

NARODNO PJEVANJE NA OTOKU KRKU U SKLOPU MUZIKE RIJEČKOG PODRUČJA

Andrija Bonifačić

Kako je već općenito poznato, narodno pjevanje otoka Krka ima jedinstvenu osnovu s folklornom muzikom čitavog riječkog područja, to jest Hrvatskog primorja, Kvarnerskih otoka i Istre. Toj je osnovi dan naziv »istarska ljestvica«. Naziv je već toliko usvojen da se njime moramo služiti i onda kad ispitujemo njegovu opravdanost analizirajući sadržaj te muzičke fature, kako to činimo u ovoj radnji.

Svrha ove radnje nije da se iscrpno prikažu svi napjevi otoka ili pojedinih njegovih općina i naselja, nego nam je namjera produbiti studij same strukture ove folklorne muzike. Budući da je govor o otoku Krku, donosimo i analiziramo primjere samo s Krka za muziku koja jednako vlada u cijelom području, uključiv i Istru.

Međutim, u unutarnjoj Istri, zapadno od Učke, uz osnovnu strukturu »istarske« muzike što ju u ovoj radnji analiziramo, postoji folklorno pjevanje koje je, očito, u dubokoj vezi s tom osnovnom strukturom, ali ipak predstavlja nešto zasebno.

Je li vrijedno da se u okviru ovog zbornika i ove radnje posebno raspravlja o specifičnim pojavama unutarnje Istre?

Smatram da je to vrijedno učiniti jer doprinosi analizi »istarske« ljestvice, koja je predmet ove radnje. Stoga sam u III dijelu pokušao ispitati unutarnju vezu istarskih specifičnosti s osnovnom strukturom koju ispitujemo. Ta je veza do sada malo istraživana, a ukoliko jest, čini se da je istraživanje postavljeno na krivu bazu. Predlažući novo rješenje tog zanimljivog i za našu analizu važnog pitanja, u ovoj radnji dolazimo do zaključka koji mnogo bolje od dosadašnje teorije pokazuje da je »istarska« ljestvica — koja jedina vlada na Krku — temelj kako cjelokupnog folklora riječkog područja, s Istrom, tako i folklornih specifičnosti unutarnje Istre, te se tako još bolje utvrđuje njezina primarna važnost.

OSNOVNA ZAPAZANJA

1. Osebuynost folklornog pjevanja na Krku

Osobitost narodnog pjevanja na otoku Krku veoma je upadna i domaćima i stranim: i onima koji ga poznaju iz djetinjstva te ga vole kao sve što je sraslo s rodnim krajem, i onima koji su ga upoznali u kasnijoj dobi, možda preko radio-emisija, s ploča ili na kojem festivalu, te ga doživljavaju kao nešto egzotično.

Tajna ove osobitosti još je uvijek problem za muzikologe, premda su konstatirane mnoge činjenice od bitne važnosti za ovu osobitost.

Posebna oznaka krčkog narodnog pjevanja svakako je glazbena ljestvica u kojoj se krčki napjevi kreću.

Prvi naš sakupljač narodnih napjeva, folklorist, muzički pisac i kompozitor, Franjo Kuhač (Osijek, 1834 — Zagreb 1911) rekao je o napjevima ove vrsti da se kreću u glazbenoj ljestvici »koja ne postoji ni u jednoj poznatoj nam narodnoj glazbi«¹

Na istu činjenicu upozorava Ignacije Radić, (1876—1965), franjevac-trećoredac iz Dubašnice. On veli da sav narod pjeva liturgiju u opsegu od četiri tona na način primorskih dvojkinja ili sopila, te da njemu nije uspjelo da »skrpa bilo kakvi akord i da prati na orguljama taj glazbeni curiosum«²

»O glazbi na otoku Krku« piše i kompozitor o. Bernardin Sokol (Kaštel Sućurac 1890 — Badija 1944). Iznoseći dojmove koje je na njega učinila ta muzika, citira o istom predmetu češkog folkloristu, muzikologa i slikara Ludvika Kubu, koji je između 1888. i 1912. god. sabrao golem broj narodnih pjesama iz svih južnoslavenskih krajeva. Ludvik Kuba (Podjebrady 1863 — Prag 1956) piše o krčkom pjevanju: »Muški pjevaju glavnu melodiju, ženske sekundiraju, pa dođe seksta. Nekoji muški i ženske stave još koji drugi glas, pa izađe neki mixtum compositum«³ Ovo je jedina, dosta neodređena, konstatacija o višeglasju u do danas objavljenim zapisima o narodnom pjevanju na otoku Krku, a odnosi se na crkveno pjevanje.

Ovakvo stanje nejasnoće dražilo je naše glazbenike i izazivalo je njihove napore da objasne tajnu osebuynosti tog narodnog pjevanja.

Godine 1916. u Baški su dva učitelja muku mučila uz klavijaturu da pronađu i zabilježe note bašćanskog narodnog napjeva:

Škura je noćica, škura je noćica,
Škura je noćica na zemljicu pala.

Bio je to Ivan Matetić-Ronjgov i njegov stariji kolega Frane Barba-
 lić, ovaj posljednji rodom iz Baške. Premda im je napjev pošve dobro
 zvučio svjež u ušima, nije im uspijevalo pronaći na klavijaturi odgo-
 varajuće tonove, odnosno njihov raspored. Naviknuti na to da početna
 nota pripada istom trozvuku kojemu pripada i završna, ustručavali su
 se postaviti početak napjeva za pola tona više od završne note, i napjev
 je stalno ostajao netačan, maglovit i taman, upravo »škura noćica«.
 Kad su pak konstatairali da je potrebno učiniti taj korak, to jest zapo-
 četi tonom koji je za pola tona viši od završne note, i kad su od po-
 četne note na više upotrijebili najprije cijeli ton a zatim pola tona,
 napjev se i na klavijaturi razbistrio i — izraz je Matetićev — »škura
 noćica« postala je bijeli dan.



Za Ivana Matetić-Ronjgova bilo je to — kako se izražavao — otkri-
 će Amerike. Oduševljenje i zanos zbog toga otkrića koje je bilo plod
 dugih napora i zalaganja nisu kod njega jenjali do kraja života i učinili
 su ga pioninom takozvane istarske muzike. Ušlo je, naime, u običaj da
 se glazbena ljestvica folklorne muzike koja kao svoje kompaktno podru-
 čje ima Hrvatsko primorje, Kvarnerske otoke i Istru zove istarskom
 ljestvicom.

Ovu ćemo ljestvicu поближе analizirati na primjerima narodnog pje-
 vanja otoka Krka, jer nas u ovom Zborniku otok Krk prvenstveno za-
 nima.

2. Primjeri

Da bismo znali o kojem se muzičkom fenomenu radi, navodimo na početku, prije svakog teorijskog raspravljanja, nešto primjera folklornog pjevanja sa otoka Krka.

Budući da je sama tačnost bilježenja u pitanju, mora se svatko za prvi momenat zadovoljiti time da u zabilježenim napjevima uz nešto vlastitog domišljanja prepozna ono pjevanje koje se na otoku čuje. Pjevanje, naime, nije prilagođeno temperiranoj klavijaturi moderne glazbe. Pjevalo se vijekovima prije uvođenja temperirane ljestvice, koja je uvedena tek tokom XV i XVI stoljeća. Stoga nam je Matetićevo »otkriće Amerike« — otkriće kako se ovi napjevi bilježe modernim notama — tim dragocjenije. Bez toga se ne bismo mogli pismeno razumjeti. A ovako znademo o kojem se napjevu radi, iako uvijek ostaje otvoren problem točne zabilježbe netemperiranog ugođaja toga napjeva.

Napjeve bilježimo u dvoglasju, kako se stvarno i pjevaju. Radi jednostavnosti najčešće uzimamo kombinaciju muškog i ženskog glasa, pri čemu muški vodi, a ženski glas prati napjev, tako da je seksta redovit interval među glasovima. Jednaki glasovi pjevaju na Krku u tercama. U unutarnjoj Istri, osobito u srednjem njezinom dijelu, jednaki glasovi, naročito muški, pjevaju u sekstama, što se naziva pjevati »na tanko i na debelo«, na što ovim načinom bilježenja — u sekstama — rado usmjeravamo kao na specijalitet našeg narodnog pjevanja koji nije bez veze s krčkim muzičkim folklorom. Neka se to posebno uvaži za primjere koje donosimo u III dijelu radnje.

Većinu sam priloženih napjeva zabilježio od pjevača koji su uz pojedini napjev označeni. Gdje izvor nije označen, zabilježio sam napjev iz vlastitog sjećanja, a svi su napjevi primljeni od Instituta za narodnu umjetnost (INU) u Zagrebu.

Zbog jasnoće u razlaganju odstupamo u bilježenju napjeva od Krohnova pravila, po kojem bi svaki napjev morao svršavati na g. Nama je u najviše slučajeva završna nota e, a došta često f. Kad bismo, naime, pisali po Krohnovu pravilu, ne bi bilo jasno u kojoj su vezi ljestvice u ta dva različita slučaja.

TEKSTOVI POJEDINIH PRIMJERA

1. Mlada nevestice

♩ = 108

Mla - da ne - ve - sti - ce mla - da

ne - ve - sti - - ce mla - da ne - ve -

- sti - ce ka ste na ton pi - - ru.

Mlada nevestice, ka ste na ton piru,
 Bog Van daj živiti mlogo let u miru;
 Bog Van daj jimiti va prvon rojenji,
 Va prvon rojenji hčerku jedinicu
 Ka će Van spozibat svu Vašu dičicu.
 Va drugon rojenji Bog Van daj jimiti,
 Bog Van daj jimiti sinka jedinoga,
 Sinka jedinoga popa redovnika,
 Popa redovnika mladoga mašnika
 Ki će kantat mašu va Svetoj Trojici,
 Va Svetoj Trojici, na velon lontari.

Za mladu misu pjeva se:
 Zrasla je rožica na vrhu zvonika:
 Veseli se, majko popa redovnika,
 Popa redovnika mladoga mašnika
 Ki je kantal mašu va Svetoj Trojici,
 Va Svetoj Trojici na velon lontari

(Kazivala Marija Orlić Suskin iz Punta,
 65 godina)

Izvan pira:

Sve zvezde je Bog dal misecu na pomoć
I jonin mornaron ki jadre po su noć,
Da bi dojadrih do Črnoga mora,
Da bi dopeljali mramorno kamenje,
Da bi sazidali jenu malu crikvu,
Jenu malu crikvu svetomu Mikuli.
Sveti je Mikula mornaron na pomoć
A sveta Fumija mladin divojčican.

(Kazivao Josip Orlić iz Punta, 68 godina)

2. Popuhnul je

po - puhnul je ti - hi vetar popuhnul je
ti - hi ve - tar trajna nina ni - nani
ne-na popuhnul je ti - hi ve - tar.

Popuhnul je tihi vetar,
Tihi vetar iz levanta
I odnesal Mari krunu.
Lipa Mare sprogovara:
Ki bi meni krunu našal
Njegova bih ljuba bila.
Našal ju je jedan mali,
Jedan mali črni Moro.
Lipa Mare sprogovara:
Volila bih s' utopiti
Leh Morova ljuba biti.

