

Etnološko istraživanje glazbenoga dvoglasja i istarskoga identiteta

Šuran, Noel

Doctoral thesis / Disertacija

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:117202>

Rights / Prava: [In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-26**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Noel Šuran

**ETNOLOŠKO ISTRAŽIVANJE
GLAZBENOGA DVOGLASJA I
ISTARSKOGA IDENTITETA**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2021.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Noel Šuran

**ETNOLOŠKO ISTRAŽIVANJE
GLAZBENOGA DVOGLASJA I
ISTARSKOGA IDENTITETA**

DOKTORSKI RAD

Mentor: prof. dr. sc. Tvrтко Zebec

Zagreb, 2021.



Sveučilište u Zagrebu

Faculty of Humanities and Social Sciences

Noel Šuran

ETHNOLOGICAL RESEARCH OF TWO- PART SINGING AND PLAYING AND THE ISTRIAN IDENTITY

DOCTORAL THESIS

Supervisor:

Dr. Tvrtko Zebec, professor

Zagreb, 2021

O MENTORU

Prof. dr. sc. Tvrtko Zebec rođen je 1962. Etnologiju je diplomirao na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, a magistrirao na Odsjeku za kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta Univerze u Ljubljani. Doktorirao na Odsjeku za etnologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu (*Tanac na otoku Krku*). U Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu zaposlen od 1990., kao znanstveni savjetnik od 2010. Predsjednik je Znanstvenoga vijeća Instituta bio od 2005. do 2011., a ravnatelj od 2011. do 2015. godine.

Popis relevantnih radova objavljenih u posljednjih pet godina:

Niemčić, Iva i Tvrtko Zebec. 2018. Sustainability of tradition: The case of the International Folklore Festival in Zagreb. U: *The Cultural Development of Folk Dance Festivals and the Sustainability of Tradition*, ur. Özbilgin, Mehmet Öcal; Mellish, Liz, 213-218. Izmir: Ege University Printhouse.

Zebec, Tvrtko. 2017. What is Folklore – French Quadrille, a Slovenian Idea, European Graduation Parade or Winning the Guinness World Record?. *What to Do with Folklore? New Perspectives on Folklore Research*, ur. Marjetka Golež Kaučič, 17-27. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Zebec, Tvrtko. 2017. *Potresujka* – suvremeni biser tradicije Kvarnerskoga primorja i Istre. *Zbornik za narodni život i običaje*. 59: 185-191.

Zebec, Tvrtko. 2017. Građansko viđenje nacionalnoga – odjeci nastupa kazalištaraca u Berlinu 1936./ A Bourgeois Vision of the National – Echoes of Theatre Artists' Performances in Berlin 1936. *Kretanja/Movements, Časopis za plesnu umjetnost/Dance Magazine* 27: 70-83.

Zebec, Tvrtko. 2015. Koleda for the Future – Tanac Dances for All Generations. Intangible Culture in the Digital Age. *Traditiones – Inštitut za slovensko narodopisje*, 44, 2: 113-134.

ZAHVALA

Ovom prilikom želim izraziti zahvalu mentoru dr. sc. Tvrtku Zebecu, supruzi dr. sc. Danijeli Doblanović Šuran i prijatelju Dariju Marušiću na pomoći i sugestijama prilikom izrade ovog doktorskog rada.

SAŽETAK

Tradicijska glazba Istre, *kanat*, *tarankanje*, *bugarenje* i diskantno dvoglasje, uz zajednički nazivnik - stil tijesnih intervala - dio su žive glazbene prakse, a mnogi stanovnici smatraju je vrijednim kulturnim izričajem i važnim dijelom identiteta. Izvedbe tijekom privatnih druženja i neformalnih okupljanja, svadbi, smotri i festivala te drugih javnih nastupa pokazatelj su kulturne različitosti. Na temelju dosadašnjih istraživanja i poznavanja stanja na terenu suvremenim antropološko-muzikološkim pristupima i metodama, obrazložena je glazbena praksa Istre kao specifičan način glazbene komunikacije na razini predložaka, načina izvođenja, izvođačkih skupina, načina učenja, konteksta glazbovanja te recepcije - vrednovanja. Isto tako, u radu je protumačena otpornost glazbenog sustava, uzimajući u obzir širi kulturni, društveni i povijesni kontekst u kojem se promjene mogu pouzdanije pratiti od druge polovice 20. st. otkad je gradivo dobro dokumentirano. Rad odgovara na pitanja: Što motivira ljude na izvedbu starih napjeva i što im znači dvoglasje tijesnih intervala? Kako drugi načini glazbovanja utječu na ovaj sustav? Postoji li bimuzikalnost, koji izvedbeni stilovi dijele, a koji povezuju? Zašto su se neki glazbeni fenomeni zadržali dok su drugi nestali ili se sveli na naznake negdašnjih praksi. Također, ukazuje na relevantnost nematerijalne kulture kao „žive tradicije“. Isto tako, pokazuje kako se oblik i smisao glazbenog fenomena prilagođavao te uspio prilagoditi novim društvenim realnostima, te na taj način doprinosi spoznavanju funkcije rekontekstualiziranih običajnih praksi u svakodnevnoj kulturi današnjice. Glazbovanje istarskog prostora specifičan je svijet stilova različitih od prevladavajuće prakse, usto je simbol regionalnog identiteta. Tradicijska glazba Istre proučena je u svim svojim oblicima, prilagodbama funkcija, poimanju estetike, vrednovanju nositelja, položaju i statusu glazbenika, te koliko su emska poimanja izražena, svjesna i sustavna, a koliko u području unutarnjeg osjećanja i djelomičnih slutnji.

