

u blagdanu oni svečano pjevaju mise na godišnjice (smrti župljana — gôdove) kao i mise za pokojnike (na dan sprovoda). Pjevanje tih glagoljaša nema instrumentalne pratnje. Ono nije plod (posebnog) učenja. Sastavlja ga izvjesna jednostavna i dirljivo svečana melodija koja pobuđuje pobožnost. Zbor je brojna jer ga sastavljaju svećenici, klerici, učenici (dijaci) i mnogi drugi laici kojima nije teško naučiti molitve što se pjevaju u njihovu jeziku (nel loro idioma), niti im je teško prilagoditi (svoj) glas napjevu koji traži više pobožnosti negoli umijeća.<sup>9</sup>

Izneseni opis vrijedio je u cjelini za prilike do sredine 19. stoljeća, a u znatnoj mjeri i sve do naših dana, do sredine 20. stoljeća. Za etnomuzikološka proučavanja posebno su važni podaci da u pjevanju sudjeluju i laici, i to mnogobrojni laici koji pjevaju na svom narodnom jeziku, nadalje — da to pjevanje ne traži nikakva učenja ili uvježbavanja.

Glagoljaško pjevanje u 18. stoljeću veže izvođača samo tekstem, dok mu u oblikovanju napjeva ostavlja veliku slobodu. Uz sudjelovanje većeg broja laika posebno su važne paraliturgijske pjesme od kojih se većina pjevala na obrascu poznate iz svjetovne folklorne muzike. Potrebno je bilo samo da je ritmički obrazac napjeva odgovarao metričkoj strukturi stiha u tekstu paraliturgijske pjesme. Takvi obrasci glagoljaškog pjevanja — koji se prenose usmenom tradicijom i šire različitim melodijskim varijantama — u znatnoj mjeri od-

govaraju osobinama folklorne muzike, premda su se tekstovi vrlo sporo i samo ponekad mijenjali.

Stoga možemo zaključiti da glagoljaško pjevanje tek u novije vrijeme, od kraja 17. stoljeća dalje, postaje veoma zanimljiv predmet etnomuzikoloških istraživanja. Posvema je razumljivo da etnomuzikolog nužno mora tragati i za starijim slojevima glagoljaškog pjevanja jer pojedini oblici — kao npr. dijaloška predtridentska uskrсна sekvenca i starinski tekst mrtvačke sekvence (Sudac gnjivan hoće priti), zabilježen već u 15. st. — pokazuju da su se još u glagoljaškom pjevanju 20. stoljeća očuvale mnoge starine koje očigledno potječu iz vremena za koje nemamo potvrda o većem sudjelovanju laika u liturgijskom i paraliturgijskom pjevanju.

#### BILJEŠKE

<sup>1</sup> Ante M. STRGACIĆ, Papa Aleksandar III. u Zadru. Radovi Instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru, sv. I, Zagreb 1954, str. 153 — 192.

<sup>2</sup> Luka JELIĆ, Fontes Historici Liturgiae Glagolito-Romanae XIII. ad XIX. saeculum, Veglae (Krk) 1906, XIII. s. br. 3 i 5.

<sup>3</sup> Tajni vatikanski arhiv, Arch. Concil., Valierova apostolska vizitacija iz g. 1579. N. 29, 53, fol. 43.

<sup>4</sup> Društveni i gospodarski okviri hrvatskog glagoljaštva od 12. do polovine 16. stoljeća. Croatica god. II, sv. 2, Zagreb 1971, str. 7—100.

<sup>5</sup> Uz navedeno djelo E. Hercigonje vidi također Ante M. STRGACIĆ, Hrvatski jezik i glagoljaška u crkvenim ustanovama grada Zadra, Zadar — zbornik, Zagreb 1964, str. 399. (za 14. i 15. stoljeća).

<sup>6</sup> Vladimir MOSIN, Poljičke konstitucije iz 1620. i 1688. godine. Radovi Staroslavenskog instituta, knj. 1, Zagreb 1952, str. 181 — 193 i 194 — 199.

<sup>7</sup> Rkp. 22.321 ms. 546, f. 26 u Naučnoj biblioteci u Zadru.

<sup>8</sup> Rkp. naveden u bilješci br. 7, f. 29.