O mnogim varijantama pjesme o Marinoj kruni vidi Petar Grgec, Razvoj hrvatskog narodnog pjesništva, Zagreb 1944. Taj je motiv zabilježio već Pavao Riter Vitezović kao pjesmu s političkim značenjem: Mare je kraljevina Hrvatska, črni Moro je Koloman. Na to značenje potsjeća varijanta iz Vabriga u Istri, prema kojoj:

Moro Mari odgovara:
Ja ću krunu sada nositi
I s njome se okruniti.

a pjesma završava:

Sad si, Mare, ti poznana:
Nesrećna si kći od bana.

(Istarske narodne pjesme, Opatija,
1924, str. 126.)

3. Popuhnul je

Po-puh-nul je ti - - hi vetar popuhnul je

ti - hi ve - - tar popuh - nul je

ti - - hi vetar popuhuul je ti - hi ve - tar.

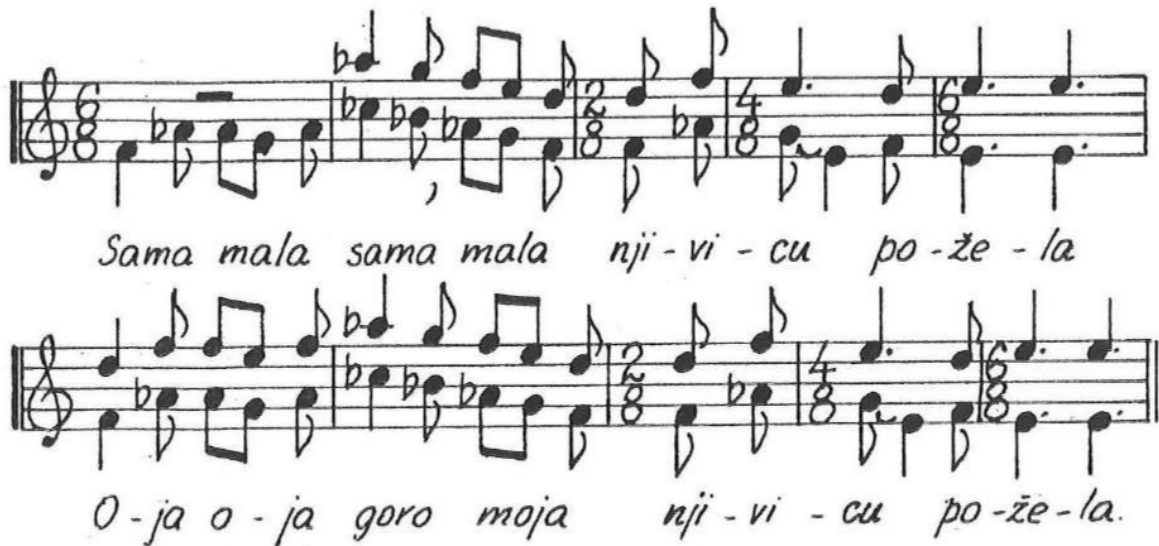
Popuhnul je tihi vetar
I odnesal Mari krunu.
Mare se je zaverila:
Ki bi meni krunu našal,
Njegova bih ljuba bila.

Našal ju je jedan mladi,
Jedan mladi črni Miko
..... (ime i svojstva mladoženje)

Ova se pjesma u Dobrinjštini pjeva kao obredna pjesma kada se navestici skida kruna s glave. To se obavlja nakon svadbenog pira koji se obično produži do rana jutra.

(Kazivao dr Nikola Španjol, iz Gostinjsca,
65 godina)

4. Sama mala



The image shows the musical notation for the song 'Sama mala'. It consists of two staves of music in 6/8 time. The melody is written on a treble clef, and the accompaniment is on a bass clef. The lyrics are written below the notes.

Sama mala sama mala nji - vi - cu po - že - la

O - ja o - ja goro moja nji - vi - cu po - že - la.

Sama mala njivicu požela,
sama žela, sama snopi vela,
sama vela i na kraj dojela.
Mala majci na smrt obolela:
Majko moja, mlada ću umriti,
Ne dajte me na kola voziti,
Već me dajte junakom nositi,
Svakom dajte kitu mažurane,
A mom dragom kitu od jordane.

Jordana: kruna koju nevestica nosi na
svadbeni dan.

(Kazivao Nikola Radić, 20 godina, iz
Dubašnice).

5. Majka Maru

$\text{♩} = 108$

Majka Ma - ru majka Maru za J - va - na da -
 - la majka Ma - ru majka Maru za J - va - na da - la.

The musical notation is in 6/8 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff, with lyrics underneath. The first line of music ends with a fermata over the final note. The second line of music also ends with a fermata over the final note.

Majka Maru za Ivana dala,
 Večer dala, jutrin se kajala,
 Jer je Ive turska pijanica:
 Do pol noći s Turci vino pije,
 Od pol noći šerbet i rakije,
 A u jutro Mari na vratima.

(Kazivali: Nikola Radić, Dubašnica, 20 godi-
 na i Marija Galjanić, iz Punta, 28 godina)

6. Krušvica se potresuje

$\text{♩} = 88$

Kruš-vi-ca se potre-su - je z vr - hon
 ze - le - na ni-na-ni ne-ne - na ti - raj-ni-na
 ne-ne - na z vr - - hon ze - le - na.

The musical notation is in 6/8 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff, with lyrics underneath. The first line of music ends with a fermata over the final note. The second line of music also ends with a fermata over the final note. The third line of music ends with a fermata over the final note.

Krušvica se potresuje
 Z vrhon zelena.
 Pod njun mi je posteljica
 Zlatnin pleton pletena.
 Na njoj mi je moj drag ljubić:
 Nigdor ga ne zna
 Kone jedan vičnji Bože
 Tere sama ja.
 Na grani mi dve tičice
 Željno žumbore.
 Povij, povij, moj drag ljubić,
 Čto ti to vele.
 Vele mi se joženiti
 Z dražun od tebe.
 Ožen' s, ožen', moj drag ljubić,
 Va ime mene.

(Kazivale: Marija i Luce Orlić, 32 i 30 godina
 iz Punta; tekst vidi Štefanić Vjekoslav,
Narodne pjesme otoka Krka, Zagreb
 1944, str. 47)

7. Marice divojko



Ma-ri-ce di-voj - - ko Ma-ri-ce di-voj - ko Ma-
 - ri - ce di-voj - ko ti si do - bra ro - da.

Marice divojko, ti si dobra roda,
 Ti ne peri robu kraj mojega broda.
 Ja ću prati robu di je mene volja.
 Ako si gospodar od svojega broda,
 Ti nisi gospodar od sinjega mora.
 Sam Bog je gospodar od sinjega mora.

(Katica Leoni, iz Punta, 20 godina)

8. a) Baška malo selo

$\text{♩} = 72$

Baška ma-lo se-lo Baška ma-lo se-lo

Baška ma-lo se-lo a-li je ve-se-lo.

O-ja-na traj-na-na o-ja-ni na trajnani nena

o-ja-na trajna-na a-li je ve-se-lo.

Baška malo selo, ali je veselo.
 Najveć je veselo kada je zeleno,
 Kad su pomidori po četiri facoli,
 Svileni facoli, šarene marame.

8. b) Dobrinj je bili grad

Dobrinj je bili grad, posrid je otoka,
 Va njeg se ne more kone sprik potoka.
 Va njen su divojke sve su črna joka,
 Sve su črna joka, lišca rumenoga.
 Dobrinjke divojke, dršte se oholo,
 Zač mi vas gledaju svi gradi okolo,
 Svi gradi okolo a najviše Bneci.
 Zač su mi van dragi štametne kalceti,
 Štametne kalceti i bele postoli.

(Vidi Štefanić V., n. dj., str. 79)

9. Grana javora

$\text{♩} = 66$

Gra - na ja - vo - ra ma gra - na
ja - vo - ra zra - sla kraj mo - ra.

Grana javora zrasla kraj mora.
Na njoj sidila tica malena.
Tužno pivala da se ženin ja.
— Sinko rojeni, ča će ti žena?
— Majko rojena, tribi mi žena
Da mi donese hladne vodice,
Da mi opere bele košulje,
Bele košulje, svilne facole.

(Lucija Franolić, iz Punta)

10. Sinoć Ive

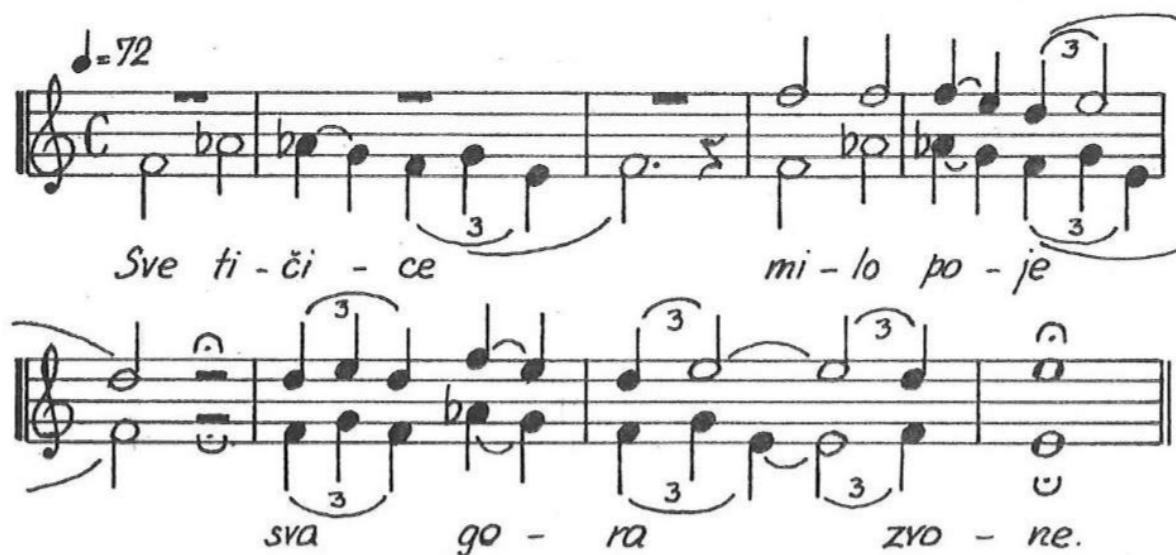
$\text{♩} = 135$

Si-noć I-ve aj-me si-noć I - ve si-noć I - ve
iz No - vo - ga došal o - ja - na alaj lane
mo - je ni - na - ni nenena iz No - vo - ga do - šal

Sinoć Ive iz Novoga došal,
 Svojoj ljubi tužan glas donesal:
 Ljubo moja, joženio sam se
 Za Novljanku najlipju divojku.
 Glavu viša i od tebe lipja,
 Samo nima črnog oka tvoga.
 A da ima črno oko tvoje,
 Smutila bi po nebu oblake,
 Kamo l' ne bi po zemlji junake.

(Luce Orlić, iz Punta, 30 godina)

11. Sve tičice



Sve tičice milo poje
 Sva gora zvone,
 Sve divojke redom stoje
 Jedna do druge.
 Jedna drugoj govore:
 Joženimo se.

