

"MI ĆEMO ZAK'ANTAT GLASON OD SLAVIĆA"

KONCEPCIJE IZVOĐAČA O TRADICIJSKOM PJEVANJU U PUNTU NA OTOKU KRKU¹

RUŽA BONIFAČIĆ

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Na temelju opsežne terminološke i glazbene građe sakupljene tokom 80-ih godina u Puntu na otoku Krku, u radu se iznose koncepcije starije generacije izvođača o pojedinim aspektima tradicijskog pjevanja - o pjevaču, načinu pjevanja i pjesmi. Analiziraju se termini kao pokazatelji složenog procesa mijena i postepenog nestajanja istraživane tradicijske glazbe. Detaljnija pozornost posvećuje se kvaliteti i kvantiteti verbalnog izričaja, korijenima često nekonzistentnih i djelomičnih koncepcija kazivača te pitanju postojanja sistema koncepcija o glazbi u istraživanoj zajednici.

Istraživanje tradicijske glazbe² istarsko-primorske regije³ na različite se načine odvijalo u prošlosti. Najviše pozornosti posvećivalo joj se u prvoj polovici 20.

¹ Članak je dijelom prerađena verzija jednog od poglavlja magistarskog rada *Tradicijsko pjevanje u Puntu na otoku Krku*, dovršenog 1990. godine. Rukopis rada nalazi se u dokumentaciji Zavoda za istraživanje folkloru (dalje: ZIF-a), sign. 1370.

² Pod pojmom **tradicijska glazba** (lat. tradere = prenositi, predavati) mislim na sloj folklorne glazbe koji se prenosi s generacije na generaciju u određenom vremenskom i prostornom okviru. Tradiciju ne shvaćam kao gotovu datost, skup nemijenjanih kulturnih vrednota, već kao živi proces "kojim svaka generacija nanovo definira svoje kulturno naslijeđe i identitet" (Supek-Zupan 1983, 62), kao dinamički predmet modela istraživanja folklorista i etnologa. Prema definiciji usvojenoj na VII. konferenciji *International Folk Music Councila* (1954. u São Paulu) "tradiciju oblikuju: a) kontinuitet koji povezuje sadašnjost s prošlošću; b) variranje koje nastaje stvaralačkim impulsom pojedinca ili skupine, i c) selekcija zajednice koja odbire jedan ili više oblika u kojima ta muzika dalje živi" (*Journal of IFMC*, 1955, 23). Promjena, dakle, kao bitna značajka tradicijske glazbe, mora biti promatrana kao pandan stabilnosti - one

stoljeća: bila je u središtu interesa, u žarištu sukoba ne samo etnomuzikoloških već i drugih sručnih krugova,⁴ a onda i šire javnosti. Veći dio istraživača usredotočio se na složenu problematiku tonskih odnosa, zanemarujući pritom ne manje zanimljive druge značajke ove glazbe poput npr. strukture metroritamskih obrazaca, forme, načina pjevanja.

Stupanj osobnog kontakta s istraživanom glazbom i njezinim izvođačima, poznavanje građe i teorijska širina postepeno su formirali dva usmjerenja u tumačenju te glazbe. Sljedbenici prvog usmjerenja polazili su od dostignuća zapadnoevropske glazbene teorije s početka 20. stoljeća: zalagali su se za približavanje istraživane glazbe durskom i molskom tonskom rodu (s određenim alteracijama) i starocrkvenim načinima, nadopunjavali su osnovne, u realnosti postojeće tonove do oktave, služili se terminom *ljestvica* i upuštali u teorije o opsegu te *ljestvice*, obrađivali postojeće napjeve, zapisivali ih u okviru temperiranog sistema, manje ili više svjesni kompromisa.

Nekolicina teoretičara, međutim, zalagala se za širi pristup ovoj glazbi, za traženje korijena njezine originalnosti upravo u njoj samoj. Smatrali su da se radi o glazbi "sui generis" (J. Gotovac, Z. Grgošević, prema I. Matetiću Ronjgovu 1925b, 165), da je valja analizirati kao zasebnu i prastaru akustičku fakturu (A. Bonifačić 1971, 351) koja "najbolje odgovara izražavanju narodnog skladatelja i najpotpunije zadovoljuje težnju pjevača" (B. Širola 1919, 516). Već od drugog desetljeća 20. stoljeća, dakle, idejno su započeli formirati temelje danas šire primjenjivanog i razrađenog - antropološkog pristupa.

No, djelovanje većine ovih autora ograničilo se uglavnom na navedena upozorenja. Glazba je postavljena na poseban pijedestal, ali malo je poduzeto daljnjih koraka u započetom smjeru. Prigovarajući im općenitost i preširoko poimanje istraživane glazbe, sljedbenici prvog usmjerenja, potaknuti u prvom redu radovima Ivana Matetića Ronjgova a onda i Vinka Žganca, nastavili su u započetom pravcu razvijati svoja istraživanja i razrađivati zacrtane teorije. Na ovom pristupu većinom se temelje i značajniji etnomuzikološki radovi u drugoj polovici 20. stoljeća.

U susretu s tradicijskom glazbom istarsko-primorske regije smatrala sam potrebnim krenuti od širih temelja, zacrtanih kod teoretičara drugog usmjerenja. Pristup se temeljio na uvjerenju da je upravo kroz antropološke odrenice moguće približiti se dugo očekivanim rješenjima ili barem smjericama daljnjeg tumačenja, a onda i zapisivanja ove glazbe. Istraživanje sam usmjerila k jednoj od točaka bogatog istarsko-primorskog glazbenog mozaika - tradicijskom pjevanju u Puntu na otoku Krku. Iz šireg socio-ekonomskog i povijesno-kulturnog okvira u kojem živi ova glazba i u kojem sam je istraživala, u ovome radu izdvajam koncepcije

su dijalektički povezane, uzajamno se nadopunjuju i i izmjenjuju te im kao takvima i komplementarno pristupam.

³ U članku se koristim ovim skraćenim terminom. On se odnosi na područje Istre, sjevernog Hrvatskog primorja (vinodolsko-velebitska obala) i Kvamerskih otoka (veliki otočni nizovi Krk-Rab-Pag, Cres-Lošinj-Susak).

⁴ O teorijama ovih istraživača i popratnim radovima usp. preglede B. Širole (1942) i V. Žganca (1962) te poglavlje iz navedenog magistarskog rada autorice *O problematici tzv. "istarske ljestvice"* (1990, 28-41).

stanovnika Punta o njihovoj glazbi. Jer, upravo oni ju prenose, mijenjaju, vrednuju, vesele joj se ili je kude, zaboravljaju je. U njima ta je glazba živjela i još na izmijenjeni način egzistira i danas. Mijenom i nestankom njihova svijeta, odlaskom njih samih i sama glazba se mijenja, nestaje, nema više svrhe svoga postojanja.

Prema riječima Alana P. Merriama "svaki muzički sistem predodređen je nizovima koncepcija koje uvode muziku u aktivnosti društva u cijelosti i definiraju je te smještaju kao fenomen života uz druge fenomene" (1964, 63; prev. Bonifačić). Muzika je, dakle, bitan dio i aktivni faktor u oblikovanju društveno-kulturnog života određene zajednice. Utjecaj je dinamički i djeluje u oba smjera: kako od strane društva i kulture na muziku tako i obrnuto. Zajednički, međusobno isprepleteni brojnim vezama, oni se neprestano (pre)oblikuju.

No, kako ispravno naglašava ovaj autor, koncepcije izravno ne stvaraju muziku (1964, 103). Do njih dolazimo analizom različitih vrsta ponašanja i usporedbom sa samim glazbenim zvukom. U ovome radu detaljniju ću pozornost, stoga, posvetiti u prvom redu verbalnom izričaju pjevača, te njihovom društvenom a povremeno i fizičkom ponašanju, vidljivom pri samim razgovorima i tokom izvedbe pjesama.

Pitanja na kojima se temelji ovo istraživanje i na koja kroz ovaj rad barem dijelom želim odgovoriti jesu: Koje i kakve su koncepcije izvođača o tradicijskom pjevanju u Punta? Koliko su one razrađene? Koliko su svjesne i organizirane, a koliko u području unutarnjeg poimanja, osjećanja i djelomičnog, rastrzanog naslućivanja? Da li se individualna poimanja međusobno slažu tvoreći tako i širi korpus poimanja zajednice? Možemo li na osnovi iznesenih činjenica govoriti o sistemu koncepcija ispitivane zajednice?

Iz obimnije sakupljene terminološke građe o tradicijskoj glazbi Punta, izdvojit ću koncepcije povezane s (1) ličnošću pjevača, zatim s (2) načinom pjevanja i, napokon, s (3) pjesmom. Tokom izlaganja ovih koncepcija, a i u posebnom potpoglavlju, iznijet ću primjere vezane uz složen i neminovan proces promjena tradicijske glazbe, kojega je moguće pratiti upravo kroz terminološku građu i poimanja kazivača.

Nekoliko izabranih podataka iz novije povijesti mjesta Punat

Krajem 19. stoljeća Punat je čvrsto strukturirana, dosta homogena seoska zajednica. Oskudna egzistencija mještana temelji se na osnovnim djelatnostima - poljoprivredi, sitnom stočarstvu, pomorstvu i ribolovu. Stabilni oblici seoskog življenja uvjetuju i postojanost tradicije koja se, uz manje promjene, prenosi s generacije na generaciju. Zajednica je zatvorena, osim trgovine nema značajnijih poticaja za kontakte s drugim mjestima po otoku; promjena stanovništva je neznatna.

No, tokom prvih desetljeća 20. stoljeća mijenja se ekonomska struktura mjesta: osnovni načini privređivanja proširuju se privatnom i društvenom djelatnošću (hotel, brodogradilište, tvornica vijaka). Punat se, među prvim mjestima na otoku, otvara novim društveno-kulturnim strujanjima koja dolaze izvan otoka. Mjesto aktivno sudjeluje u političkim događanjima. Dojučer homogena zajednica počinje se cijepati na manje skupine, političke stranke. Kao popratni vidovi navedenog procesa, na Punat dolaze i nova glazbena strujanja: od limene i kavanske glazbe do tamburaša i harmonike. Tradicijska glazba, dojučer ekvivalent folklornoj, u 20. stoljeću postaje tek jedan od slojeva folklorne glazbe u Puntu; od čitave seoske zajednice ili barem njezinog većeg dijela u prošlom stoljeću, sada je aktivno njeguje tek jedna grupa Puntara.

Proces preobrazbe društveno-kulturnog života, a ujedno mijena i nestajanja tradicijske glazbe nastavlja se i u drugoj polovici 20. stoljeća. Aktivnost mještana se smanjuje: jedina organizacija koja tek dijelom nadomješta bogati organizirani društveno-kulturni život iz prve polovice stoljeća je - KUD Punat. Osniva se početkom 60-ih godina; sastoji se od zbarske, dramske, tamburaške i folklorne sekcije. Početkom 90-ih godina svjedoci smo jedino aktivnog života folklorne sekcije te dijelom tamburaške. Punat postaje, najviše zahvaljujući turizmu, bogata zajednica koja privlači i doseljenike iz unutrašnjosti, a tokom ljeta i brojne domaće i strane turiste. Po broju stanovnika (oko 1700) drugo je mjesto na otoku. Promjene na ekonomskom, demografskom, političkom planu uvjetuju i paralelne procese u društveno-kulturnom životu.

Koncepcije Puntara o tradicijskom pjevanju

Prije početka detaljnijeg izlaganja potrebno je navesti da su termini koju ukazuju na poimanja o tradicijskom pjevanju sakupljani tokom 80-ih godina u prvom redu od danas starije generacije puntarskih pjevača.⁵ Kazivanja se odnose, dakle, na minule godine u kojima su pjevači bili aktivni nosioci tradicije.

Koncepcije o pjevaču

Nekoliko je kriterija na temelju kojih su Puntari raspoznavali, procjenjivali i izdvajali dobrog pjevača. Prije svega tražila se vokalna kvaliteta te uvjerljivost izvedbe. Terminološki podaci u vezi s time dosta su oskudni: razlikuju se osnovne značajke - snažan (*deb'eli*,⁶ *veli*) i tihi (*tanki*) glas, te visoko (*vis'oko*) i nisko (*baso*,

⁵ Nazive "stariji, srednji i mladi" valja shvatiti okvimo, samo radi diferencijacije. Ovom prilikom pod izrazom starija generacija mislim pretežno na mještane koji su stariji od 65, 70 godina.

