilježi 5 (pet) popijevaka koje mu pjeva Nikolić Kona iz Sonte.

11. travnja 1940. u Somboru bilježi 19 (devetnaest) popijevaka koje mu pjeva Pavletić Blaško.

U razdoblju od 1. siječnja 1930. pa do 31. prosinca 1940. zabilježio je u Somboru i Santovu 118 (stotinu i osamnaest) crkvenih popijevaka koje su mu pjevali Valko Ferko učitelj i kantor u Santovu, Šamanović Anica, Fuderer Jakob, Pavletić Blaško, Dekić Janja, Dekić Eva, Kasač Marica i Daraži Mika.

U toku 1936. pa do 1940. u Somboru i Svetozaru Miletiću zabilježio je 153 (stotinu pedeset i tri) crkvene i svjetovne popijevke koje su mu pjevali dr. Carić Voja, Fuderer Jakob, Draža Mika, Lovrić Vinko, Zorić Miloš, Dulić Stipan, Šmit Đula, Prakatur Jelka, Mušić Marijan, Almašac Eva, Cenzer Pavle i Šimudvarac Marija.

Za vrijeme svojih posjeta rodnome Međimurju u razdoblju 1928-1941, zabilježio je preko 1000 (tisuću) popijevaka svjetovnog i crkvenog sadržaja. Jedan dio ovih zapisa pohranio je dr. Žganec u Institutu za narodnu umjetnost u Zagrebu, dok je veći dio, preko 700 napjeva, zadržao u vlastitoj arhivi. Sveukupni broj zapisa iz somborskog razdoblja, prema raspoloživoj dokumentaciji, iznosi preko 3000 (tri tisuće) popijevaka.

Mnoge od zabilježenih napjeva popijevaka harmonizirao je ili obradio za razne zborove ili instrumentalne sastave, a posebno je bio plodan kao skladatelj. Već je spomenuto da je u toku rata dio arhiva u Somboru propao. Nestalo je preko polovice zapisa popijevaka i harmonizirane odnosno obrađene narodne popijevke kojima je bila nadodana instrumentalna pratnja u obliku malih komornih sastava.

U rukopisu se sačuvalo:

**Svjetovne - obrađeni plesovi:**

1. Ajd u kolo
2. Aj der gajdašu
3. Balun
4. Lepa Mara kolo vodi
5. Tri plesa
6. Proštenje (scenska glazba)
7. Bunjevački lovac  
(za glasovir četveroručno)
8. Ketuš (za glasovir četveroručno)
9. Zeleni vijenac (za gudalački kvartet)

**Za glas i glasovir:**

1. Vu mleki se hmivam
2. Ljubav se ne traži

**Za dva glasa i glasovir:**

1. Ciganska

**Za troglasni zbor i glasovir:**

1. Lehku noć
2. Hranila Jula slavuja
3. Tranana, tranana

(dvoglasno-troglasno-četveroglasno)

**Za jedan glas i tamburaški orkestar:**

1. Marica je goske gnala (sopran)
2. Mlinar hodi se okoli šanca (bariton)

**Mješoviti zbor "a cappella":**

1. Da je bila huđa zima
2. Raca plava po Dravi
3. Cim can cvrgudan

**Muški zbor "a cappella":**

1. Snitljiva pšenica
2. Ribari, ribari
3. Kaj se pripetilo
4. Moja mila vino toči
5. Kad sam došcl pod oblok
6. Na sredini sela stoji visok bor
7. Stoji Ivo na cigleni

**Crkvene za glas i orgulje:**

1. Zdravo Majko žalošćena
2. Isusove ruke raskriljene
3. Hodi sada z menom duša
4. Uskrsnuo je Spasitelj

**Crkvene za mješoviti zbor:**

(orgulje sviraju iste dionice koje zbor pjeva)

1. Bože sveti ti nas brani
2. Isusove ruke raskriljene
3. Evo, pod križ smo došli
4. Svršena je već muka
5. Puna tuge i žalosti
6. Magdalene jafkanje
7. Uskrsnu Isus prislavni
8. Radosni dan nam svanuo
9. Iz srca se svi radujemo
10. Isukrs nam slavni

**Crkvene za muški zbor i orgulje:**

1. Strašnog suda
2. Dies irae
3. Pokoj vječni

**Scenska glazba i popijevke:**

1. Pred večiti mrak  
(melodram, harmonij-glasovir)
2. Šokica (igrokaz uz 7 pjesama)
3. Dva srca (početak opere, klavirski izvadak, I. čin u 8 brojeva)

Od autorskih skladbi, harmonizacija ili obrada narodnih popijevaka iz somborskog razdoblja 1925-1941, objavio je u vlastitoj nakladi ili nakladi "SKLAD"-a u Zagrebu slijedeće zborove "a cappella":

SKLAD, 1932, prilog 36.

**Mješoviti zborovi:**

1. Ej Ker i Sentu
2. Skuhala je čavka
3. Mi selu idjemo
4. Loptala se Ana

SKLAD, br. 5/1934, prilog 52

**Muški zborovi:**

1. Drma mi se šubara
2. Dike, oči, 'oš do veće doći
3. Marice divojko

SKLAD, br. 5/1934, prilog 53

**Mješoviti zborovi:**

1. U mog dike oči poveliče
2. Ej, kad se dvoje volu
3. Nisam znala, nisam virovala

SKLAD, br. 6/1934, prilog 55 ab

**Mješoviti zborovi:**

1. Krastavca
2. Dura, dura, dorate

SKLAD, br. 2/1935, prilog 58 ab

1. Dodolska (šesteroglasni ženski zbor)
2. Da sam riba (troglasni ženski zbor)

SKLAD, br. 5/1936, prilog 81

**Mješoviti zbor:**

1. Evo 'vako, to je lako

SKLAD, br. 1/1937, prilog 84

**Mješoviti zborovi:**

1. Alaj volim u kolu igrati
2. Gosti moji, gosti
3. Oj, ide golub
4. Tambur bio, tamburđija Ivo

SKLAD, br. 4/1937, prilog 93

**Dječja troglasna:**

1. Ljuk' ljuk' niti klin

SKLAD, br. 6/1937, prilog 96

**Ženski troglasni zbor:**

1. Gdje kukuje črni kos

SKLAD, br. 6/1937, prilog 97

**Muški zborovi:**

1. Naj se dragi žalostiti
2. Pojela mi nevestica

SKLAD, br. 1/1938, prilog 100

**Mješoviti zbor:**

1. Zagorska rapsodija

SKLAD, br. 2/1940, prilog 130

**Muški zborovi:**

1. Marica se veseli
2. Šetal sam se v log zelen

SKLAD, br. 2/1940, prilog 131

**Mješoviti zbor:**

1. Da sam bil ja mali

Harmonizacije, obrade i skladbe navedene u slijedećim brojevima i godištima SKLAD-a izrađene su u Somboru 1927-1941.

SKLAD, br. 1/1941, prilog 147

**Muški zbor:**

1. Sunce jarko stani malo

SKLAD, br. 1-2/1942, prilog 149

**Mješoviti zbor:**

1. Međimurska rapsodija broj 1

SKLAD, br. 3-4/1942, prilog 153

**Ženski troglasni zborovi:**

1. Sejala sem lanek
2. Tkalačka

SKLAD, br. 1-2/1943, (bez oznake priloga)

**Muški zbor:**

1. Visoko se orli dižu

U posebnom prilogu SKLAD-a br. 5/1941, objavio je mješovite zborove:

- |                         |                             |
|-------------------------|-----------------------------|
| 1. S one strane Dunava  | 4. Igrala j' zlatna jabuka  |
| 2. Pjevala je ptica kos | 5. Povej ljubo              |
| 3. Tambur buba          | 6. Ja sam stiha doškrebetal |

U posebnom prilogu SKLAD-a br. 1-2/1943, objavio je muške zborove prema ranijim vlastitim zapisima narodnih napjeva:

- |                          |                                       |
|--------------------------|---------------------------------------|
| 1. Moja draga je zaspala | 5. Vu toj črnoj gori                  |
| 2. Idem kući sabah zora  | 6. Pitam tebe, draga ma               |
| 3. Svi dragani, aman ja  | 7. Oj prelepa vinska rozgva           |
| 4. Listek pada z vrbine  | 8. Mamica ljubljani, vi bi radi znali |

U posebnom prilogu SKLADA-a br. 5-6/1944, objavio je za dva glasa i glasovir:

- |                                |                          |
|--------------------------------|--------------------------|
| 1. Plesala sam plesala         | 2. Uranila stara baba    |
| Za tri glasa i glasovir:       | 1. Lasi si je rudala     |
| Za tri glasa "a cappella":     |                          |
| 1. Nabrala je jagode petrofkce | 2. Fuček leti            |
| Za četiri glasa "a cappella":  |                          |
| 1. Sosedova Rega dimo dobeži   | 2. Neznam tužna djevojka |

U vlastitoj nakladi izdaje u Zagrebu 1941. "Hrvatske pučke popijevke", III, IV, i V. svezak. U III. svesku su obrade i harmonizacije za mješoviti zbor "a cappella":

- |                                                      |                                     |
|------------------------------------------------------|-------------------------------------|
| 1. Ajd u kolo koj za kolo                            | 10. Popet ću se na planinu visoku   |
| 2. Zrasla j' jelva kraj brega                        | 11. Povej ljubo ki te ljubil        |
| 3. Divojka se svatom nadijala                        | 12. Sveti, sveti sončecce           |
| 4. Fran se Ilijani s kamarc zgovara                  | 13. Ženi sej, ženi sej              |
| 5. Igrala je zlatna jabuka                           | 14. Tri vandraci vandrali           |
| 6. Izrasla je murvica                                | 15. Grana od zgora, krčma kre morja |
| 7. Kada se Pavle ženjaše                             | 16. Falila se Jagica divojka        |
| 8. Vijala se na polju naranča                        | 17. Dojdi mili, dojdi dragi         |
| 9. Kad se je čerčica od majke dilila<br>(muški zbor) |                                     |

U IV. svesku su također mješoviti zborovi, osim posljednje tri popijevke koje su uređene za muški zbor.

- |                                   |                                                      |
|-----------------------------------|------------------------------------------------------|
| 1. Mura, Mura, globoka si voda ti | 10. Cveti meni šipek ruža                            |
| 2. Naša Kata je bogata            | 11. Marica se veseli                                 |
| 3. Lepo naše senokošć             | 12. Pečre snehc kroflin slajši                       |
| 4. Čipičan z Mihovljan            | 13. Dojdi junak, dojdi                               |
| 5. Međimurka Jelka vošća brala    | 14. Žena moža po sumišću pase                        |
| 6. Naša Rega kruha poče           | 15. Daj ma mila znala<br>(muški zbor + bariton solo) |
| 7. Lepa bela Marica               | 16. Snočkej sam ti kesno (muški zbor)                |
| 8. Vu ljubavi ja živim            | 17. Racekovi su bogati (muški zbor)                  |
| 9. Igrao se špan z divojkom       |                                                      |

U V. svesku nalazimo također mješovite zborove, osim u posljednje tri popijevke koje su uređene za muški zbor.