I ja bih se joženila,
 Niman za koga.
 Dragić mi je u vojnicu,
 Brani narod svoj.

(Nikola Radić, Dubašnica, 20 godina)

12. Grlon od slavića

♩ = 160

Gr-lon od slavi-ća mi ćemo kan - ta - ti

grlon od slavi-ća mi ćemo kan - ta - ti.

Grlon od slavića mi ćemo kantati.
 Nas oće poslušat mlade divojčice,
 Mlade divojčice v Dobrinju rojene.
 One gredu crikvu sve jedna i po dvi,
 Sve jedna i po dvi lipo narejene
 Na veliku mašu v Svetomu Stipanu,
 V Svetomu Stipanu, na velom ontaru.
 Dobrinjski mladići zvanka crikve stoje

.....

(Ive Žorić, Punat 1923, 13 godina; tekst kod
 Štefanić V., n. dj., str. 99)

13. U gori je šikara

$\text{♩} = 80$

U go - ri je ši - ka - ra za ši - ka - rom

li - va - da na li - va - di momče jore vi - če na vo - lo - ve

na li - va - di momče jo - re vi - če na vo - lo - ve.

U gori je šikara,
Za šikaron livada,
Na livadi momče ore
Viče na volove:

Stante, moji volovi,
Da ja s ljubun govorin!
Moja ljuba zelen bore,
Nek ljudi govore.

Nek ljudi govore
Da ni jona prava:
Ako nije jona prava,
Al je meni draga.

Da mi se je napiti
Vina muškata,la,
Da mi je poljubiti
Divojčina tela.

Bepo Mrsin, Punat, 33 godine, Ive Galjanić,
Punat, 32 godine)

14. Pero orihovo

$\text{♩} = 60$

Pe - ro jo - ri - - ho - no - vo

pe - ro jo - ri - ho - no - vo.

Pe - ro jo - ri - ho - no - vo

ti ne pa - daj na - me.

Pero orihovo, ti ne padaj na me.
Već ti padaj kraj Dobrinja grada,
Tamo mi je moja mila draga.

(Anton Mavrović, Dobrinj, 12 godina)

15. Cvitje mi polje pokrilo

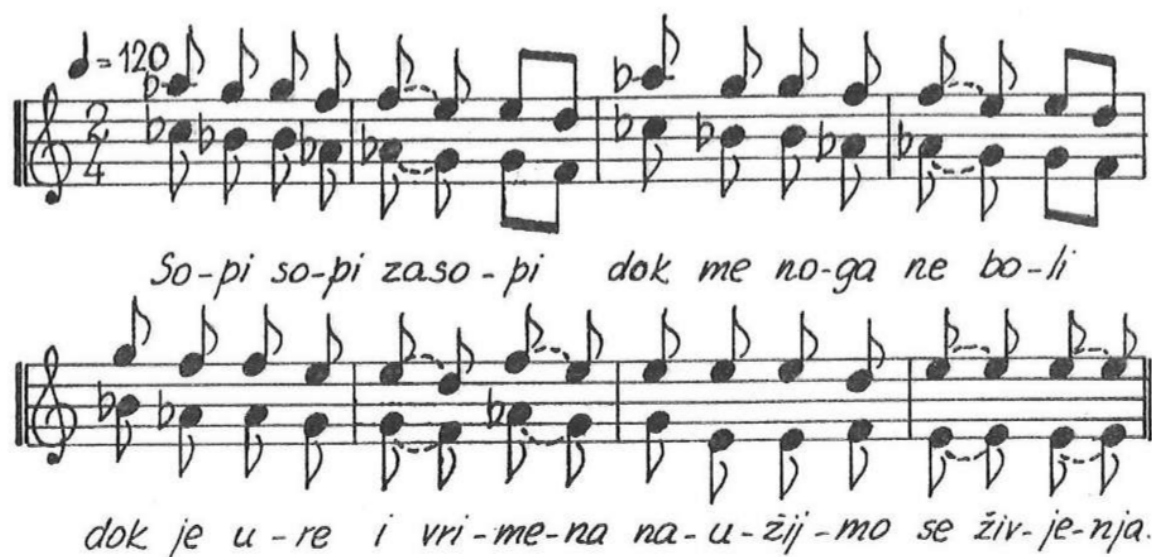
Cvit-je mi po-lje pokri-lo ma cvit-je mi je
po-lje po - kri - lo ma cvit-je mi po-lje
po - kri - lo sa-ma mi je sta - zi - ca jo - sta - la.

Cvitje mi polje pokrilo,
Samo mi stazica ostala
Kuda moj dragi prolazi
I k meni mladoj dolazi.
Dojdi mi, dragi, navečer,
Moja će majčica zaspati,
Moja će majčica zaspati,
Ja ću te mlada čekati.

Povedi konja u bašču,
Veži ga ruži za korjen.
Veži ga ruži za korjen
Neka mu ruža miriše.

(Nikola Radić, Dubašnica, 20 godina)

16. Sopi, sopi, zasopi



So-pi so-pi zaso - pi dok me no-ga ne bo-li

dok je u - re i vri-me-na na-u-žij-mo se živ-je-nja.

Sopi, sopi, zasopi
Dok me noga ne boli,
Dok je ure i vrime
Naužijmo se življenja.

Jobrni se, jobrni
Kako kolo na vodi.
Oja nina ninani nena,
Hoja nina trajnina nena.

Jobrni ju jobrni,
Samo mi ju ne zvrni,
Popadi ju za ručicu,
Ne stani njoj na nožicu.
Hopa, hopa, hopsasa
Ti si meni do pasa,
A kad budeš do ramena
Ti ćeš biti moja žena.

Prija te po Punti
Zidi spopadati,
Leho meju nami
Ljubavi nestati.

Majko papučice
Ke si razderala
I one tri rupci
Ke si darova.

Ke si darovala
Po placi tancajuć,
Po placi tancajuć
U noge gledajuć.

17. Vrbniče nad morem

♩ = 108

Vr-bni-če nad morem Vr-bni-če nad mo-rem vi-
so-ka pla - ni - no. Oj traj ni-na ni - ne-na
oj traj ni-na ni - ne - na vi - so-ka pla - ni - no.

Vrbniče, nad morem visoka planino,
U tebi se goje po izbor djevojke.
Jedna drugoj veli: stan gori, sestrice,
Da mi donesemo te hladne vodice,
Da mi zalijemo te naše rožice:
Drobnu mažuranu i sitan bosiljak.

(Ivan Matetić Ronjgov, *Pjevanka*,
1939, str. 47)

18. Zelena mala dubrova

$\text{♩} = 60$

Ze - le - na ma - la dub - ro - va dub - ro - va

ze - le - na ma - la du - - bro - va.

Zelena mala dubrova
 Po koj se šeću dva draga.
 Šećuć ih našla noćica.
 Djevojka počne plakati
 Kako će majci lagati.
 Mladić je počne tješiti:
 Lahko ćeš majci lagati
 Da ti se biser propisal,
 Da si ga brala celi dan.
 Mladić se počne plašiti
 Kako će ocu lagati.
 Lahko ćeš ocu lagati
 Da ti se konjic poplašil,
 Da si ga iskal celi dan.

(Anton Morožin, Pinezići, 12 godina)

19. Prišli smo pod Punat

$\text{♩} = 96$

pod
 Prišli smo Pu - nat pri - šli smo pod Pu - nat

pri - šli smo pod Punat pro - tu - let - je bi - še.

Prišli smo pod Punat
 Protuletje biše,
 A u Puntu selu
 Nikogar ne biše,
 Sam jedan rumen cvet
 Po vodu hodiše.
 Po vodu hodiše
 Sobun me zoviše:
 Hod s manun, junače,
 Po hladnu vodicu,
 Da mi zalijemo
 Rumenu rožicu,
 Drobnu mažuranu
 I sitan bašelak.

(Ive Orlić Senkić, 58 god. Anton Karabaić,
 65. god., oba iz Punta)

20. U Dobrinju mило звони звоне

U Do - - bri - nju u Do - - bri - nju
 mi - lo zvo - ni zvo - no no - ne

U Dobrinju mило звони звоне,
 Звони звоне, мого драга носе.
 Пустите ме, мајко, мртва покropити,
 Кад ми нисте дала са живин живити.
 Положите га на црну земљицу,
 Да га ја пољубин по мртвому лицу.

Kopajte ga sprid vrata od crikve,
 Kuda mladi fanti pasevaju.
 Beli venac oko svoje glave:
 Sićat ću se ja ljubavi prave.

(Jele Bajčić, Bajčići, 20 godina)

21. Veselo, veselo

Ve - sel - mo se bratjo ve - selmo se brat - jo ma

ve - sel - mo se bratjo svi u jed - no sku - pa

Ve - se - lo ve - se - lo ve - se - lo ve - se - lo ve - se - lo ve - se - lo ma

ve - se - lo ve - se - lo i kle - tu na zdravlje.

Veselmo se, bratjo, svi ujedno skupa
 Na čast i poštenje našega biskupa.

(Mare Orlić, Punat, 70 godina)

22. Majka Maru

♩ = 96

Majka Maru maj - ka Ma - - ru

pri - ko mo - ra zva - na - la.

Majka Maru priko mora zvala:
 Hodi, Mare, ako si oprala.
 — Nisan, majko, još ni pomočila.
 — Ča si, Mare, letni dan delala?
 — Mila majko, rože san zbirala.
 — Kćerko Mare, si l' čuda nabrala?
 — Puna njadra, krilca i rukavca.

(Andrija Depikolozvane, Vrh, 20 godina)

23. Ustal san se

♩ = 72

U - stal san se jedno ju - tro ma - lo sprid zore.

Ustal san se jedno jutro
 Malo sprid zore,
 Sritio san divojčicu
 kaj gre z vrtla van:
 V jednoj ruci grozdak drži,
 V drugoj ružmarin.
 — Podaj mi ti, divojčice,
 Kitu ružmarin!

— Hodi zbogun, mlad junače,
 Jer san žalosna:
 Sinoć su me zaručili
 Ki mi srcu ni.
 — Muč, pomuči, divojčice,
 On ti bogat je,
 Srebra ima, zlata ima
 Da mu broja ni.
 — Ča će srebro, ča će zlato
 Kad mi srcu ni.
 Volela bih gola, naga,
 Da mi srcu je,
 I uboga, siromaha
 Da me volja je.

(Andrija Depikolozvane, Vrh, 20 godina)

24. Oj Mali Lošinj

Oj Ma - li Lo - ši - nju oj Mali Lo - ši - nju

Oj Ma - li Lo - ši - nju mej dvemi ste - nami.

Oj Mali Lošinj mej dvemi gorami,
 U tebi Katica ka mi srce rani.

(Mihalić o. Leonard, Baška, 65 godina)

Ili:

Oj Mali Lošinju ki si mej stenami,
U tebi Katica ka mi srce rani.