⁶ Tradicijske glazbene termine donosim prilikom prvog navođenja u kurzivu. Ako je termin (posebno muzički kao npr. *sop'ile*, *tanac*, *kant'at*) veoma često u upotrebi, dalje će se iznositi običnim slovima.

bas'ije) pjevanje. Od dobrih pjevača, naročito muškaraca, implicitno se tražilo da posjeduju jaki glas, i o navedenom se pohvalno izražavalo ("Sva crikva je kant'ala, on je vavek plaval nad svimi. Ko grlo je im'el!", Jakovina Jivićeva;⁷ "Ku glas'inu ima!", Marija Župika). Sami kazivači svjesni su udovoljavaju li postavljenim kriterijima ili ne ("Ja danas ne mogu /pjevat/, ali inače ja tako dignem - da ih je dv'ajset ljudi, ja ću nad svima!", Vjera Andrićeva; "Stari smo, grla su se zgubile.", Miro Maračić Katušić). No, s druge strane, i nježniji glas, povezan s melodioznim pjevanjem - naročito u pjevačica - pobuđuje interes i pohvalu. Iz ovih poimanja nastao je i češće upotrebljavan termin koji sadrži i estetske standarde - *grlo* ili *glas od slavića*.

U pogledu načina i uvjerljivosti izvedbe Puntari toliko ne govore o svojim kriterijima. Oni su se u većini slučajeva podrazumijevali, te raspoznavali i vrednovali. Vidljivi su bili kod same izvedbe. Tako se npr. znalo da se tradicijske pjesme izvode čvrstim, jakim, oštrim i napetim glasom koji vrlo brzo izaziva promuklost u pjevača.⁸ Dinamika (pretežno u okviru *f*, a ponekad i *mf*) skoro se neizmijenjeno održavala tokom čitave izvedbe. Ako je pjevač udovoljavao navedenim implicitnim kriterijima, zajednica ga je pozitivno vrednovala.

U izreci "ki je znal ćap'at" sadržano je nekoliko daljnjih traženih, ali ne i dokraja osviještenih osobina kod pjevača: da ima dobar sluh, da ga zanima pjesma, da se trudi dobro ju naučiti i interpretirati i da osjeća raspoloženje okoline i trenutak u kojem se od njega očekuje da zapjeva pjesmu.⁹

Vrlo je važna bila pjevačeva memorija - poznavanje što većeg broja napjeva i pjesama, ali i što duljih tekstova ("Bi bil kant'al, a ni im'el ni note¹⁰ ni grla." Ili "On je tog'a znal vruga i pol za kant'at; od v'ečera do jutrin kant'at, nigd'ar dvoje bes'ede /iste riječi/", M. Ž.).¹¹ Važan je bio i način na koji se tekst izvodio - da li napamet ili uz pomoć drugih pjevača i vlastitih zapisa-podsjetnika ("Ja san ju svu znal - celu pesmu. Nap'amet san ju tarar'ajkal ... ma to je čudo, /pjesma/ ima morda

Usmena kazivanja navodim uvijek uz obilježavanja mjesta naglaska (zarezmom ispred naglašenog vokala i to u slučaju kada se taj naglasak razlikuje od štokavskoga), a ne i oblika pojedinog akcenta. Tumačenja tradicijskih termina donosim u kosim zagradaama //.

⁷ Imena kazivača, prilikom prvog navođenja, iznosim u oblicima u kojima ih današnji stanovnici Punta raspoznaju - dakle s nadimcima; u slučaju da imena kazivača nisu od posebne važnosti za problematiku rada, u daljnjem tekstu donosim samo inicijale. U dokumentaciji ZIF-a nalaze se detaljni podaci o kazivačima.

⁸ Za razliku od Puntara, snimajući pjesme u susjednim mjestima (Korniču i Vrbniku) ustanovila sam da prevladava tiša, osjećajnija i melodioznija izvedba, bez napinjanja i oštre izvedbe kao kod Puntara. Kriteriji se, dakle, u okviru širih, zajedničkih poimanja stanovnika otoka Krka (npr. u pogledu dinamički neizdiferencirane izvedbe, nazalne boje i dr.) ipak razlikuju i variraju od mjesta do mjesta.

⁹ S druge strane, termin *ćap'at* znači inspiraciju, trenutno raspoloženje pjevača (npr. u izreci "Kad nas ćap'a - zakant'amo.", J. J.).

¹⁰ Pod terminom *nota* podrazumijeva se napjev kojeg pjevač treba poznavati i znati dobro izvoditi. Ovaj termin veoma se često upotrebljava kako kod Puntara tako na čitavom otoku (*Kant'a se na om'išljansku notu*). No, on se vezuje samo uz tradicijske pjesme, tj. one koje sami Puntari smatraju starima i domaćima. Za noviju pjesmu i sami kazivači upotrijebit će noviji termin, doduše s izmijenjenim naglaskom - *melod'ija*.

¹¹ Po navedenim kriterijima (kvaliteti glasa, uvjerljivosti izvedbe, memoriranju stihova, poznavanju što većeg broja pjesama i napjeva), Puntari se pridružuju brojnim zajednicama, koje upravo navedene standarde ističu kao temeljne (usp. Merriam 1964, 115-119).

pedes'et k'itic¹²). Svjesni ovog preduvjeta sami pjevači i pjevačice zapisivali su tekstove i možda ih sami u kući uvježbavali kako bi kasnije u društvu potvrdili svoje umijeće i dalje tako zadržali status cijenjenog pjevača (npr. Jakomina Jivićeva, Ive Orlić Senkić). Drugi je tek razlog zapisivanja vjerojatno taj što su bili emotivno vezani uz same pjesme i što možda nisu željeli da se tradicija zaboravi.

Dobar pjevač uspoređivao se i sa, od zajednice veoma cijenjenim standardima ("Sva crikva je ozvanj'ala kad'a je kant'al. On je znal bolje leh pop.", J. J.). Pjevači su bili svjesni da i fizičko ponašanje doprinosi općem dojmu njihove vrijednosti ("Ja, kada je društvo, ja se onda dignem i onda i mimike i sve, sa svim tijelom." Druga kazivačica komentira: "Je, on'a dela moti /gestikulira/", M. Ž. + V. A.).

Sama zajednica i reakcija njezinih članova bili su među prvim kriterijima za opstanak dobrog pjevača. Poziv na zabavu u manjem krugu značio je pohvalu (koju kazivači često nisu otvoreno priznavali - "Koliko put smo mi bili pozoveni pa smo *morali* kant'at", Antica Pavlika). No, javni nastup u ime čitavog mjesta na smotrama otoka Krka, a pogotovo izvan njega - na Međunarodnoj smotri folkloru u Zagrebu ili čak izvan Jugoslavije, bili su među važnijim pokazateljima i kriterijima očigledne vrijednosti nekog izvođača. Ulogu je igrala kvaliteta poziva, ali i kvantiteta (više = bolje; "Račun'ali su nas da smo najbolji na Puntu. Mi smo bili tri puta - su nas snimali u Rijeci. Da sačuvaju naše pjesme i glas ... i su rekli: 'Stavili smo vaše glasove na vrpcu od hiljadu dolara'", A. P.).

Optimalna veličina izvođačke grupe

Većina kazivača složila se s izjavom da se tradicijske pjesme pjevaju "vavik u dva", bilo miješani parovi, bilo sami muškarci ili žene. Za razliku od tradicijskih (uz koje vezuju termin *k'anat*, *kant'at*), izvođenje modernijih pjesama porijeklom izvan otoka nazivaju pjevanjem i kažu: "Jer *pjevanje* može se samo, al *kant'anje* ne. Kako ćeš *kant'at* sam? Mora bit još neki. Nikoga partnera /moraš imati/" (A. P.).

Često je tako slučaj da sam pjevač ne može dobro izvesti svoju dionicu dvoglasne tradicijske pjesme - zbunit će se, krivo je otpjevati (skratiti, izbaciti npr. dodatke, refrene) ili stati. Potreban mu je, dakle, osjećaj zajedničkog stvaranja, podjednako važnog sudjelovanja u dvoglasnoj izvedbi tradicijske pjesme.¹³

Poseban slučaj su novije tradicijske pjesme (kao npr. *Mesopuste Frane*, primjer br. 1, *Ča je more, Vrbniče nad morem*) koje se i danas izvode u zboru. U ovu grupu ubrajaju se i pjesme donesene iz drugih krajeva (izvan otoka Krka). Dugogodišnjom praksom one su se udomaćile i počele među Puntarima poimati kao tradicijske (npr. *Barum*, *barum bačvice*, primjer br. 2 ili *Veselo*, *veselo*, br. 3).

¹² Ive Orlić Senkić govorio je o poznatoj i u Puntu veoma često izvedenoj *Pismi od Oštrmana*.

¹³ Sličnu značajku za višeglasno tradicijsko pjevanje nalazi A. Petrović za područje Bosne (1988, 19).

U Puntu se javno nije prakticiralo jednoglasno, solističko pjevanje. No, kako se ono podrazumijeva u intimnim trenucima, činile su se razlike i u poimanju. Tako sâm čovjek nije mogao dobro pjevati - on *pom'alo gunda* ili *si pom'alo pokant'a*. Jadikovanje za mrtvim smatralo se više plaćem nego pjesmom, a uspavanke su bile označavane i vrednovane kao *kantun'etice* /pjesmice/...

Koncepcije o pjevanju

Karakteristično pjevanje kako na otoku Krku tako i u čitavom području Istre i Hrvatskog primorja bilo je upravo - dvoglasno pjevanje. Iako ono nije bilo i jedino pjevanje na ovim područjima,¹⁴ svojom zanimljivošću i ljepotom zadržalo je dominantnu ulogu u ovim krajevima. I kada se od strane vanjskih promatrača govorilo o tradicijskom pjevanju istarsko-primorske regije, najčešće se podrazumijevalo upravo ovo pjevanje.

Razumljivo je, stoga, da su izvođači o njemu imali brojne stavove. Kako je rečeno na prethodnim stranicama, koncepcije i vrednovanja zajednice u pogledu jednoga pjevača bile su dosta često izražavane. No, krajnji sud o pjevaču donosio se na osnovi njegovog zajedničkog pjevanja s drugim, uklapanja u karakteristični duet.

Na pitanje: "Za koga se kaže da lipo kant'a?" pjevačica Jakomina Jivićeva odgovara: "Kad'i se dva grla lipo slažu", dakle automatski ne razmišlja o jednom, već o dvojici pjevača(ica). Sami, danas stariji pjevači, svjesni su mnogih pojedinosti i poteškoća pri zajedničkom pjevanju. Stoga je karakteristično da je dobar pjevač najčešće jednom ili dvaput tokom života odabirao drugoga za zajedničko pjevanje. Godinama su nastupali zajedno, kako prilikom privatnih tako i javnih događanja. Važnost ove pojave potvrđuje i sam termin - *kump'anj* (*kump'anjica*). I danas on se upotrebljava i u drugom kontekstu, kada se općenito odnosi na prijatelja, životnog druga. *Kump'anja* u pjevanju odabiralo se, s jedne strane, na osnovi prijateljstva, razumijevanja, istih ukusa, no nužan preduvjet bio je i slaganje u glasovima te u načinu pjevanja. Oba uslova međusobno su se ispreplitala, utjecala jedan na drugoga - nije bilo dobrog *kump'anja* u pjesmi ako nije bio i životni drug i obrnuto. Navedeno potvrđuje i često zajedničko pjevanje bračnih drugova. Zanimljivo je da je ono ponekad znalo istisnuti i pjevanje s prijateljem.¹⁵

Slaganje u pjesmi ovisilo je, kako je navedeno, o mnogim preduvjetima. Na prvome mjestu tu su tehnički, muzički zahtjevi. Kod pitanja kazivačima - da li upotrebljavaju termin *na tanko* i *na deb'elo* i ako da, što to znači - jedna pjevačica odgovorila je: "Jed'an tanko , a jed'an deb'elo. Ženska tanji glas, a muški ju prati zi

¹⁴ U Istri npr. paralelno s njim živjeli su i drugi također zanimljivi oblici kao bugarenje ili pjevanje talijanskih manjina.

¹⁵ Uzmimo primjer bračnog para Antice Pavlike i Mika Žica Mikulina. Dok se nisu oženili, svaki je pjevao i dobro se slagao sa svojim *kump'anjem*. No, već nakon upoznavanja, kod zajedničkog druženja, a naročito nakon ženidbe oni su u javnosti počeli nastupati skoro jedino zajedno. Ponekad bi se udružili i sa svojim bivšim pratiocima, ali opet samo u paru (2+2).

debljin."¹⁶ (J. J.) Druga pjevačica je pojasnila: "Muški mora jim'it više bas'iji glas, a ženska more zakant'at jače /ali/ ako će on krič'at, ond'a ženska ne more." (M. Ž.). Dakle kao i kod koncepcije jednog pjevača, Puntari su razlikovali jaki glas (koji se smatra lijepim) od prejakog (koji je ružan), no granicu do koje je neki glas dobar nisu znali detaljnije objasniti.