KLJUČNE RIJEČI: Tradicijska glazba, dvoglasje tijesnih intervala, identitet, Istra

SUMMARY

Traditional Istrian music, *kanat*, *tarankanje*, *bugarenje* and two-voice descant – all having in common narrow intervals, is a part of living music practice and many citizens consider it a valuable cultural expression and an important part of the identity. Performances during various private occasions and informal gatherings, weddings, ceremonies and different festivals are clear examples of cultural differences. The explanation of music practice in Istria as a specific way of musical communication that include ways of performance and studying, performing groups, context of music-making and reception – evaluation, it was explained based on past researches and understanding of this field as well as on the contemporary anthropological and musical methods. The resistance of this music system is explained considering broader cultural, social and historical context where changes could be observed since the mid-20th century because the material is well documented from that time.

This work is focused on giving answers the following questions: What motivates people to perform old melodies and what they mean by the two-voice narrow intervals singing? How do other ways of music affect this system? Is there bi-musicality, which of the performance styles divides and which of them connects? Why are some musical phenomena retained while others disappeared or were reduced just to indicating the former practice? The research points to the relevance of intangible culture as a “living tradition”.

It also shows how the form and meaning of the musical phenomenon has adapted and succeeded in adapting to new social realities, thus contributing to the realization of the function of recontextualized customary practices in the everyday culture of today. Music of the Istrian area is a specific world of styles different from the prevailing practice, also a symbol of regional identity.

The traditional music of Istria has been studied in all its forms, adjustments of functions, understanding of aesthetics, evaluation of the bearer, position and status of musicians, and how emic understandings are expressed, conscious and systematic, and how much in the area of internal feeling and partial hunches.

KEY WORDS: traditional music, two-voice narrow intervals, identity, Istria

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. ISTRAŽIVAČKA POZICIJA I PRIMIJENJENE METODE	5
2.1. Vlastita istraživačka pozicija - od <i>kantadura i sopca</i> do istraživača	5
2.2. Metodologija	13
3. IZVORI	20
3.1. Terensko istraživanje	20
3.2. Sugovornici	22
3.3. Prikaz izvora i ranijih istraživanja	28
4. TRADICIJSKE GLAZBE ISTRE	43
4.1. Etnomuzikološka klasifikacija prema tonskim obilježjima	46
4.1.1. <i>Kanat</i>	49
4.1.2. <i>Tarankanje</i>	50
4.1.3. <i>Bugarenje</i>	52
4.1.4. Diskantno dvoglasje	53
4.2. Podjela folklorne glazbe Istre prema jeziku	55
4.3. Pjevanje, sviranje i glazbala: terminološke razlike	55
4.3.1. Pjevanje	55
4.3.2. Sviranje	57
4.3.3. Glazbala	58
4.4. Tradicijska glazba u prošlosti – prilike u kojima se glazbovalo	59
4.4.1. Svadbeni običaji	60
4.4.2. Plesovi – mjesta susreta	72
4.4.3. Pokladni (<i>pusni</i>) običaji	77
4.4.4. Kolendarski običaji – <i>koledvanje</i>	79
4.4.5. Pjesma u svakodnevnici	83
4.4.6. Crkvena glazba	84
4.5. Promjena društvene klime – nove mode	88
4.6. Uloga folkloru u dokazivanju slavenskog identiteta	94
4.7. Smotre i festivali - nova mjesta okupljanja, promjene repertoara	103
4.8. <i>Versi, arije</i> ili melodije – različiti glazbeni mjesni govori	109
4.8.1. Autorske pjesme – kontinuitet od 'roverskog novog vala' do danas	113
4.8.2. Glazbeni prijevodi pjesama	131
4.8.3. Interpretacija pjesama	133
4.9. Tipična glazbala kojima se izvodi dvoglasje tijesnih intervala Istre	134
4.9.1. <i>Sopele, roženice, pifferi</i>	137
4.9.1.1. Vlastito sviračko iskustvo – novi pogled	140
4.9.1.2. <i>Sopele</i> u prošlosti – rijedak instrument	141
4.9.1.3. Put širenja <i>sopela</i> – od Kršana po čitavoj Istri	143
4.9.1.4. <i>Kanat pod sopelu</i> - nova moda / novi stil pjevanja	146
4.9.1.5. Počeci eksperimentiranja s harmonikom	149
4.9.1.6. Sviranje na pogrebima – novija praksa	153
4.9.2. <i>Mih, meh, ludro...</i>	154
4.9.2.1. <i>Mišnice</i> – najrasprostranjenije glazbalo	155
4.9.2.2. Izumrli tip <i>mišnice</i>	156
4.9.2.3. <i>Šurle, pive, male roženice</i>	156
4.9.2.4. <i>Duple mišnice</i> - zaboravljeno i neafirmirano glazbalo	157
4.9.3. <i>Svirale, dvojnice, duplice</i> - dvocijevne usnene svirale s bridom	161