(Marija Orlić Suska, Punat, 68 godina)

25. Lošinjanke

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 86. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of four lines of music. The lyrics are written below the notes, with some words spanning across bar lines. Triplet markings (a '3' inside a circle) are placed over groups of three eighth notes in several places. The lyrics are: 'Lo - ši - njanke mo - je drage mi - - le', 'Lo - šinjanke mo - je drage mi - - le', 'Loši - njanke mo - je drage mi - - le', and 'ke no - si - te a - bi - ti od svi - le.'

Lošinjanke, moje drage mile,
Ke nosite abiti od svile,
Sada će van druga moda priti
Da ćete vi kapeli nositi,
A na rukah jod zlata manine,
Lošinjanke, moje drage mile.

(Jelka Kraljić, iz Omišlja, 40 godina)

26. More moje milo

$\text{♩} = 50$

More moje mi-lo mo - re moje milo more
 moje mi - lo ča dobra ju - ži - vaš.
 More moje milo, ča dobra uživaš!
 Mlogo srebra, zlata i mojega draga.

Detailed description: This is a musical score for a song in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 50. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first line of music contains the lyrics 'More moje mi-lo mo - re moje milo more'. The second line contains 'moje mi - lo ča dobra ju - ži - vaš.'. The third line contains 'More moje milo, ča dobra uživaš!'. The fourth line contains 'Mlogo srebra, zlata i mojega draga.'. There are several triplets marked with a '3' and a slur. The piece ends with a double bar line.

27. Popet ću se

$\text{♩} = 50$

Popet ću se na pla-ni - - - nu
 vi - - so - ko vi - - so - ko
 Popet ću se na pla-ni - - - nu
 vi - so - ko vi - - so - ko.

Detailed description: This is a musical score for a song in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 50. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first line of music contains the lyrics 'Popet ću se na pla-ni - - - nu'. The second line contains 'vi - - so - ko vi - - so - ko'. The third line contains 'Popet ću se na pla-ni - - - nu'. The fourth line contains 'vi - so - ko vi - - so - ko.'. There are several triplets marked with a '3' and a slur. The piece ends with a double bar line.

Popet ću se na planinu — visoko.
 Na planini javor drivo — zeleno.
 Pod njen mi je posteljica — rastrta.
 Na njoj mi je moja draga — zaspala.
 Molit ću se Bogu svojem — od neba,
 Da popuhne tihi vetar — od mora
 Da probudi moju dragu — ča je zaspala.

(Pere Orlić Jurišić, Punat, 54 godine)

28. Zrasla jelva

$\text{♩} = 100$

Zrasla jelva zra-sla jel - va kraj luga ze-le - ne -
 -na zra-sla jel - va kraj lu-ga ze-le - ne - na.

Zrasla jelva sred luga zelena.
 Pod njun lipa Jane bolčicu boluje,
 — Ne plač, vidro, bit ćeš ljuba moja.

(Jele Bajčić, Bajčići, 20 godina)

29. Drenjula se trese

$\text{♩} = 68$

Drenjula se tre - se na njoj
su dre - - nju - le ni-na-ni ne. - -
- na trajna ni - na ni - -
- naj ni - naj ni naj na njoj su dre - nju - le.

Drenjula se trese, na njoj su drenjule.
Pod njun lipa Jane bolčicu boluje,
Bolčicu boluje i draga žaluje.
— Ustaj gori, Jane, dren će se skrenuti
I ti oćeš pod njen mlada poginuti.
— Ako ja poginen, aj neka poginen,
Kad mi ne da majka zi Jovon zakona!

(Jele Bajčić, iz Bajčići, 20 godina)

30. Šetala se lipa Jane

$\text{♩} = 100$

Še - ta - la se li - pa Ja - -
- ne z svi - - tle ka - ma - re.

Šetala se lipa Jane z svitle kamare.
K njoj dolazi mladi Janko z gore zelene.
— Što se šećeš, što li plačeš, mila djevojko?
— Moram šetat, moram plakat, mili Janko moj,
Jer je mene tvoja majka krivo obrekla,
Da ja ljubim tvoga brata više neg tebe.

(Jela Bajčić, Bajčići, 20 godina)

31. Ajmo Ive

$\text{♩} = 96$

Aj - mo J - ve aj - me aj - mo - no J - ni - ve.

Ajmo, Ive, ajme, ajmo Ive.
Je l' ti teška, ajme, je l' ti teška
Je l' ti teška ta črna zemljica?

(Tonči Morožin, iz Skrpčići, 12 godina)

32. Aj turne moj

♩ = 81

Aj tur-ne moj tur-ne moj aj tur-
 - ne moj tur - ne moj aj tur - ne moj tur - ne
 moj li - pi - ter pro-stra - na - ni.

Aj turne moj, turne moj,
 Lipi ter prostrani,
 Kako san te lipo,
 Lipo sagrađio,
 A sada ne smijem
 Blizu tebe priti.
 Aj turne moj, turne moj,
 Kome te ostavljam?
 Ostavljam te tici,
 Tici lastavici
 Ka će litnjin danom
 Nad tobun letiti
 Meni tužan spomen
 A svitu paklensku
 Neviru tužiti.

(Tonči Morožin, Skrpčići, 12 godina)

33. Ča se je zgodalo

♩ = 100

Ča se je zgo-da-ni-na-lo a-lo-či-ce moja na
v Riki be-lon gra-ni-na-du ni-nu-ni o-ja na.

Ča se je zgodalo v Riki belon gradu?
— Da ne sme divojke na Ričku paladu.
Prija su hodale, pak su zazivale:
— Kapitane mili, kapitane dragi.

(Ive Galjanić, 60 god., Ive Maračić Antončić,
60 god., obojica iz Punta).

3. »Istarska« ljestvica je heksakordika tijesnih intervala

Prije postavljanja bilo koje teorije treba istaknuti što je osnovno i zajedničko svim napjevima.

Vidimo da se napjevi kreću u ljestvici tijesnih intervala kojoj je najširi raspon od šest stupnjeva. Uzmimo *e* kao prvi stupanj, pa napjevi dopiru najviše do *ces*:

Još treba naglasiti da je u netemperiranom pjevanju pratnja drugog stupnja nešto povišeni *d*. Ne pišemo ga *dis* jer bi to bilo isto tako netočno. Stvarno se glas nalazi negdje između *d* i *dis*. Taj se glas ne može smatrati sedmim stupnjem ljestvice jer nikad ne ulazi u sastav vode-

ćeg glasa. To je samo redovita pratnja drugog stupnja. Događa se da i prvi stupanj ljestvice, **e**, ima svoju pratnju **cis**. Takav je slučaj u primjeru 24. No, ni taj **cis** ne može biti smatran posebnim stupnjem naše ljestvice, jer se — kao ni pratnja drugog stupnja — ne može uklopiti u ljestvični niz vodećega glasa.

Naši, dakle, napjevi spadaju u **heksakordiku**, to jest muziku koja u svojoj ljestvici ima šest stupnjeva što se nižu bez preskakivanja. Uobičajeno je, naime, da se nastavkom — **kordika** označuje takav tonski inventar napjeva koji, kada je stavljen u uzastopni slijed od najnižeg do najvišega tona, daje kontinuiran ljestvični niz u kojem nije preskočen nijedan dijatonski stupanj.

Kao drugo osnovno zapažanje kod napjeva otoka Krka ističemo dvojakost završetka. Jedni napjevi završavaju ujedinjujući glasove svojega dvoglasja u prvom stupnju ljestvice, u **e**, dok drugi završavaju tako da ih ujedinjuju u drugom stupnju, u **f**. Ova je dvojakost bila isticana čim su se počeli bilježiti napjevi ove vrsti. Napjevi sa završetkom na prvom stupnju nazvani su napjevi tipa A, a oni sa završetkom na drugom stupnju napjevi tipa B.⁵ Kod navedenih naših primjera tipu A pripada 26, a tipu B 7 napjeva.

Isticanje te dvojakosti potječe iz teorijskih razloga. Pretpostavljalo se da je ljestvica naših napjeva utoliko frigijska što joj je završetak frigijski, **f-e**, pa su se napjevi bez tog završetka odvajali kao poseban tip, te su zadavali poteškoću takvoj teoriji. Ako se pak oslobodimo svake teorijske pretpostavke, takva podjela gubi na važnosti: prvi stupanj ne mora u svakom napjevu doći do izražaja, kao što često ne dolazi peti ili šesti stupanj. Oba tipa spadaju u istu heksakordiku koja u svojoj cjelovitosti nije ni frigijska niti spada u koji tip starogrčkih ili crkvenih ljestvica, iako neki napjevi (tip A) po svome završetku imaju frigijsku karakteristiku, a drugi (tip B) čak je nemaju niti u završnoj kadenci.

Šesti stupanj ljestvice, **ces**, djeluje kao najviši domet napjeva, pa su napjevi sa šestim stupnjem tipični, bez obzira na to da li završavaju na prvom ili na drugom stupnju ljestvice. Među našim primjerima ima ih devet.

U muzikologiji se smatraju starijima napjevi koji uz ostale indikcije starine imaju što kraći ambitus. Zato možemo istaknuti napjeve s malenim ambitusom. U našim primjerima ima petnaest napjeva kojima ambitus obuhvaća samo četiri intervala. Raspon **e-as** imaju primjeri: 1, 5, 8, 9, 11, 15, 19, 21, 22, 23, 26, 28, 31, a raspon **f-b** imaju primjeri 18 i 30. Možemo ih, dakle, smatrati veoma starima.

Od svih zapažanja osnovno je i najznačajnije to da svi napjevi pripadaju istoj heksakordičkoj ljestvici. Za ljestvicu je pak značajno da u svome sastavu nema uzastopno dva cijela tona, nego se cijeli ton izmjenjuje sa polutonom. Nalazimo se, dakle, u heksakordici tijesnih intervala.

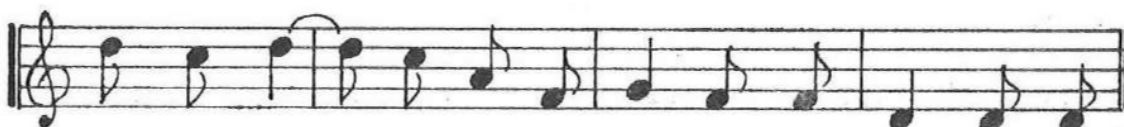
4. Naša heksakordika kao suprotnost pentatonike

Proučavajući razvoj muzike širom svih kontinenata od najstarijih vremena do danas, muzikologija je pronašla kao najstariju muzičku fakturu takozvanu **pentatoniku**. Pentatonika je muzika koja se kreće u ljestvici od pet dijatonskih stupnjeva koji slijede jedan za drugim ne bez skokova. Za razliku od -kordika, gdje među tonovima ljestvica nema skokova, sa nastavkom **-tonika** označuje se niz kod kojega stupnjevi slijede korakom i skokom. Ako su u tom nizu isključeni polutoni, imamo **anhemitonsku pentatoniku**.

Za ilustraciju anhemitonske pentatonike evo jedan primjer iz Međimurja.⁶



Da bi ja pre-pla - val Mu - ru i Dra - vi - cu

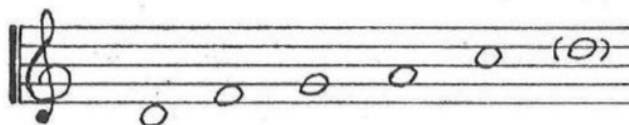


kaj si ja po-gle-dal dra-gu gr - li - či - cu.