Slaganje pjevača također, kako kazivači navode, ovisilo je o kvaliteti pjevanja, točnosti izvedbe te poznavanja pjesama i napjeva kod jednog i drugog izvođača: "Ja ću zi s'akogu kant'at, ako on zna kant'at; ako on počm'e šabaljar'it, faljiv'at /raditi greške/ ne moreš zi tak'ovim čov'ikom kant'at, J. J.).

Pjevači su bili svjesni "pravila" (dugo prenošenog iskustva) o načinu pjevanja: nikada zajedno nisu započinjali pjesmu već bi prvi uvodio, otpjevao jedan takt i tako pružao informaciju drugome pretežno o melopoetskoj varijanti i intonaciji koju je izabrao.¹⁷ "Vavek je tak'o star'insko. Jedan počm'e, ond'a moraš muč'at /šutiti/ dokle ga ti ćap'aš /uloviš/." "Ja lipo kant'am kada muški počm'e, a ja za njin. Ond'a ću ja dat glas. Ako ja počm'en, ja ne moren on veli glas dat van." (M. Ž.) Izreka "dat veli glas", koja označuje *forte* pjevanje, vezana je, dakle, uz pojam dobrog.

U drugom razgovoru ista pjevačica dijelom pobija prethodnu tvrdnju govoreći: "Ma ni lipo čut ako je prejako. Sve ove dom'aće, sve kada na pol glasa ono lipo pomalo pjevaš(!)"¹⁸ - ono retko - je lipje čut nego on'o kad se dere nik'i, kad krič'i." (M. Ž.). Očito, jači glas bio je na cijeni, pogotovo u muškaraca i vrlo je bitno bilo njegovo slaganje s glasom drugoga pjevača. Glasovi mogu, prema mišljenju starije generacije Puntara, biti češće slični u istih parova no, ponekad i različiti ("...muški ist'ešo nejedn'aki glas - jed'an bas'ije, malo jače", J. J.). Među miješanim parovima podrazumijeva se jači, ali ne i prejaki glas u muškarca.

Pri zajedničkoj izvedbi pjevači ispravljaju jedni druge - u pogledu teksta, napjeva, novije ili starije varijante, načina pjevanja, postavljanja glasa. Oni su, dakle, svjesni osnovnih traženih standarda. Pred stranom osobom, u javnosti, žele ih ispuniti, otpjevati pjesme najbolje što mogu. No, ponekad psihičko, a najčešće fizičko stanje onemogućuje ovo nastojanje. Čest je takav slučaj bio s bračnim parom Jakominom Jivićevom i Mirom Maračićem Katušićem. Iako veliki poznavaooci i vrlo dobri pjevači u mladosti, sada stariji i dosta bolesni, nisu više glasom mogli slijediti osnovne standarde koje su odavno usvojili: mijenjali su intonaciju, gubili se u napjevu i tekstu, pjevali s oslabljenim glasom, s pola snage, a ponekad i volje. No, ipak su se stalno ispravljali i komentirali, kudili jedno drugo: "Ti dvigni glas /povisi intonaciju/, ja ću te ćap'at. Ja vidim da slab'ije kant'aš kada tako baso /duboko/ pjevaš. Ala, šu - dvigni ga!" (J. J.).

¹⁶ Stavovi o terminu *na tanko* i *na deb'elo*, koje pratimo kroz odgovore kazivača, nisu jedinstveni. Druga kazivačica, Antica Pavlika, upozorila je da se termin odnosi samo na *sopi'le*, dok se za pjesmu upotrebljava *kanat*.

¹⁷ Osnovni stihovi mogu se i izrecitirati, a u slučaju nekih pojedinosti koje se odmah ne podrazumijevaju, može se opet riječima upozoriti na njih.

¹⁸ Pjevačica ovdje upotrebljava i noviji termin vjerojatno pod utjecajem mojega štokavskog govora, ili u želji da mi se približi, bude jasnija. Pojavu čakavske i štokavske varijante, moguće je, međutim, tumačiti i kao proces mijenjanja govora, zaboravljanja domaćeg dijalekta i prihvaćanja novog.

Prije izvedbe neke pjesme, pjevači bi se, kako je rečeno, dogovarali o tekstu, a melopoetsku varijantu i intonaciju odredili bi obično prvim taktom. U većini slučajeva podrazumijeva se da će drugi pjevač brzo započeti pratiti prvoga, pogotovo ako poznaje pjesmu. No, zanimljivi su komentari kod situacije kada drugi pjevač uopće ne pozna ili je malo izvodio stanovitu pjesmu. (Ive Orlić Senkić: "Si ju kada kant'al?" Jive Žic Protić: "Malo." I. O. S.: "Poj za manu.") Posljednji savjet značio je: prati me, prisjetit ćeš se i snaći. Podrazumijevao je i svijest o samim pjesmama, o načinu pjevanja, o vlastitom (i tuđem) znanju te mogućnosti snalaženja.

Mnoge od pjesama iz Punta moguće je pjevati na više napjeva, a čak i tokom pjesme mijenjati napjeve. Okvir, dakle, unutar kojega su se uklapale pojedine pjesme nije bio toliko strogo određen. Postojala je određena sloboda izbora i upravo je ona omogućavala veće snalaženje u pjevanju. No, rjeđe nailazimo i na pjesme za koje sami kazivači, na osnovi neizrečenih standarda, podrazumijevaju da se ne mogu tako lako "uhvatiti", pratiti. ("I.O.S: E ov'u baš notu! Ja ju znan, ma ti ju nećeš ćap'at.") Radi se, očito, o tekstovima ili napjevima koje pjevači poimaju kao složenije (u pogledu forme) ili opet koje zahtijevaju veće mogućnosti glasa i sluha te fizički napor. Možda se tu ubrajaju i pjesme iz drugih mjesta koje su samo neki pjevači čuli u pojedinim prilikama, te ih se, za razliku od svojih *kump'anja* usuđuju javno izvoditi.

Upute i iskustva za koje se smatra da olakšavaju pjevanje

Pjevači su i danas svjesni poteškoća koje zahtijeva *kanat po star'insku*. Jedna od problematičnijih je trošenje i promuklost glasa. Željni što duljeg nastupanja i tako igranja važnije uloge u određenoj grupi, pjevači su nastojali spriječiti navedene pojave. Tako su nastala iskustva koja su se prenosila generacijama. Ona su često, doduše, više djelovala na psihu pojedinca - davala sigurnost i samouvjerenje izvođaču, no što su stvarno utjecala na fizičko stanje. Znalo se tako govoriti: "Slane ribe večer jist za j'utridan kant'at", mnogo se pilo da grlo ne bi bilo *hrap'avo* ili *pres'ahlo*, uzimalo se svježije jaje da bi "grlo ost'alo čisto".

No, nastajale su i šale na račun navedene teme. Česta je tako uputa bila da se "grlo nam'aže zi slan'inu", koju su neki ozbiljno shvatili. Slijedilo je ruganje dotičnom pjevaču, nakon njegovog čuđenja što nije došlo do željenog rezultata.

Koncepcije o pjesmi

Pjesma kao nova cjelina

Zanimljivo je pokušati promotriti na koji način danas starija generacija Puntara poima pjesmu (melopoetski oblik) kao cjelinu, kada je smatraju potpuno novom i zasebnom fakturom a kada tek djelomičnom - varijantom.

U pogledu ovoga pitanja izvodači daju dosta različite informacije i različito se ponašaju. Talentiraniji pjevači, poput Iva Orlića Senkića i Marije Župike, izdvojili su se složenijim poimanjem, sposobnošću za bolju diferencijaciju napjeva i pjesama. Naime, pri izvedbi pojedine pjesme (teksta) često su navodili da se ona može pjevati i na drugu, pa i na treću *notu* ili *način*, ukazujući pritom na svijest o razlikama i porijeklu određenih napjeva. Izdvojimo komentar Iva Orlića Senkića za varijante pjesme *Lipo mi pjeva tica kos* : "To se more na dva načina. Ja ju znan i po našu /puntarsku - primjer br. 4/¹⁹ a znan ju i na om'išljansku /primjer br. 5/ i ond'a pride malo zanimljiv'ija", I. O. S.). Pjevač, dakle, razlikuje i izdvaja napjev kao dio cjelokupnog melopoetskog oblika, varijante pjesama ne smatra novim cjelinama. Davanje preciznijih podataka, svijest o varijantama ovisi o sposobnostima samoga pjevača - s jedne strane o muzikalnosti, a s druge o memoriji, veoma dobrom poznavanju kako repertoara vlastitog mjesta tako i drugih na otoku.

No većina puntarskih pjevača izvodila je razne pjesme na isti napjev (ponekad zaredom, a ponekad na preskok, nakon nekoliko drugih melopoetskih oblika). Bili bi zadovoljni što su se prisjetili još jedne, za njih *nove* - pjesme u cjelini i tako sakupljaču dali još bogatiju građu, potvrđujući se kao dobri poznavaooci širokog repertoara. Napomene o sličnosti napjeva i povezanosti s već otpjevanima bi izostale. Povremeno bi upućivali samo na varijante stiha ili izmijenjene riječi. Iz navedenog moguće je zaključiti sljedeće: većina izvodača se implicitno slaže da su novi tekstovi (na isti napjev) i zasebne cjeline,²⁰ tek kod manjeg broja pjevača i različit napjev doprinosi poimanju pjesme kao varijante.

Pjesma kao sredstvo identifikacije manje ili veće zajednice

Pripadnost određenoj zajednici, s jedne strane, predodređena je već samim rođenjem (regionalno, klasno), no, s druge, i oblikovanjem vlastitih stavova i idejno-interesnih opredjeljenja tokom života (npr. u pogledu politike, nacionalnosti). Često jedni utječu na druge (npr. povezivanje klase obrtnika sa sokolima i limenom

¹⁹ Izvodi se na istu melodiju i na isti način kao za članak odbrana pjesma *Cviće mi polje pokrilo* (br. 4).

²⁰ Slične primjere i način poimanja navodi R. Petrović za kazivače iz Srbije (1989, 90), te A. P. Merriam za brojne druge sredine (1964, 181-184).

glazbom u Puntu), no situacije mogu biti i obrnute (npr. negacija klasne pripadnosti).

Već na prijašnjim stranicama ovoga rada navođeni su termini i izreke - *po puntarsku*, *to je više po om'išljansku* itd. Kroz njih kazivači eksplicitno vezuju pjesme ili napjeve s određenim manjim zajednicama - naseljima na otoku Krku.

U pogledu svijesti o pripadnosti široj zajednici (otoku Krku, Hrvatskom primorju, Hrvatskoj) kazivači su također, više implicitno - kroz prepričavanje raznih situacija i događaja - davali podatke. Navodim dva zanimljivija.

U Splitu je svadbi svoje unuke prisustvovao veoma dobar, već spomenuti pjevački par - bračni drugovi Jakomina Jivićeva i Miro Maračić Katušić. Prema riječima kazivačice, u Dalmaciji je običaj da na svadbi stariji pjevaju mladencima. "Mladoženja govori: 'Sada će moja baba meni sama kant'at'. A stara je počela *Marjane, Marjane*. On'i su komunisti, svi. Ond'a je počela mene terat moja unuka: 'Ajmo mi!'. Ja: 'Neeću, nenan/ne znam/ ovak'o.' On'a: 'Ši /da/, po staru.' Ond'a se dvignul mladoženja i govori: 'Sada će baba i ded - po njihovu star'insku, po prim'orsku zakant'at.' I ond'at smo mi zakant'ali *Kad se je čerčica* /primjer br. 6/. I to ti je sve jedan pljesak bil". Kazivač: "Bogami, sto nas je bilo, su pljeskali ko ljudi!" Izrečenim kazivači svjedoče o svojoj svijesti pripadanju široj - regionalnoj zajednici (Hrv. primorju). Ujedno iskazuju zadovoljstvo kako nad veoma dobro otpjevanom pjesmom tako i nad priznanjem jedne grupe (Primoraca) od strane druge (Dalmatinaca - izraženo "ludim" pljeskom).

Puntarima koji žive izvan otoka Krka, pogotovo iseljenicima (najčešće u Sjevernu i Južnu Ameriku), tradicijska pjesma i uopće glazba jedan je od načina iskazivanja i potvrde vlastitog - u prvom redu nacionalnog, a zatim i užeg, mjesnog - identiteta (usp. Merriam 1964, 80-81). Pjevane u posebnim okolnostima, *domaće pisme* pobuđivale su jače emocije od uobičajenih i svakodnevnih reakcija Krčana koji žive na otoku. "Kad je ovd'i bila 'Puntarska noć', i ond'a je došal naš 'Punat' - brod, i nutri svi naši Puntari z Rijeke, znate? /oni koji su živjeli u Rijeci, ali i iseljenici/ E, ond'a mi smo bili u narodnoj nošnji aš/jer/ je bila 'Puntarska noć'.²¹ I ond'a smo mi njima zakant'ali *Oj Punte, moj Punte* /primjer br. 7²²/. Svi su plakali! Znate kako je to bilo dirljivo, (...) nešto jedinstveno! To je naš brod, naš 'Punat', mi pjevamo o Puntu. To je bilo nešto! Zbilja doživljaj!" (A. P.)