- |                             |                                  |
|-----------------------------|----------------------------------|
| 1. Pokotni nam Jezuš jabuku | 6. Mlinar hodi sve okoli šanca   |
| 2. Črešnjica, višnjica      | 7. Za gradom je livada           |
| 3. Hodi Maro v krčmu        | 8. Igrajte nam japa              |
| 4. Došao sam ti na pitanje  | 9. Dimo ženi moja či             |
| 5. Šetao se Vinko mlad      | 10. De si, kam si, lubleno vreme |



- |                                       |                                             |
|---------------------------------------|---------------------------------------------|
| 11. Ružen tibet farbu zgubil          | 16. Naša Mara, mala Mara                    |
| 12. Oj kopina, kopina                 | 17. Tri ftičice goru proletele              |
| 13. Hašijove lepe hiže                | 18. Baricu poljubim (muški zbor)            |
| 14. Šetal sam se po bukovju           | 19. Došel je muž dimo (muški zbor)          |
| 15. Sunčece predrago de si me stavilo | 20. Oj čašica, verna pajdašica (muški zbor) |

U vlastitoj nakladi, a u izdanju SKLAD-a dr. Žganec izdao je 1942. u Zagrebu "Popijevke iz Medimurja, za samopjev i glasovir". U ovom svesku je originalnim narodnim napjevima nadodana glasovirska pratnja:

- |                                               |                                    |
|-----------------------------------------------|------------------------------------|
| 1. Vu mleki se Hmivam (sopran)                | 11. Srce mi tuguje (alt)           |
| 2. Snočka sam se šetal (bariton)              | 12. Da bi imal perje (bariton)     |
| 3. Snočka sam sadila (sopran)                 | 13. Pastirska (tenor)              |
| 4. Cundrica (sopran)                          | 14. Rugalica (sopran)              |
| 5. Ve si zapopevam jednu malu pesem (bariton) | 15. Ti si rekla sama mej (tenor)   |
| 6. Ljubav se ne traži (bariton)               | 16. Dober večer grličica (bariton) |
| 7. Gospon Gudlin ščečjo se (mezzosopran)      | 17. Kukuvača (mezzosopran)         |
| 8. Mlinar hodi sve okoli šanca (bas)          | 18. Ivek je bil mali (mezzosopran) |
| 9. Šetal sam se kre štacuna (bariton)         | 19. Medimurje (tenor)              |
| 10. Či si ti mene ostaviti kanil (sopran)     | 20. Vrapček (sopran)               |

Za ove popijevke bila je napisana i orkestralna pratnja za komorni orkestar u sastavu violine, viole, cella, contrabassi, flaute, klarineti, fagoti, rogovi i tomboni. Sve partiture nestale su u toku 1941. u Somboru.

U vlastitoj nakladi prema vlastitim ranijim zapisima narodnih napjeva, a u izdanju SKLAD-a dr. Žganec izdao je 1943. u Zagrebu "SKLADBE ZA MLADEŽ". U ovoj pjesmarici nalazimo slijedeće popijevke:

- |                                      |                                            |
|--------------------------------------|--------------------------------------------|
| <b>Za dva glasa "a cappella":</b>    | <b>Mješoviti zborovi "a cappella":</b>     |
| 1. Lep se Ivo na vojsku otpravlja    | 23. Tri četve žetvu žele                   |
| 2. Sjaj mje, sjaj mjesecje           | 24. Dober vam večer gospodar               |
| 3. Izgorela lampa petriola           | 25. Zapivala reza riba                     |
| 4. Išla je djevojka                  | 26. Ženil se je sivi komar                 |
| 5. Ca se je zgodilo                  | 27. Sijaj baba lenka                       |
| 6. Zrasla mi murvica                 | 28. Drgum, drgum, drgum                    |
| 7. Plovi brode                       | 29. Čujete li pastiri                      |
| 8. Sunce selo, neće da sije          | 30. Spavaj mali Božiču                     |
| 9. Služil jesem prvo leto            | 31. Nov glas nosim vam pastiri             |
| 10. Kupi mi babo volove              | <b>Za jedan glas i glasovirsku</b>         |
| <b>Za tri glasa "a cappella":</b>    | <b>pratnju:</b>                            |
| 11. Kupi mi babo volove              | 32. Oj, na, na, na, ranča kiseli krastavče |
| 12. Tri djevojke u ris polazile      | 33. Ovdje mi dodosmo                       |
| 13. Cigani su štetu šetovali         | 34. Vrapček se je ženil                    |
| 14. Sitan kamen do kamena            | 35. Sveti Juraj kres naloži                |
| 15. Zaspal Janko                     | (prvi dio glas i glasovir, drugi dio       |
| 16. Hranila Julja slavuja            | ženski zbor četveroglasno)                 |
| 17. Kukuvača mi kukuje               | <b>Za dva glasa i glasovir:</b>            |
| 18. Tkalec mešter lepo speva         | 36. Svatovi uranili                        |
| 19. Tri djevojke žito žele           | 37. Staro sito, kaj korito                 |
| 20. Svi svatovi veselo pivaju        | 38. Tu za len                              |
| <b>Za četiri glasa "a cappella":</b> | 39. Mate kaj za krpati                     |
| 21. kraju, kraju, naša mobo          | 40. Ftiček lepo fučka                      |
| 22. Svatovska pjesma                 |                                            |

**Za tri glasa i glasovir:**

41. Ranče
42. Zrasla mi je ruža kre dvora
43. Miš mi je pole popascl
44. Fuček lepo fučka  
(četveroglasni kanon "a cappella")

**Za glasovir:**

45. Kolo "Bunjevački logovac"
46. Kolo "Ketuša"
47. Ples svadbene svite
48. Baranjsko kolo
49. Kolo "Ranče"
50. Kolo "Mista"

U vlastitoj nakladi, a u izdanju SKLAD-a izdaje u Zagrebu početkom 1945.  
"Popievke iz Bačke" za srednji glas i glasovirsku pratnju:

1. Evo 'vako, to je lako
2. Rozmarin se suši
3. Oj, Kerska mlaka
4. Diko oči, oš do veče doći
5. Što s' ono čuje
6. Četir konja debela
7. Oj, divojko, pod brdom
8. Ej, zovem diku
9. Uranila stara baba

Prema podacima Biografskog arhiva u Centralnom arhivu Saveza kompozitora Jugoslavije u Beogradu, dr. Vinko Žganec skladao je u Somboru 1927-1941, još slijedeće popievke s orguljskom pratnjom:

1. Črede pastiri
2. Denes spevaj sve stvorenje
3. Dete milo
4. Dika Bogu na visini
5. Grešnike poziva
6. Hvalimo, dičimo križa
7. I na zemlji budi mir ljudem
8. Jezuš zveličenje
9. Kraljica angelska
10. Kršćeniki plačite
11. Na svet nam Devica Marija
12. Naše oduzmi grehote
13. O zmožnosti neba zemle
14. Pastir zove si druga
15. Sužbu Božju zvršili smo
16. Sve kršćanstvo je veselo
17. Tužna majka Isusova
18. Veseli se, o Marija
19. V jutro otprem oči
20. Zdravo Marijo

Ovdje valja posebno naglasiti da je dr. Vinko Žganec jedan od najzaslužnijih crkvenih glazbenika koji su radili tiho ali aktivno oko priprema za izdavanje "Hrvatskog crkvenog Kantuala", i to od 1912. kad je nikla ideja, prilikom izlaska Hrvatskih korala (koje je priredio i uredio mladi bogoslov Žganec), pa sve do 1934. kad je "Kantual" bio gotov. U ovoj najpotpunijoj crkvenoj pjesmarici u Hrvata kojoj se do danas nije našla zamjena nalazi se i deset Žgančevih harmonizacija ili autorskih skladbi koje su već desetljećima ponarodnjene i prave narodne:

Evo njihovih naslova:

1. Moj Isuse raskriljujem tebi ruke
2. Izbavi me, Bože moćni
3. Ptičice lijepo pjevaju
4. Zdrav Kralj mladi, Jezuš dragi
5. Sretnih li vas griješnih ljudi
6. Dobri Kriste, Sine Božji
7. Tužna Majko Isusova
8. Nek mine Majko, s lica tvog
9. Pjevaj hvalc, Magdaleno
10. Zdravo, sveti Sakramente

Unatoč tome što je još 1918. napustio Zagreb, a 1934. već desetu godinu živio u Somboru, u zagrebačkim crkvenim glazbenim krugovima bio je i nadalje smatran za jednog od najstručnijih crkvenih glazbenih teoretičara i harmonizatora pučkih crkvenih napjeva. Kad je Kantual bio gotov, njegov izdavač "Glazbeno pjevačko društvo - Vijećnac" zamolilo je Žganca za kritiku u niže navedenom pismu:

Zagreb, 4 - VIII - 1934.

*Veleučeni gospodine!*

*Napokon smo došli kraju, no brige još nisu prestale. Jedna od glavnih briga je ova. Treba nam, naime, jedna stručna kritika za naš Kantual, jer bez nje ne može izaći Kantual na svjetlo, kako Vi to vrlo dobro znadete. Raspravljajući na sjednicama i dogovarajući se sa g. prof. Franjom Duganom o tome, došlo se do toga zaključka da se zamoli Vas (...) Zato Vas sada, veleučeni gospodine, najuljudnije molimo da Vi tu stvar uzmete u ruke i da nam tako u tom pogledu pomognete. Baš tom zgodom g. prof. Dugan je naglasio da Vam javimo da je to njegova osobita želja. (...)*

*Oprostite što Vas smetamo i još Vas jednom molimo ne odbijte nas. (...)*

*Unapred najljepša hvala*

*za Glazbeno pjevačko društvo "Vijenac"*

*M.P.*

*Mihelčić*

Već 6. VIII. 1934. dr. Žganec odgovara:

*Glazbeno-pjevačkom Društvu "Vijenac" Zagreb*

*Nadbiskupsko sjemenište*

*"Primio sam Vaše mnogo cijenjeno pismo od 4. VIII. 1934. u kome me pitate, da li bi bio voljan napisati kritiku "Kantuala". Raduje me, što ste se na mene obratili, i odmah Vas izvešćujem, da ću vrlo drage volje napisati recenziju. (...)"*

Žgančevu recenziju, na dvadeset tipkanih kartica, objavio je "Obzor" 19. IX. 1934.

Evo nekoliko rečenica iz recenzije:

"U Kantualu je sakupljena vatra našega narodnog genija, koja datira unatrag tri do četiri stoljeća. Kakav sjajan dokumenat hrvatske muzičke kulture uopće, a religiozno-muzičke napose!" (...)

"Može se reći, da je Kantual bogata košnica meda zdrave crkvene muzike." (...)"Kompozitori koji su zastupljeni u Kantualu sa svojim originalnim radovima, ili harmonizacijama, drže skladno jedan stil, koji je Franjo Dugan kod nas zaveo, i koji je tako ozbiljan i tako karakterističan crkven, a i narodan, da se za sada bolji stil crkvene pučke popijevke ne treba da traži."

Dr. Žgancu se na recenziji zahvalio Mo. Albc Vidaković i nadodao: "...te Vas ujedno molimo, da nam i u buduće budete na pomoći u našim idealnim ali i stvarnim pothvatima na širenju prave hrvatske crkvene glazbe."

Spomenimo da je dr. Žganec surađivao s Mo. Vidakovićem sve do njegove smrti 1964, a njegova recenzija je otvarala i otvorila vrata svakog kora u svim katoličkim crkvama u Hrvatskoj i šire.

**Od povjesnih i znanstvenih članaka objavljenih u kalendarima spomenimo sljedeće:**

1. Međimurska revolucija u godini 1918.  
Međimurski kalendar, Čakovec, 1926, str. 50-69.
2. Serjanski Jendraš. Isto, str. 74-78.
3. Apostol narodne popijevke (o stogodišnjici Kuhačeva rođenja) Narodno Kolo, Zgb. 1935, str. 75-77.
4. Uz pjesmu bačkih Šokaca i Bunjevaca. Isto, 1936, str. 75-77.
5. Među baranjskim narodnim pjevačima. Isto, 1937, str. 77-79.
6. Za narodnom pjesmom po Baranji. Isto, 1938, str. 77-79.
7. O međimurskoj narodnoj muzici. Isto, 1939, str. 67-69.
8. Sedam dana s međimurskim pjevačima. Isto, 1940, str. 75-78.