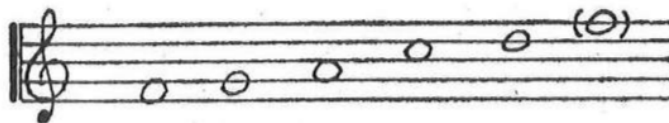
Tekst pjesme glasi:

Da bi ja preplaval Muru i Dravicu,
Kaj si ja pogledal dragu grličicu.
Kad kre Međimurja tečeš mi Dravica,
Poveč kak mi živi draga grličica!
Lepo mi pozdravi Međimursko polje,
Poveč moji dragi da je meni bolje.
Ja sam ti vu gradu Petrovaradinu.
Poveč grličici da bum došel dimo.

Napjev se kreće u rasponu jedne oktave, a u igru ulazi samo pet tonova. Polutona nema.



To je jedan obrat od subdominantnog sistema anhemitonske pentatonike:



Kad se tako uzmu svi obrati ne samo ovog, subdominantnog, sistema nego i toničnog i dominantnog, i kad se skokovi ispune prijelaznim tonovima, što ih nazivamo pien-tonovima, lako tumačimo nastanak svih starogrčkih i crkvenih modusa. Pojedini modus mogao je nastati na više načina. Uzmimo za primjer frigijski modus koji, kako će se iz daljnog razlaganja vidjeti, ima za našu stvar više interesa.

Autentični frigijski modus građen je od osam dijatoničnih stupnjeva dur-ljestvice, i to od MI do MI:

MI, FA, SOL, LA, SI DO, RE, (MI)

Treći obrat toničnog sistema anhemitonske pentatonike glasi:

MI, .. SOL, LA, .. DO, RE, (MI)

Peti pak obrat dominantnog sistema anhemitonske pentatonike je:

MI, .. SOL, LA, SI, .. RE, (MI).

Ako punktirana mjesta ispunimo pien-tonovima, dobit ćemo iz oba pentatonska modusa frigijsku ljestvicu. Porijeklo je svake od njih drugo, pa će se bez sumnje osjećati iz kojeg je modusa nastao konkretan napjev nakon što je tokom vremena ispunjen pentatonski niz pien-tonovima.

Tako je muzikologija našla ključ za tumačenje svih muzičkih struktura pomoću anhemitonske pentatonike. Bilo je, dakle, vrijedno proučiti rasprostranjenost i porijeklo pentatonike kao temeljne strukture muzike uopće. Misli se da joj je izvor mongolski, a ima je na svim kontinentima. U Evropi je pronađena kod Škota, Iraca, Kelta, Rusa, Ukrajinaca, Mađara, Slovaka, kod Južnih Slavena i drugdje. U Aziji je ima Kina, Indonezija, Japan i gotovo svi azijski narodi SSSR-a; u Americi postoji kod svih starosjedilaca i domorodaca, a među doseljenicima u prvom redu kod Crnaca i onih Evropljana koji su pentatoniku donijeli sa sobom iz staroga kraja; zatim u Južnoj Americi duž čitave obale Tihog oceana. Narodna muzika crnaca u Centralnoj Africi, a napose u Etiopiji, skroz je pentatonska.⁷

Kad se sada sjetimo naše heksakordike tijesnih intervala, na prvi pogled vidimo da je ona sušta suprotnost pentatonike. Pitamo se kako na heksakordiku gleda današnja muzikologija.

U prvom redu stoji činjenica da evropska muzikologija još nije posvetila dovoljno pažnje tijesnim muzičkim fakturama kakva je naša heksakordika. Dajmo riječ našem uvaženom muzikologu Stjepanu Stepanovu:

»Htio bih upozoriti na čudnu anomaliju da u evropskoj muzikologiji nalazimo vrlo malo spomena o problemu tako frapantne pojave kao što je tijesna akustična faktura kakva je karakteristična za netemperiranu muzičku praksu velikog dijela našeg teritorija, a naročito u nekim oblastima... Smatram da bi se evropska muzikologija morala više udubiti u te pojave nego što je to da sada učinila, budući da je tijesna netemperiranost u najmanju ruku isto tako stara kao široka pentatonika. I pitanje: zašto je u nekim krajevima svijeta i kod nekih naroda i kultura došlo do pojave široke akustične fature kao što je pentatonika, a kod drugih do ekstremno tijesne, kao što je ova naša netemperirana heksakordika — i to pitanje je dosad posve zanemarila evropska muzikologija. Istina nešto malo o tom govori Werner Danckert (*Melodiestile der finnisch-ugrischen Hirtenvölker, Studia memoriae Belae Bartok sacra*, Budapest 1956), ali samo uzgred, i to samo u vezi s pentatonikom... Evropski muzikolozi, zaokupljeni gotovo isključivo studijem pentatonike, i — gotovo bih rekao: opsjednuti fikcijom da je jedino pentatonika najstarija faktura — bave se svim vanevropskim muzičkim folklorom, dok im je tu pred vratima tako stara faktura kao što je ova naša tijesna ljestvica, živa živcata na dohvat».⁸

Moramo, dakle, biti vrlo oprezni u davanju sudova o muzičkoj strukturi krčkog narodnog pjevanja, jer se tu radi o još nedovoljno proučenoj pojavi koja nosi oznake veoma velike starine. Potrebno je na temelju nedvojbenih činjenica oprezno izvoditi zaključke, postavljati teorije i predlagati nazive.

Međutim je već u uporabi naziv »istarska« ljestvica kojim se označuje naša heksakordika tijesnih intervala. Naziv će, vjerojatno, i ostati, ali on neće značiti da je ova ljestvica ograničena na Istru i njenu najbližu okolinu, kako se ispočetka nagađalo, jer daljnja istraživanja pokazuju da je ona mnogo raširenija.

5. Raširenost i porijeklo naše heksakordike

O raširenosti tijesne heksakordike ponovno dajmo riječ Stjepanu Stepanovu:

»Ova tijesna akustična faktura dosta je raširena, osobito po jugozapadnom dijelu naše države, i tamo se do sada dobro sačuvala, osobito u Bosni i Hercegovini, gdje je naročito zanimljive polifone oblike uspio zapisati muzikolog Cvjetko Rihtman kod bosanskih brdskih čobana. Ali i u velikom dijelu Hrvatske dominira ova tijesna ljestvica, za koju se negda mislilo da je ograničena na Istru (otuda i naziv »istarska ljestvica«). Danas znamo da je ima i u užoj okolini Zagreba, u čitavoj Posavini sve do Slavonije, dakle i u brdskim predjelima Psunj—Papuk—Krn-

dija, pa u Baniji i Kordunu, Žumberku, Hrvatskom Primorju, na svim otocima Kvarnera, a u tragovima se susreće uz cijelu obalu sve do Crne Gore. Uostalom, mi smo prilikom Kongresa folklorista 1958. g. u Zaječaru u Srbiji slušali slično pjevanje i od vlaških seljaka Timočke krajine, pa je vrlo vjerojatno da se taj način pjevanja proteže i u Rumunjsku i u Bugarsku, barem kod tamošnjih Vlaha.⁹

I drugi indiciji upućuju na zaključak da »istarska« ljestvica ima svoje porijeklo na istoku. U samoj se Istri zapadni živalj ograđuje od nje. Radole veli da se kod romanskog življa može opaziti neki utjecaj hrvatskog pjevanja što se pjeva u dvoje — »a due soli.«. Takva dva glasa u pjevanju romanskih pučkih napjeva, tako zvanih vilota, zovu se vodnjanski basi — bassi dignanesi. Tipična pak ljestvica — veli dalje Radole prema Karabaiću: MI, FA, SOL, LA b, SI b, DO b uz eventualno osjetljivo DIS — nije prenijeta od slavenskog na romansko žiteljstvo zbog različite osjećajnosti tih dvaju naroda — »data la diversa sensibilità dei due popoli«.¹⁰

No, u Istri ima romanskog življa i na istočnoj strani. To su Rumunji oko Šušnjevice, zvani ćiribirci zbog učestalog glasa *r* u svom govoru. Kod njih je u živoj uporabi »istarska« ljestvica.¹¹ Rumunjski živalj doselio se u Istru preko otoka Krka. Tragovi te migracije su očiti u općinama Poljica i Dubašnica, gdje je uvriježenost »istarske« ljestvice veoma velika. Čini se da rumunjski elemenat nije tu uvriježenost smanjio nego, naprotiv, povećao.

Nije, dakle, »istarska« ljestvica nešto isključivo slavensko, kako bi se moglo zaključiti prema navedenom mišljenju Radole. Svakako se čini da je ova prastara struktura muziciranja došla s istoka. Na to upućuju sopile i drugi puhalački instrumenti na koje je vezana. Za njih se, naime, znade da su istočne provenijencije.

II

NETEMPERIRANOST NAŠEG FOLKLORA

6. Naturalističko pjevanje uopće

Već smo na početku naglasili da zapisi naših napjeva pomoću nota ne mogu biti adekvatni, jer se note odnose na modernu temperiranu ljestvicu, a pjevanje nije na nju vezano.

Temperirana ljestvica je umjetna tvorevina. Interval oktave umjetno je razdijeljen na dvanaest jednakih polutonova. To je provedeno, od XV i XVI stoljeća dalje, na svim modernim instrumentima i od velike je praktične vrijednosti radi prenošenja svake muzike u povoljnu visinu. Slušajući tako ugođenu muziku na svakom koraku, naše se uho priviklo na temperiranu ljestvicu, te nam se ona ne čini ništa neprirodnom, nego nam se, naprotiv, svako odstupanje od nje čini neobičnim i nelijepim.

Bez sumnje, priroda nije vezana na tu umjetnu tvorevinu. Naturalističko, prirodno pjevanje ide za onim intervalima koji se najbolje slažu po naravi same strukture tonova i na temelju pojava koje se u prirodi zapažaju. Kad znamo da je ton u našem uhu izazvan titranjem stalne frekvencije, već nam je jasno da će najugodniji biti oni sastavi tonova čije frekvencije stoje u najjednostavnijim omjerima.

Najjednostavniji je omjer 1 : 2, pa se tonovi dani tim omjerom najbolje slažu. Interval između ta dva tona zovemo oktavom jer je od prime do oktave sagrađena dijatonička ljestvica od osam tonova. Da sastav tih osam tonova bude prirodan, naturalistički, i stoga najugodniji, treba da i omjeri njihovih frekvencija budu najjednostavniji, a najjednostavniji omjeri dani su ovim nizom:

24 : 27 : 30 : 32 : 36 : 40 : 45 : 48

DO : RE : MI : FA : SOL : LA : SI : DO

Oktava je dana omjerom 1 : 2, to jest

24 : 48 DO : DO

Kvinta je dana omjerom 2 : 3, to jest

{ 24 : 36 DO : SOL
30 : 45 MI : SI
32 : 48 FA : DO

To su čiste naturalističke kvinte. Ali RE : LA u naturalističkoj ljestvici nije više čista kvinta, jer omjer 27 : 40 nije posve jednak omjeru 2 : 3. Kod temperirane ljestvice i taj je interval izjednačen s ostalim kvintama, ali je ta temperirana kvinta izgubila na svojoj naturalističkoj čistoći, jer su tako sve kvinte dane tek približno omjerom 2 : 3.