Kako je kratko navedeno u uvodnom dijelu članka, glazba je bila u funkciji nacionalnog i političkog opredjeljenja, posebice tokom burnog i raznovrsnog društveno-kulturnog života u Puntu, u prvoj polovici 20. stoljeća. Tradicijsko pjevanje i svirka bili su tada tek jedan od načina iskazivanja pripadnosti određenoj politički, često i nacionalno, pa i klasno povezanoj grupi.

Još jedno pitanje koje pobuđuje pozornost unutar ove tematske cjeline je - pitanje lokalne "himne". Prema mišljenju N. Karabaića (1956, 58) "nije rijedak slučaj, da narod pjeva o svom mjestu." Mnoge od ovakvih pjesama "su u neku ruku

²¹ Festival koji se u Puntu održavao u mjesecu srpnju od kraja 60-ih godina do sredine 70-ih. Trajao je jednu noć, a kasnije i više ("Puntarske noći").

²² Donosim jednu od najpoznatijih pjesama (tekstova) o mjestu Puntu i jedan od najčešće povezanih napjeva uz nju.

himne tih mjesta", tako npr. *Vrbniče nad morem*, *Baška je malo selo*, *Dobrinj je bili grad*, *Oj Punte*, *moj Punte* i druge. Na pitanje kazivačima iz Punta da li bi i koju to pjesmu smatrali himnom, mnogi su zbunjeno ili čak negativno odgovarali. Nakon duljeg razmišljanja neki su predlagali gore navedenu pjesmu o Puntu. No, već citirano kazivanje A. Pavlike o pjevanju navedene pjesme u Puntarskoj noći i rečenica "Mi smo vavek to kant'ali, kamog'odare smo šli!" dovoljno govore. Ovu pjesmu kazivači svjesno ne povezuju sa striktnim Karabaićevim određenjem možda stoga što ne shvaćaju i zato niti ne usvajaju ovaj stručni termin. No, pjesma je, po dijelom izrečenom osjećaju kazivača te po upotrebi, velikim dijelom imala i još uvijek kod starijeg sloja stanovništva zadržala funkciju himne - "reprezentativne pjesme, koja se vokalno ili instrumentalno izvodi u svečanim i službenim zgodama, a simbolizira narod, državu ili politički pokret" (Muzička enciklopedija, II, 1974). U ovom slučaju pjesma *Oj Punte* simbolizira užu zajednicu - mjesto o kojemu pjeva.

Posuđivanje pjesama iz jednog mjesta u drugo veoma je česta pojava u mnogim društvima.²³ Susreti na sajmovima, zabavama, na obrađivanju bližih zemljišta i druge prilike uvjetovale su ovaj proces na Krku. No, različite su koncepcije o tome što je novo i što je vlastito u tim pjesmama.

Dio kazivača iz Punta pokazivao je za mnoge pjesme svijest o njihovom nastanku u drugom mjestu; neki su se prisjećali i situacija prilikom kojih su ih naučili (npr. u vojsci ili na sajmovima i *feštama*). Tada su se i upotrebljavali gore navedeni, geografski određeni termini (*na om'išaljansku*, *starobašč'anska nota*). Ali, bilo je slučajeva kada se neka pjesma izvodila bez svijesti o posuđenom ili izvan mjesta naučenom - radilo se tada često o manje zainteresiranim ili sposobnim pjevačima. Prilikom prosudbe porijekla pojedine pjesme većina ih se oslanjala na faktor teksta (npr. pjesme koje govore o Puntu). Odgovori o porijeklu napjeva najčešće su ukazivali na nesigurnost. Povremeno, pri tvrdnji o puntarskoj varijanti, pjevači su se najviše oslanjali na činjenicu izvedbe dotične pjesme u Puntu još u vrijeme njihove mladosti, dakle u prvim desetljećima 20. stoljeća.

Ovom prilikom postavlja se slijedeće pitanje: koliko dugo se, naime, pjesma treba izvoditi u nekom mjestu, da bi ju mještani počeli poimati ne više posuđenom i prenesenom, već vlasništvom dotične zajednice? Na Krku, skoro po svim mjestima, pjeva se određen korpus pjesama o čijoj starini govore kako sami stihovi tako i povijesni podaci i zapisi. To su npr. *Oj turne moj lipi*, *Vrbniče nad morem* ili *Popuhnul je tihl vetar*.²⁴ Proširile su se i izvan otoka, mijenjajući dijelom, a rjeđe i u cjelosti, napjev ili tekst. O procesu promjena koji rezultira različitim

²³ Usp. A. P. Merriam 1964, 77-80; R. Petrović 1989, 91.

²⁴ Dok već sâm naslov pjesme *Vrbniče nad morem* ukazuje na njezino porijeklo - grad u kojem je nastala, možda je ovom prilikom potrebno navesti kraće podatke za *Oj turne moj lipi*. Prema usmenoj predaji pjesma je povezana s odlaskom kneza Ivana Frankopana s otoka Krka 1480. Danas, ona se na Krku već rjeđe izvodi, a zapisi iz ovoga stoljeća donose uglavnom kraće tekstovne varijante (s početnim zazivom "Oj turne moj lipi"). No, dulja, starija varijanta sadrži i uvodni dio - komentar o davnom događaju - koji se tokom vremena postepeno izgubio. U pogledu novijih i starijih varijanti pjesme usp. V. Štefanić 1944, 80-81.

U Puntu pjevači više nisu sa sigurnošću znali otpjevati ovu pjesmu. Sjećali su se samo ponekih stihova i događaja uz koje je vezana.

varijantama svjedoči još krajem 19. stoljeća Franjo Ksaver Kuhač (1878-1881).²⁵ Broj izvođača ovih pjesama povećava se i na otoku Krku. Puntarski kazivači smatraju ih kako svojim tako vlasništvom čitavog otoka. Na ovim primjerima svijest o vlastitom mjestu širi se, povezuje i isprepliće s drugim mjestima u veću zajednicu - čitav otok Krk.

Na postavljeno pitanje o vremenskoj odrednici kao pokazatelju porijekla pjesme za sada nije moguće detaljnije odgovoriti. Poimanja se razlikuju od kazivača do kazivača, od mjesta do mjesta. Talentiraniji pjevači upućuju na ne samo točnije i raznovrsnije podatke o porijeklu pojedine pjesme već i na melopoetske značajke koje pojedinu pjesmu čine upravo vlasništvom mjesta u kojem žive. Većinu drugih kazivača zadovoljuje činjenica o postojanju neke pjesme više desetljeća u njihovoj sredini na osnovu čega i dotičnu pjesmu smatraju vlasništvom svoje zajednice. Faktor teksta i ovdje ponovno igra primarnu ulogu, kao i prilikom prosudbe o cjelini i varijantama pjesme.

Pjesma i način pjevanja kao sredstvo identifikacije tradicijskog

Razlikovanje domaćih (s otoka) od stranih pjesama (izvan otoka)

Nekoliko je kriterija koje današnji pjevači podrazumijevaju uz pojam tradicijskog. Na prijašnjim stranicama navedeni su vokalna kvaliteta i uvjerljivost izvedbe kao osnovni standardi kako za dobrog pjevača tako i za pojam tradicijskog pjevanja. Pjevači eksplicitno mnogo ne govore o ovom poimanju. Do zaključaka dolazimo putem analize izvedbe i povezivanja komentara s pjesmama (izrečenih nakon ili za vrijeme izvedbe, a često i unutar nekog drugog konteksta).

Izdvojimo jedan od najzanimljivijih primjera - vrlo talentiranu, bimumikalnu pjevačicu Vjeru Andrićevu (rođ. 1920), predstavnicu srednje generacije u Puntu. U njezinom repertoaru paralelno žive tradicijske i novije pjesme donesene iz drugih krajeva (najviše dalmatinske i tzv. starogradske). I jedne i druge pjevačica izvodi s jednakim interesom, ljubavlju i uživljenošću. No, iako eksplicitno to ne može izreći (tek samo potvrditi moje zaključke) ona vrlo oštro razlikuje ove pjesme i to u prvom redu po načinu njihove izvedbe. Domaće tradicijske pjesme izvodi po prije izrečenim standardima: glasno, oštro, pomalo grubo, bez dinamičkih razlika, te s nazalnom bojom, kako sama kaže - s potpuno *otvorenim glom*.²⁶ Novije, strane pjesme izvođene su na sasvim drugačiji način: do izražaja dolazi gradski izmodeliran glas, velike (čak pretjerane) dinamičke razlike, glissanda, podrhtavanja s glasom,

²⁵ Varijante *Vrbniče nad morem* usp. br. 464-466 (iz Hrv. primorja, s otoka Krka, iz Mrežnice); *Popuhnul je tihi vetar* - br. 127-128 (iz Hrv. primorja, Duga Resa), te sličan napjev na drugi tekst *Projahala orešnica* - br. 124-126 (Baška na otoku Krku, "Otočka pukovnija", Istra, Lika).

²⁶ Usp. napjeve na mgf. vrpci br. 1735, fonoteka ZIF-a.

istaknuta ritardanda i acceleranda. Ovakav način pjevanja Vjeri se posebno sviđa i smatra da odgovara ovoj vrsti pjesama.²⁷

Jedan od rijetkih pjevača, koji se htio upustiti u opisivanje i usporedbu načina pjevanja domaćih i stranih pjesama, predstavnik je mlađe generacije - Marijan Orlić Senkić.²⁸ O pjesmama govori iz vlastitoga iskustva - kao sudionik u njegovanju tradicije tako i u svakodnevnoj zabavi mladih (koja se u prvom redu očituje u pjevanju klapskih i novijih primorskih te poneke tzv. starogradske pjesme).

"Tamo /kod klapskih pjesama/ - pjevam prvi glas, prvoga tenora - /to pjevanje/ima one... tiše pa glasnije..., dinamika je tamo više izražena. A ovd'i /tradicijske pjesme/ - tu nema dinamike. Npr. tamo može glas zavibrirat povremeno, malo, a u domaćem kantu je glas ravan, nema vibracija. I nema dinamike. U tom klapskom pjevanju je čisti glas, puni glas, a u dom'aćem se glas u stvari pusti, ali malo /je/ stisnuto grlo i kroz nos se pjeva. E, a ovamo /klapske/ je sto posto čisti glas. Što je čistiji, to je kvalitetnije".

Starija generacija Puntara u većini slučajeva nije se upuštala u pjevanje domaćih tradicijskih i novijih, stranih pjesama. No, znaju dobro razlikovati jedne od drugih. Tako upotrebljavaju i posebne nazive: za puntarske i krčke - *po našu, po dom'aću*, a za one izvan otoka - *fur'eške, po mod'ernu*. Od kazivača s kojima sam razgovarala iznimke su bile Marija Župika i Antica Pavlika. Dok je prva i kod snimanja pokušavala (u većini slučajeva dosta neuspješno) pratiti sestru, druga nije javno izvodila novije pjesme. S obzirom na činjenicu da je bila poznata i cijenjena pjevačica u Puntu, a i izvan njega, prilikom javnih nastupa znala je da uvijek mora izvoditi tradicijske, da to od nje očekuju njezini mještani, a i šire društvo. Identitet vrsne pjevačice tradicijskih pjesama tako je za javnost održavala, nije ga htjela narušiti. Nikada se nije pridruživala grupama koje su izvodile *fur'eške* pjesme. No, kod kuće, sebi za ljubav, uz rad (šivanje) potihom je pjevala i novije strane pjesme (najviše tzv. starogradske) koje su joj se također sviđale.

Pjevanje starogradskih a i klapskih pjesama je, prema mišljenju izvođača, lakše i zato se daleko više mještana upušta u njihovu izvedbu. Za razliku od njega teškoća kod *kanta* svjesni su i sami pjevači, iako rijetko mogu objasniti pojedinosti.

²⁷ Usp. *Tiho noći*, vrpca br.1806. Detaljnije o ovoj pjevačici usp. R.Bonifačić, *Tradicijsko i novije pjevanje - na primjeru pjevačice iz Punta na otoku Krku*, rukopis, dokumentacija ZIF-a, sign. 1289.