4.9.4. <i>Sopelica, frula, beramska šurla</i> - jednocijevna usnena svirala s bridom	162
4.9.5. Sezonska glazbala – svirale od raznih vrsta biljaka	163
4.9.5.1. Labijalne fućkaljke	164
4.9.5.2. Fućkaljke s dva jezičca	164
4.9.5.3. Fućkaljke s jednim jezičcem	165
4.9.6. <i>Tamburica, cindra</i> – tambura dvožica	166
4.10. Vokalna i instrumentalna glazba kao pokazatelji identiteta Istre	167
5. ZAKLJUČAK	178
6. LITERATURA	185
7. PRILOZI	206
7.1. Prilog 1. Transkript intervjua s Milanom Milotićem	206
7.2. Prilog 2. Prijepis autorske pjesmarice tradicijskog glazbenika iz Jurićevog Kala	234
8. ŽIVOTOPIS	240

1. UVOD

Tradicijska glazba Istre, *kanat*, *tarankanje*, *bugarenje* i diskantno dvoglasje, uz zajednički nazivnik - stil tijesnih intervala - dio je žive glazbene prakse, a mnogi je smatraju vrijednim kulturnim izričajem i važnim dijelom identiteta. Gotovo cijelo stoljeće privlače osobitu pozornost etnologa i folklorista. Njihov interes uglavnom je bio vezan uz zapisivanje pjesama, opise glazbala, opise izvedbe plesa i sl. Mogli bismo reći kako do sada kompleksna etnološka analiza višestrukih konteksta tradicijske glazbe nije napravljena. Naročito su izostala istraživanja o održivosti i promjenama u glazbenoj praksi, te o ulozi *kantadura* u njihovom svakodnevnom lokalnom kontekstu osim na smotrama folkloru i javnim nastupima. Unatoč modernizaciji društva, dvoglasje tijesnih intervala još uvijek jest dijelom žive glazbene prakse. I danas djeluje stotinjak svirača i pjevača te nekoliko graditelja tradicijskih glazbala. Prigode u kojima se tradicijska glazba izvodi su različite: od privatnih druženja i neformalnih okupljanja, preko svadbi, smotri, festivala te drugih javnih nastupa. Važan je i pokušaj da se dvoglasje tijesnih intervala uvede u školske programe i učini primamljivim za nove generacije. I izvan kruga nositelja tradicije, mnogi stanovnici Istre (pa i Hrvatskog primorja i Kvarnera) smatraju ga specifičnim, arhaičnim i nadasve vrijednim kulturnim izričajem te važnim dijelom svojega kulturnog identiteta. Sastavljeno od različitih arhaičnih podstilova, vjerojatno kao jedan od starijih slojeva europske glazbe, dvoglasje tijesnih intervala predstavlja stoga otok kulturne različitosti.

Etnomuzikolog Joško Čaleta izvrsno sumira razvoj etnomuzikološke misli "od kraja 19. do sredine 20. st. interesi etnomuzikologa (tada komparativnih muzikologa) bili su usmjereni na strukturne komponente zvuka (Ellis 1877). Analizom glazbenih pojava nastojali su se odrediti i klasificirati glazbeni sustavi, stilovi, oblici, tipovi i žanrovi. Od sredine 20. stoljeća u etnomuzikologiji se kristaliziraju pristupi koji su aktualni još danas. Prevladavaju oni koji glazbu određuju kao "zvuk kojeg oblikuje čovjek" (Blacking 1973:6) i kao "društveno prihvaćene obrasce zvuka" (Merriam 1964:14). Na glazbu se gleda kao na sintezu kognitivnih procesa u kulturi i ljudskom tijelu, čiji oblici i djelovanje na ljude proizlaze iz društvenih iskustava u različitim kulturnim okružjima (Blacking 1973: 89). Etnomuzikolozi nastoje otkriti univerzalne metode koje bi objasnile formu te društveni i emocionalni sadržaj, i koje bi mogle biti primijenjene na svu glazbu i glazbene sustave. Istraživanje glazbe ipak mora početi s ulogom glazbe u određenom društvu i kulturi. Takvo istraživanje nastoji utvrditi u kakvom su

odnosu kultura i društvo s ljudski organiziranim zvukom” (Ćaleta 2007:549).