Vrijedno je istaknuti da cijeli tonovi u naturalističkoj ljestvici nisu jednaki. Postoje veliki cijeli tonovi dani omjerom 8 : 9 i mali cijeli tonovi dani omjerom 9 : 10.

DO : RE 24 : 27 = 8 : 9

FA : SOL 32 : 36 = 8 : 9

LA : SI 40 : 45 = 8 : 9

veliki cijeli tonovi

RE : MI 27 : 30 = 9 : 10

SOL : LA 36 : 40 = 9 : 10

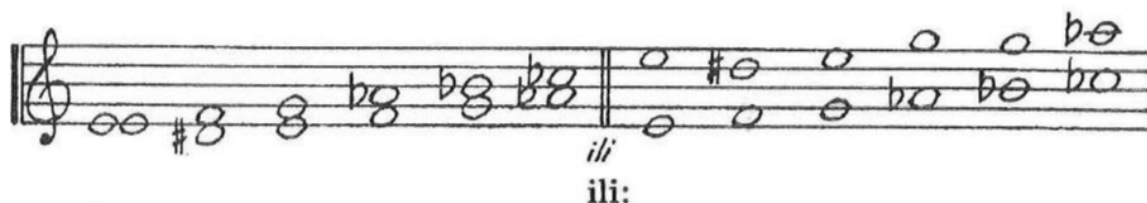
mali cijeli tonovi

Naturalističko se pjevanje kreće u takvoj ljestvici. No između ove naturalističke ljestvice i temperirane ljestvice modernih instrumenata postoji bezbroj mogućnosti netemperiranih ljestvica. Prirodni temelj takvim ljestvicama mogu pružiti takozvani alikvotni tonovi. To su viši tonovi koji zvuče uz temeljni ton svakog instrumenta. U najrazličitijim visinama oni poprimaju kod raznih instrumenata znatnu jakost, te navode ljudsko uho na najrazličitije netemperiranosti.

Postavlja se, dakle, pitanje kakva je netemperiranost naše heksakordike. Na to pitanje još nije dan ni iz daleka zadovoljavajući odgovor. Istraživanja su tek u početnom stanju. Vrijedno je iznijeti zapažanja prof. Ivana Matetića-Ronjgova.

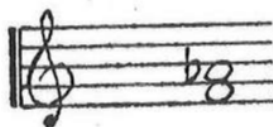
7. Matetićeve zapažanja

Matetić navodi¹² »istarsku« ljestvicu ovako:



pa nastavlja:

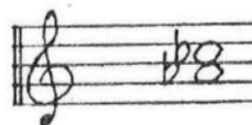
»To nije pravo kako narod pjeva. To je **kompromis** (potcrtao Matetić kao i sve što slijedi).



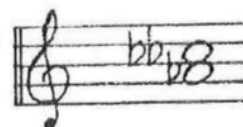
»as« na klaviru, na orguljama, na harmoniju (dakle na instrumentima s **temperiranom** ugodbom) taj »as« je **previ-sok**. Ako se spustite niže, dođete na »g«. On je opet **prenizak**. Tako onaj

pravi narodni ton mora biti negdje po sredini između »g« i »as«. Ali na klaviru toga tona nema.

Još se više to osjeća kod ove terce:



Strašno je visok onaj »ces«. Puno bolje je ovako:



Sada je pak onaj »ceses« **prenizak**. Narodni ton je opet negdje po sredini.

Vi ćete možda reći da bismo taj narodni ton mogli možda naći na četvrt-tonskom klaviru Alojza Habe. U Ljubljanskoj Muzičkoj akademiji imaju takav klavir. Ja sam jednom rekao Alojzu Habi, a on mi je odgovorio da naša istarska skala nije četvrt-tonska muzika. Kad sam mu, naime, rekao da je »as« previsok a »ceses« prenizak, ovako je

odgovorio: Ako je previsok taj »as« onda je 7/6-tonska muzika. Ako je »ceses« prenizak onda je to 6/7-tonska muzika.

Kako bilo da bilo, naš narod pjeva naturalistički. Puno sam se mučio oko toga. Imao sam ja i svoje znakove, svoje note za tu našu dragu i originalnu muziku. Ali tko će to pjevati po tim notama? Samo ja. A to je malo. To je ništa. Zato sam se utekao kompromisu. Kako?

Ovako: Na klaviru i na drugim temperiranim instrumentima intervali su preširoki za naturalističku muziku. Da, ali svi su **jednako preširoki** (ili preuski, na primjer »as-ceses«). Ovo kad govorim **jednako** — to je ono **glavno**...

Kad svirate naše melodije na označenoj skali, onda je dojam **isti** kao da čujete onu pravu našu naturalističku muziku. Jer su svi intervali **jednako** preširoki.

Kad sam do toga bio došao bilo mi je lako i zapisivati i harmonizirati i komponirati u našem narodnom duhu.

Vi ćete reći: ali mi još ne znamo što je ta naša istarska skala. Imate pravo. Moj odgovor: neka se s time pozabavi muzikologija. — Ali i kad budu pronašli broj titraja tonova te skale, to će imati značenje samo za nauku, ali ne i za praktično muziciranje. Bar za dogledno vrijeme — ne.

Tako. Sad razumijete moj kompromis. Kompromis je, nažalost, jedan strašan imperativ va našen življenju.

Da se nisam toga držao, nikad ne bih bio nijedne kompozicije napisao«.

Matetić, dakle, osjeća da su intervali »istarske« ljestvice tijesniji od intervala temperirane ljestvice. Vjerujemo da će daljnja istraživanja potvrditi Matetićeve zapažanja kojima je označeno u kojem smjeru treba tražiti karakter netemperiranosti naše heksakordike. Obris ljestvice već je tu. Ona se sastoji od šest stupnjeva između **e** i **ces** gdje se izmjenjuju polutonovi sa cijelim tonovima: **e - f - g - as - b - ces**, ali s nekim umanjenim intervalima. Kakva su ta umanjenja i na kojim položajima ljestvice, muzikologija treba da pozitivno utvrdi preciznim metodama znanosti na temelju uspješnih snimaka dobrih pjevača.

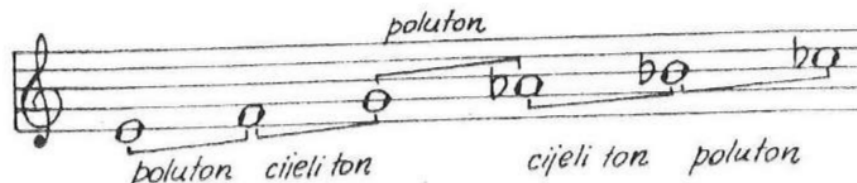
Znajući da svaki pojedini stupanj ljestvice ima svoju funkciju, smijemo očekivati da intervali cijelih tonova, a isto tako ni intervali polutona, neće biti svi između sebe jednaki. Također se može očekivati da će intervali između pojedinih stupnjeva ljestvice biti jedan više drugi manje podložan promjenama.

8. Labilnost intervala između III i IV stupnja

U području ovih pitanja duže vremena mi se nameće jedno naslućivanje, te uzimam priliku da ga ovdje iznesem pred naše muzikologe.

Čini se da je interval između III i IV stupnja »istarske« ljestvice veoma labilan, najviše od svih intervala podložan promjenama. To je

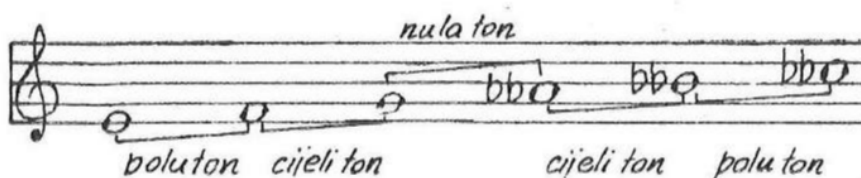
interval **g-as**, koji je po sredini ljestvice kao kopča nižeg i višeg njezinog dijela. Istaknimo ga posebno, bilježeći ga iznad crtovlja:



Ako se taj interval proširi na cijeli ton, imamo:



Ako se pak isti interval suzi za pola tona, imamo:



ili, drukčije pisano:



Na ovo naslućivanje navodi činjenica da u području naše tijesne heksakordike postoje upravo ove dvije njezine modifikacije: jedna sa proširenim i druga sa suženim intervalom između III i IV stupnja. Ove se dvije modifikacije nalaze u unutarnjoj Istri, zapadno od Učke, kao popratna pojava autentične tijesne heksakordičke ljestvice, koja u unutarnjoj Istri jednako vlada kao i na cijelom riječkom području.

Prva tri stupnja svih triju ovih tvorevina jesu **e-f-g**, pri čemu cijeli ton slijedi nakon polutona. To je niži dio ljestvice. Viši dio ljestvice, daljnja tri stupnja, sastoji se od polutona koji slijedi nakon cijelog tona. Pojedina se pak tvorevina razlikuje po tome kako se viši dio ljestvice nadovezuje na niži. Ako se nadovezuje uz interval od pola tona, imamo autentičnu tijesnu heksakordiku, tako zvanu »istarsku« ljestvicu,

koju u ovoj radnji promatramo kao osnovnu strukturu muziciranja cijelog riječkog područja, to jest Kvarnerskih otoka, Hrvatskog primorja i Istre. Zbog njezine raširenosti na ovom kompaktnom području riječke regije i — kako smo vidjeli — na mnogo širem ali manje kompaktnom području širom Jugoslavije i izvan nje, »istarsku« ljestvicu smatramo osnovom drugih dviju navedenih tvorevina u unutarnjoj Istri, koje nisu drugo nego modifikacije »istarske« ljestvice. Prva modifikacija nastaje tako da se viši dio ljestvice nadovezuje na niži uz interval od cijelog tona, dok se druga modifikacija dobiva tako da se viši dio neposredno nadovezuje na niži.

Zanimljivo će biti ispitati, bilo u pjevanju dobrih pjevača bilo na instrumentima folklorne muzike otoka Krka i cijelog riječkog područja, interval između III i IV stupnja, čiju labilnost ovdje naslućujemo. Svaka podložnost promjeni tog intervala postaje zanimljiva, bilo da interval postaje tijesniji ili širi.

III

POGLED NA UNUTARNJU STRANU

9. Četiri Matetićeve ljestvice i teorija o frigijskom modusu

Pojava o modifikacijama »istarske« ljestvice u Istri zapadno od Učke, na koju smo netom upozorili, zaslužuje posebnu pažnju. U prvom redu treba promotriti kako se na tu pojavu gleda i koje joj se daje objašnjenje.