²⁸ Marijan Orlić Senkić rođen je u Rijeci 1959, živi u Puntu. Osnovnu školu pohađao je u Puntu, srednju (Škola učenika u privredi) u Senju. Radi na brodogradilištu, na održavanju strojeva. Uz navedeni posao mnogo pomaže ocu - na zemlji, oko pčela itd. Posebne glazbene naobrazbe nema (osim one koju je stekao u školi). No, atmosfera u njegovom domu (otac je vrstan pjevač tradicijskih svjetovnih, a majka crkvenih i nabožnih pjesama) u kojem je često slušao i postepeno tako "u živo" učio tradicijske pjesme stvorili su interes i ljubav u ovog talentiranog pjevača i svirača. U svirci ga je povremeno podučavao vrsni *sop'ac* iz Stare Baške - Ivan Sindičić Šetalo. Pohađao je i dva seminara za svirače folklornih glazbala (unutar "Ljetne škole folklor" 1980. i 1981.) Dijelom je i to razlog što se on danas više ne izražava glazbenim terminima starije generacije, već stručnim glazbenim izrazima naučenim u školi i tokom seminara.

Razlikovanje novijih od starijih tradicijskih pjesama

Terminom novije tradicijske pjesme označavam:

A/ *tradicijske pjesme nastale na otoku Krku koje su se pod raznim utjecajima počele mijenjati*. Jedan od najjačih faktora njihovih novih struktura je temperirana glazba, koja je uvjetovala postepeno širenje tijesnih k temperiranim intervalima (usp. primjer br. 1). Neke od najpopularnijih pjesama prenosile su se i izvan otoka na kojem su nastale. Nove su ih sredine na novi način interpretirale i oblikovale - najčešće u pogledu glazbene strukture (skretanjem k temperiranim intervalima), te oblika (jednostavnijim formama, bez refrena i glazbeno-tekstovnih umetaka), a i češće zbornskog načina izvođenja (npr. varijante *Vrbniče nad morem* iz Novog Vinodolskog). Nove varijante vraćaju se na otok Krk i povratno utječu na stare. Krčani ih primaju i unose u svoj repertoar (uz navedenu tu su npr. *Popuhnul je tihl vetar*, *Ča je more* i dr.).

B/ *Pjesme koje su izvana unesene na otok* (primjeri br. 2 i 3). S obzirom na činjenicu da su se počele izvoditi unutar tradicijskih običaja (najčešće svadbe) i da su u ovom kontekstu dulje vremena opstale te bile prihvaćene od strane mještana, i njihovo se značenje izmijenilo. Od novih, stranih pjesama, one postaju domaće, tradicijske, no Puntari ih i dalje poimaju kao novije.

Doduše, u pogledu druge grupe sami kazivači se ponekad i razmimoilaze u svojim stavovima. Tako su prve dvije gore navedene pjesme neki označavali kao "one gradske pjesme, ne po dom'aću", a drugi su ih smatrali upravo domaćima. Kod prvih kazivača očito je prevladala činjenica da su pjesme donesene na otok iz drugih krajeva. Drugima je, čini se, bio važniji faktor vremenski duljeg izvođenja pjesama na Krku i uklapanja u tradicijski život.

Starije tradicijske pjesme kazivači su razlikovali ponekad eksplicitno, no češće opisno izrečenim ili implicitno poimanim kriterijima. Jedan, često iskazivan, upućivao je na trajanje, ali ustvari je podrazumijevao formu (brojne umetke, refrene i ponavljanja, koji upravo uvjetuju dulji oblik pjesme; primjer br. 8). Komentari pjevača o ovim pjesmama bili su sljedeći: "Čudo, čudo se kant'a /u značenju puno, dugo/ M. Župika; "To je vero /stvarno/ on'o star'insko - n'aretko, n'aretko", J. Jivićeva; "Ovo je bolje, n'adugo²⁹ više pride, to je više na star'insko." M. Ž. Prilog *bolje* bio je, dakle, vezan uz stariji način izvođenja, čime je pjevačica govorila i o svom poimanju estetske kvalitete. Drugom prilikom ista pjevačica bila je svjesna očekivanih kriterija te fizičkih predispozicija koje izvedba starijih tradicijskih pjesama traži, ali i vlastitog neispunjavanja zahtjevanome ("To je tak'o n'adugo, ne m'oren izdur'at /izdržati/").

Nesigurnost pojedinih pjevača u starijem tradicijskom načinu pjevanja iskusniji bi pjevači, kako je prije navedeno, vrlo brzo raspoznavali i kritizirali. Tako je kod ispitivanog pjevačkog para Marije Župike i Vjere Andrićeve, starija sestra Marija često znala prekinuti i ispravljati mlađu govoreći: "Ma ono pom'alo - 'srce monoje' - n'adugo treba da ide, /obračujući se meni/ Vjera to ne zna.". Čuo se i

²⁹ Termin *n'adugo* vezan uz starije tradicijske pjesme često su upotrebljavali i drugi kazivači.

komentar - *biži ga (ju)* kada je pjevanje skretalo k novijem. Čini se da se ovaj termin više odnosi na sam oblik pjesme (strukturu pjevanoga teksta, melodijsku liniju) a manje na sastav tonskog materijala. Pjevači su tako pri izvođenju istoga napjeva manje (skretanje k temperiranom) ili više mijenjali tonske odnose (položaj polustepena i cijelih) utječući na odnose spram završnoga tona. U izvođenju Jakomine Jivićeve i Mira Maračića Katušića ponekad mi je bilo čak teško prepoznati stanoviti napjev, jer su pjevači (uglavnom zbog fizičkih prepreka) uvelike izmijenili upravo tonsku građu pjesama. No, dok su vanjska forma, kretanje napjeva te veoma važan melopoetski odnos ostajali globalno prepoznatljivi, pjevači su pjesmu tretirali kao neizmijenjenu. Poimanje intervala, ne kao zasebnih struktura, već upravo unutar šireg glazbene cjeline, karakteristično je i za druge krajeve Jugoslavije (usp. npr. Petrović 1976, 16), a tako i izvan nje (npr. Blacking 1973, 30-31 te 89-98).³⁰

Izvođenje novih tradicijskih pjesama Puntari (kao i *fur'eške*) smatraju lakšim, jednostavnijim. ("Tu notu ćap'at je puno lakše, vesel'ije" I. O. S. za *Ča je more*). Pjesme ponekad poimaju kao *polunove*³¹ ili *po mod'ernu* ("To ti je kako mod'erno"³², J. J.). Termine *lakše* i *po mod'ernu*, upotrebljavaju, dakle, kako za novije tradicijske tako i za novije strane (npr. tzv. starogradske). Možemo, čini se, zaključiti da kazivači osjećaju stanovitu razliku i grupiraju pjesme, no niti se svi uvijek potpuno slažu u svojim stavovima, niti imaju razrađene kriterije na osnovi kojih odjeljuju jedne pjesme od drugih. Upravo suprotno, često ih stavljaju u istu grupu .

Zanimljivo je unutar ove tematske cjeline navesti još jedno pitanje - koliko sami kazivači i pjevači teže za točnom i vjerodostojnom izvedbom i da li se svi na isti način odnose spram navedenoga? Kao primjer uzimam komentare već prije citiranog para pjevačica - Marije Župike i Vjere Andrićeve. Prilikom izvedbe pjesme *Lipo mi pjeva tica kos* jedna je izgovorila riječ "poje", a druga "pjeva". Nakon pitanja što je ispravnije, mlađa - Vjera odgovorila je da baš nije sigurna, ali da bi riječi trebalo lijepo zapisati, pa onda pjevati. No, slijedio je komentar starije sestre: "Pa to ne moreš ti! Ti moreš onak'o kak'o smo mi kant'ali, a ne ča tut'u /u knjizi/ piše, ovamo il onamo." Prva je, dakle, išla za uljepšavanjem, mijenjanjem k modernom izričaju, štokavskim riječima. Druga se, međutim, borila za vjerodostojnost i točnost, za riječi koje su se godinama upotrebljavale u Puntu u govoru i u pjesmi.

Upravo na ovom malom detalju moguće je pratiti život tradicijske pjesme iza kojega stoje poimanja njezinih izvođača i slušalaca. S jedne strane, zadržavanje

³⁰ Ovom prilikom, radi dobivanja šireg uvida u raspravljano pitanje, donosim i podatak o crkvenim pjesama. Radi se o psalmu *Pomiluj me, Bože*, koji se izvodio na Veliki petak uvečer, prilikom procesije po Puntu. Jedna od ispitivanih pjevačica započela ga je pjevati, no druga pjevačica (Jakomina Jivićeva, njezin otac je bio *m'ežnjar* u crkvi, dakle s njim je zaista dobro upoznala čitav obred i pjesme u njemu) ju je ubrzo ispravila govoreći: "Ne dviži tak'o, ovo je žalosno". Prva pjevačica očito plač nije izvodila prema utvrđenim kriterijima drugih; čini se da se navedeni termin *dviži* prije odnosio na tempo izvođenja (koji je bio prebrzi) nego na samu visinu, intonaciju.

³¹ Npr. V. Andrićeva - za *Leti soko priko Sarajeva*.

³² *Za Hitala je Mare*, primjer br.8 .

staroga, a s druge unošenje novoga, dijalektičke su ali i komplementarne značajke tradicijske glazbe uopće - jedna se suprotstavlja drugoj, ali jedna i nadograđuje te zamjenjuje drugu. Za pretpostaviti je i bilo da će se za novije riječi zalagati upravo mlađa pjevačica, otvorenija novim tekstovima i napjevima o čemu je svjedočila upravo njihovim čestim izvođenjem. Navedeno potvrđuje i već postojeće saznanje o koncepcijama određene društvene zajednice koje valja istraživati, ali i o važnosti individue. Nazori pojedinca ne moraju uvijek biti u skladu s onima šire grupe i upravo oni doprinose bogatijem i složenijem poimanju čitave zajednice.

O promjenama i nestajanju tradicijskih termina

Višeslojan proces promjena i postepenog nestajanja tradicijske glazbe istarsko-primorske detaljnije ću sada promotriti na izabranim primjerima iz glazbeno-terminološke građe. Starija generacija kazivača svjedoči o kvantitativno i kvalitativno različitom terminološkom korpusu. Tako nailazimo na:

1) *šire, potpuno poznavanje* svih značenja i konteksta vezanih uz neki termin,

2) *uže, djelomično poznavanje* samog termina tj. u najčešćem značenju i kontekstu u kojem se on pojavljuje,

3) *nesigurnu svijest o postojanju* nekog termina (kazivač je čuo određeni termin, najčešće u djetinjstvu, međutim njegovo značenje može otprilike pokušati pogoditi ili ga više uopće ne zna),

4) *nepoznavanje* termina.

Od termina o kojima kazivači daju dosta jasne i sigurne podatke, koji su dakle u čestoj upotrebi, izdvajam primjerice običaj *mesop'usta* (poklada) i glazbe vezane uz nj, tradicijskog instrumenta *sop'ila*, termin *kanat* i njegove izvedenice (*kantad'ur*, *kantadur'ica*) i dr. Od termina koji su sasvim nepoznati većini kazivača, a do kojih sam došla iz literature ili razgovora s pojedincima koji prate povijest i kulturu ovoga otoka navodim npr. *bug'arenje* (oštro pjevanje, iz sveg glasa, det. usp. Štefanić 1944, 27-30), *mrm'orit* (tíha pjevana molitva u crkvi, prema kazivanju N. Bonifačića Rožina). Ove dvije međusobno suprotne pojave čini se da nije potrebno detaljnije tumačiti: u vezi s prvom nailazimo na niz odgovora, a u vezi s drugom, na kratke, negativne odgovore. Pozornost, stoga, posvećujem pojavama koje govore o raznolikosti promjene, slojevitosti zaboravljanja i nestajanja termina.

Uz *uže, djelomično poznavanje određenog termina*, tj. u najčešćem kontekstu u kojem se on pojavljuje, kao prvi primjer izabirem *mantin'adu*. Termin navodi više autora koji su istraživali folklor otoka Krka, a među najmlađima Nedjeljko Karabaić (1956, 54-55, 62-63). Autor ističe dva osnovna značenja: instrumentalnu svirku kojom se (1) doz'ivje nevestica (dočekuje pred crkvom ili roditeljskim domom), te (2) uvodi u plesnu ili neku drugu svečanost.

Treće značenje - kao pjesme koja se u Omišlju pjevala uz sopile, posebno prilikom *kol'edvanja* - navodi Ivan Milčetić (1917, 18); stihove pjesme zapisao je u

Omišlju Nikola Jederlinić te tiskao u zbirci *Hrvatske narodne pjesme što se pjevaju u Istri i na Kvarnerskih otocima* (1879, 92-93). Ovo značenje i kontekst ne spominje više N. Karabaić.

Već unutar navedenih izvora vidljiv je proces promjena i zaborava. U razdoblju od cca 70 godina koliko je prošlo od Jederlinićeva do Karabaićeva zapisa, zanemarilo se, a možda i u većine kazivača potpuno izgubilo treće značenje *mantinj'ade* kao pjevane pjesme.