**Knjige i članci pravne struke:**

1. Općinsko sudovanje u Vojvodini i Međimurju.  
Vlastita naklada - Zlatar, 1926. (304 stranice teksta)
2. Uredba o konvalidaciji brakova.  
Vlastita naklada - Sombor, 1928. (88 stranica teksta)
3. Opštinsko sudovanje u građanskim parnicama.  
Opštinski glasnik I. Sombor, 1928, str. 1-2.
4. Problem bračnog prava u našoj državi.  
Vreme br. 2500 i 2561. Beograd, IX. 1929, str. 3
5. Tumačenje krivičnog zakonika. (opći dio) Sombor, 1929. Dr. Žganec obradio komentar paragrafima 1-4, 20-30, 35-60, 65-77, 80-90. Ostale paragrafe obradio Petar Žorž.
6. Od 1935. do 1940. bio je urednik mjesečnika "Pravni pregled" i napisao preko 30 pravnih članaka.

**Predavanja:**

1. Život i djelo Stevana Mokranjca.  
Predavanje održao u Somboru 14. travnja 1935.
2. O životu i radu Stevana Mokranjca.  
Predavanje održao u Osijeku 28. rujna 1936. na komemorativnom koncertu "Stevan Mokranjac".
3. Kompozitor Josif Mariković.  
Predavanje održao u Somboru 25. ožujka 1939.

**Članci u novinama i časopisima ("Sklad"):**

1. Ulazak Međimurja u Jugoslaviju.  
Riječ br. 1. Zagreb, 1929, str. 12-14
2. Oslobođenje Međimurja na Badnjak 1918. godine.  
Novosti br. 347. Zagreb, 1933, str. 11.
3. Muzika našeg sela.  
Sklad br. 4. Zagreb, 1934, str. 2-3.
4. Sto godina hrvatskog kazališta.  
Varaždinske novosti br. 252. Varaždin, 1934, str. 1.
5. Čakovec je dostojno proslavio svoje proglašenje gradom.  
Varaždinske novosti br. 252. Varaždin, 1934, str. 2.
6. Moja iskustva kod zapisivanja pučkih melodija.  
Sklad br. 4. Zagreb, 1940, str. 5-7.

**Koncerti na kojima su se izvodile isključivo skladbe dr. Vinka Žganca, kojim koncertima je prisustvovao i održao uvodnu riječ, prikaz skladbi ili pogovor:**

1. Radio-Zagreb na prvi dan emitiranja vlastitog programa 21. lipnja 1926. emitirao je dvije Žgančeve obrade medimurskih narodnih popijevaka: Zibu haju i Cin, can cvrgudan.

2. 27. siječnja 1927. učenici Državne ženske i muške Učiteljske škole u Somboru uz sudjelovanje vojne muzike 51. pešadijskog puka izveli su melodram "Pred večiti mrak". Takst je napisao Jovan Grčić, glazbu dr. Vinko Žganec. Glasovirsku pratnju svirao je autor.

3. 3. ožujka 1929. Hrvatsko pjevačko društvo "Kolo" iz Zagreba izvodi u kinu Croatia u Zagrebu prvi put medimursku narodnu popijevku obrađenu za četveroglasni mješoviti zbor "a cappella": Zvira voda iz kamena, hladna, studčna. (Ovo je jedna od najpoznatijih Žgančevih obrada u duhu medimorskog narodnog melosa. Izvedbi je prisustvovao i Žganec održavši uvodnu riječ.)

4. 10. travnja 1933. Oratorijski zbor crkve Svetog Marka u Zagrebu izvodi Žgančeve duhovne skladbe u Crkvi sv. Marka. Na orguljama je pjevanje pratio autor.

5. 29. i 30. travnja 1933. Muzičko društvo iz Novoga Sada izvodi u Somboru dva koncerta s djelima Vinka Žganca. Uvodne riječi govori autor s posebnim osvrtom na skladbe koje će zbor izvesti.

6. 13. svibnja 1933. Hrvatsko pjevačko društvo Neven iz Suborice izvodi u gradskom pozorištu u Subotici Žgančeve skladbe: Mi selu idemo, Skuhala je čavka, Ej, Ker i Sentu, Loptala se Ana. Pogovor na izvedena djela dao je autor.

7. 14. listopada 1934. Pjevački odsjek sokolske čete Vratišinec izvodi u velikoj dvorani Državne učiteljske škole u Čakovcu skladbe dr. Žganca. Prije koncerta autor je održao predavanje o svojem sakupljačkom radu i istraživanju glazbenog folkloru u Medimurju.

8. 7. ožujka 1936. mješoviti hor Srpskog pevačkog društva u Somboru izvodi Žgančeve skladbe za radioprenos. Uvodnu riječ dao je autor.

9. 25. i 26. travnja 1936. Hrvatsko pjevačko društvo "Neven" iz Subotice na smotri seljačkih pjevačkih društava i tamburaških sastava u Subotici izvodi isključivo Žgančeve skladbe. Komentar svakoj pojedinoj skladbi dao je autor.

10. 3. i 4. listopada 1936. na proslavi tristoete godišnjice gimnazije u Varaždinu, Veliki mješoviti zbor gimnazijske mladeži i bivših učenica izvodi u svečanoj dvorani Gradskog kazališta Žgančevu skladbu posebno skladanu za tu svečanost: "Zagorska rapsodija". Poslije koncerta s autorom je razgovarao dirigent zbora prof. Tomislav Miškulin.

11. 2. veljače 1937. mješoviti zbor Hrvatskog pjevačkog društva "Gundulić" iz Dubrovnika, izvodi pred Kneževim dvorom u Dubrovniku ciklus Žgančevih popijevaka iz Jugoslavije. Uvodnu riječ dao je autor.

12. 18. prosinca 1937. Jevrejsko pjevačko društvo Hašira iz Novog Sada izvodi u -Sinagogi- Žgančeve skladbe. Predavanje o utjecaju jevrejske i starogrčke glazbe na narodnu glazbu, svjetovnu i duhovnu, u Jugoslaviji održao je autor.

13. Od 19. do 22. travnja 1939. Hrvatsko pjevačko društvo "Zvonimir" iz Zagreba, na svojoj turneji izvodi u Somboru i Subotici isključivo Žgančeve skladbe. Prikaz svoga melografskog i skladateljskog rada u Somboru dao je autor poslije koncerta u Somboru, a prije koncerta u Subotici.

14. 9. ožujka 1940. Hrvatsko pjevačko društvo "Zrinski" iz Čakovca izvodi u Katoličkom domu u Čakovcu skladbe dr. Vinka Žganca. Pogovor, prikaz svojeg dosadašnjeg rada na skupljanju popijevaka diljem Jugoslavije dao je autor.

### **Časti i dužnosti**

1. U rujnu 1926. odlazi u svojstvu delegata jugoslavenske vlade u Mađarsku, u Zalaegerszeg, Sopron i Budapest te preuzima duplikate državnih matrica, katastra, ostalih pravnih dokumenata i arhiva koji se odnose na krajeve koje je Jugoslavija dobila Trijanonskim ugovorom o miru 1920. godine. (Prekmurje, Medimurje, Bačka, Vojvodina)

2. 18. siječnja 1929. jednoglasno je izabran za člana odbora Srpskog crkvenog pevačkog društva u Somboru. Dužnost člana odbora, na opće zadovoljstvo cijelog društva, vršio je do svojeg odlaska iz Sombora 1941.

3. Prilikom osnivanja Jugoslovenskog pevačkog saveza u Beogradu 1934. jednoglasno izabran je u artistski odbor. Dužnost je vršio do 8. siječnja 1937. kad je podnio ostavku na članstvo u Odboru.

13. ožujka iste godine glavni tajnik (potpis nečitljiv) Jugoslovenskog pevačkog saveza obaveštava dr. Žganca "da ostavka na sednici Upravnog odbora nije prihvaćena!" Razlog: "Vaša saradnja dragi gospodine Vinko, potrebna nam je i u pitanju sporazuma sa Hrvatskim pevačkim savezom, jer ste Vi svojim pametnim i ispravnim držanjem sačuvali sa njima najljepše odnose, pa bi bilo neophodno da u pregovorima o kolaboraciji JPS i HPS Vi budete naš delegat. (...) Osim toga (...) Vi dragi gospodine ne snosite nikakvu odgovornost zbog nerada ostalih članova artistskog odbora."

(Kako je taj slučaj završio doktor se nije mogao sjetiti u srpnju 1974. kad sam ga pitao o toj stvari. Samo mi je napomenuo da je u to vrijeme imao nesporazum s Krstom Odakom zbog "Dorice".)

4. 25. studenog 1934. na kongresu Južnoslovenskog pevačkog saveza u Beogradu, predlaže da se u povodu stote obljetnice rođenja velikog jugoslavenskog sakupljača narodnih popijevaka Franje Žavera Kuhača pokrene akcija za izdavanje još netiskanih njegovih zapisa narodnih pučkih popijevaka. Prijedlog je bio prihvaćen. Peta Kuhačeva knjiga tiskana je u Beogradu 1941. u izdanju Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, za tisak uredili B. Širola i V. Dukat.

5. Na smotri hrvatske seljačke kulture 17. i 18. lipnja 1940. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu dr. Žganec je član komisije za odabiranje popijevaka koje će izvoditi zborovi. Ujedno je bio i član stručnog žirija.

6. 11. siječnja 1941. Župa Jugoslovenskog pevačkog saveza "Dr. Laza Kostić" iz Sombora "imenuje dr. Vinka Žganca za člana ocjenjivačkog odbora kod raspisa konkursa na komponovanje pesama sa rodoljubivim tekstovima".

7. U povodu 100-godišnjice somborskog pevačkog društva 15. i 16. lipnja 1970. "Organizacioni odbor za proslavu bira dr. Žganca kao osvedočenog prijatelja i saradnika pevačkog društva u Počasni odbor za proslavu stogodišnjice."

Na kraju spomenimo da je od zapisa nastalih u razdoblju 1926-1940, i to samo u Somboru i okolici urađena zbirka popijevaka "Narodne popijevke iz Sombora i okolice". Uređena je kao zbirka sa 174 analizirana napjeva i teksta zaključno s 1. ožujkom 1979. Koliko mi je poznato, obitelj Žganec predala je rukopis zbornika Kulturno prosvjetnom vijeću općine Sombor. U toku 1979. također sam priredio za tisak i zbirku od 189 napjeva i tekstova crkvenih popijevaka iz Bačke (Santovo, Svetozar Miletić, Bački Brijeg). Taj rukopis se nalazi u doktorovom arhivu i svakako je osim glazbenicima zanimljiv i jezikoslovcima jer su neke popijevke stare i preko 200 godina. To zaključujem na temelju uspoređivanja tiskanih pjesmarica: "Cithare Octochorde"<sup>1</sup> - sva tri izdanja -, Arnoldovog "Pismenika" iz 1819<sup>2</sup>, te Jaićevog "Vinca" iz 1827 i posebno 1850<sup>3</sup>, te nekoliko rukopisnih pjesmarica od 1772, pa do polovice XIX. stoljeća. Posebno je zanimljiv sadržaj od 433 međimurske narodne popijevke čije zapise, iz somborskog razdoblja, sam slučajno našao u siječnju 1978. Dr. Žganec ih je zabilježio najvjerojatnije između 1930-1940 (to zaključujem na temelju Žgančeva načina zapisa iz tog vremena).

Također je potrebno napomenuti da je dr. Žganec u Somboru upoznao i dr. Lajoša Kiša s kojim je razvio vrlo bogatu stručnu suradnju osobno, a još više preko JAZU i MTA-e (mađarske akademije znanosti), tek poslije rata. No o tom poseban prilog.

Dr. Vinko Žganec boravio je u Somboru punih 15 godina. U tom razdoblju učinio je mnogo na polju etnomuzikologije, više nego bi se moglo od jednog čovjeka očekivati. Svojim radom i rezultatima toga rada obogatio je riznicu glazbenih nacionalnih kultura, pri čemu treba istaknuti da su njegovi zapisi, znanstveni radovi, harmonizacije, obrade i autorske skladbe dragocjeno blago glazbene kulture Hrvata u Bačkoj, ali i šire u Vojvodini.

