

Nakon članka Stefana Lazarova (Sofija) o bogumilima i glazbenim elementima u njihovu obredu, uz povezivanje različitih spomenika bogumilske kulture s bugarskim folklorom, slijede dva članka koji obrađuju područja srpske glazbene kulture. U prvom Danica Petrović (Beograd) govori o vezama između tekstova i melodijskih elemenata srpskih crkvenih pjesama i starijeg sloja srpskih folklornih obrednih pjesama (krstonoških, lazaričkih i slavskih). Posljednji prilog zbornika je članak Dimitrija Stefanovića (Beograd) o povijesnom razvoju srpske crkvene glazbe.

Grozdana Marošević-Brnetić

Aleksandar Linin, Makedonski instrumentalni orski narodni melodii, Makedonsko narodno tvoreštvo, Orska narodna tradicija, knjiga 3, Makedonska knjiga — Institut za folklor, Skopje 1978, 279 str.

Knjiga je prva i na polju jugoslavenske etnomuzikologije jedina velika zbirka etnomuzikološki obrađenih zapisa makedonskih instrumentalnih orskih melodija. Namijenjena je etnomuzikolozima koji istražuju to područje i širem krugu ljubitelja i izvođača makedonske instrumentalne glazbe.

U predgovoru zbirci autor iznosi opća obilježja orskih melodija i načine njihova oblikovanja. Uz priložene fotografije i crteže glazbenih instrumenata ukratko opisuje tehniku sviranja, udežbu, tonski niz koji pojedini instrument može izvesti, prilike i sastav u kojemu najčešće nastupa. Na kraju objašnjava kratice, posebne znakove i postupke kojima se služi u zapisivanju, dokumentiranju i etnomuzikološkom obrađivanju građe.

Zbirka obuhvaća 240 primjera instrumentalnih orskih melodija (u navedeni broj uključeno je i 11 varijanti), podijeljenih prema instru-

mentima koji ih izvode. Započinje količinski najbrojnijim zapisima melodija koje su izvedene aerofonim instrumentima — gajdama (110 primjera), grneti-klarinetom (33), zurlama (22), šupelkom (16), dudukom (15) i dvojankom (5), a završava primjerima koje izvode žičani instrumenti — četverožičana tambura (15 primjera), dvostruna litarka (5) i trostrune gusle koje su srodne lije-rici (19). U svakoj skupini melodije su raspoređene prema visini početnog tona u odnosu na, sve primjere zajedničku visinu završnog tona (g¹) — od primjera s nižim prema onima s višim početnim tonom u odnosu na završni.

Uz svaki primjer naznačeno je ime, mjesto i godina rođenja izvođača, mjesto i datum snimanja, datum melografiranja i broj magnetofonske vrpce na kojoj je snimljena melodija i koja je pohranjena u Institutu za folklor u Skopju. Na početku svakog primjera označena je metronomska oznaka tempa, a uz ključ oznaka za mjeru, koja se odnosi samo na broj doba. Kod mjera s dobama nejednaka trajanja, mjesto duže dobe označava manji broj u nazivniku razlomka oznake mjere.

Svi primjeri transponirani su na istu visinu završnog tona (g¹). Za većinu primjera izvedenih aerofonim instrumentima originalna visina završnog tona može se odrediti prema, u zagradama označenoj originalnoj udežbi instrumenta, uz naznaku udežbe instrumenta koja odgovara već transponiranoj tonskoj visini melodije na završeni ton g¹. Uz zapise melodija koje su izvedene klarinetom nema posebne oznake originalne udežbe instrumenta, pa možemo pretpostaviti da se radi o najuobičajenijoj udežbi ovog instrumenta u makedonskoj instrumentalnoj folklornoj glazbi (»B stroj«). Pretpostavljam da se u skupini melodija, izvedenih zurlama (uz čije je notne zapise ispisana i dionica tapana), kratice uz pojedine notne zapise (neobjašnjene u predgovoru) odnose na originalne udežbe instrumenata o kojima autor detaljnije govori u predgovoru (str. 11), npr. ZK — »ka-