Tu je pojavu otkrio i najbolje poznao prof. Ivan Matetić-Ronjgov. Tumačeći je na svoj način, stalno ju je iznosio u svojim razgovorima i privatnim pismima o našem muzičkom folkloru. Konačno je u štampi svoje misli kristalizirao na ovaj način:

»Čakavci riječke oblasti muziciraju na osnovu četiriju istarskih ljestvica. Liburnija, Hrvatsko primorje, Kvarnerski otoci poznaju samo jednu (četvrtu) ljestvicu, a u unutrašnjoj Istri zapažamo uz ovu još tri zasebne ljestvice. Četvrta je ljestvica zajednička čitavom čakavskom području. Evo tih ljestvica:

1. e, f, g, a, h, c
2. e, f, g, a, b, c
3. e, f, g, as, b, c
4. e, f, g, as, b, ces

Sve četiri ljestvice povezane su zajedničkom karakteristikom, a to je frigijska kadenca (fa-mi). Četvrta istarska ljestvica je bogato alterovana, narod je pjeva naturalistički i ljestvica je netemperovana.¹³

Odmah zapažamo da je četvrta ljestvica upravo naša heksakordička, ljestvica koju jedinu nazivamo istarskom. Ujedno zapažamo da ona ima najveću važnost od sve četiri Matetićeve, jer vlada na cijelom čakavskom području, a na ogromnom dijelu — svuda izvan unutarnje Istre — bez konkurencije ostalih triju.

Zašto joj, dakle, nije dana prednost time da bude nazvana prvom?

Razlog tome je teorijske naravi. Da bi se »istarska« ljestvica teorijski objasnila, već je prije Matetića postavljena teorija da ona pripada frigijskom modusu. Predložio ju je dr Vinko Žganec 1921. godine,¹⁴ da bi pokazao kako »istarska« ljestvica »u pučku muziku ne unosi ništa novoga, čega ne bi opća glazbena teorija i akustika već davno poznavale kao opće principe«.

Prihvativši predloženo shvaćanje, Matetić je htio teorijom o frigijskom modusu uz tendenciju sužavanja intervala protumačiti raznolikosti na koje je kao dobar poznavalac terena naišao na području Istre. Stoga je ljestvici koja sadrži prvih šest stupnjeva čiste frigijske ljestvice dao prednost i numerirao je brojem jedan; onoj s jednim sniženim stupnjem (**b** mjesto **h**) dan je broj dva; onoj pak s dvjema sniženim stupnjevima (**as i b**) broj tri; i, konačno, broj četiri onoj koja je »bogatito alterovana«, tj. udaljena od čiste frigijske s trima sniženim stupnjevima (**as, b i ces**).

Ovo Matetićevo shvaćanje treba temeljito revidirati.

U prvom redu moramo konstatirati da nijedna od četiri Matetićeve ljestvice nije u cijelosti frigijska, kako smo to već napomenuli za četvrtu, koja je identična s heksakordičkom tijesnom ljestvicom. Frigijski, naime, modus, obuhvaća cijelu oktavu od **MI** do **MI**, dok su sve spomenute ljestvice šesterostupanjske. Šesti stupanj, koji je u Matetićevim ljestvicama najviši domet te u mnogim napjevima nije ni prisutan, u frigijskom je modusu dominantna na kojoj se izvodi recitativ, dakle ima ulogu srednjeg stupnja u ljestvici. Poznati lijepi primjeri koralnih napjeva u frigijskom modusu za Pange lingua i za Simeonov kantik s pripadnom antifonom¹⁵ neka posluže za ogled. Ovaj posljednji ima recitativ, poput psalma, koji se izvodi na šestom stupnju ljestvice.

Zatim, sâm pojam alteracije neke ljestvice po sebi je kontradiktoran. Ako se alteracija prihvaća kao pravilo, nismo više u onoj ljestvici od koje smo pošli, nego se nalazimo u nekoj drugoj. To tim više treba uvažiti ako su alteracije tako mnogobrojne da nas tek one dovode do ljestvice koja je — prema svjedočanstvu iskustva — temeljna i najvažnija.

Konačno i završetak napjeva, frigijska kadenca, zatajuje, kao znak da naši napjevi pripadaju frigijskom modusu. Vidjeli smo, naime, da mnogi naši napjevi — napjevi tipa B — nemaju frigijsku kadencu.

Neka se uoči i to da se kod postavljanja frigijske teorije za naš folklor trebalo pozivati na »sve akustičke pojave koje opća teorija smatra raritetima«¹⁴, da se vidi na kako labavim nogama ta teorija počiva.

Ovim razlozima da napustimo frigijsku teoriju za naš folklor pridolazi još jedan. Ona nam, naime, nije potrebna za objašnjenje četiriju Matetićevih ljestvica, jer imamo plauzibilno objašnjenje kako se one dobivaju iz autentične (četvrte) »istarske« ljestvice. Pokazali smo u predašnjem paragrafu da se proširivanjem intervala između III i IV stupnja »istarske« ljestvice od polutona na cijeli ton dobiva prva modifikacija »istarske« ljestvice, a to je upravo prva Matetićeva. Sužavanjem pak istog intervala za pola tona, tako da se IV stupanj ljestvice stopi sa III stupnjem, dobiva se druga modifikacija »istarske« ljestvice, a ona je upravo druga Matetićeva ljestvica.

Jedino se treća Matetićeva ljestvica ne da objasniti kao modifikacija »istarske« putem labilnosti intervala između III i IV stupnja. No, srećom, tu i ne treba ništa objašnjavati. Iskustvo, naime, pokazuje da se u toj ljestvici uopće ne muzicira. Ona je postavljena iz teorijskih razloga kao prijelaz iz druge na četvrtu putem tobožnjeg postepenog alteriranja u procesu sužavanja intervala među stupnjevima frigijske ljestvice, a iskustvo stalno odbija da potvrdi opstojanje tog prijelaza. Matetić upozorava¹⁶ da nikad nije naišao na koji napjev u trećoj ljestvici. Jedini poznati napjev u toj ljestvici jest »Zrasla je ladonja« što ga donosi Matko Brajša Rašan.¹⁷ U svome pismu Matetić dalje veli: »A Vi pripazite očima sokolovim da pronađete još koju u trećoj skali!« Bez sumnje je i on sam živo nastojao potvrditi opstojanje te ljestvice, ali je svako traženje ostalo bez uspjeha. Iskustvo nas, dakle, potiče da radije budemo oprezni u prihvaćanju Brajšinog zapisa, nego li da prihvatimo ljestvicu za koju svjedoči samo jedan zapis.

Napuštajući, dakle, treću Matetićevu ljestvicu, prihvaćamo ostale, tako da četvrtu smatramo osnovnom akustičnom strukturom heksakordičke muzike tijesnih intervala, a prvu i drugu njezinim modifikacijama koje nastaju proširenjem, odnosno suženjem, intervala između III i IV njenog stupnja za pola tona. Napuštanjem pak teorije o frigijskom porijeklu »istarske« ljestvice, ova nam se prikazuje kao zasebna prastara faktura heksakordičkog sastava, kojoj do sada još nije posvećena dovoljna pažnja.

Još nam preostaje da na nekoliko primjera bolje utvrdimo modifikacije »istarske« ljestvice putem labilnosti spomenutog jednog njezinog intervala.

10. Prva modifikacija »istarske« ljestvice

Pogledajmo na dva primjera kako se možemo osvjedočiti da je prva Matetićeva ljestvica proizašla iz autentične »istarske«.

1. primjer

$\text{♩} = 76$

Juš-to sa-da gre-mo dra-go sr-ce mo-je
va to rav-no po-lje drago sr-ce mo-je.

Pjesma je iz Ježenja. Pjevao ju je Ivan Križmanić Žavor 1955. godine.

Jušto sada gremo va to ravno polje.
Ča ćeš da ti rečen kone: dobar večer!
Nagni se na jokno da ti prsi vidin,
Hodi malo doli da te ja poljubin.

2. primjer

$\text{♩} = 60$

Pu-sti-la sam mi-lu maj-ku
sve spora-di vas a sad ui-mam
ui-le maj-ke ui do-bra iod vas.

Napjev je zabilježen u Grdoselu od Franice i Ljube Kumin.¹⁹ U daljnjem se tekstu mjesto majke spominju otac, brat, sestra.

Ima li indicija da su ovi napjevi možda prvotno pripadali autentičnoj »istarskoj« ljestvici?

Mislim da je dovoljno siguran indicij za to općenita pojava koja se u Istri susreće: dok jedni pjevači pjevaju napjev u prvoj Matetićevoj ljestvici drugom zgodom će drugi pjevači, a čak i isti prijašnji pjevači, isti napjev pjevati u četvrtoj, odnosno u autentičnoj »istarskoj«. Od svoje strane mogu posvjedočiti da sam tu pojavu zapazio, na primjer, kod obitelji Luštin iz Krajcarovog Brega. Kad bi intonirao sin Tone, pokoji napjev bi ispao u prvoj ljestvici, a iste napjeve je, drugom zgodom, majka Marijana intonirala u autentičnoj »istarskoj« ljestvici.

Nije, dakle, isključeno da se gornji primjeri mogu i danas čuti kako se pjevaju nešto modificirano, a mi ćemo reći na originalan »istarski« način, to jest:

Handwritten musical notation for two songs in Istrian style.

First Song: Tempo 76, 2/4 time. Key signature: one flat (B-flat). Lyrics: *Juš-to sa-da gre-mo dra-go sr-ce mo-je va-to rav-no po-lje dra-go sr-ce mo-je.*

Second Song: Tempo 60, 2/4 time. Key signature: two flats (B-flat, E-flat). Lyrics: *Pusti-la san mi-lu maj-ku sve spor-a-di vas itd.*

Ovakova interpretacija tih napjeva ne samo da neće biti strana uhu prilagođenom folklornoj muzici tijesne heksakordike nego će mu ugađati, te je smijemo smatrati prvotnom i izvornom.

11. Druga modifikacija »istarske« ljestvice

Druga modifikacija, odnosno druga Matetićeva ljestvica, zastupana je — samo u unutrašnjoj Istri, kako znamo — veoma brojnim i po umjetničkom dostignuću i razrađenosti već na prvi pogled veoma vrijednim napjevima. To su mahom klasični primjerci istarskog folklor, te zavređuju da budu predmet posebnog studija. Ovdje navodimo samo dva primjera.

1. primjer

The musical score is written on four staves in 2/4 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The melody is in the treble clef and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables spanning across notes. The lyrics are: "Aj ru-me - na si ma ka - ko i na - ran - ča Oj ru-me-na naj ni naj si ma ka - - - ko i na - - ran - - na nan ča."

Ovo je napjev iz Krajcarovog Brega. Pjevao ga je Tone Guštin sa svojom majkom Marijanom.²⁰ Tekst je u raznim varijantama dosta poznat pa ga ne donosimo.

2. primjer

$\text{♩} = 52$

Ka-pi - ta - ne mi - li ma ka - pi - ta - ne
dra - gi ta - na - na - na tra - na ni - ne - naj
oj ni - na ne - naj ni - na tra - ci - nu
nen - ti - ne - naj na naj

Ovaj je napjev kazivao Tituš Ferenčić u Ježenju.²¹ Tekst je kazivao Ivan Križmanić Žavor, također iz Ježenja, a glasi:

Kapitane mili, kapitane dragi,
Da bite nan dali tu vašu divojku,
Najlipju najmlaju ka će biti za nas.
Ča ćeš da ti rečen kone ča je pravo:
Nisu ove mlade za Ričke palace.
Kamo mi se spravljaš, drago dite moje?
Na to ravno polje kade nan je bolje.
Draga dušo moja, majka za te pita,
Majka za te pita si li mi kurenta.
Jesan, majko mila, ča mi gôri ćaća.²²

I ovdje se pitamo za indicije koji nas upućuju nato da bljestvica ovih napjeva bila u vezi s heksakordičkom ljestvicom tijesnih intervala.