<sup>1</sup> CITHARA OCTOCHORDA SEU CANTUS SACRI LATINO-CROATICI iud.

To je prva i najpotpunija hrvatska crkvena pjesmarica većeg formata, tiskana na početku XVIII. stoljeća. Izašla je u Beču 1701, I i 1723, II. izdanje. Treće izdanje tiskano je u Zagrebu 1757.

<sup>2</sup> Đuro Arnold, skladatelj, orguljaš i upravitelj kora župne crkve sv. Terezije u Subotici. Godine 1819, uskao je u Osijeku "PISMENIK ILITI SKULJENJE PISAMA RAZLIČITIH, ZA NIDLJNE, SVETACNE I OSTALE DNEVE PRIKO GODINE PODOBNIII ZA VEČIU SLAVU BOXJU I KRIPOSTI DUHOVNE NARODA ILIRICKSKOGA". To je bila prva crkvena pjesmarica namjenjena bačkim Hrvatima. Kod uređenja pjesmarice Arnold se služio svojim vlastitim zapisima iz Bačke, ali i napjevima iz Cithare.

Arnoldov "PISMENIK" bio je kasnije jedan od izvora za "VINAC BOGOLJUBNIII PISAMA" o. Marijana Jaića.

<sup>3</sup> Marijan Juić, Iranjevac, sakupljač "cerkvenih pisamah" i skladatelj (Slavonski Brod, 4. VII. 1795 - Budim, 4. VIII. 1858).

Godine 1827, objavio je u Budimu svoj "VINAC" molitvenik-pjesmaricu. (U kasnijim godinama izašao je još preko 15 puta.) U Budimu 1850, izdaje crkvenu pjesmaricu većeg formata "NAPIVI BOGOLJUBNIII CERKVENIII PISAMAH...". Ovo je prva hrvatska crkvena pjesmarica s harmoniziranim napjevima za "civosvirače" tj. orguljaše, a svojom pojavom izvršila je snažan utjecaj i usmjerenje na daljnji razvoj crkvene pučke popijevke u čilavoj sjevernoj Hrvatskoj.

## LIST OF WORKS BY DR. VINKO ŽGANEC, DURING THE PART OF HIS LIFE SPENT IN SOMBOR (1925-1941)

### SUMMARY

Dr. Vinko Žganec lived in Sombor from December 15, 1925 until March 13, 1941. His main occupation was the law, but he did not give up his ethnomusicological work and the notation of folk tunes in Sombor and its surrounding country. In fact, during the 15 years he spent there he noted down over 2000 tunes and texts. He harmonised or adapted many of the folk tunes noted down for various choirs "a cappella", or added musical accompaniments, and, in some cases, instrumental accompaniments.

*Sklad* (Sklad - a musical co-operative in Zagreb active from 1931 until 1945, published the works of Croatian composers), published over 50 of his various choral works. He himself published a further 180. All these choral works were harmonised, adapted, or composed during the time of this stay in Sombor. In 1934, he took an active part in the editing of *Hrvatski crkveni kantual* (Croatian Church Song Book). He noted down separately the church songs of Bačka. He wrote three books dealing with the law: a) District Courts in Vojvodina; b) the Decree on Convalidation of Marriages; and, c) Guide to the Criminal Code. He edited the monthly journal, *Pravni pregled* (Legal Review) and wrote over 30 professional papers concerning the law. He gave lectures throughout Yugoslavia at performances of his compositions. His scientific papers on musicology, and historical and informative articles were published in professional journals, daily newspapers and annuals.

He was engaged in musical criticism and performed both professional and social functions in the place in which he lived and worked. In 1926, as a representative of the Yugoslavian government, he went to Hungary to take over legal documents and archives concerning the regions which Yugoslavia had been allocated as part of the Triannonian Peace Agreement in 1920. He composed 8 numbers (music - pieces) of the first act of the opera *Dva srca* (Two Hearts). A piano excerpt from the first act having been preserved, as well as the solos, choral and piano music for the stage play *Šokica*, and the melodrama *Pred večiti mrak* (Before the Eternal Darkness). After his death in 1976, his collection of folk tunes from Sombor and its surroundings was edited, and a collection made of the church songs he had collected in Bačka.



Stručni članak  
UDK 012 ŽGANEC  
Primaljeno: 3.12.1990.

## BIBLIOGRAFIJA RADOVA VINKA ŽGANCA

ANAMARIJA STARČEVIĆ-ŠTAMBUK  
*Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb*

Bibliografija donosi pregled objavljenih Žgančevih radova grupiranih u tri veće skupine: etnomuzikološki i muzikološki radovi, muzikalije - harmonizacije, obrade, kompozicije, te publikacije iz oblasti prava. Radovi su popisani kronološkim redom. Navedeni su i najvažniji radovi o djelatnosti Vinka Žganca.

Tijekom priprema za proslavu stogodišnjice rođenja akademika Vinka Žganca ukazala se potreba za postavljanjem izložbe njegovih objavljenih radova, a time i izrade bibliografije.

Izložba je i postavljena u Centru za kulturu Čakovec 25.10.1990.

Ova je bibliografija načinjena na temelju već objavljenih selektivnih bibliografija radova Vinka Žganca<sup>1</sup>, kao i kataloga biblioteke Zavoda za istraživanje folkloru, biblioteke Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, te Nacionalne i sveučilišne biblioteke u Zagrebu.

Popisani su važniji objavljeni radovi Vinka Žganca, kao i izbor iz objavljenih radova o Žgančevom djelu.

Navedeni radovi Vinka Žganca grupirani su u tri osnovne skupine: etnomuzikološki i muzikološki radovi, muzikalije - harmonizacije, obrade, kompozicije, te publikacije iz oblasti prava.

Etnomuzikološki i muzikološki radovi svrstani su unutar slijedećih kategorija:

1. monografske publikacije
2. studije, rasprave, članci

<sup>1</sup> Te bibliografije navedene su unutar skupine radova o Vinku Žgancu, a obilježene su zvjezdicom.

3. recenzije i prikazi

Skupina muzikalija - harmonizacije, obrade, kompozicije podjeljena je na:

1. zbirke

2. pojedine muzikalije.

Radovi su popisani kronološkim redom.

Namjera je ove bibliografije iznošenje popisa značajnijih Žgančevih radova. U nju nisu uključeni manji prilozi kao na primjer osvrti na zbivanja u javnom životu i kulturi.

## 1. OBJAVLJENI RADOVI VINKA ŽGANCA

### 1.1. ETNOMUZIKOLOŠKI I MUZIKOLOŠKI RADOVI:

#### 1.1.1. MONOGRAFSKE PUBLIKACIJE:

- 1921 *Starješinstvo ili kapitanjstvo, Govori, napitnice, popevke i pitalice*, Čakovac, Međimurska tiskara, 78 str.
- 1924 *Hrvatske pučke popijevke iz Međumurja, I. svezak, (Svjetovne)*, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 352 str. (Zbornik jugoslavenskih pučkih popijevaka, knj. I)
- 1925 *Hrvatske pučke popijevke iz Međumurja, II svezak, (Crkvene)*, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 352 str. (Zbornik jugoslavenskih pučkih popijevaka; knj. I)
- 1944 *Kroatische Volksweisen und Volkstänze*, Zagreb, Zagrebačka prirodna tiskara, 55 str.
- 1950 *Hrvatske narodne pjesme kajkavske*, Zagreb, Matica hrvatska, 553 str.
- 1950 *Narodne popijevke Hrvatskog zagorja, Napjevi*, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 440 str. (Zbornik jugoslavenskih pučkih popijevaka, knj. 4)
- 1951 & Nada Sremec, *Hrvatske narodne pjesme i plesovi*, Zagreb, Seljačka sloga, 284 str. (Hrvatske narodne pjesme i plesovi, sv. 1)
- 1952 *Narodne popijevke Hrvatskog zagorja, Tekstovi*, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 395 str. (Zbornik jugoslavenskih narodnih popjevaka, knj. 5)
- 1958 zabilježio, snimio i uredio, *Međimurje u svojim pjesmama*, Zagreb, Savez muzičkih društava NR Hrvatske, 180 str.

- 1962 sakupio, analizirao, uređio i muzikološki obradio, *Hrvatske narodne popijevke iz Koprivnice i okoline*, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 293 str. (Zbornik jugoslavenskih narodnih popjevaka, knj. 7)
- 1962 *Muzički folklor, I, Uvodne teme i tonske osnove (skale), Predavanja na Muzičkoj akademiji u Zagrebu*, Zagreb, vlastita naklada, 190 str.
- 1964 sabrao Martin Meršić; redakcija i komentari Vinko Žganec, *Jačkar, Hrvatske narodne jačke iz Gradišća*, Čakovec, Novinsko-izdavačko i štamparsko poduzeće, 205 str. (Biblioteka pododbora Matice hrvatske, knj. 1)
- 1974 *Pučke popijevke Hrvata iz okolice Velike Kaniže u Mađarskoj*, [priredio Zvonimir Bartolić], Čakovec, "Zrinski", 284 str. (Biblioteka posebnih izdanja)
- 1979 *Hrvatske pučke popijevke iz Zeline i okolice*, za tisak priredio Zvonimir Bartolić, Zelina, Samoupravna interesna zajednica kulture i informiranja Zelina, 292 str. (Biblioteka Kulturna baština Zeline i okolice, knj. 1)
- 1990 *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, knj. 1, za tisak priredili Jerko Bezić i Grozdana Marošević, Zagreb, Zavod za istraživanje folkloru, 349 str.

#### 1.1.2. STUDIJE, RASPRAVE, ČLANCI:

- 1911 O hrvatskoj pučkoj crkvenoj pjesmi, *Sveta Cecilija*, Zagreb, 5, str. 88-92.
- 1912 O pučkoj crkvenoj pjesmi, *Sveta Cecilija*, Zagreb, 3-4, str. 25-27.
- 1914 Crkvene pjesme iz samoborske okolice, *Sveta Cecilija*, Zagreb, str. 61.
- 1914 Harmonizacija pučkih pjesama, *Sveta Cecilija*, Zagreb, str. 86-89.
- 1914 Jesu li hrvatski korali "mrtvačke pjesme"?, *Sveta Cecilija*, Zagreb, str. 33-35.
- 1916 Međimurska "spričavanja", *Sveta Cecilija*, Zagreb, 10, str. 137-145.
- 1917 Franjo Fundak i njegova kantorska knjiga, *Sveta Cecilija*, Zagreb, 11, str. 52-54.
- 1919 O Međimurju i o međimurskoj popijevci, (Predavanje prigodom "međimurske umjetničke večeri" u hrvatskom konzervatoriju u Zagrebu, 11.2.1919), *Sveta Cecilija*, Zagreb, god. 13, str. 47-50.
- 1921 Međimurske crkvene božićne pjesme, *Sveta Cecilija*, Zagreb, 5, str. 149-152.
- 1921 Takozvana "istarska" ljestvica, *Sveta Cecilija*, Zagreb, 15, str. 8-10.