Početak devedesetih godina, na osnovi kazivanja pojedinaca iz Punta, možemo reći da se i drugo značenje *mantinj'ade* kao instrumentalnog poziva nevjesti polako počelo gubiti, što je u prvom redu uvjetovano i mijenjanjem tradicijskih svadbenih običaja. Najviše se zadržalo značenje *mantinj'ade* kao instrumentalnog, svečanog uvoda u ples. Većina kazivača ga je u prvom redu, a ponekad i jedino navodila.

Drugi primjer djelomičnog zaboravljanja kojega ovom prilikom izdvajam je termin *vela* i *mala nota*. Krenimo od objašnjenja Bernardina Sokola iz njegovog rada *Pučko crkveno pjevanje na otoku Krku* (1917, 4): "Svako mjesto na otoku Krku kao u drugom tako i u ovom ima svojih vlastitosti. Svako selo ima svoju notu, te je više ili manje od drugih različita. Pod riječju nota razumijevaju način pjevanja. Tako imade hrvatska nota, latinska nota, dobrinjska nota, puntarska nota itd. Mala nota označuje pjevanje u obične nedjelje, a vela nota svečano pjevanje u velike blagdane. Taj je izraz veoma star. Godine 1699. spominje veliku notu biskup senjsko-modruški Martin Brajković u dekretu iz prve kanoničke vizite..."

Termin *vele* i *male note* u sličnim značenjima, a i na primjerima nekih pjesama navodi u rukopisu Antun Petris (1851, objavljen u zbirci V. Štefanića 1944, 17). Na osnovi njih moguće je pretpostaviti da se *vela nota* odnosila na pjesme svečanog ugođaja, melizmatičkog karaktera, slobodnijeg metroritamskog obrasca, polaganijeg tempa u kojima su se često upotrebljavali razrađeni pjevani tekstovi (s brojnim umecima i dodacima govorenim riječima). Termin *mala nota* odnosio se vjerojatno na pjesme silabičkog karaktera, čvrstog metroritamskog obrasca, bržeg tempa, na kraće glazbene retke i jednostavniju glazbeno-tekstovnu strukturu.³³

Moje ispitivanje u Puntu ukazalo je na djelomično gubljenje i nepoznavanje nekih od navedenih termina. Kazivačima je dobro poznat termin *nota* kako u značenju napjeva tako i načina pjevanja. Ali pridjeva *vela* i *mala nota* nisu se mogli prisjetiti, čak niti nagađati o značenju (što ipak ne znači da su se ti termini i potpuno izgubili iz Punta). Termin *nota* najčešće upotrebljavaju sam, bez pridjeva ili kao kontrast prije spomenutoj *melod'iji*, a ponekad i *tar'ankanju*.³⁴

³³ Zanimljivo je ovom prilikom upozoriti na sličnu klasifikaciju kazivača koje za Bosnu i Hercegovinu navodi Cvjetko Rihman (1951, 3-4): *mali* i *veliki glas* (*kratka* i *duga kajda* itd). Već sličnosti samih termina, njihovih značenja i upotrebi, kao i uopće sličnost glazbene građe istarsko-primorske regije i starijih, tradicijskih slojeva Bosne i Hercegovine te Srbije zaslužuju detaljnije bavljenje ovom problematikom u budućnosti.

³⁴ Pod terminom *tar'ankanje* (*tarar'ajkanje* i sl.) kazivači najčešće podrazumijevaju način pjevanja kojim se oponaša svirka tradicijskih instrumentata (*sop'ila* ili *dvojk'inja*) a služi kao pratnja plesu (u zamjenu za ove instrumente). Temelji se na djelomičnom ili neprestanom ponavljanju i variranju karakterističnih slogova bez značenja kao što su *tanana*, *tarara*, *oja nina nena* itd. Ovi

Nesigurna svijest o postojanju nekog termina u prošlosti može se konkretno objasniti na primjeru termina - *kol'edvanje na St'ipanju*. Dulju verziju kolede iz Punta objavio je Ivo Karabaić u navedenoj zbirci *Hrvatske narodne pjesme...* (1879, 15-16), kraću nalazimo u rukopisu Vladimira Mrakovčića (1897, objavljen 1975, 185). Napjev i dijelom već štokavizirani, kraći tekst stjepandanijske kolede zabilježio je u Puntu i tiskao 1917. Bernardin Sokol (usp. primjer br. 10). Zanimljiva je njegova napomena u kojoj svjedoči da je ova "pjesmica" u Puntu izumrla i da ima nekoliko godina što se ne pjeva (1917, 119). Pjesma, termini i običaj bili su u to vrijeme, dakle, već pasivno prisutni dio puntarskog folklor.

Osamdesetih godina ovoga stoljeća, iz građe koju sam sakupila na Puntu, izdvajam riječi najzanimljivije kazivačice Jakomine Jivićeve. Najviše se i najbolje prisjećala nekadašnjih običaja, glazbe i termina. O *kol'edvanju na St'ipanju* otvoreno kaže da više ne zna kakav je to oblik recitiranja i pjevanja bio; kao opravdanje za nepoznavanje detalja navodi da je to veoma stari običaj koji je još izvodio njezin otac kao mladić i o tome joj pričao (umro je s 92 godine, a "pod zemj'u je pedes'et let").

Iz prethodnog možemo zaključiti da se tradicijski glazbeni termini na različite načine mijenjaju i nestaju. Oni:

1. polako iščezavaju iz prakse, povezani uz glazbu, običaj ili ljude koji nestaju;

2. gube se iz svijesti pojedinca.

Oblici ovih promjena mogu se grupirati u slijedeće:

- *sadržajno* nestajanje:

a) jednog od značenja (kod primjera *mantinj'ade*),

b) popratnih termina koji su ga prije jasno označavali (*vela i mala nota*)

- *jezične* promjene i(li)iščezavanje:

a) npr. diftonga, karakterističnog za starije krčke dijalekte (*mantinj'oada, suost, lipo se sluažu, tarar'uajkat* i dr. koji se mijenjaju u jednostavnije oblike *mantinjada, sost, lipo se slažu, tararajkat*);

b) akcenata (npr. iz *kant'at* u *k'antat*) te

c) drugih značajki pojedinog dijalekta.

Tradicijske termine potrebno je, dakle, što detaljnije i točnije zapisivati - kako njihova značenja i kontekste u kojima se upotrebljavaju i prenose, tako i sa svim fonološkim osobinama. Ovom prilikom navedimo da dio sakupljača i sastavljača zbirci usmenih pjesama i pripovjedaka na tlu Hrvatske nije smatrao potrebnim ovako detaljno zapisivati termine. Djelomičnu nedorečenost takvih zbirki

se slogovi mogu na različite načine izmjenjivati sa stihovim pjesama, dakle sa značenjskim dijelovima. Drugo značenje kazivači rijetko navode: to je složenija, virtuoznija tehnika sviranja koja se primjenjuje kod sopila i dvojkinja. Detaljnije o ovom pjevanju usp. *Tar'ankanje na otoku Krku* (1988, 357-365).

Puntari veoma jasno razlikuju pjevanje od *tar'ankanja*, dakle oponašanja instrumenata. Primjerice, uz pitanje na koju n'otu se pjeva neka pjesma, J. J. odgovorila je: "To ti ni n'ota, to ti je na *tarar'ajkavicu*." Pitala sam da li tar'ankanje ne nazivaju notom? "Ovo rečemo *tarar'ajkat*, a ono /pretežno pjesme sa slobodnim metroritamskim obrascima/ *kant'at*."

i njezino moguće ispravljanje u budućem radu istraživača valjalo bi detaljnije razmotriti. Jer sa što točnijim i detaljnijim zapisivanjem karakteristika i značenja pojedinog termina sakupljeni materijal je vjerodostojniji i kao takav primjereniji za obradu i analizu.

Zaključak

Na prethodnim stranicama izložena građa o tradicijskom pjevanju upućuje na složena poimanja starijih kazivača. Termini, komentari ili šira, opisna kazivanja o pjevaču, načinu pjevanja i o pjesmi ističu pojedine aspekte u prvi plan - o njima se češće i opširnije govori. Pozornost najviše privlače tekst te forma - složeni melopoetski odnos, karakterističan za istarsko-primorsku regiju.³⁵ Podsjećam ovdje na komentar M. Župike o umecima koji ukazuju na starost pjesme, ili upozorenje J. Jivićeve svojoj *kump'anjici* da "ne dviže tak'o" jer je pjesma žalosna; istaknut je faktor teksta koji kod više kazivača upravo pridonosi raspoznavanju pjesme kao nove cjeline ili njezina porijekla.

Glazbene značajke pjesme, kao što su npr. napjev, tonski odnosi, struktura metroritamskih obrazaca i tempo dosta su zanemareni. Izdvojila bih pjevanje bračnog para Jakomine Jivićeve i Mira Maračića Katušića. U njihovoj izvedbi ponekad je bilo teško raspoznati čak napjev neke pjesme. Tonska građa, sustav tijesnih intervala bio je, dakle, uvelike izmijenjen. Tempo je bio usporen, čak je djelovao i na strukturu metroritamskih obrazaca. No, pjevači su, iako uz povremene samokritike, nastavljali s izvedbom smatrajući da previše ne mijenjaju pjesmu. I za ove pjevače kriteriji uspješne izvedbe upućivali su u prvom redu na ispunjenje osnovnih standarda forme i melopoetske strukture. Iz ovih nekoliko primjera nije moguće donijeti konačan zaključak o važnosti i značenju pojedinih elemenata pjevanja u Puntara. Jer, izvedbu ovog bračnog para možda bi neki pjevači ocijenili neispravnom. Ipak, ostaje činjenicom da pjevači razlikuju elemente pjesme po važnosti, a od toga zavise i njihove prosudbe i uopće poimanja tradicijskog pjevanja.

U pogledu stupnja razrađenosti koncepcija starije generacije Puntara iz iznesenih podataka moguće je izvesti sljedeći zaključak. Poimanja nekih pjevača dosta su slojevita: navedeni termini i komentari ukazuju na mogućnost sastavljanja složene mreže muzičkih koncepcija.³⁶ Ovi pjevači raspoznaju i varijante pjesama i to ne samo po tekstovnom već i po glazbenom elementu. Također daju komentare i o porijeklu pjesama. No, za razliku od njih, drugi se izražavaju veoma šturo, opisno ili samom izvedbom. Moguće je raspoznati i nedosljednost u njihovim izjavama.

³⁵ O ovome odnosu detaljnije usp. R. Bonifačić, *Umetnuti slogovi unutar pjevanih riječi melopoetskih oblika* (1989, 375-380), kao i poglavlje iz magistarske radnje *Glazbene i glazbeno-tekstovne značajke građe* (133-163).

³⁶ Termin "mreža muzičkih koncepcija" upotrebljavam prema zanimljivom radu Ellen Koskoff, *The Music-Network: A Model for the Organization of Music Concepts* (1982, 353-370). Slijedeći ovu autoricu, a na osnovi dijelom iznesenih koncepcija o tradicijskom pjevanju u ovome radu,

Pjesme odijeljuju kao zasebne cjeline u prvom redu na osnovi teksta, ne upuštaju se u komentare o tekstovnim i melodijskim varijantama, ne sjećaju se porijekla pjesama. Kazivači se, dakle, uvelike međusobno razlikuju u kvantiteti i kvaliteti kako glazbenog tako i verbalnog izričaja.

Koji bi bili mogući uzroci navedenoj pojavi? Pitamo se, zajedno s Williamom Powersom, nije li možda nemogućnost verbalnog izražavanja o glazbi rezultat načina na koji se kazivačima postavljaju pitanja? (prema Zempu 1979, 32). Verbalni iskaz može biti jasno, organizirano i sistematski izložen terminima, ili opet nama manje jasnim ali samim kazivačima razumljivim riječima, npr. brojnim metaforama i metaforičkim izrazima. Zajedno oni tvore cjelinu, posebnu vrstu tehničkog jezika - tzv. metajezik (Zemp 1979, 32-35; Feld 1981, 23-47). Ovom prilikom željela bih iznijeti jedno od vlastitih iskustava u terenskom radu, koje se potvrdilo i u radovima drugih istraživača. Različite su metode kojima sam postepeno otkrivala koncepcije Puntara:

1/ aktivnim postavljanjem jasno određenih, užih ili širih pitanja o nekom pojmu ili unaprijed osmišljenim usmjeravanjem razgovora k nekoj temi;

2/ svojim znatno manje aktivnim sudjelovanjem, samo povremenim iniciranjem ili vraćanjem na određene teme te prepuštanjem tijeka razgovora samim kazivačima, u skladu s njihovim raspoloženjima, interesima i osjećajima.