Antun Celio Cega

## „Vokalni instrument kao neograničena mogućnost transformiranja“

(odlomak iz studije »Umjetnost pjevanja«)

Publika to obično zove lijepim glasom. Međutim time nije ništa određenog rečeno. Lijep glas je izvjesna tonska kvaliteta koju može posjedovati čovjek koji nikad nije učio pjevanje, niti se bavio ovom umjetnošću. Čim zapjeva, ova zvučkovna kvaliteta postaje prisutna, bilo u određenom registru, bilo u nekim drugim zvučkovnim kvalitetama. No uho iskusnog muzičara ili este- te odmah će osjetiti da je to pjevanje amatera. No, kako je »lijep glas« kompleksan fenomen, sugeriram u daljem razmatranju daleko bolji i

podesniji termin, a to je: vokalni instrument. Ja ću započeti s konstatacijom da je glas amatera pjevača nesvjesno impostiran, dok je glas profesionalnog pjevača osvješten. Pjevanje je zapravo niz fiksacija koje su kod pjevača amatera spontane. Najbolje kvalitete njegova pjevanja trebalo bi osvijestiti da bi one bile stalno prisutne. No kako one nisu pod kontrolom, događa se da izostanu u trenutku kad bi trebale biti manifestirane. Profesionalni pjevač, naprotiv, svjestan je svog instrumenta, njime suvereno vlada i njego-

vo je pjevanje trajna bitka za izraz kvalitetnim tonovima. Poput slikara koji se služe bogatom paletom, takav će pjevač nastojati da iz svoga instrumenta izvuče što više nijansa i što veće bogatstvo. U svojoj biti vokalni je instrument vrlo kompleksan. Čuveni talijanski pedagog Emanuele Garcija kaže: »Vokalni instrument uživa čudni privilegij da se neprestano transformira u mnoštvo različitih instrumenata«. To se može čuti na običnom primjeru kad pjevač izvodi tonove na prsnom, a zatim na falsetnom registru, i tada se čini kao da potječu iz dvaju različitih instrumenata.« Da bismo bolje upoznali instrument, poslušimo se analitičkom metodom:

Slušamo li pjevače, opaziti ćemo da se osim u interpretativnim koncepcijama bitno razlikuju i po vokalnim instrumentima. No dok se u nekim faktorima međusobno razlikuju, imaju elemenata koji su im zajednički. Iako se pričinjavaju akustički različiti, ovi su elementi baza vokalnog instrumenta i mogu se posve lijepo analizirati. U pjevačkoj terminologiji oni imaju i svoje nazive i ja ne vidim razloga zašto se ova terminologija, radi boljeg međusobnog sporazumjevanja, ne bi mogla upotrebiti i u estetskom pristupu pjevačkoj umjetnosti. To bi u svakom slučaju olakšalo sporazumjevanju među onima koji o pjevanju žele govoriti.

Glas, dakle, nije nešto nepromjenjivo, već je to »mogućnost transformiranja« i sastoji se iz više elemenata. Oni su baza dobrog profesionalnog pjevanja i bez njih je nezamisliva umjetnička kreacija. Prvi element, gotovo bih rekao zakon dobrog pjevanja, jest koncentriranost. To znači izvjesnu tonsku kompaktnost zvuka bez koje pjevaču manjka čvrstoća i bez koje glas zvuči akustički prazan. Iako akustički nekoncentriran glas može biti čist, u zvuku se osjeća raspršenost. Ta raspršenost se zna pojaviti i kod pjevača koji počinju gubiti glas. Naprotiv kod dobrog profesionalnog pjevača koncentriranost glasa stvara bazu vokalnog instrumenta.

Drugi element bila bi zvonkost (Oberklang ili Squillo). To je onaj dragocijeni metal »zlatni novčić«, »cekin« koji daje bogatstvo glasu. Pjevač kojemu glas nema zvonkosti podsjeća na valutu bez pokrića.

Treća komponenta je boja (timbar) glasa koja daje posebni šarm. Boja je najčešće ono po čemu prepoznavamo pojedine pjevače. To je samtasti baršun vokalnog instrumenta koji je od svih elemenata najličniji, jer koliko je s jedne strane povezan uz svijesno upravljanje glasom, toliko je s druge strane ovisan o anatomskoj građi i fiziološkim predispozicijama.