Mene kao etnologa nije zanimala glazba sama po sebi, već njezin utjecaj na određenu društvenu skupinu: kako glazba utječe na konstrukciju vrijednosti, mišljenja i djelovanja ljudi u određenim segmentima svakodnevnog života, kako utječe na društveni položaj u skupini, te svjetonazor ili, primjerice, političku aktivnost. Glazba se stoga može proučavati i kao simbolička okosnica identiteta. U ovom radu nastojao sam suvremenim antropološko-muzikološkim pristupima i metodama obrazložiti glazbenu praksu stanovnika Istre koji njeguju glazbeni fenomen *dvoglasja tijesnih intervala* kao specifičan način glazbene komunikacije. Postavke temeljim na dosadašnjim istraživanjima i poznavanju stanja na terenu.

Istraživanje obuhvaća razdoblje od druge polovice 20. stoljeća do danas. Glazbene vrste i oblici koji se javljaju u tom stoljeću pouzdanije se mogu pratiti otada jer je gradivo dobro dokumentirano u nekoliko navrata i audiovizualnim sredstvima zapisivanja. Naravno, uzeo sam u obzir i povijesnu dimenziju bez koje se suvremeno stanje ne može realno procijeniti. Istarskoj (i u manjoj mjeri primorskoj) glazbenoj baštini posvećena je opsežna literatura. Najraniji izvori iz 17. stoljeća opisnog su karaktera i većinom se tiču uporabe glazbala i/ili plesova (G. F. Tommasini (1847), P. Petronio (1968) i J. W. Valvazor (1689). Prvi objavljeni melografski zapisi potječu iz druge polovice 19. stoljeća: A. Ive (1877), F. K. Kuhač (1878-81), M. Brajša Rašan (1910), T. Burada (1896). U prvoj polovici 20. stoljeća nastala je pak bogata literatura o tzv. *istarskoj ljestvici*. Brojni autori oslanjali su se na vlastita terenska istraživanja: L. Kuba (Kuba 1909), F. K. Kuhač (1878- 81), M. Brajša Rašan (1910), I. Radić (1914), I. Matetić Ronjgov (1946-52), A. Bonifačić Rožin (1952), N. Karabaić (1956) ili su svoje analize zasnivali na građi drugih istraživača: B. Širola (1919), V. Žganec (1921), S. Preprek (1923), A. Dobronić (1943). Osnovna razlika proizlazila je iz njihovih teorijskih uporišta. Prepoznaju se dva usmjerenja – prvo je polazilo od zapadnoeuropske glazbene teorije (F. Kuhač, M. Brajša Rašan, I. Matetić Ronjgov, V. Žganec, S. Preprek, N. Karabaić), a drugo je težilo specifičnom promatranju istarsko-primorskog dvoglasja [L. Kuba, I. Radić, B. Širola, I. Kirigin (1946), S. Zlatić (1968, 1972)]. Posljednjih desetljeća dvoglasjem tijesnih intervala, cjelovito ili samo pojedinim njegovim podstilovima bavili su se D. Prašelj (1990, 1995), R. Bonifačić (2001), R. Starec (1986, 1987, 1990, 1991, 1999, 2001) i D. Marušić (1995), no pojam *tijesnih intervala* uveo je u hrvatsku etnomuzikologiju J. Bezić (1981).

U ovom radu pojedinačni i skupni identiteti promatrani su kroz istarsku glazbenu i plesnu praksu. Što motivira ljude na izvedbu starih napjeva i što im znači dvoglasje tijesnih intervala? Kako drugi načini glazbovanja utječu na ovaj sustav, postoji li bimumikalnost, koji izvedbeni stilovi dijele, a koji povezuju? Glazbovanje istarskog prostora specifičan je svijet različitih

stilova, usto i simbol regionalnog identiteta. Nastojao sam ga proučiti u svim oblicima, prilagodbi funkcija, poimanju estetike, vrednovanju nositelja, položaju i statusu glazbenika, te koliko su emska poimanja izražena, svjesna i sustavna, a koliko u području unutarnjeg osjećanja i djelomičnih slutnji.