Mislim da kao siguran indicij, čak kao nepobitan dokaz toga, treba shvatiti činjenicu da napjevi druge Matetićeve ljestvice nikad ne prelaze

peti stupanj. Iskustvo se, dakle, protivi tome da bi se druga ljestvica označivala:

e, f, g, a, b, c

kako to čini Matetić.¹³ Onaj c treba brisati jer se u napjevima te vrsti nikad ne pojavljuje, te ostaje:

e, f, g, a, b.

Stoga treba **b** interpretirati kao najviši domet napjeva i shvatiti ga kao **ces** u autentičnoj »istarskoj« ljestvici. Dosljedno tome tonove **a** i **g** ovih napjeva treba shvatiti kao V i IV stupanj »istarske« ljestvice, pri čemu se IV stupanj stapa s III u ovim napjevima, jer je **g** u ovim napjevima također i III stupanj. Imamo, dakle, pentakordičku ljestvicu za koju smijemo predmijevati da je postala iz naše heksakordičke stapanjem njezinog III i IV stupnja.

Pokušajmo na temelju toga domisliti kakav bi jedan od gornjih napjeva mogao biti u heksakordičkoj našoj ljestvici. Uzmimo primjer drugi.

$\text{♩} = 52$

Ka - pi - ta - ne mi - li ma Ka - pi - ta - ne

dra - gi ta - na - na - na tra - na - ni - ne - naj

Oj - ni - na ne - - naj ni - na tran - ci - nu

nen - ti - ne naj na - - - naj.

Čini se da ovakva interpretacija ne oduzima napjevu njegov karakterističan čar i dah starine.

Sve nas, dakle, utvrđuje u uvjerenju da smo na dobrom putu kad smatramo da je petstupanjska Matetićeve druga ljestvica modifikacija autentične naše heksakordičke ljestvice i da je nastala stapanjem njenog III i IV stupnja.

ZAKLJUČAK

U prvom dijelu istakli smo osnovna svojstva narodnog pjevanja otoka Krka na temelju priloženih napjeva. Ljestvica u kojoj se ono kreće sastoji se od šest stupnjeva tijesnih intervala. Svi su znakovi da ova tijesna heksakordička prastara muzička tvorevina, možda jednako stara kao pentatonika kojoj je sušta suprotnost, potječe s istoka. U području grada Rijeke, to jest u Hrvatskom primorju, na Kvarnerskim otocima i u Istri vlada kao na kompaktnom svojem terenu, a nalazimo je manje kompaktno širom cijele Jugoslavije. Muzikologija treba da je bolje prouči.

U drugom dijelu govor je o naturalističkom pjevanju i netemperiranosti uopće. O netemperiranosti našega folklora donose se zapažanja prof. Ivana Matetića Ronjgova. Naslućuje se da je interval između III i IV stupnja ljestvice najviše podložan alteracijama.

To se naslućivanje potvrđuje, u III dijelu, interpretacijom četiriju Matetićevih ljestvica. Otklanja se teorija da bi naš folklor pripadao muzici frigijskog modusa, te se Matetićeve ljestvice — pronađene u susjednoj Istri — objašnjavaju, bez pozivanja na frigijski modus, samom modifikacijom jednog intervala naše tijesne heksakordičke ljestvice. Ova nam se naša ljestvica sada s većom jasnoćom ukazuje kao zasebna prastara akustička faktura, kojoj muzikologija treba da posveti veću pažnju.²³

BILJEŠKE:

¹ Franjo Kuhač, *Južnoslavenske narodne popievke*, knjiga 3, Zagreb 1880, u napomeni k pjesmama 956—960.

² *Staroslovensko crkveno pjevanje na otoku Krku*, Sveta Cecilija, Zagreb 1914, str. 35.

³ *O glazbi na otoku Krku*, Sveta Cecilija, I, Zagreb 1917, str. 1.

⁴ Sveta Cecilija 6, Zagreb 1925, str. 165.

⁵ Sveta Cecilija, 2, Zagreb 1925.

⁶ Vinko Žganec, *Muzički folklor I*, (skripta), Zagreb 1962, str. 141.

⁷ Isto, str. 140—143.

⁸ Stjepan Stepanov, *Rad Kongresa folklorista Jugoslavije na Bledu* 1959, Ljubljana 1960, str. 288.

⁹ Stjepan Stepanov, *Muzički folklor Baranje*, Osječki zbornik VI, Osijek 1958, str. 223.

¹⁰ Radole Giuseppe, *Canti popolari istriani*, Firenze 1965, str. XI.

¹¹ Andrija Bonifačić, *Narodni napjevi Istre i otoka Krka*, svezak II, napjev br. 88, kod Instituta za narodnu umjetnost, Zagreb.

¹² Ivan Matetić-Ronjgov, pismo od 21. XI 1953, Privatna pisma Andriji Bonifačiću, rukopisna ostavština u Institutu za narodnu umjetnost, Zagreb.

¹³ Ivan Matetić-Ronjgov, *Neke napomene uz narodne melodije Suska*, Otok Susak, Zbornik, Zagreb 1957.

¹⁴ Vinko Žganec, *Tako zvana »istarska« ljestvica*, Sveta Cecilija, 1921, str. 8—10.

¹⁵ Vidi bilo koji Liber usualis, pod Himni abecednim redom Pange lingua; pod Cantica abecednim redom Nunc dimittis.

¹⁶ Ivan Matetić-Ronjgov, pismo od 16. VI 1954, Privatna pisma Andriji Bonifačiću, rukopisna ostavština u Institutu za narodnu umjetnost, Zagreb.

¹⁷ Matko Brajša Rašan, *Hrvatske narodne popjevke*, Zagreb 1910.

¹⁸ Andrija Bonifačić, *Narodni napjevi Istre i otoka Krka*, svezak II, napjev br. 96 u Institutu za narodnu umjetnost, Zagreb.

¹⁹ Ibidem, napjev br. 94.

²⁰ Ibidem, napjev br. 106.

²¹ Ibidem, napjev br. 105, i u Jurina i Franina, Kalendar 1959, Rijeka, str. 130—131.

²² Gôri znači: govori.

²³ Osim rezultata vlastitih istraživanja i literature spomenute u prethodnim bilješkama koristio sam i radovima Nedjeljka Karabaića (*Muzički folklor Hrvatskog primorja i Istre*, Rijeka 1956), Ivana Matetić-Ronjgova objavljenim u Svetoj Ceciliji, časopisu za crkvenu glazbu 1919—1925, zatim *Čakavsko-primorska pjevanka*, Rijeka 1939, i *Istarsko-primorski zborovi*, I svezak, Rijeka—Pula 1957; Slavka Zlatića, *Istarska narodna muzika*, Glas Istre, Pula 1967; Vinka Žganca, *La Gamme istrienne dans la musique populaire yougoslave*, Studia musicologia, Budapest 1963, posebni otisak, te radovi u Svetoj Ceciliji, časopisu za crkvenu glazbu, Zagreb 1921.

Riassunto

IL CANTO POPOLARE DELL'ISOLA DI VEGLIA CHE FA PARTE DELLA REGIONE MUSICALE DI FIUME

La regione musicale della città di Fiume comprende le isole del Quarnero, il Litorale croato e la penisola d'Istria. Questo è un territorio compatto dal punto di vista d'uno speciale canto popolare. Il primo che riuscì ad annotare questo canto con i segni della scala temperata — usando, però, u compromesso — fu il prof. Ivan Matetić Ronjgov (1880—1960).

Qui sono riportati (più di una trentina) canti di questo genere — tutti, però, dell'isola di Veglia quale esempio del materiale trattato.

I canti rivelano la loro struttura hexacordica, cioè la loro scala consiste di sei gradi tonali successivi (fig.) molto stretti. Questa struttura musicale è chiamata «scala istrinna» dato che è stata studiata sulla base dei canti popolari d'Istria. Essa è diffusa, però, oltre al suo territorio compatto della regione di Fiume, anche — quà e là — in tutta la Croazia, la Bosnia e nelle regioni verso la Rumenia. La sua provenienza sembra essere orientale e di antichità difficilmente definibile.

La nostra hexacordica contrasta con la pentatonica che dai musicologi è presa come fondamento per interpretare tutti i fenomeni musicali e della quale si fanno indagini su tutti i continenti. Per la nostra hexacordica questi studi sono richiesti.

Il nostro canto è naturalistico, non temperato. Più avanti si citano le indagini del prof. Ivan Matetić Ronjgov e che riguardano il tipo della nostra scala non temperata, ciò che permette di intuire un'altra cosa che dà un'altra direzione alla teoria sul nostro canto: si tratta d'una più sensibile labilità dell'intervallo tra il III e il IV grado della scala.

Finora i nostri musicologi seguono la teoria frigica proposta dal dr. Vinko Žganec per la «scala istriana». I punti deboli di questa teoria sono tanti. Si aggiunge che essa conduce ad un'interpretazione non plausibile dei fenomeni musicali trovati sul territorio istriano al occidentale del Monte Maggiore. Su questo territorio, detto Istria nel senso più stretto della parola, Matetić distingue quattro scale istriane diverse. Dando precedenza al modo frigico (scala I), la nostra hexacordica viene posta all'ultimo posto (scala IV) quale un'alterazione multipla del modo frigico. Le scale II e III sarebbero un legame tra la I e la IV. Si sa, però, che la scala IV, malgrado tutto, è la fondamentale e quindi originaria.

Lasciando da parte la teoria frigica, quì si propone un'interpretazione più plausibile delle quattro scale istriane di Matetić. La nostra scala hexacordica è fondamentale ed originaria, e le altre derivano da essa in conseguenza della labilità dell'intervallo tra il III e il IV grado. La scala I di Matetić (fig.) si ottiene con un allargamento del detto intervallo, e la II (fig.) rendendo più stretto lo stesso intervallo, appunto togliendolo del tutto. La scala III di Matetić non occorre interpretarla dato che in realtà non esiste, ma fu — più che altro — inventata per le esigenze della teoria frigica. L'argomentazione si svolge su un paio di esempi per la I e per la II scala.

Così l'originalità della scala hexacordica del nostro canto popolare risulta più chiara.

KRČKI ZBORNIK

2

**KRK
1971**

KRČKI ZBORNIK

POVIJESNOG DRUŠTVA OTOKA KRKA
PODRUŽNICE POVIJESNOG DRUŠTVA HRVATSKE

SVEZAK 2

Urednički odbor:

dr BRANKO FUČIĆ
PETAR STRČIĆ (glavni urednik)
RIKARD ŽIC
RUDOLF ŽIC

Ovaj je svezak uredio:

PETAR STRČIĆ

Slika na koricama: MILA KUMBATOVIĆ (Motiv grba Omišlja)