- 1922 Međimurska pučka popijevka, *Nova Evropa*, Zagreb, knj. 6, br. 3-4, str. 85-90.
- 1922 Organizacija naše melografije, *Nova Evropa*, Zagreb, knj. 6, br. 3-4, str. 81-84.
- 1934 Muzika našega sela, *Sklad*, Zagreb, 6, str. 2-5.
- 1935 Apostol narodne popijevke, O stogodišnjici Kuhačeva rođenja, *Narodno kolo, Kalendar*, Zagreb, str. 75-77.
- 1936 Uz pjesmu bačkih Šokaca i Bunjevaca, *Narodno kolo, Kalendar*, Zagreb, str. 75-77.
- 1937 Među baranjskim narodnim pjevačima, *Narodno kolo, Kalendar*, Zagreb, str. 77-79.
- 1938 Za narodnom pjesmom po Baranji, *Narodno kolo, Kalendar*, Zagreb, str. 77-79.
- 1939 O međimurskoj narodnoj muzici, *Narodno kolo, Kalendar*, Zagreb, str. 67-69.
- 1940 Moja iskustva kod zapisivanja pučkih melodija, *Sklad*, Zagreb, 4, str. 5-7.
- 1940 Sedam dana sa međimurskim pjevačima, *Narodno kolo, Kalendar*, Zagreb, str. 75-78.
- 1944 Međimurska narodna glazba, Izvor našeg autohtonog umjetničkog stvaranja, *Radio list*, Zagreb, god. IV, br. 14
- 1945 Sakupljanje narodnih napjeva, *Vjesnik*, Zagreb, 11.10.1945.
- 1946 Kako da promatramo kulturu našeg sela, *Seljačka sloga*, Zagreb.
- 1946 Ljestvice u hrvatskim popijevkama iz Međimurja, *Cecilija, Smotra za glazbeni život*, Zagreb, 1, str. 17-22.
- 1946 Muzički folklor na smotri hrvatske seljačke kulture, *Muzičke novine*, Zagreb, 4 -5, str. 3.
- 1947 Skupljanje pučkih popijevaka u kotaru Koprivnica, *Zbornik muzeja grada Koprivnice*, Koprivnica, 2, str. 86-89.
- 1948 Kako da leksikografiramo pučke popijevke, *Muzičke novine*, Zagreb, 3, 5-6, str. 1.
- 1950 Kuhačeva literarno-muzikološka ostavština, *Muzička revija*, Zagreb, 1, str. 135-148.
- 1951 Hrvatski folklor na festivalu plesova i pjesama naroda Jugoslavije u Opatiji, *Kulturni radnik*, Zagreb, 4, str. 441-462.
- 1951 Jugoslavenski muzički folklor na festivalu u Opatiji, *Kulturni radnik*, Zagreb, 4, str. 549-560.
- 1951 Kroz radio muzički je folklor došao na pravo mjesto, *Radio Zagreb*, Zagreb, br. 8.

- 1951 Narodne pjesme, plesovi i običaji Narodne Republike Hrvatske, *Pjesme, plesovi i običaji*, Zagreb, str. 73-98.
- 1951 Osnovni stilovi hrvatskih narodnih pjesama, *Hrvatske narodne pjesme i plesovi*, knj. I, Zagreb, str. 5-9.
- 1952 Istarski muzički folklor, *Istra i Slovensko primorje*, Beograd, str. 35-57.
- 1952 Muzičko folklorno stvaranje u Hrvatskoj, *Narodni list*, Zagreb, 1.1.1952.
- 1952 Problem popularnih glazbenih instrumentalnih zborova, *Vjesnik*, Zagreb, 9.12.1952.
- 1952 Sakupljanje narodnih pjesama s magnetofonom, *Seljačka sloga*, Zagreb, 14, 10, str. 10.
- 1955 Istraživanje muzičkog folkloru u Pokuplju, *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 60, str. 367-369.
- 1955 Orijentalizmi u jugoslavenskom muzičkom folkloru, *Tkalčićev zbornik*, Zagreb, str. 81-90.
- 1955 Sakupljanje muzičkog folkloru u Bačkoj, Prekmurju, na Krku i u Slavoniji, *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 60, str. 346-369.
- 1955 Za tvorničku proizvodnju narodnih glazbala, *Tamburaška glazba*, Zagreb, br. 2
- 1956 Die Elemente der jugoslawischen Folklore-Tonleitern im serbischen liturgischen Gesange, *Studia memoriae Belae Bartok sacra*, Budapest, str. 349-363.
- 1956 Folklore Elements in the Yugoslav Orthodox and Roman Catholic Liturgical Chant, *Journal of the International Folk Music Council*, London, vol. VIII, str. 19-22.
- 1956 Proučavanje muzičkog folkloru na otocima Lošinj, Susku i Cresu, *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 61, str. 422-432.
- 1957 Ljestvice muzičkog folkloru Hrvatskog zagorja, *Zbornik zagrebačke Klasične gimnazije 1607-1957*, Zagreb, str. 743-755.
- 1957 Muzički folklor [otoka Suska], *Otok Susak*, Zagreb, str. 333-348. (= Rad JAZU, 49)
- 1957 Moj prvi susret s ličkim pjevačima, *Ličke novine*, [s.n.].
- 1957 Pogled u historiju muzike kroz muzički folklor, *Muzika i škola*, Zagreb, 2, str. 49-53.
- 1957 Pjevači narodnih pjesama u Hrvatskom zagorju, *Zagorski kolendar*, Zagreb, str. 153-158.

- 1957 Proučavanje glagoljaškog pjevanja na otoku Krku 1955. godine, *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 62, str. 441-443.
- 1958 Autorsko-pravna zaštita melografskog rada, *Rad kongresa folklorista na Bjelašnici 1955. i u Puli 1952*, Zagreb, str. 187-195.
- 1958 [Die Volksmusik in Kroatien], u: Jugoslawien, II, Die Volksmusik, 2, Kroatien, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel...etc., str. 350-359.
- 1958 Kajkavska narodna pjesma, *Zagorski kolendar*, Zagreb, str. 115-118.
- 1958 Moj sistem koreografije narodnih plesova, *Rad kongresa folklorista na Bjelašnici 1955. i u Puli 1952*, Zagreb, str. 45-48.
- 1958 The Tonal and Modal Structure of Yugoslav Folk Music, *Journal of the International Folk Music Council*, London, vol. X, str. 18-21.
- 1959 Istraživanje glagoljaškog pjevanja na otocima Krku, Rabu i Pagu, *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 63, str. 479-482.
- 1959 Muzički folklor naroda u panonskom bazenu, *Rad kongresa folklorista Jugoslavije u Varaždinu 1957*, Zagreb, str. 71-76.
- 1960 O muzičkom aspektu narodnih balada na hrvatskom etničkom području, *Rad kongresa SUFJ Zaječar-Negotin 1958*, Beograd, str. 119-122.
- 1960 Protuletno lepo vreme, *Zagorski kolendar*, Zagreb, str. 149-156.
- 1960 Suradnja balkanskih folklorista na izučavanju folkloru svojih zemalja, *Zvuk*, Sarajevo, 31-32, str. 60-62.
- 1961 Etnomuzikološka istraživanja našega folkloru u Madarskoj, *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 60, str. 367-369.
- 1961 Nasrtaj na tonalni sistem, *Zvuk*, Sarajevo, 49-50, str. 505-507.
- 1961 Pjesma o zecu i njene varijante, *Zagorski kolendar*, Zagreb, str. 99-108.
- 1961 Pjesme uz rad nekad i danas, *Rad kongresa SFJ Titovo Užice 1961*, Beograd, str. 347-351.
- 1961 S magnetofonom po Međimurju, *Međimurska revija*, Čakovec.
- 1962 Folklor sela i grada, *Narodno stvaralaštvo - Folklor*, Beograd, 1, str. 5-8.
- 1962 Folklorne škole, *Muzika i škola*, Zagreb, str. 36-38.
- 1962 Kuhačev rad, život i značenje za našu muzičku kulturu, *Zvuk*, Beograd, 54, str. 435-446.
- 1962 Međimurske narodne pjesme iz Prvog svjetskog rata, *Međimurska revija*, Čakovec.

- 1962      Okol definicije folkloru, *Zvuk*, Sarajevo, 52, str. 145-152.
- 1962      Melodije bečarca, *Zbornik za narodni život i običaje*, Zagreb, knj. 40, str. 513-523.
- 1962      Proučavanje muzičkog folkloru u Poljicima, *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 66, str. 359-363.
- 1962      Zagorski narodni plesovi, *Zagorski kolendar*, Zagreb, str. 121-129.
- 1963      Istraživanje muzičkog folkloru na otoku Korčuli, *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 67, str. 329-332.
- 1963      La gamme istrienne dans la musique populaire yougoslave, *Studia Musicologica*, Budapest, Tom. IV, 1-2, str. 101-128.
- 1963      Metrika i ritmika u versifikaciji narodnog deseterca, *Narodna umjetnost*, Zagreb, 2, str. 3-36.
- 1963      Muzički folklor naroda Jugoslavije, *Folklor naroda Jugoslavije*, Zagreb, [22] str.
- 1963      Nastavak istraživanja našeg muzičkog folkloru u Mađarskoj, *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 68, str. 319-330.
- 1963      Pitanje nove jugoslavenske himne, *Narodno stvaralaštvo-folklor*, Beograd, sv. 5, str. 344-346.
- 1964-65    Muzičke skale i ritmovi u gradišćanskim narodnim pjesmama, *Narodna umjetnost*, Zagreb, 3, str. 149-162.
- 1965      Proučavanje pjevanja Gospina plača, *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 70, str. 447-454.
- 1966      Über das Redigieren der Volksliedersammlungen, *Volksmusik Südosteuropas*, München, Bd. 7, str. 29-33.
- 1967      Pjevanje i muzička pratnja istarskih, krčkih i novljanskih pučkih pjesama, *Narodno stvaralaštvo - Folklor*, Beograd, 6, 21, str. 1-5.
- 1969      Franjo Ks. Kuhač i mađarski muzički folklor, *Zbornik slavonskih muzeja*, Vinkovci, I, str. 7-23.
- 1969      Proučavanje i snimanje crkvenog i svjetovnog pjevanja na otoku Hvaru u godini 1959, *Sveta Cecilija*, Zagreb, god. XXXIX, 3, str. 79-82, 111-114.
- 1970      Proučavanje i snimanje crkvenog i svjetovnog pjevanja na otocima Krku, Rabu i Pagu, *Sveta Cecilija*, Zagreb, XL, 2, str. 46-47.
- 1970      Proučavanje i snimanje crkvenog i svjetovnog pjevanja na otocima Krku, Rabu i Pagu, (nastavak), *Sveta Cecilija*, Zagreb, XL, 3, str. 83-85.
- 1970      Proučavanje i snimanje crkvenog i svjetovnog pjevanja na otocima Krku, Rabu i Pagu, (nastavak), *Sveta Cecilija*, Zagreb, XL, 4, str. 119-120.

- 1970 Slavonski muzički folklor kao izraz tradicionalne muzičke kulture Slavonije i Baranje, *Zbornik radova I znanstvenog sabora Slavonije i Baranje*, Osijek, str. 813-826.
- 1971 Govor varijanata, *Zbornik za narodni život i običaje*, Zagreb, knj. 45, str. 725-742.
- 1971 Muzička tradicija u narodnom pjevanju u Poljicima, *Poljički zbornik*, Split, 2, str. 241-249.
- 1971 Muzički folklor Poljica u Dalmaciji, *Zbornik radova o Stevanu Mokranjcu*, Beograd, str. 221-244.
- 1971 Narodne popijevke Hrvatskog zagorja, (Etnomuzikološka studija), *Zbornik za narodni život i običaje*, Zagreb, knj. 44, str. 5-236.
- 1971 Odnos glagoljaškog crkvenog i svjetovnog narodnog pjevanja u kvarnerskom području, *Krčki zbornik*, Krk, sv. 2, str. 145-152.
- 1972 Glagoljaško pjevanje kao dragocjeno kulturno-historijsko nasljedstvo Hrvata, *Sveta Cecilija*, Zagreb, 1.
- 1972/73 Franjo Kuhač i njegovo djelo na "Crkvenom Jačkaru" Gradišćanskih Hrvatov: povodom 60-godišnjice smrti. *Hrvatske novine, Glasnik Gradišćanskih Hrvata*, Eisenstadt, 1972, br. 25, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 46, 47; 1973, br. 1, 3, 5, 6.
- 1974 Hrvatske varijante u crkvenim pjesmama, *Sveta Cecilija*, Zagreb, 1, str. 27-28.
- 1983 Der glagolitische Gesang als kostbares kulturhistorisches Erbgut der Kroaten, (übersetzung Stjepan Stepanov), *Musikethnologisches Kolloquium, zum 70. Geburtstag von Walther Wünsch (1978), die südosteuropäische Volkskultur in der Gegenwart, Referate der 4. Internationalen Balkanologentagung (1970), Walther Wünsch in Dankbarkeit gewidmet*, Graz, str. 169-173. (= *Musikethnologische Sammelbände*, 6)

### 1.1.3. RECENZIJE I PRIKAZI:

- 1913 Glazbeni tečajevi 1913, *Sveta Cecilija*, Zagreb, str. 86-88.
- 1915 Dobronić, Antun: Ojkanjc, *Sveta Cecilija*, Zagreb, str. 113.
- 1917 Franjo Fundak i njegova kantorska knjiga, *Sveta Cecilija*, Zagreb, str. 52-54.
- 1920 K članku "Narodni elementi u Cithari octochordi", *Sveta Cecilija*, Zagreb, str. 122-123.
- 1934 Hrvatski crkveni kantunal, *Obzor*, Zagreb, 19.XI.1934.
- 1941 Širola, Božidar: Hrvatska narodna glazba, *Sveta Cecilija*, Zagreb, str. 58.