U etnološkom radu i metodologiji korišten je intervju i aktivno sudjelovanje s promatranjem te autoetnografija. Korištena je fotografska, audio, audio – vizualna dokumentacija i dosadašnja pisana i snimljena građa. Sekundarna građa obuhvatila je i brojne izvore iz medija (radija, lokalne televizije, novina) s obzirom na važnost koju imaju za lokalne sredine u kojima se organiziraju smotre folklora. Ističem kako se ovaj rad u velikoj mjeri temeljio na vlastitom dvadesetogodišnjem izvedbenom iskustvu i sudjelovanju u ovom glazbenom fenomenu, kao pjevač, svirač, plesač i na koncu kao istraživač. Budući da je riječ o kontekstualnom istraživanju glazbe kao integralnom dijelu kulture, primjenjivao sam metodologiju koju je razvila suvremena antropološki orijentirana (kognitivna) etnomuzikologija koristeći se iskustvima kulturnoantropoloških istraživanja. Oslanjajući se pritom poglavito na etnografsku metodu, tj. terensko istraživanje glazbenih praksi i različitih diskursa u glazbi koje omogućuju uvid u jedinstvenu emsku perspektivu razmatranih problema. Terenski rad koncipiran je kao serija neformalnih razgovora s ljudima za koje sredina u kojoj žive smatra da su glazbeno obdareni i da imaju vodeće uloge u glazbovanju zajednice. Uključeni su i oni drugi pojedinci koji zbog samo prosječnih sposobnosti nisu glazbeno-društveno eksponirani. Dakako, ljudsku dimenziju glazbovanja ne možemo shvatiti ako ne istražujemo i shvatimo i mnoge izvanglazbene pojave koje treba uzeti u obzir kao važne komponente u ostvarivanju pojava glazbovanja. Prisustvovao sam raznim neformalnim (razna nenajavljena okupljanja kao slušač ili izvođač) i formalnim glazbenim izvedbama (obiteljske proslave, *samnji*, smotre i festivali, također kao promatrač ili izvođač) na različitim lokacijama. Neophodnim se pokazuje da istraživač koji želi odrediti i predstaviti glazbeni sustav jedne određene zajednice, uz poznavanje glazbene komponente mora poznavati i dijalekt zajednice, društvene odnose i društvene navike unutar zajednice, a ponajviše specifične odnose i kulturne prakse tih ljudi. Budući da sam potječem iz Istre, od najranijih godina bio sam u prilici slušati i pjevati razne glazbene oblike, promatrati i sudjelovati u tradicijskim običajima ovoga kraja. Kako sam proteklih godina pratio, a dijelom i sudjelovao u izvedbama tih oblika, time sam do sada već obavio jedan dio predradnji za ovaj rad.

Da bi se uočile ključne važnosti sa stanovišta samih nositelja, razmotrene su transformacije fenomena *dvoglasja tijesnih intervala* u svjetlu prilagodbi raznolikim društvenim funkcijama. Namjera mi je bila na novi način razmotriti poimanje glazbe i stila s

ciljem boljeg razumijevanja glazbovanja navedenog područja, odnosno glazbenog sustava tijesnih intervala u kontekstu društveno-kulturnog okružja u kojem se javlja. U ovom radu pokušao sam dati odgovor na pitanja o stilskim osobinama koje djeluju kao sastavnica ovog specifičnog glazbenog sustava:

Kakav je položaj i status glazbenika u ovom glazbenom sustavu?

Koji su osnovni parametri vrednovanja glazbe?

Koliko su emska poimanja verbalno razrađena, koliko svjesna i sustavna, a koliko u području unutarnjeg osjećanja i djelomičnog naslućivanja?

Uolikoj se mjeri poimanja o dobrom i lošem pjevanju, o tipičnom i netipičnom, o bitnim i nebitnim značajkama prepoznaju i u samim izvedbama?

Kako o izvedbama sude aktivni, a kako pasivni nositelji tradicije?

Kakav način glazbenog ponašanja i koji glazbeni stilovi odijeljuju, a koji spajaju stanovnike Istre?

Kakav je odnos mladih danas prema tradicijskoj glazbi njihova područja?

Kako promjene u načinu življenja utječu na glazbeni sustav?

Mogu li globalne promjene uništiti specifičnost ovog glazbenog sustava?

Na koji način nosioci tradicije prosuđuju i uolikoj mjeri prihvaćaju glazbu drugih područja? Utječe li i kako glazba drugih područja na promjene tradicijskog glazbenog sustava?

Budući da je glazbovanje istarskog prostora doista specifičan glazbeni svijet kod kojeg još prevladavaju glazbeni stilovi tako različiti od današnje “mainstream” glazbene prakse, koje je uz to i simbol regionalne specifičnosti i identiteta - ono je doista zavrijedilo da ga se svesrdno i pomno prouči. U radu također pokušavam odgovoriti na pitanje zašto su se neki glazbeni fenomeni zadržali a drugi nestali ili se sveli na tek naznake negdašnjih praksi. U tom smislu rad ukazuje na relevantnost nematerijalne kulture „žive tradicije“, te pokazuje kako se oblik i smisao glazbenog fenomena uspio prilagoditi novim društvenim realnostima, te tako doprinosi spoznavanju funkcije rekontekstualiziranih običajnih praksi u svakodnevnoj kulturi današnjice.