Dobiveni rezultati doveli su me do sljedećih konstatacija. Na izravna, točno definirana i kratka pitanja kazivači bi se vrlo često zbunili i davali negativne ili djelomično točne i skraćene odgovore. Teško ih je bilo navesti da sami imenuju određene pojave, za koje sam otprije znala iz literature i na ovaj način ih htjela provjeriti. Najviše zanimljivih termina i izreka, a onda i metaforičkih izraza snimila sam u nevezanom, vrlo slobodnom razgovoru s pojedinim kazivačem, ili opet kroz slušanje međusobnog razgovora većeg broja kazivača.

Okupljanje većeg broja kazivača nije preporučljivo želimo li dobiti kvalitetnu snimku ovog dvoglasnog pjevanja koju kasnije namjeravamo transkribirati.³⁷ No, ako je u pitanju istraživanje repertoara ili koncepcija o glazbi, veći broj prisutnih pjevača i kazivača daje raznovrsnije i preciznije podatke. Rad s grupom omogućuje također stjecanje određene količine znanja o stavu i ukusu pojedinca, o razlikama spram drugog pjevača te o položaju pjevača unutar veće ili manje društvene grupe.

S jedne strane, ovo iskustvo, a s druge, moje porijeklo iz mjesta Punta, omogućilo je brži i kvalitetniji kontakt s kazivačima. Na ovaj način sakupila sam dosta opsežnu terminološku građu.³⁸ Za pjevače sam bila rođakinja, prijateljica, rijetko strana osoba. Govorili su dosta otvoreno o svojim prosudbama, osjećajima i dojmovima. Problem dobivanja djelomičnog, razlomljenog i ponekad

bilo bi zanimljivo, upravo kroz analizu mreža muzičkih koncepcija nekih od ispitivanih kazivača, pokazati različitost i stupnjeve razradenosti koncepcija stanovnika Punta.

³⁷ Više pjevača se, naime, često uključuje u izvedbu. Pritom neki i nisu sigurni u pjesmi te smanjuju kvalitetu snimke. U ovim slučajevima snimke nisam kasnije koristila za detaljnu transkripciju, već više kao korisnu informaciju o pjevanju.

³⁸ Kazivanja su transkribirana na analitičke kartice Zavoda, detaljnije vidi navedenu građu na kraju članka.

nekonzistentnog verbalnog izričaja nije, čini se, bio u metodi istraživanja. Prije bih smjernice mogućeg odgovora tražila u sljedećim mislima.

Prema riječima Georgea Lista "ne iznenađuje nesposobnost jasnog izražavanja koncepcija o glazbi koje pjevači mogu posjedovati. Oni uče svoju umjetnost primarno imitacijom izvedbe ostalih" (1976, 346; prev. Bonifačić). Jednak zaključak moguće je primijeniti i na članove puntarske zajednice. Tradicijsko pjevanje mlađi su Puntari učili najčešće u kontekstu, prateći i imitirajući pjesme kako tokom obreda i običaja tako i tokom svakodnevnih, sponatnih događanja. Rijetko bi stariji izvođači izdvojili posebno vrijeme namijenjeno poduci mlađih. Ova konstatacija odnosi se u prvom redu na poduku glazbenog aspekta samog pjevanja; tekstovi, a također i svirka na tradicijskim instrumentima mogli su se i detaljnije, na konkretnim primjerima izlagati.

Na drugi putokaz u tumačenju navedne pojave ukazuje W. Powers. Autor sumnja u nemogućnost verbalnog izražavanja društava o njihovoj muzici u skladu s njihovim društvenim potrebama (prema Zempu 1979, 32). Drugim riječima, i puntarski kazivači koristili su se terminima i komentarima u ograničenom broju, no ipak dovoljno da bi se snašli u pjevanju, da bi ga izveli prema osnovnim postojećim standardima. O daljnjim, manje važnim aspektima oni se često niti nisu glazbenim terminima izražavali već su na njih opisno ukazivali ili samom praksom. Uzmimo kao primjer navedene komentare Iva Orlića Senkića o (ne)snalaženju i (ne)mogućnosti pratnje određenih pjesama koje je uputio svome *kump'anju* Jivu Žicu Protiću.

Treću mogućnost tumačenja istraživane pojave nalazimo kod Huga Zempa. Autor smatra da nas talentiranost i suverenost izvođača u vladanju nekim instrumentom, a nemogućnost da se o ovoj pojavi verbalno izražava ne mora iznenaditi. Kao i na Zapadu, u istraživanim glazbeno nepismenim društvima postoje muzičari koji su izvanredni izvođači i oni koji su ujedno i teoretičari (1979, 33). Moguće je, prema našem sudu, razmišljati i o trećoj varijanti - teoretičarima koji, dakle, mogu ocijeniti kvalitetu neke izvedbe i dati detaljnije podatke o nekoj pjesmi, no vlastitom izvedbom ne mogu potvrditi svoje stavove.³⁹ Posljednjem prototipu približava se kazivačica Jakomina Jivićeva koja mi je davala niz dragocjenih komentara o tradicijskom pjevanju, no rijetko ih je uspješno mogla i glazbeno demonstrirati.

Na kraju, navela bih i četvrti putokaz u razmišljanju o čestoj nekonzistentnosti, kratkoći i nejasnoći verbalnog izričaja, nastao na temelju vlastitog istraživanja. U ovom radu bavila sam se, ponovimo, poimanjima starije generacije puntarskih pjevača. Činjenica, već više puta naglašena, je proces snažnih promjena i očiglednog postepenog nestajanja tradicijskog pjevanja u Puntu, a onda i u čitavoj istarsko-primorskoj regiji. Stariji pjevači danas se, često uz poteškoće, sjećaju svojih pjesama. To rade tek na nagovor vanjskog ispitivača. Koliko toga je zaboravljeno, koliko se i na koji način izmijenilo, a koliko nestalo sa samim pjevačima? Na neke od manifestacija ovoga procesa, na primjeru terminološke

³⁹ Bilo bi zanimljivo ispitati da li su ovi teoretičari nekada bili i uspješni izvođači, ili je njihova aktivnost bila i ostala u domeni teorije.

građe, dijelom se ukazalo na stranicama ovoga rada. Nekonzistentnost poimanja kako u samih kazivača tako i među njima, razlike u kvaliteti i kvantitetu njihovog verbalnog izričaja tako postaju razumljivije.

Izložena i sakupljena građa upućuje nas na sljedeći zaključak: koncepcije kazivača moguće je povezati u osnovnim okvirima, pronaći neke zajedničke konstante. No, zastajemo pri daljnjem postupku, pri njihovoj detaljnijoj analizi. Danas, na osnovi iznesenih kazivanja nije više moguće govoriti o jedinstvenom i cjelovitom sistemu poimanja starije generacije Puntara. No, i svojim djelomičnim i izmijenjenim oblikom koncepcije nas vode do uvjerenja da je takav sistem postojao u prošlosti i vrlo vjerojatno još živio početkom ovoga stoljeća. Time je, zajedno s glazbenim zvukovljem, govorio o originalnom tradicijskom glazbenom izričaju koji se znatno razlikovao od zapadnoevropskog.

U ovom radu posvetila sam pozornost izabranim aspektima tradicijskog pjevanja u Puntu. Širenjem istraživanja koncepcija na instrumentalnu glazbu, zatim na publiku - manje glazbeno aktivne članove i to svih generacija puntarske zajednice, a onda i na šire geografsko područje istarsko-primorske regije, stvorili bi se temelji za daljnje otkrivanje tradicijske glazbene kulture koja je na svome odlasku. Ovaj članak tako valja shvatiti kao poziv za ne samo muzikološko već i antropološko istraživanje toga glazbenog izričaja, kao uvod u još jednu zanimljivu a neistraženu etnomuzikološku problematiku.

Primjeri

1.

Punat, 1987. Fonoteka ZIFa, v.1963/12
Pjevaju: Ivo Orlić Senkić Snimila: R. Bonifačić
Ive Žic Protić

The musical score is written for two voices (Soprano and Alto) and piano accompaniment. It consists of two systems of music. The first system has a tempo marking of quarter note = 80. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 2/4. The lyrics are: "Me - so - pu - ste Fra - ne, / Me - so - pu - ste Fra - ne,". The second system continues the melody with lyrics: "me - so - pu - ste Fra - ne, / ti na - ša ru - ji no." and ends with a double bar line and the instruction "O.v.z.t.". There are various performance markings such as accents (>), slurs, and dynamic markings. A footnote at the bottom explains a specific performance practice: "* Često se pjeva i ton A (umjesto As)." (Often the note A is sung instead of A-flat).

1. *me - so - pu - ste Fra - ne,*
Me - so - pu - ste Fra - ne,

me - so - pu - ste Fra - ne,
ti na - ša ru - ji no. O.v.z.t.

* Često se pjeva i ton A (umjesto As).

Mesopuste Frane,
ti naša rujino.
Ti si nama popil
rakiju i vino.

2.

Punat, 1955.
Pjeva: više pjevača
(snimani na vrpcu C1)
Slobodno [cca 110]

Fonoteka ZJFa v. C1/45
Snimio: V. Žganec

2.

The musical score is written for two voices in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as 'Slobodno [cca 110]'. The score consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the vocal line. There are several asterisks and brackets in the score indicating specific performance instructions. The first system starts with a double asterisk above the first note. The second system has a tempo marking '♩=130' above the first note. The third system has a triple asterisk above the first note. The fourth system has a double asterisk above the first note. The fifth system has a double asterisk above the first note and a 'Qvzt.' marking above the final measure. The lyrics are: [Mi-ko] se je i - spi - o svojoj [že-ni] po - da - o . Na - pij mi se [že-no] mo - ja , na te - bi je sa - da red red re - dom re - di - ce , barum barum ba - ūvi - ce , ma ne - ka bu - du an - je - li , ma ne - be - ski voj - ni — ci , ma u - dri , Bo - že , po - mo - zi , ma [I - vu] pi - ja - ni — ci , ma

* Nesiguran početak; prva melostrofa:
2-3x, a i više se ponavlja (dok dotična osoba ispija vino)

** Imena se mijenjaju pozivaju se pirovljani koji sjede za stolom (na svadbi).

*** Dio pjevača pjeva ton D, no većina ton Dis.

„Napojnica” (napitnica) izvodi se za vrijeme večere, u zboru.

Miko se je ispio,
svojoj ženi podao.
Napij mi se, ženo moja,
na tebi je sada red.
Red, redon, redica,
barum, barum, bačvica,
neka budu anjeli,
nebeski vojnici.
Udri, Bože, pomози,
Ivu pijanici.

Ive se je ispio,
svojoj Mari podao.
Napij mi se, Mare moja...

3.

Punat, 1986. Fonoteka ZIFa v.1806/6
Pjeva: Marija Župika Snimila: R. Bonifačić

♩ = cca 60

1. 
Ve-se-lo, ve-se-lo, ve-se-lo, stoj-te na ve-se-lo,


stoj-te na ve-se-lo, dra-ga braćo na-ša.

Pjesma („pirna“) izvodi se u zboru, češće dvoglasno.
Pjevačica usput pjeva, tempo je vjerojatno polaganiji.

Veselo, veselo, veselo,
stojte na veselo,
stojte na veselo,
draga braćo naša.

I k letu na zdravje, (3x)
draga braćo naša.

4.

Punat, 1981.

Pjevaju: Ive Orlić Senkić
Anton Karabaić

Fonoteka ZIFa v.1735/6

Snimila: R. Bonifačić

♩ = 40

1.

Cvi — će mi po — lje po — kri — lo ,

Oj, cvi — će mi po — lje po — kri — lo

cvi — će mi po — lje po — kri — lo ,

sa — ma mi sta — zi — ca o — sta — laj

O.v.z.t.

„Po puntarsku”. Usp. sa sljedećim primjerom.

Cviće mi polje pokrilo,
sama mi stazica ostala,
kuda moj dragi prolazi
i k meni mladoj dolazi.

5.

Punat, 1987.

Pjevaju: Ive Orlić Senkić

Jive Žic Protić

Fonoteka ZIFa, v.1963/20

Snimila: R. Bonifačić

1.

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system starts with a tempo marking of ♩ = cca 50. The lyrics are: "Li — po mi pje — va pti — ca kos — ,". The second system starts with a tempo marking of ♩ = cca 40. The lyrics are: "oj, li — po mi pje — va pti — ca kos, (oj pti — ca kos, oj". The third system starts with a tempo marking of ♩ = 55, followed by an acceleration marking "accel ♩ = cca 45" and ends with "O.v.z.t.". The lyrics are: "pti — ca kos), oj — , pti — ca kos .". The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures (2/4, 3/4, 4/4), and dynamic markings.

„Na omišljansku”. (Varijanta iz grada Omišlja)

Lipo mi pjeva ptica kos.

6.

Punat, 1986.
Pjevaju: Vjera Andrićeva
Marija (Andrićeva) Župika

Fonoteka ZIFa, v. 1806/2
Snimila: R. Bonifačić

♩ = 52

2.