- 1949 Muzički i plesni folklor na našem festivalu, *Prvi festival Saveza K.P.G. Hrvatske*, Zagreb, br. 3, 16.9.1949.
- 1949 Smotra narodne pjesme i plesa na I. festivalu kulturno-prosvjetnih društava Hrvatske, *Seljačka sloga*, Zagreb, god. 11, br. 10, str. 4-8. [bez potpisa autora]
- 1950 Institut za narodnu umjetnost, Prikaz rada, Sakupljanje zbirki narodnih napjeva, *Muzička revija*, Zagreb, 1, str. 229-232.
- 1956 Marolt, France: Gibno-zvočni obraz Slovencev, Slovenske narodoslovne študije, III. zvezek, Glasbeno-narodopisni inštitut v Ljubljani, 1954, *Slovenski etnograf*, Ljubljana, IX, str. 284-285.
- 1956 Marolt, France: Slovenski glasbeni folklor, Slovenske narodoslovne študije, IV. zvezek, Glasbeno-narodopisni inštitut v Ljubljani, 1954, *Slovenski etnograf*, Ljubljana, IX, str. 285-287.
- 1959 IV. kongres Saveza folklorista Jugoslavije, *Rad kongresa folklorista Jugoslavije u Varaždinu 1957*, Zagreb, str. 5-18. [bez potpisa autora]
- 1960 Rad folklorista Jugoslavije, *Zagorski kolendar*, Zagreb.
- 1960 Sjećanje na turneju "Tamburice" iz Amerike, *Tamburaška glazba*, Zagreb, III, str. 23-25.
- 1962 Milošević, Vlado: Bosanske narodne pjesme, knj.I-III, Banja Luka, 1954-1961, *Narodna umjetnost*, Zagreb, 1, str. 112-115.
- 1962 Njemačko izdanje narodnih pjesama iz Hrvatske, *Narodno stvaralaštvo-folklor*, Beograd, sv. 1, str. 48.
- 1962 Peukert, Herbert: Serbokroatische und Makedonische Volkslyrik Berlin 1961, *Narodna umjetnost*, Zagreb, 1, str. 112-115.
- 1963 Revista de folclor, A. 7, Nr.3-4, Bucaresti 1962, *Narodna umjetnost*, Zagreb, 2, str. 221-223.
- 1967-68 Jahrbuch des Oesterreichischen Volksliedwerkes, Band 15, Wien 1966, *Narodna umjetnost*, Zagreb, 5-6, str. 659-66.
- 1967-68 Janković, Slavko: Šokačke pismice 1, Vinkovci 1967, *Narodna umjetnost*, Zagreb, 5-6, str. 613-614.
- 1967-68 Mokranjac, Stevan St.: Zapisi narodnih melodija, Beograd 1966, *Narodna umjetnost*, Zagreb, 5-6, str. 614-615.
- 1967-68 Pravdjuk, O.: Ladovi osnovy ukrains'koi narodnoi muziky, Kijev 1961, *Narodna umjetnost*, Zagreb, 5-6, str. 610.
- 1967-68 Siratók, A magyar népzene tára, V (Collection of Hungarian Folk Music, V. Laments), (Ed.) Kiss, Lajos & Rajeczky, Benjamin, Budapest 1966, *Narodna umjetnost*, Zagreb, 5-6, str. 610-612
- 1967-68 Stockmann, Doris & Fiedler, Wilfried & Stockmann, Erich: Albanische Volksmusik, Bd.1, Gesaenge der Camen, Berlin 1965, *Narodna umjetnost*, Zagreb, 5-6, str. 612-613.

- 1967-68 The Critics and the Ballad, (Ed.) Leach, MacEdward & Coffin, Tristram P., Carbondale 1961, *Narodna umjetnost*, Zagreb, 5-6, str. 605-606.
- 1967-68 & Rajković, Zorica, Journal of the International Folk Music Council, Cambridge, Vol 19, 1967 Vol 20, 1968, *Narodna umjetnost*, Zagreb, 5-6, str. 660-663.
- 1973 Deutsche Volksweisen aus Suedmaehren, Kassel-Basel -Tours-London 1971 Max, Wenzel (Hrsg.). *Narodna umjetnost*, Zagreb, 10, str. 459.

## 1.2. MUZIKALIJE - HARMONIZACIJE, OBRADJE, KOMPOZICIJE:

### 1.2.1. ZBIRKE:

- 1916 sabrao, harmonizovao i izdao, *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, 1. svezak, Zagreb, vlastita naklada, 124 str.
- 1920 sabrao, harmonizovao i izdao, *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, 2. svezak, Zagreb, vlastita naklada, 120 str.
- 1921 *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, 1. svezak, 2. izd., Zagreb, St. Kugli, 120 str.
- 1941 *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, Zagreb, vlastita naklada, sv. III, IV, V.
- 1942 *Popijevke iz Međimurja, za samopjev i glasovir*, Zagreb, vlastita naklada. (Sklad)
- 1942 *Skladbe*, Zagreb, Sklad, 1942.
- 1943 *Skladbe za mladež*, Zagreb, autorova naklada, 64 str.
- 1945 *Bunjevačke i šokačke popievke iz Bačke*, (za srednji glas uz glasovirsku pratnju), Zagreb, autorova naklada, 15 str. (Sklad)
- 1946 harmonizovao i obradio, *Pjesme jugoslavenskih Rusina*, Zagreb, autorova naklada, 128 str.
- 1958 *Gradišćanske jačke, za muški zbor*, Zagreb, Muzička naklada.
- 1973 *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, Zagreb, Društvo hrvatskih skladatelja, 2 sv. [1. sv. 3 izd., 2. sv. 2. izd.]

### 1.2.2. POJEDINE MUZIKALIJE

- 1923 Zrasla je murvica; Katica, Katica, dva mješovita zbora, *Zbirka zborova*, Savez Hrvatskog pjevačkog društva, Zagreb.

- 1933 Ej, Ker i Sentu, Skuhala je čavka ; Mi u selu idemo (pjesma "Kraljica"); Loptala se Ana (bunjevačka iz Subotice), Bunjevačke narodne pjesme, *Sklad*, Zagreb, god., II, br. 3, prilog 36 abcd.
- 1934 Drua mi se šubara: (šokačka iz Slavonije); Diko, oči, 'oš do večće doći?, (narodna iz Sombora) ; Marice divojko, (dalmatinska). *Sklad*, Zagreb, god., III, br. 5, prilog 52 ab.
- 1934 Dvije šokačke, Krastavica, (Stari ples po dvoje) ; Dura, dura, dorate, *Sklad*, Zagreb, god., III, br.6, prilog 55 ab.
- 1934 U mog dike oči povelike; Ej, kad se dvoje volu ; Nisam znala, nisam virovala, za mješoviti zbor, *Sklad*, Zagreb, god. III, br. 5, prilog 53 abc.
- 1934 Moj Isuse raskriljujem tebi ruke; Izbavi me, Bože moćni; Ptčice lijepo pjevaju; Zdrav Kralj mladi, Jezuš dragi; Sretnih li vas grijčnih ljudi; Dobri Kriste, Sine Božji; Tužna Majko Isusova; Nek mine Majko, s lica tvog; Pjevaj hvale, Magdaleno; Zdravo, sveti Sakramente, *Hrvatski crkveni Kantual*, Zagreb, Glazbeno pjevačko društvo - Vijenac.
- 1935 Dodolska, (iz Šokadije); Da sam riba, za ženski zbor, *Sklad*, Zagreb, god. IV, br. 2, prilog 58.
- 1936 Evo 'vako, to je lako, za mješovit zbor, *Sklad*, Zagreb, god. V, br. 5, prilog 81.
- 1937 Sokače iz Bača i Bačkog brijega, mješoviti zbor; Alaj volim u kolu igrati; Gosti, moji gosti...; Oj ide golub, ("Grlen" iz Bačkog Brijega); Tambur bio, tamburdija Ivo...., *Sklad*, Zagreb, god. VI, br. 1, prilog 84.
- 1937 Ljuk' ljuk' niti klin, (dječja troglasna), *Sklad*, Zagreb, god. VI, br. 4, prilog 93.
- 1937 Gdje kukuje črni kos, za ženski troglasni zbor, *Sklad*, Zagreb, god. VI, br. 6, prilog 96.
- 1937 Naj se dragi žalostiti; Pojela mi nevestica, za muški zbor, *Sklad*, Zagreb, god. VI, br. 6, prilog 97.
- 1938 Zagorska rapsodija, za mješoviti zbor, *Sklad*, Zagreb, god. VII, br. 1, prilog 100.
- 1940 Da sam bil ja mali, za mješoviti zbor, *Sklad*, Zagreb, god. IX, br. 2, prilog 131.
- 1940 Marica se veseli; Šetal sam se v log zelcn, za muški zbor, *Sklad*, Zagreb, god. IX, br. 2, prilog 130.
- 1940-[s.a.] [Obradio u]: *Stotinu hrvatskih narodnih pjesama*, sv. 2 [6 pjesama], sv. 3 [8 pjesama], sv. 4 [7 pjesama], Zagreb. (Sklad)
- 1941 S one strane Dunava; Pjevala je ptica kos; Tambur buba; Igrala j' zlatna jabuka; Povej ljubo; Ja sam stiha doškrebetal, za mješoviti zbor, *Sklad*, Zagreb. [poseban prilog]

- 1941 Sunce jarko, stani malo..., slavonska rapsodija, za muški zbor, *Sklad*, Zagreb, god. X, br. 1, prilog 147.
- 1942 Međimurska rapsodija broj 1, za mješoviti zbor, *Sklad*, Zagreb, god. X, br. 1-2, prilog 149.
- 1942 Sejala sem lanck; Tkalačka: za ženski troglasni zbor, *Sklad*, Zagreb, br. 3-4, prilog 153 ab.
- 1943 Dvije pjesme, Đurđevska rosa na Dunaj pala; Na đurđevsko navččerje, (za glas i glasovir), *Proljeće*, Zagreb, 3.4.1943.
- 1943 Moja draga je zaspala; Idem kući sabah zora; Svi dragani, aman ja; Listek pada z vrbine; Vu toj črnoj gori; Pitam tebe, draga ma; Oj prelepa vinska rozgva; Mamica ljubljani, vi bi radi znali, za muški zbor, *Sklad*, Zagreb.
- 1943 Visoko se orli dižu..., (po motivima iz Samobora), muški zbor, *Sklad*, Zagreb, god. XII, br. 1-2, prilog 161 ab.
- 1944 Čuva ovce divojče, narodni motivi iz Bačke, mješoviti zbor; Zvira voda, međimurska narodna, ženski zbor, (uz pratnju klavira), *Sklad*, Zagreb, god. XII, br. 1-2.
- 1944 Plesala sam plesala; Uranila stara baba, za dva glasa i glasovir; Lasi si je rudala, za tri glasa i glasovir; Nabrala je jagode petrofke; Ftiček leti, za tri glasa "a cappella"; Sosedova Rega dimo dobeži; Neznam tužna djevojka, za četiri glasa "a cappella", *Sklad*, Zagreb, god. XII, br. 5-6.
- 1960 Muzičko folklorno stvaranje u Hrvatskoj, *Kolo vokalnih i instrumentalnih kompozicija*, [Zagreb], br. 4.
- 1962 Četiri međimurske popijevke, *Kolo vokalnih i instrumentalnih kompozicija*, Zagreb, str. 3.