2. ISTRAŽIVAČKA POZICIJA I PRIMIJENJENE METODE

2.1. Vlastita istraživačka pozicija - od *kantadura i sopca* do istraživača

Kao sam i sâm govornik čakavskog narječja kojeg rabe i moji kazivači i sugovornici, u tekstu ću se za opisivanje određenih glazbenih situacija i pojava, služiti lokalizmima koje pišem u kurzivu. Na taj način sam potpunije i bolje približio te dočarao svoj pogled na temu istraživanja i time u potpunosti prikazao svoj doprinos samom istraživanju. Također, držim važnim istaknuti iskustvo odrastanja u sredini gdje je tradicijska glazba bila živo prisutna. S tradicijskom glazbom susreo sam se vrlo rano. Još sam kao dječak u vrijeme *pusta* (poklade) bježao roditeljima tamo gdje su naši susjedi i rođaci *svirili* i *kantali na tanko i debelo*. Moja obitelj u Puli nije bila *kantadurska*¹, nitko od mojih, s očeve strane (od pradjeda i prabake pa sve do oca), nije pjevao niti svirao, čak nisu niti držali do te vrste glazbe, naprotiv smatrali su je nazadnom i neatraktivnom. Za razliku od mojih, naši susjedi i daljnja rodbina bili su *kantaduri* koji i danas pjevaju po smotrama diljem Istre. Susjedi su, kao i moji preci, naselili prostor Monte Šerpa (jedno od sedam puljskih brežuljaka) u šezdesetim godinama dvadesetog stoljeća dolaskom pretežno iz sela Prikodrage (Korenići i Červari). Prodajom seoskog gospodarstva i kupnjom novog u okolici Pule, naselilo se na Monte Šerpu cijelo jedno prikodražansko pleme, kako su sebe nazivali². Mario Šuran (moj djed) pričao mi je kako je nakon što se 1963. vjenčao s mojom bakom Marijom, nagovarao roditelje da dođu s njima, a pokojni pradjed Martin pristao je uz uvjet da sa sobom povede i stoku. Kako je većina tih ljudi došla trbuhom za kruhom zapošljavajući se u gradu (brodogradilište Uljanik, tvornica cementa, tvornica stakla, trikotaža...), većina njih, nastanjenih na Monte Šerpu, nastavila je obrađivati zemlju, i uzgajati domaće životinje kako su to radili i prije.³ Uz nove poslove u poduzećima, zadržali su i neke običaje vezane uz selo (*praščina*, *maškare*, *trgadba* i sl.), istovremeno živeći samo koji kilometar od centra grada. Sjećam se kako su svake nedjelje igrali boće na *zogu* pored kuće našeg rođaka - tradicijskog *kantadura* i *svirca*. Budući da su svi većinom bili i rodbinski povezani, često su se pronalazili i družili na obiteljskim zabavama, krštenjima, *pirima* (svadbama), proslavama Prvog maja i slično pa je neizostavno bilo i pjevanje i sviranje *po staro*. Kako je Prikodruga vrlo poznata upravo po autentičnom izvođenju *kanti na tanko i debelo*,

¹ Pjevačka.

² Kazivao sugovornik rođen u Korenićima 1930-ih, danas živi na Monte Šerpu.

³ Kao kuriozitet spomenuti ću kako je jedan susjed 2015. godine prodao zadnje stado ovaca koje je čuvao po Monte Šerpu.

došavši u Pulu, zadržali su svoje *kante* i prenosili ih na svoju djecu. Upravo su ta iskustva slušanja u najranijem djetinjstvu stvorila kasnije u meni sliku o istarskoj glazbi. Sjećam se jednog pusta u *konobi* kod jedne obitelji u kojoj su *kantali* naš susjed sa svojim unukom, mojim vršnjakom. Tada sam i ja pokušao pjevati uz njih, no kako nisam znao samo sam im kvario pjesmu pa je stariji susjed rekao: *čekaj nu malo, pušti nas*. To su najranija sjećanja vezana uz slušanje tradicijske glazbe koja sežu u vrijeme kada sam imao četiri ili pet godina. Tradicijska glazba mi se već tada toliko dopadala da sam ju mogao slušati satima. Nakon toga, za vrijeme osnovne škole, kod jednog smo školskog prijatelja u Lobariki preslušavali neke kazete. Kad je pustio kazetu njegove tete na kojoj su bile snimljene *istrijanske kante*⁴ koja me se toliko dojmila da sam prijatelja zatražio da mi ju presnimi. Presnimio mi je dvije (*Lipa je Istra naša* i *Cviće mi polje pokrilo*) koje sam preslušavao sve dok nisam sve pjesme naučio napamet. Prva *kanta* koju sam naučio *Bile jesu tri sestrice* bila je upravo s te prve kazete. Drugi prijatelj iz razreda poklonio mi je *mišnice* (drvenu prebiraljku *miha*) koje je izradio njegov djed, jer je već cijeli razred znao kako me zanimaju *istrijanske kante* i instrumenti. Tada sam neprestano puhao u te *mišnice* i nešto improvizirao. U četvrtom razredu osnovne škole dobili smo iz predmeta glazbena kultura učitelja koji je već godinama vodio folklornu grupu u koju sam se htio uključiti. Učitelj mi je dao veliku *sopelu* i notne zapise te pokazao prstohvat. Kako sam *istrijanske kante* učio preslušavajući kazete, dakle učeći svirati i pjevati na sluh, jednostavno nisam mogao pratiti program u kojem se sviralo i pjevalo po notama. Nakon nekoliko susreta, priča je završila uz riječi "nije to za tebe, ti nemaš sluha."