Zatim slijedi problem registara. Odavno su poznati u pjevanju dva registra: prsni (Brustton ili voce di petto) i registar glave (Kopfton ili voce di testa). Ne želim ulaziti u problem nastajanja ovih registara, jer je to problem koji više zanima pjevače, pedagoge i fonijatre nego estete. Za slušaoca je bitno da znađe akustički razlikovati jedan registar od drugog. Registar glave karakterizira tonska mekoća i modulativnost. Stvara utisak velike lakoće pjevanja i zvuči kao da je sve

koncentrirano u rezonantnim prostorima glave, te mu otuđa i naziv. On je osnovica za pjevanje velikih intervala, koloratura i melizama. Njegovo kretanje možemo slijediti od zapjeva kroz nemirne putove brzih i polaganih melodija. Međutim, ovim se načinom ne mogu razviti veliki i snažni tonovi, a ni snažna dramatika, pa se u tu svrhu pjevači služe prsnim registrom. Ovisno o čvrstoći glasnica prsni registar omogućava razvijanje snažnih tonova, pa zato pjevači koji pokušavaju pjevati isključivo ovim registrom brzo glasovno stradavaju, a imaju i smanjene mogućnosti interpretacije. Zvuk brusttona je sonorant, dubok, i slušalac imade osjećaj kao da je sva rezonanca koncentrirana u prsima. No, to je samo akustički fenomen, dok je u stvari problem mnogo složeniji. J. Forchhammer npr. smatra da bi se prsni registar morao zvati »puni registar«, jer je, čini se, problem u igri glasiljaka, a ne u našoj akustičnoj predodžbi. No ovakve probleme pravilno komentira naš čuveni pedagog svjetskog glasa profesor Lav Vrbanić kada kaže: »Premda većina navedenih termina nije možda fiziološki ispravna, ipak će u pjevačkoj praksi ostati dalje u upotrebi kao korisna i uspješna pomagala u teoriji vokalne tehnike«.

Kod dobrih pjevača uvijek je njihovo pjevanje fina usklađenost između spomenutih registara, gdje ovisno o umjetničkim koncepcijama čas prevladava jedan, a čas drugi. Ovo fino doziranje majstorstvo je kvalitetnog pjevanja. No, postoji i treći registar, onaj za koji su uvijek i pjevači i njihovi pedagozi težili, a to je »unione dei registri« (Garcija) ili kako ga Francuzi zovu »voix mixte«. Mi ga vrlo nespretno prevodimo terminom »srednji registar«, a zapravo se radi o mješanju prsnog registra s registrom glave. »To je prelazni registar koji odražava punoću tona brusttona i prozračnu boju kopftona, pa tonovi tog registra posjeduju karakterističnu mekoću i oblinu« (L. Vrbanić).

Spomenuti elementi vokalnog instrumenta tek su mali dio bogatstva koji se krije u ljudskom glasu. A gdje je modulativnost koja omogućava mijenjanje raznih vrijednosti kao što su boja, dinamika itd? Bez modulativnosti glas postaje dosadan, tonski siromašan, a i umjetnička kreacija dolazi u pitanje. Dakle, pjevački je instrument osviješteni ljudski glas koji se »za vrijeme pjevanja stalno oblikuje i stvara u neprekidnom zvučnom trajanju — legatu«. Ova mala analitička metoda pokazala nam je kolika je udaljenost od pučke konstatacije o lijepom glasu amatera do vokalnog instrumenta profesionalnog pjevača toliko nužnog za umjetničku kreaciju. Cilj je zapravo postići sintezu svih elemenata koja će stvoriti usklađenost instrumenata.

Čitajući ovo mnogi će se esteta zapitati nije li stvaranje vokalnog instrumenta zapravo dehumanizacija. Ne znači li svođenje glasa na instrument kidanje onog najvrednijeg, a to je ljudska riječ. Nije li to osiromašivanje i svođenje glasa na vokale i konsonante. Nije li to podređivanje onog ljudskog tonskim kvalitetima.

Ova primjedba nije sasvim besmislena, jer kad bismo odbacili ljudsku riječ koja izražava sva unutarnja čovječja zbivanja, napravili bismo doista umjetnički zločin. Ljudski glas najbogatiji je od svih instrumenata upravo jer posjeduje mogućnost izražavanja riječi, dakle onog kvaliteta kojeg je lišen svaki drugi instrument. Međutim ipak postoji nešto što nas u ovoj fazi razmatranja na to prisiljava. Stvaranje vokalnog instrumenta imade svoje opravdanje u muzici samoj. Poslužimo se primjerom:

Kada bi interpretacija pjevane riječi bila jedini estetski problem svako bi pjevanje sličilo recitiranju. Izgubila bi se melodijska linija. Stradala bi muzika. Takvo pjevanje postalo bi ubrzo vrlo dosadno. Kad bi pjevač u nekoj opernoj ariji koja je poznata upravo po svojoj melodiji bazirao cijelu interpretaciju na karakterizaciji teksta, nužno bi stradala muzika. Pjevanje više nebi bilo neprekidno zvukovno trajanje već bi postalo recitiranje određenog teksta na štetu glazbe. Kada bi na primjer tenor interpretirajući ariju Cavaradossija iz III čina opere »Tosca« svoju kreaciju bazirao na snazi riječi (»O dolci baci«), a zapostavio pritom melodiju, odsjekao bi ovoj ariji njenu srž, i uništio bi bilo ono što ovu ariju čini toliko popularnom kod ljubitelja operne glazbe, a to je upravo njena melodija. U prizoru iz III čina, kad sprovode Cavaradossija na tvrđavu Sant Angelo, orkestar izvodi ovu ariju i ona jednako ljepotom osvaja slušaoca, kao što će i kasnije zablistati u oproštajnoj ariji slikara Marija. Dakle, da bi ova arija doista mogla zablistati u tenorovoj interpretaciji nužno je da se pjevač služi svim onim muzičkim zakonima i sredstvima kojima se služio orkestar u prethodnom uvodnom prizoru. A što to znači? Da pjevačev glas mora biti tretiran upravo kao instrument jer jedino je tako moguće doživjeti ljepotu spomenute melodije. Premda je u ovoj ariji veoma važan tekst, to ne isključuje poštivanje muzičkih zakona, a to je moguće jedino kad tenor suvereno vlada svojim vokalnim instrumentom. Dakle vokalni instrument nije izmišljotina pedagoga i kritičara, niti hir pjevača, već je to osnovni ljudski muzički aparat bez kojega pjevač ne može muzicirati, a prema tome ni stvoriti bez njega istinski umjetnički doživljaj.

Po čemu se dakle razlikuje pjevač od nekog instrumentaliste, na primjer od klaviriste ili violiniste? Problem instrumenta glasovirač rješava novcem. Sakupi se određena suma i otiđe u dućan te kupi Blütnera ili Besendorfera. Pjevač naprotiv nosi instrument u sebi, on ga zapravo sam stvara. Taj instrument je aktivitet niza pokreta koje pjevač mora napraviti da bi dobio inpostiran ton. Ovi pokreti moraju biti svijesno napravljeni kako bi pjevač mogao vladati instrumentom. No pod pojmom »svijesno« ovdje se ne podrazumjeva samo teoretsko nego i praktično pjevanje. Bolje bi bilo reći da pjevač mora osjećati pokrete. To se može dakako naučiti ukoliko pjevač imade dobrog pedagoga, te lične anatomske i fiziološke predispozicije za stvaranje kvalitetnog vokalnog instrumenta. Tada će usklađivanjem svih pokreta od dijafragme do glasnica i razapetosti rezonatora dugotrajnim i višegodišnjim vježbanjem pjevač izgraditi svoj vokalni instrument. Dakako da oni koji nemaju prirodne preduvjete to neće postići ni ako izmijene dvadeset pedagoga. Oni će možda izgraditi vokalni instrument, ali njegova kvaliteta neće nikada prelaziti granicu osrednjosti i prosjeka. Slušaoci će uvijek na njihovo pjevanje ostati ravnodušni. Zato ponavljam, kvalitet tonski ovisi i o glasovnim predispozicijama. Loš pedagog može talentiranog pjevača upropastiti, ali dobar pedagog ne može nikome utisnuti u grlo lijepi ton. Dobar pedagog pjevanja može jedino afirmirati najbolje kvalitete koje se kriju u nečijem glasovnom aparatu, ali mu ne može dati ono što njegova priroda u sebi ne nosi. Kvaliteta vokalnog instrumenta zapravo je prezentiranje ljepote koju priroda stvara. To je izvjesno približavanje apsolutu, jedan zbroj kvaliteta koje svaki glas kao nesavršene nosi u sebi. Ta ljepota i jest ono što nas osvaja dok je slušamo. Tek slušajući prekrasni glasovni instrument imamo bazu za estetski doživljaj, za užitak. Kada se negdje spominju veliki pjevači poput Carusa ili Giglija, uvijek je njihovo ime usko povezano uz ljepotu njihova vokalnog instrumenta. Pjevač je svojevrsan Orfej, a slušaoci su nemirne duše Hada, koje će jedino ljepotom njegova »glasa« ublažiti svoj bol.