### 1.3. PUBLIKACIJE IZ OBLASTI PRAVA:

- 1924 *Zavičajno pravo u Vojvodini, Međimurju i Prekmurju*, Čakovcc, piščeva naklada, 96 str.
- 1926 *Općinsko sudovanje u Vojvodini i Međimurju*, Zlata, vlastita naklada, 304 str.
- 1928 *Uredba o konvalidaciji brakova*, Sombor, vlastita naklada, 88 str.
- 1929 & Petar Žorž, *Tumačenje krivičnog zakona za Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca*, Sombor, Štamparija "Bačka", 232 str. (Zbirka zakona iz 1929 g.)

## 2. RADOVI O AKADEMIKU VINKU ŽAGANCU

Bartolić, Zvonimir

1987 Život i djelo, *Međimurje*, Čakovec, 11, str. 141-151.

Bezić, Jerko

1968\* Etnomuzikološki rad akademika Vinka Žganca, *Narodno stvarlaštvo - folklor*, Beograd, 25, str.1-10.

1979 Vinko Žganec (1890-1976), *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, str. 221-224.

1987 Etnomuzikološki rad, *Međimurje*, Čakovec, str. 153-154.

Bibliografija rasprava i članaka,

1986\* Muzika, struka VI, S-Ž: Vinko Žganec [bibliografija do 1944. godine], Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", str. 197-198.

Dclorko, Olinko

1968 Vinko Žganec i naša narodna poezija, *Narodno stvarlaštvo - folklor*, Beograd, 25, str.16-19.

Dugan, Franjo

1922 Vinko Žganec i njegove zbirke, *Nova Evropa*, Zagreb, knj. VI, br. 3 i 4, str. 90-93.

Hranjec, Stjepan

1987 Nasuprot ukupnosti kajkavske usmene književnosti, *Međimurje*, Čakovec, str. 181-186.

Kovačević, Krešimir

1977\* Vinko Žganec, u: *Muzička enciklopedija*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, Knj. 3, Or-Ž: Vinko Žganec, str. 774.

Ivančan, Ivan

1968 Vinko Žganec zapisivač narodnih plesova, *Narodno stvarlaštvo - folklor*, Beograd, 25, str.11-15.

Leksikon jugoslavenske muzike

1984\* Knj. 2, Me-Ž: Vinko Žganec, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", str. 568-569.

Lončarić, Mijo

1987 Zapis kajkavske riječi, *Međimurje*, Čakovec, str. 173-180.

Miličetić, Ivan

1965 Vinko Žganec (1890-1965), (0 75-godišnjici života), *Zagorski kolendar 1966*, Zagreb, str. 155-159.

1966\* Bibliografija radova Vinka Žganca, *Zagorski kolendar 1967*, Zagreb, str. 155-160.

- 1966 Proslavljena 75-godišnjica života i 50-godišnjica rada Vinka Žganca, *Zagorski kalendar 1967*, Zagreb, str. 154-155.
- Njirić, Nikša  
1975 Dr. Vinko Žganec, *Sveta Cecilija*, Zagreb, str.108.
- Turčin, Vesna & Pavlović, Mirena  
1985\* Bibliografija objavljenih folklorističkih i etnoloških radova suradnika Zavoda za istraživanje folklor, Vinko Žganec, *Narodna umjetnost*, Zagreb, 22, str. 80-83.
- Zvonar, Ivan  
1987 Etnografski i melografski rad, *Međimurje*, Čakovec, 11, str. 161-171.
- Žganec, Vinko & Bezić, Jerko  
1970 Akademik Vinko Žganec sam o sebi, razgovor vodio Jerko Bezić, *Zvuk*, Sarajevo, 108, str. 366-371.
- Županović, Lovro  
1976 Stvaralačko-razvojni princip kao sustavnost u opusu Vinka Žganca, *Sveta Cecilija*, Zagreb, 2, str. 38-40.  
1987 Stvaralačko-razvojni princip kao sustavnost, *Međimurje*, Čakovec, 11, str. 155-160.

## BIBLIOGRAPHY OF VINKO ŽGANEC'S OPUS

### SUMMARY

The bibliography presents a review of Žganec's published works grouped in three broad sectors: ethnomusicological and musicological works; sheet music - harmonisations, adaptations, compositions; and publications in the field of law.

The ethnomusicological works were classified under the following categories:

1. monographic publications
2. studies, discourses, articles
3. reviews and critiques

The sector on sheet music and harmonisations, adaptations and compositions is divided as follows:

1. collections
2. individual pieces of sheet music

The papers are listed in chronological order. Mention is also made of the most important works on Vinko Žganec's activities.

This bibliography was compiled on the basis of bibliographies of his work published previously, and the catalogue of the Library of the Institute of Folklore Research, the Library of the Yugoslav Academy of Sciences and the Arts, and the National and University Library in Zagreb.

The objective of this bibliography is to present a review of Žganec's more important works, and, therefore, minor contributions and comments (e.g. on events on public life and culture) have not been included.

Izlaganje sa znanstvenog skupa  
UDK 069.5:781.2:784.4(497.113 Sombor)(092) ŽGANEC  
Priljeno: 26.10.1990.

# ZBIRKA ZAPISA DR. VINKA ŽGANCA NARODNE POPIJEVKE IZ SOMBORA I OKOLICE

*NICE FRACILE*  
*Radio Novi Sad, Novi Sad*

Za vreme boravka u Somboru od 1925. do 1941. godine, akademik dr. Vinko Žganec je zabeležio oko dve hiljade pesama i melodija narodnih igara iz Vojvodine i Hrvatske, od kojih su 174 zapisa uvršćena u zbirku *Narodne popijevke iz Sombora i okolice* koju je pripremio za štampu Miroslav Vuk još 1979. godine. Upravo o ovoj zbirci, čiji rukopis se od 4. aprila 1980. godine nalazi u posedu Samoupravne interesne zajednice za kulturu opštine Sombor, odnosno Muzeja grada Sombora, biće reči u ovom saopštenju.<sup>1</sup>

Još prije desetak godina muzikolog Miroslav Vuk iz Zagreba uputio je jedno pismo novinaru Beljanskom iz Sombora i između ostalog rekao: "Šaljem Vam bibliografske podatke dr. Vinka Žganca koji se odnose na razdoblje kada je živio i djelovao u Vašem gradu Somboru... Vi ste mi na moje pismo upućeno Vama 21. siječnja 1977. odgovorili da biste mogli to dati u štampu, ja Vas molim da izvolite materijal primiti i prema mogućnosti čim prije objaviti".<sup>2</sup> Na žalost, taj materijal još nije ugledao svetlost dana.

<sup>1</sup> Ugovorom zaključenim 4. aprila 1980. godine između Andele Žganec, supruge dra Vinka Žganca (prodavac), kao nasledniku autorskog prava pokojnika i Samoupravne interesne zajednice za kulturu opštine Sombor, otkupljena je "zbirka izvornih narodnih pesama iz Sombora i okolice" (tekstovi i note) u rukopisu.

<sup>2</sup> Ovaj citat je uzet iz pisma Miroslava Vuka (Zagreb, 6. siječnja 1978) koje je poslato novinaru M. Beljanskom iz Sombora zajedno sa popratnim tekstom: "Akademik Dr. Vinko Žganec, Popis radova iz razdoblja 1925-1941. dok je boravio u Somboru", radi štampanja zbirke dra V. Žganca "Narodne popijevke iz Sombora i okolice".

Na osnovu pregleda melografskih zapisa ove zbirke može se zaključiti da je reč o vrednoj i zanimljivoj građi koja obuhvata najvećim delom pesme hrvatskog živilja iz Vojvodine, ali i Slavonije, kao i 14 zapisa bosanskih i makedonskih pesama. Materijal je zabeležen, s jedne strane, u seoskim sredinama (npr. Bački Breg, Svetožar Miletić, Duboševci, Bač - Bačka, Mirkovci - Slavonije), a s druge strane, u gradskim (npr. Sombor, Subotica), dok je samo nekolicina zabeležena "na smotri" u Vinkovcima.<sup>3</sup> Bosanske i makedonske pesme zapisane su u Somboru.<sup>4</sup>

Na samom početku ove zbirke, Miroslav Vuk daje nekoliko izvoda iz štampanih kritika, ocena i prikaza o plodnom i značajnom etnomuzikološkom radu dra Vinka Žganca, posle čega slede notni zapisi i tekstovi pesama, "stvarno kazalo" - popis pesama po folklornim kategorijama, "abecedno kazalo napeva", "podaci o pevačima i etnomuzikološki pregled", "životopis dra Vinka Žganca i popis radova iz razdoblja 1927-1941. dok je boravio u Somboru". Inače, Miroslav Vuk je 174 zapisa iz ove zbirke klasifikovao prema tematskom sadržaju, rukovodeći se, kao što sam kaže u predgovoru ovog rukopisa, "istim principima kojima se koristio i dr. Žganec za života. Svaku popijevku sam analizirao i na kraju prikazao mali muzikološki pregled analize".<sup>5</sup>

U tom smislu želim najpre da izložim klasifikaciju folklorne građe ove zbirke koju je uredio Miroslav Vuk, a potom ću izneti i svoja zapažanja o ovom materijalu. Dakle, zbirka zapisa dra Vinka Žganca *Narodne popijevke iz Sombora i okolice* obuhvata sledeće folklorne kategorije: "dječje popijevke, obredne popijevke, popijevke uz rad, popijevke o djevojkama, popijevke o momcima, ljubavne popijevke, svatovske popijevke, šaljive popijevke, popijevka o snašama, popijevke uz kola, bečarci, popijevke o raznim ljudima i društvene popijevke i razne popijevke." Dodatak obuhvata popijevke iz Bosne i Makedonije zabilježene u Somboru.

Iz ove klasifikacije može se videti da je reč o zanimljivoj folklornoj građi koja sadrži bogat izbor folklornih kategorija. Tu bih posebno istakao "obredne popijevke" u čiju grupu su uvrštene dodolske i kraljičke pesme. Za razliku od dodolskih, kraljičke pesme se zasnivaju na bogatom izboru tekstova kao i melodijskih tipova. Jednostavna muzička forma ovih kraljičkih pesama, čiji se melodijski tipovi oblikuju na tetra- i pentakordima dijatonske strukture, jasno ukazuje na arhaično poreklo ovih napeva, kao i na činjenicu da nije slučajno što su ove pesme pevali dr. Vinku Žgancu njegovi najstariji kazivači, od kojih su neki rođeni čak 1864. godine (vidi pr. I u notnim primjerima priloženim ovom radu).<sup>6</sup>

U grupi "popijevke o raznim ljudima i društvene popijevke" uvrštena je i jedna koledarska pesma "Ljodor Mito" koju su uoči Božića, u selu Baču, pevali

<sup>3</sup> Kao na primer pesme pod brojevima 103, 104 odnosno 107-111.