ba«, ZJK — »jaramkaba« itd. Na stvarnu tonsku visinu zapisanih tamburaških melodija upućuje originalna tonska udežba žica, označena na početku svakog primjera, dok za zapis svirke na trostrunim guslama nedostaje oznaka koja bi pokazala tonsku visinu melodije u trenutku izvođenja. Takvo različito ukazivanje na originalnu tonsku visinu melodija moglo se izbjeći dodatnim označavanjem originalne visine završnog tona na kraju svakoga notnog zapisa.

Zbirci je autor priložio pregled nepoznatih riječi, pregled imena svirača i zapisivača (transkriptora), preglede orskih melodija po azbučnom redu njihovih naziva, prema lokalitetima, rednim brojevima notnih zapisa, tonskim nizovima i kadicama.






U našoj etnomuzikologiji prilično se raspravljalo o formama vokalne glazbe, ali vrlo malo o problemima instrumentalnih glazbenih oblika. Stoga autorov pokušaj analize orskih oblika i njihovih ritamskih obrazaca predstavlja pionirski posao. Kako razvijenost oblika orskih melodija ovisi o broju u nju utkanih glazbenih misli (usp. A. Linin, *Pesna i oro*, »Zvuk«, br. 73—4, Sarajevo 1967., str. 39), u pregledu orskih melodija s obzirom na njihovu formu primjeri su klasificirani prema broju različitih glazbenih redaka koje sadrže. Tako su ora s jednim glazbenim retkom jednodijelna (A), s dva dvodijelna (AB) itd. Osnovni principi oblikovanja orskih melodija (ponavljanje i variranje osnovne glazbene misli i njoj kontrastno suprotstavljanje nove) uzrok su velikom broju raznovrsnih orskih oblika, što je jedan od mogućih razloga autorova odustajanja od standardne analize glazbenih oblika. Na primjer, sama naznaka da orska melodija br. 61 pripada »trodijelnom tipu« ora (abc) ne govori o slijedu, međusobnom izmjenjivanju, ponavljanju i varijantama triju osnovnih glazbenih redaka. Detaljno prikazan oblik ovog

primjera: a a₁ b c a a₁ a₂ a₁ b c a a₁ (kako ga je sâm autor označio u članku *Pesna i oro*, str. 42) znatno se razlikuje od oblika ostalih primjera koji su također svrstani u tip »trodijelnih ora« (abc).

Nakon pregleda metričke strukture, u kojoj su primjeri podijeljeni u skupinu mjera s jednakotrajnim i nejednakotrajnim dobama, slijedi pregled orskih melodija prema ritamskim obrascima i stupnju razvijenosti. Stupanj ritamske razvijenosti orskih melodija izražen je omjerom dvaju brojeva, koji se nalaze uz ritamske obrasce pojedinih primjera — prvi se broj odnosi na broj različitih ritamskih obrazaca, a drugi na ukupan broj taktova primjera. Dvadeset i pet stranica dugačak pregled ritamskih obrazaca čini se, međutim, promašenim zbog suviše uskog shvaćanja pojma »ritamski obrazac«, koji je ovdje poistovjećen s metroritamskom pojavom u okviru samo jednog takta. Ne razumijem što je navelo autora da analizira metroritamske pojave na osnovi takva poimanja ritamskog obrasca, jer je poznato da i sâm zastupa mišljenje kako orske melodije valja analizirati »prema broju muzičkih misli« koje se »poklapaju s jednim, dva ili tri takta«. A. L. *Pesna i oro*, str. 39). Nizanje različitih jednotaktnih »ritamskih obrazaca« jedne orske melodije, od onih s notama duljeg trajanja prema kraćem (zasebnim »ritamskim obrascem« tako postaje i polovinka završnog takta u 2/4 mjeri), vodi u nepotrebno detaljiziranje koje onemogućuje uvid u stvarni slijed metroritamskih pojava glazbenih redaka koji su duži od jednog takta. U pregledu naveden redoslijed četiri »ritamska obrasca« primjera br. 78 (str. 247): potpuno



je umjetno izdvojen iz stvarnog redoslijeda tih elemenata koji u tom primjeru tek međusobnim udruživanjem oblikuju pet realnih metroritamskih obrazaca:

	(1—6. takt),
	(7—8. i 15—16. takt),
	(9—10, 11—12. i 13—14. takt),
	(17—18, 19—20. i 21—22 takt) i
	(23—24, 25—26. i 27—28 takt).

Možda je nizanjem izoliranih jednotaktnih metroritamskih pojava, koje su tek osnova ritamskih obraza glazbenih redaka, autor nastojao izbjeći ispisivanje velikog broja ritamskih varijanti istog glazbenog retka; no, mogao je to postići i drugim načinom, npr. odabiranjem najučestalijeg ritamskog obrasca. Osim toga, upozoravam da je vjerojatno tiskarskom nepažnjom došlo do zamjene rednih brojeva primjera koji su donijeti uz ritamske obrasce na stranicama 246. i 247, tako da npr. ritamski obrasci navedeni uz primjer br. 10 odgovaraju primjeru br. 207.

Knjiga završava sažetkom na engleskom jeziku, u kojemu su neispravno prevedeni neki muzički pojmovi (npr. »metrička struktura« kao »tempo structure«, »takt« kao »tempo« i sl.), pregledom literature o instrumentalnoj folklornoj glazbi, sadržajem knjige i neuvezanim listom s ispravkama grešaka koje su se potkrale u tisku.

Grozdana Marošević-Brnetić

Mihailo Dimoski, Makedonski narodni ora, Od repertoarot na ansamblot za narodni igri i pesni »Tanec«. Makedonsko narodno tvoreštvo, Orska narodna tradicija, Kniga 2, Institut za folklor — Skopje, Naša knjiga, Skopje 1977, 240 str.

Ako usporedimo bogatstvo folklornih plesnih tradicija naših naroda i narodnosti i broj zabilježenih i publiciranih plesova, uočiti ćemo velik nerazmjer, naravno na štetu ovih drugih. Razlog tomu je, prije svega, što se u nas relativno kasno počelo sustavno proučavati i bilježiti plesne tradicije. Drugi ne manje važan razlog je nedopustivo malen broj stručnjaka etnokoreologa koji se na profesionalnoj osnovi stručno i znanstveno bave ovom problematikom.

Organizirana etnokoreološka djelatnost u Makedoniji počinje krajem 1950. godine osnivanjem Muzikološko-koreografskog odjela u okviru Folklornog instituta NR Makedonije u Skopju (sada Institut za folklor »Marko Cepenkov«). Zadatak tog odjela je da sakuplja, sistematizira i proučava makedonski muzički i plesni folklor. Među prvim rezultatima takve djelatnosti jest i zbirka dvadeset makedonskih narodnih plesova, koju su pod imenom »Makedonski narodni ora« priredili za tisak suradnici Folklornog instituta Živko Firfov i Gančo Pajtondžiev (Skopje 1953). Sve te plesove zabilježili su neposredno autori na smotrama i festivalima od pojedinaca i grupa. Za zapisivanje plesnih pokreta autori su stvorili vlastiti sistem od 63 koreografska znaka.

Godine 1973. Institut za folklor u svojoj ediciji »Makedonsko narodno tvoreštvo — Orska narodna tradicija« kao prvu knjigu izdaje **Makedonski narodni ora** Ganče Pajtondžieva. Autor je tu objavio zapise 106 plesova iz istočne Makedonije. Paralelno je upotrijebio dva sistema zapisivanja plesova: sistem upotrijebljen u zbirci iz 1953. godine, ovdje razrađen u nekoliko stotina znakova, i Labanovu kinetografiju kao opće usvojen međunarodni si-