Devedesetih godina 20. stoljeća živjeli smo na Kaštanjeru. Prvi susjedi su nam bili rodом iz Barbanštine. Stariji susjed je jako vješto svirao *mih*, a budući da nije imao vlastiti, posuđivala mu ga je susjeda⁵ rodом iz Cera od svog pokojnog muža. Svake nedjelje u 16:30 sati započinjala bi emisija *Cviće mi polje pokrilo*⁶ u kojoj bi se puštale snimke narodnih pjesama

⁴ Bila je to kazeta "Lipa je Istra naša - narodne pjesme i plesovi iz Istre", urednika Renata Pernića.

⁵ Donosim ovdje jedno sjećanje na susjedu iz Kvarnerske ulice koje sam zapisao u svoj dnevnik 2. kolovoza 2011. na dan njezinog pogreba: "Evo jednog sjećanja na moje odrastanje u Puli koji je potaknuto čitanjem današnjeg Glasa Istre. Moj početak bavljenja tradicijskom glazbom vezuje se dobrim djelom uz staricu koja je živjela u Kvarnerskoj ulici u Puli, gdje smo i mi neko vrijeme živjeli. Bila je rođena u Gržini na Ceranščini. Kao mlada partizanka glumila je u glumačkoj družini "Otokar Keršovani", također je bila i osnivačicom folklorne grupe "Cere" koje je osnovano 1945. Vrlo zanimljiva, na neki način čudna, ali veoma draga osoba... Bila je odlična pjevačica "po staro". Pričala mi je kako je njezin pokojni muž svirao triestinu, organi, svirale, mišnice i mih, a ona bi s metlom plesala po kući na njegovu svirku. S njom sam naučio mnogo o pjevanju na tanko i debelo, ali i odrugim tradicijskim i životnim znanjima. U sjećanju mi je i slika kada je pjevala na tanko uz kazetofon, gdje si je predhodno nasnimila glas na debelo, pa je pustila snimku i pjevala na tanko omiljenu pjesmu koju je ona izmislila "Oj divojko cvit mladosti, ljubiti ću te do starosti". Svirale koje danas imam i koje najviše koristim, poklonila mi je upravo ona, teta Ana Benčićka, a koje je svirao njezin pokojni muž."

⁶ "U emisiji istarske narodne glazbe "Cviće mi polje pokrilo" predstavljamo izvođače istarske tradicijske glazbe i emitiramo priloge o sačuvanim običajima, tradicijskom melosu i smotrama iz cijele Istre."

i svirki iz Istre, primjerice pjesme i svirke iz Labinštine, narodni pjevači i svirači iz južne Istre, narodne pjesme i plesovi iz Cera i slično. Radilo se o emisiji koju je vodio i uređivao Renato Pernić, a danas ju vodi i uređuje Serđo Valić. Tada sam pažljivo pratio svaku emisiju i brižljivo sve presnimavao na kazete koje bih kasnije preslušavao i na taj sam način naučio mnoge *kante*⁷.

U dobi od 11 godina (1997.) preselili smo se iz Pule u Lindar kraj Pazina. Preseljenjem na Pazinštinu započeo sam pohađati osnovnu školu Vladimira Nazora u Pazinu. U sklopu izvannastavnih aktivnosti u pazinskoj školi folklornu grupu - mali folklor⁸. I u školi u Pazinu pokušao sam se priključiti folklornoj grupi, opet bezuspješno. Opet se na audiciji trebalo svirati *sopel* i to po notama kao i u Puli.

Bio sam samouki svirač na *mišnice*. Jednom prilikom sam ih zasvirao u kafiću kod susjede u Lindaru. Tada je u kafiću bila gospođa koja se predstavila kao predsjednica folklornog društva iz Pazina i pozvala me da se uključim u folklorno društvo. Otišao sam u Spomen dom u Pazin kada je bila proba folklorne skupine. Dogovorila mi je sastanak s osobom zaduženom za glazbenu grupu – vrsnim sviračem harmonike, koji je na *mihu* znao odsvirati samo *balun*.⁹ Nekoliko puta mi je nešto demonstrirao, ali najbolje što mi se u to vrijeme dogodilo bilo je to što sam dobio *mih* folklornog društva za vježbanje. Za mene je to bio veliki događaj, još veći od onoga kada sam u ruke prvi put dobio *sopelu*. U folklornom društvu sam se uključio i u plesnu grupu i tako započeo učenje o istarskom folkloru. Moj prvi javni nastup bila je folklorna priredba na druženju umirovljenika u restoranu “Puli Francuza” na Starom Pazinu. Bio sam gotovo razočaran kada sam razgovarajući sa starijim ljudima iz središnje Istre shvatio kako su im *stare kante na tanko i debelo* koje sam ja poznao većinom nepoznate. Jedino što su znali bile su pjesme *Zaspal Pave i Zora rudi*, što su zapravo jednostavne pjesmice na školskoj razini. U pazinskom društvu upoznao sam Čedomira Licula dobrog pjevača i svirača rodnom iz Šumbera rođenog 1923., koji je povremeno dolazio u društvo gdje bi svirao *sopel*, *mih* i druge starije tradicijske instrumente. On je 70-ih godina 20. stoljeća zajedno s jednim sviračem iz

<http://radio.hrt.hr/emisija/cvice-mi-polje-pokrilo/328/> (27. 5. 2017.)