<sup>4</sup> Dr. Vinko Žganec zabeležio je u Somboru 1935. god. bosanske pesme od Radovana Popovića, sudije (rod. u Bosanskoj Dubici), odnosno makedonske od Bojunkte Vasković, nastavnice (rod. u Kruševu).

<sup>5</sup> Vidi predgovor zbirke Dr. V. Žganec "Narodne popijevke iz Sombora i okolice", str. 4.

<sup>6</sup> Vidi rukopis gore citirane zbirke - "Popis pjevača", str. 218-220; notni zapis ove pesme vodi se pod brojem 4, dok se tekst nalazi na str. 13.



bački cigani.<sup>7</sup> Od njih je naučila pevati "na ciganski način" Anica Šamanović rođena 1896. godine. Na žalost, druge podatke o pesmi i načinu odvijanja običaja nemamo.

"Popijevke iz kola" oblikuju se na raznovrsnim melodijama narodnih igara poput "ketuša", "ranče", "Ja sam mala Hrvatica", čiji opseg retko kad prelazi kvintu. Jednostavna muzička forma, tetra i pentakordijski sistemi dijatonske strukture, kao i završna kadenca na drugom stupnju predstavljaju karakteristične elemente za većinu zabeleženih "popijevaka uz kola". Za bosanske i makedonske pesme, čiji su notni zapisi i tekstovi dati na samom kraju ove zbirke, nije određeno kojim folklornim kategorijama pripadaju. Nije data ni morfološka analiza ovih pesama, a, što se tiče samih zapisa, pretpostavljam da su pesme zabeležene u originalu jer nisu transponovane na finalis g1 kao ostalih 160 pesama.

S obzirom na činjenicu da je najveći deo ove folklorne građe zabeležen na teritoriji Vojvodine, mislim da nju treba posmatrati i kroz prizmu vojvođanskog folkloru s kojim ima dosta zajedničkog. Ovoga puta ne bih želeo ulaziti u neku detaljniju komparativnu etnomuzikološku analizu, jer bih prevazišao cilj ovog saopštenja, ali bih, ipak, ukazao na neke zajedničke elemente muzičke strukture, odnosno teksta, kontinuitet kao i promene koje se javljaju u novije vreme, u odnosu na folklornu građu dra Vinka Žganca.

Pesma "Škripi đerma, škripi đerma", (pr.2) koju je zabeležio dr V. Žganec u Baču 1935. godine,<sup>8</sup> zapisana je 1982. godine u Binguli (Srem) pod naslovom "Škripi đeram".<sup>9</sup> Iako je reč o vremenskom razmaku od gotovo pola veka, kao i o činjenici da je prvi zapis iz Bačke, a drugi iz Srema, melodija ove pesme i dalje živi i sačuvala je svoje glavne odlike muzičke strukture. Dakle, reč je o istom melodijskom tipu. Hromatska infleksija koja se javlja u pesmi "Škripi đeram" kao i melizmatičan stil izvođenja, nose u sebi neznatne promene koje mogu proisticati od kazivača do kazivača, ali i kao način izvođenja koji je bliži našem vremenu. Najveća razlika se, međutim, odnosi na završnu kadencu, koja je kod prvog primera na drugom stupnju, a kod drugog na trećem. Tekst obe pesme je gotovo identičan (prve dve strofe), s tim što je kod pesme "Škripi đeram" on zabeležen u celosti.<sup>10</sup>

Sličan primer predstavlja pesma "Šetala Jana kraj vinograda" (pr.3) koju je dr. V. Žganec zabeležio u Somboru, 1935. godine od inženjera Svetozara Krotina.<sup>11</sup> Ispod naslova ove pesme je napisano u zagradi (Sriem), verovatno u nameri da se naglasi da se ova pesma peva i u Sremu. Inače, ona se vrlo slično peva i u Banatu (zabeležena je 1981. god.), ali, kao i u prvom slučaju, uz nešto naglašeniji melizmatičan stil izvođenja.<sup>12</sup> Treba istaći da se u oba primera završeci melosnihova, uključujući i završnu kadencu, nalaze na istim tonovima (a1, odnosno

<sup>7</sup> U istoj zbirci notni zapis ove pesme se nalazi pod brojem 123, a tekst pesme je na str. 148.

<sup>8</sup> Vidi notni zapis pod brojem 34; tekst se nalazi na str. 47.

<sup>9</sup> N. Fracile, "Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini - komparativna istraživanja", Matica srpska, Udruženje folklorista Vojvodine, Novi Sad, 1987, str. 214.

<sup>10</sup> Op. cit., N. Fracile, "Vokalni muzički folklor...", str. 471.

<sup>11</sup> op. cit., dr. Vinko Žganec, "Narodne popijevke...", notni zapis se nalazi pod brojem 27, a tekst na str. 40.

<sup>12</sup> Op. cit., N. Fracile, "Vokalni muzički folklor...", str. 211 odnosno 471.

g1) izuzev kadence trećeg melostiha (kod zapisa dr. V. Žganca je na g1, dok kod zapisa iz Banata na a1).

Sledeći primer odnosi se na pesmu "Savila se bela loza vinova" (pr.4), zabeleženu u Subotici 1933. godine.<sup>13</sup> Reč je o zapisu čija je muzička forma sastavljena od tri dela (ABBv), u kojoj drugi i treći melostih imaju funkciju refrena. Ova pesma sa istim naslovom i gotovo identičnim tekstom, ali bez refrena, zabeležena je u Banatu 1981. godine.<sup>14</sup> Ona ima potpuno različit melodijski tip čija je muzička forma sastavljena od dva melodijska odeljka različite strukture. Pesme se, takođe, razlikuju i po načinu izvođenja na koji su zabeležene: u prvom slučaju pesma je zabeležena jednoglasno, a u drugom kao dvoglasno pevanje novije seoske tradicije "na bas". Dakle, ova pojava, s jedne strane, ukazuje na kontinuitet teksta, ali, s druge strane, i na promenu muzičke strukture.

Zahvaljujući mas medijima mnoge tradicionalne pesme nastavljaju da žive, zadržavajući pritom inicijalnu melodijsku liniju, ali ne i metričku strukturu. Jedan takav primer predstavlja, danas veoma popularna pesma, "U tom Somboru" čiji je zapis uvršten u ovu zbirku (pr.5).<sup>15</sup>

Posmatrajući celokupnu zbirku dr. V. Žganca treba istaći da većina zabeleženih napeva pripada distributivnom ritmičkom sistemu. Oni se zasnivaju prvenstveno na tonskim nizovima dijatonske strukture relativno malog opsega (uglavnom do sekste) i imaju najčešće jednostavnu muzičku formu. Završna kadenca na drugom stupnju predstavlja jedan od karakterističnih elemenata ovih napeva, koju treba posmatrati u širem kontekstu, tj. i sa folklorom drugih balkanskih naroda.<sup>16</sup>

Izloženim primerima u ovom saopštenju nameravao sam da ukažem samo na neke pravce mogućeg komparativnog etnomuzikološkog istraživanja koje, između ostalog, pruža ovaj dragocen materijal. Detaljnija analiza folklorne građe sigurno omogućava dublje komparativne zahvate, ne samo s folklorom srpskog življa iz Vojvodine već i onog iz Srbije, Hrvatske, pa čak i iz drugih krajeva Jugoslavije. On, takođe predstavlja, zanimljiv materijal i za proučavanje uticaja mađarskog folkloru nad hrvatskim, a ne treba zaboraviti ni nemačko prisustvo do II svetskog rata s obzirom na demografsku strukturu stanovništva u ovom delu Vojvodine.

Objavljivanje folklorne građe ove zbirke bilo bi od velike naučne koristi. Ona zaslužuje punu pažnju naučne javnosti ne samo zbog toga što je zabeležena od kazivača s kraja prošlog i početka ovog veka, kada su etnomuzikološka istraživanja bila veoma oskudna, već i zbog toga što on predstavlja podsticaj za istraživanje kontinuiteta, promena, prožimanja kao i budućih pravaca u folkloru Vojvodine, Srbije, Slavonije ali i Jugoslavije. Neki slični ili identični melodijski tipovi pojedinih pesama iz ove zbirke mogu se zabeležiti i danas na daleko širem folklorom arealu, kao dokaz da su narodi i narodnosti iz ovog dela Jugoslavije uvek bili veoma bliski, poprimajući jedni od drugih razne duhovne elemente koje

<sup>13</sup> U rukopisu citirane zbirke dr. V. Žganca notni zapis se nalazi pod brojem 84, a tekst na str. 106.

<sup>14</sup> Op. cit., N. Fracile, "Vokalni muzički folklor...", str. 207 odnosno 469.

<sup>15</sup> Op. cit., Dr. V. Žganec, "Narodne popevke...", vidi notni zapis pod brojem 159, a tekst na str. 188. Pretpostavljam da je u notnom zapisu umjesto 4/4 trebalo da stoji 6/8 (pr.5).

<sup>16</sup> Op. cit., N. Fracile, "Vokalni muzički folklor...", str. 108-110.

vekovima spajaju i oblikuju kulturu jugoslovenskih naroda. Otuda predlažem da se zbirka dra Vinka Žganca *Popijevke iz Sombora i okolice* što pre obelodani.

1. OVDJE MI DODJOSMO

(kraljička)

zapisao: dr V. Žganec

Allegretto

Marija Šimudvarac

Azaševac, rođj. 1864.

Bač, 28. VIII 1934.



Ov -dje mi do-djos-mo, ov-dje mi do-



djo-smo, Lje-ljo! Na čast va-ma mla-dji,



na čast va-ma mla-dji, Lje-ljo!

2. ŠKRIPI ĐERMA, ŠKRIPI ĐERMA

zapisao: dr V. Žganec

Allegretto

Vinko Lovrić

rođj. 1901.

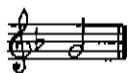
Bač, 6. I 1935.



Škri-pi der-ma, škri-pi der-ma ko je



na bu-na-ru! škri-pi der-ma, ko je na bu-na

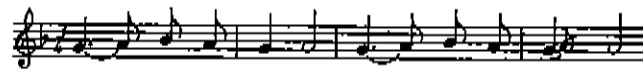


ru.

3. ŠETALA JANA KRAJ VINOGRADA  
(Sriem)

zapisao:  
dr. V. Žganec

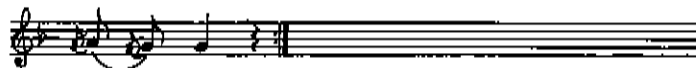
Ing. Svetozar Krotin  
45 godina  
Sombor, 30. IV 1935.



Še - ta - la Ja - na kraj vi - no gra - da



Oj, Ja - njo, Ja - njo, ja - gnje - šće

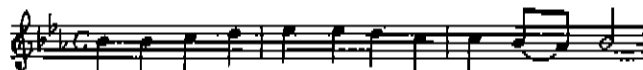


be - lol

4. SAVILA SE BELA LOZA VINOVA

zapisao: dr. V. Žganec  
Allegretto

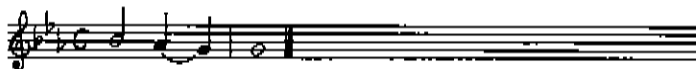
Ico Kujundžić  
Subotica, III 1933.



Sa - vi - la - se bi - la lo - za vi - no - va,



uz ta - ra - bu vi - no - va; uz ta - ra - bu

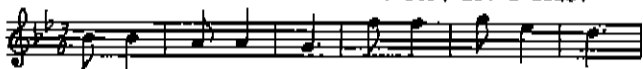


vi - no - va.

5. U TEM SOMBORU...

zapisao:  
dr. V. Žganec  
Largo

Pevali: Stipan Dulić i  
Djula Smit  
Sombor, 29. I 1928.



U tem Som - bo - ru svaš - ta j'na - vo - lju;



svaš - ta i - ma, to is - ti - na, da de - voj - ke



pi - ju vi - na u tem Som - bo - ru.