O - di maj - ke di - li - la
O - di maj - ke di - li - la

* O.vzt.

o - di maj - ke di - li - la,
su - zi - ce ro - ni - la.

* Var:

Kad se je ćerčica
od majke dilila.
Od majke dilila,
suzice ronila.

"Ne pitam te, majko,
blaga nikakvoga,
već te pitam, majko,
blagoslova tvoga."

7.

Punat, oko 1956.
Pjevaju: Antica Žic Pavlika
Miko Žic (Mikulin)

Gramof. ploča priložena
knjizi N. Karabaića
(1956), br. 17

♩ = cca 50-56

1.

The musical score is written on two systems. The first system has two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are: "Oj Pun-te, moj Pun-te, Oj Pun-te, moj Pun-te,". The second system also has two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are: "oj Pun-te nad mo-rem, moj Pun-te ki ti-cej." The piece ends with a double bar line and the word "Ovzti." written above the final note.

Oj Pun-te, moj Pun-te,
Oj Pun-te, moj Pun-te,

oj Pun-te nad mo-rem, moj Pun-te,
ki ti-cej.

Ovzti.

Oj Punte, moj Punte,
nad moren kitice.
Ti si misto moje,
gdi san se rodio,
u mladosti svojoj
rujno vince pio.
Rujno vince pio,
divojke ljubio.

8.

Punat, 1966

Pjevaju: Vjera Andrićeva

Marija (Andrićeva) Župika

Fonoteka ZIFa, v. 1805/15

Snimila: R. Bonifačić

♩ = cca 50 ♩ = cca 75

2. Na rumeneno liš-ce ju-nako-no-vo, (na rumenenoj),

na rumeneno liš-ce ju-nako-novo, / srce monoje /.

O.v.z.đ.

U prvoj melostrofi refren dolazi samo u drugom proširenom gl. retku (A₁).
Pjevačice su nesigurne.

Nagnulo se drivce orihovo
na rumeno lišće junakovo.

9.

Punat, 1987.

Pjevaju: Ive Orlić Senkić

Jive Žic Protić

Fonoteka ZIF-a, v. 1963/17

Snimila: R. Bonifačić

1.

Hi - ta - la je Ma - re peš - ća - ci va mo - re,

o - ja - na traj - na na o - ja ni - na trajnina ne - na

o - ja ni - na trajnina ne - na o - ja naj traj - na

naj /, peš - ća - ci va mo - rej.

accet.

ritard.

Q.v.z.t.

Hitala je Mare
pešćaci va more.
Hitala, plakala,
za dragim zdisala.

10.

Punat, oko 1917.
Pjevači: nisu navedeni

Zapisao: B.Sokol (1917)

Vrućim srcem tu postojmo, vrućim srcem tu postojmo.
Od Stipana pisam pojmo, od Stipana pisam pojmo.

Vrućim srcem tu postojmo,
od Stipana pisam pojmo.
Lisandrini pripovida
na srci mu moć ne sbiva.
Tri se mudri spominjahu:
"Jel' to hinac, jel' to lažac?
To je hinac, to je lažac.
Van ga s grada izzenimo,
kamenjem ga svi pobijmo,
svite na njem rastrgajmo!"
Jedan mladić tute staše
imenom se Saul zvaše,
ki Stipane mrzijaše.
O Stipane nevoljniče,
tebe tvoji nenavide.
Stipan kljekne na kolena,
milno, željno k nebu gljeda.
Nebo mu se otvaraše,
mnoštvo anjelsko vidaše,
Isukrsta s desne strane.
"O Isuse, Božji sinu,
prosti njima ki me biju,
jer ne znaju što delaju."
Mladenac je slaji od meda
ki nas vazda dobrim gleda,
ki nam dava rajsku diku,
ki je blažen uvik viku. Amen.

LITERATURA

Bezić, Jerko

- 1977 "Dostignuća i problemi etnomuzikološke djelatnosti u SR Hrvatskoj od 1945-1976. godine", *Zvuk*, Sarajevo, 2, 62-74.
1981 "Stilovi folklorne glazbe u Jugoslaviji", *Zvuk*, Sarajevo, 3, 33-50.
1985 "Etnomuzikološka djelatnost Božidara Širole", *Arti Musices*, Zagreb, 16, 1-2, 5-39.

Blacking, John

- 1973 *How Musical is Man?*, Faber and Faber Limited, London.

Bonifačić, Andrija

- 1971 "Narodno pjevanje na otoku Krku u sklopu muzike riječkog područja", *Krčki zbornik*, Krk, 2, 303-353.

Bonifačić, Ruža

- 1986 *Tradicijsko i novije pjevanje - na primjeru pjevačice iz Punta na otoku Krku*, rkp. br. 1289, Zavod za istraživanje folklor, Zagreb.
1987 "O promjenama i nestajanju narodnih glazbenih termina (na primjeru grade s otoka Krka)", *Zbornik radova 34. kongresa SUFJ, Tuzla 1987*, Tuzla, 443-449.
1988 "Tar'ankanje na otoku Krku", *Zbornik radova 35. kongresa SUFJ, Titograd 1988*, Titograd, 357-365.
1989 "Umetnuti slogovi unutar pjevanih riječi melopoetskih oblika", *Zbornik radova 36. kongresa SUFJ, Sokobanja 1989*, Beograd, 375-381.
1981-1990 *Terenski zapisi i snimke s otoka Krka*, mgtf. br. 1735, 1801-1810, 1962-3, 1968-70, 2185-6, Zavod za istraživanje folklor, Zagreb.
1991 *Tradicijsko pjevanje u Punta na otoku Krku*, magistarski rad, rkp. 1370, Zavod za istraživanje folklor, Zagreb.

Bonifačić Rožin, Nikola

- 1953 "Puntarska predaja i puntarske glagoljske matice", *Zbornik za narodni život i običaje*, Zagreb, 37, 145-204.
1958-1960 *Puntarske pisme ke mi je govorela moja mat*, rkp. br. 779, Zavod za istraživanje folklor, Zagreb.

Bošković-Stulli, Maja

- 1983 "O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima", *Usmena književnost nekad i danas*, Beograd, 5-114.

Delorko, Olinko

- 1960 *Istarske narodne pjesme*, Institut za narodnu umjetnost, Zagreb.

Dobronić, Antun

- 1936 "Dr Božidar Širola: Pučka muzika u Hrvata čakavaca", *Vjesnik Etnografskog muzeja u Zagrebu*, Zagreb, 3/4, 2, 262-266.
1943 "Prinos Istre hrvatskoj glasbi", *Alma Mater Croatica*, Zagreb, 7, 1-4, [p.o.]; isto u: *Ivan Matetić Ronjgov, zbornik*, ur. V.Tadejević, Kulturno-prosvjetno društvo Ivan Matetić-Ronjgov, Rijeka, 235-244.

Dugan, Franjo

- 1931 "Dr Stanko Vurnik: Studija o glasbeni folklori na Belokranjskem", *Sv. Cecilija*, Zagreb, 25, 3, 89-92.
1940 "Ivan Matetić Ronjgov, Čakavsko-primorska pjevanka", *Sv. Cecilija*, Zagreb, 34, 4/5, 84-89.

Feld, Steven

1981 "Flow like a Waterfall': The Metaphors of Kaluli Musical Theory",
Yearbook for Traditional Music, New York, 13, 23-47.

Hrvatske narodne pjesme što se pjevaju u Istri i na Kvarnerskih otocih

1879 Naša sloga, Trst.

Istarske narodne pjesme

1924 Istarska književna zadruga, Opatija.

Journal of International Folk Music Council

1955 International Music Council i UNESCO, Cambridge, 7.

Karabaić, Nedjeljko

1956 *Muzički folklor Hrvatskog primorja i Istre*, Novi list, Rijeka.

Koskoff, Ellen

1982 "The Music-Network: A Model for the Organization of Music Concepts",
Ethnomusicology, Ann Arbor, 26, 353-370.

Kuhač, Franjo Ksaver

1878-1881 *Južno-slovenske narodne popievke*, I-IV, vlastita naklada, Zagreb.

List, George

1976 "Musical Concepts in Traditional Cultures", *Folklore Today - A Festschrift for Richard M. Dorson*, ur. L.Degh, H.Glassie, F. J. Oinas, Bloomington, 335-346.

Matetić Ronjgov, Ivan

1925a "O istarskoj ljestvici", *Sv. Cecilija*, Zagreb, 19, 2, 37-43.

1925b "O bilježenju istarskih starinskih popijevki", *Sv. Cecilija*, Zagreb, 19, 6, 165-171.

1926 "Još o bilježenju istarskih popijevki", *Sv. Cecilija*, Zagreb, 20, 4, 125-127.

1939 *Čakavsko-primorska pjevanka*, 128 dvoglasnih čakavskih melodija za omladinu sviju vrsti škola, I izdanje, Zemun.

Merriam, Alan P.

1963 "The Purposes of Ethnomusicology, an Anthropological View",
Ethnomusicology, Middletown, 7, 3, 206-213.

1964 *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, [Evanston].

Milčetić, Ivan

1917 "Koleda u južnih Slavena. Na osnovi istoričkih vijesti, narodnih pjesama i običaja našega vremena", *Zbornik za narodni život i običaje*, Zagreb, 22, 1-124.

Mrakovčić (Pavlić), Vladimir

1897 *Punat - život i običaji*, Stara zbirka, rkp. br. 39, Odbor za narodni život i običaje. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb.

1906 "Mlada misa. Običaji u Puntu na otoku Krku", *Zbornik za narodni život i običaje*, Zagreb, 9, 2, 300-301.

1949 "Životni običaji u Puntu (otok Krk)", *Zbornik za narodni život i običaje*, Zagreb, 33, 135-139.

1975 "Mladovanje u Puntu", *Krčki zbornik*, Krk, 6, 185-188.

Muzička enciklopedija

1974 2, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb.

Petrović, Ankica

1985 "Fenomen vokalnog stila u seoskoj muzičkoj praksi BiH", *Zvuk*, Sarajevo, 2, 15-22

Petrović, Radmila

- 1989 *Srpska narodna muzika*, Srpska akademija nauka i umetnosti - Muzikološki institut, Beograd.

Rihtman, Cvjetko

- 1951 "Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine", *Bilten Instituta za proučavanje folkloru*, Sarajevo, 1, 3-38.

Rihtman-Auguštin, Dunja

- 1971 "Položaj tradicionalne kulture u suvremenom društvu", *Narodna umjetnost*, Zagreb, 8, 3-17.
- 1976 "Pretpostavke suvremenog etnološkog istraživanja", *Narodna umjetnost*, Zagreb, 13, 1-25.
- 1982 "Kultura grupe i usmena komunikacija", *Narodna umjetnost*, Zagreb, 19, 65-74.

Sokol, Bernardin fra

- 1917 "Pučko crkveno pjevanje na otoku Krku", *Sv. Cecilija*, Zagreb, 8, 3, 35-36.

Supek-Zupan, Olga

- 1976 "Od teorije do prakse i nazad. Mogućnosti marksističkog shvaćanja u etnologiji", *Narodna umjetnost*, Zagreb, 13, 57-76.
- 1983 "Osnovne značajke etnologije u Hrvatskoj od 1945. do danas", *Zbornik I. kongresa Jugoslovenskih etnologov in folkloristov, Rogaška Slatina 1983*, Ljubljana, 51-65.

Široša, Božidar

- 1919 "Istarska pučka popijevka", *Savremenik* (ljetopis Društva hrvatskih književnika), Zagreb, 14, 11-12, 509-518.
- 1919-1920 *Das Istrische Volkslied*, doktorska disertacija, [fotokopija rukopisa], rkp. br. 1137, Zavod za istraživanje folkloru, Zagreb.
- 1942 *Hrvatska narodna glazba*, II izd, Matica Hrvatska, Zagreb.

Štefanić, Vjekoslav

- 1944 *Narodne pjesme otoka Krka*, Nakladni odjel Hrvatske državne tiskare, Zagreb.

Zemp, Hugo

- 1978 "'Are' Are Classification of Musical Types and Instruments", *Ethnomusicology*, Ann Arbor, 22, 3, 37-68.
- 1979 "Aspects of 'Are' Are Musical Theory", *Ethnomusicology*, Ann Arbor, 23, 1, 5-48.

Žganec, Vinko

- 1921 "Takozvana Istarska ljestvica", *Sv. Cecilija*, Zagreb, 15, 1, 8-10.
- 1957 "Muzički folklor (otoka Suska)", u: *Otok Susak*, zbornik, ur. M. Mirković, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 331-347.
- 1962 *Muzički folklor*, I, autorova naklada, Zagreb.

Žic, Ivan

- 1910 "Vrbnik (na otoku Krku)", *Zbornik za narodni život i običaje*, Zagreb, 15, 161-2