⁷ U trenutku pisanja ovog teksta mogao sam zapjevati više od stotinu različitih *versi istrijanskih kanti* s različitim pjevačima u Istri, a koje spadaju u kategoriju dvoglasija tijesnih intervala Istre i hrvatskog Primorja. Godine 2014. pod pokroviteljstvom ministarstva kulture RH, izdao sam u vlastitoj nakladi, nosač zvuka pod nazivom 100KANTI. Projekt je realiziran dugogodišnjim bilježenjem tradicijskih napjeva gdje sam snimao različite pjevače s kojima sam izvodio stare istarske napjeve. Pjesme su otpjevane s raznim istarskim *kantadurima* iz čitave Istre.

⁸ “Mali folklor” bio je zapravo prva razina edukacije, na neki način filter za pristupanje folklornom društvu “Pazin” “velikom folkloru”, kako se to tamo nazivalo.

⁹ Kada sam se s *balunom* kao plesač susreo prvi put u folklornom društvu “Pazin” pred nekih dvadesetak godina, tada sam smatrao kao i većina folklornih amatera danas, kako je *balun* tipičan, autohtoni, najpoznatiji, najistarskiji, najstariji i najrašireniji narodni ples na čitavom poluotoku, kako se pleše po čitavoj Istri, u pravilu uz zvukove *roženica ili miha*. S tadašnje točke gledišta, na osnovu informacija kojima sam raspolagao, smatrao sam kako svi istrijani znaju plesati *balun*.

Kringe i drugima pokrenuo pazinski folklor . Započeo sam se družiti s njime i on je pokazao želju da me poduči sviranju na *sopela*. Odlazio sam na njegove probe i vrlo brzo nakon što bi demonstrirao melodiju ja bih istu “skinuo”. Nalazili smo se u Spomen domu u Pazinu, no nakon nekog vremena taj prostor više nije bio dostupan za probe. Odveo me u Kršan u novoosnovano KUD "Ivan Fonović - Zlatela". Tamo sam upoznao Valtera Primožića predsjednika "Zlatele" koji je zajedno sa spomenutim Čedomirom Liculom iz Šumbera i ostalima 1997. godine osnovao novo kulturno-umjetničko društvo. Ja sam se u njega uključio dvije godine kasnije. Tamo sam upoznao Zorana Karlića s kojim sam vrlo blisko surađivao i s kojim sam često nastupao¹⁰. Počeli smo vježbati *kršanske kante*. Upoznao sam tada i labinske *verse* koji se podosta razlikuju od ostalih *kanti* po Istri. Branimir Šajina, o kojem ću kasnije u tekstu reći nešto više, prešao je u "Zlatelu" također iz pazinskog folklornog društva još prije mene pa smo tamo nastavili vježbati *kantat* zajedno sa Zoranom Karličem te ostalim starijim sviračima. S družinom iz "Zlatele" započeo sam odlaziti na smotre i važnije susrete tradicijske glazbe gdje smo od strane struke vrlo dobro prihvaćeni i ocjenjivani visokim ocjenama. Tamo sam upoznao mnoge ljude iz struke: etnologe i etnomuzikologe poput Lidije Nikočević, Darija Marušića, Daniela Winfreea Papugu s kojima sam se počeo intenzivnije družiti i počinjao se sve više baviti istraživanjem folklor. Imao sam sreću poznavati pradjeda s majčine strane Josipa Šajinu (r. 1911.) u Lindarskom Katunu. Kada sam ga pitao da mi zapjeva neke stare pjesme, on mi je pjevao: *Fischia il vento urla la bufera; Quel mazzolin di fiori; Tužna ona ptica koju bura prati...* Ja sam tada već imao predodžbu o tome što jest, a što nije autohtona kultura, odnosno predmet istraživanja etnologije, odnosno određenu sliku kako istarska narodna glazba izgleda ili bi „trebala“ izgledati.¹¹ Smatrao sam da navedene pjesme ne spadaju u istarski folklor. Uvijek sam ga tražio da mi kazuje one starinske, što starije *kante*. Među te najstarije on je svrstao *Ladonju*¹²

¹⁰Noel Šuran i Zoran Karlić su virtuozni dvoglasja tijesnih intervala Istre i Hrvatskog primorja, arhaičnog i vrlo kompleksnog stila tradicijske glazbe koja se prvenstveno temelji na dvoglasju netemperiranih tonskih odnosa. Improvizacija i varijacija zadanog predloška javljaju se tijekom gotovo svake izvedbe. Najpoznatiji vokalni žanrovi ovog stila glazbovanja su kanat na tanko i debelo, tarankanje, bugarenje i diskantno pjevanje. Tipični instrumenti koji prate ovo pjevanje su sopele, dvojnice, šurle, mih, pive i cindra-dvožica tambura. Godine 2009. istarsko dvoglasno pjevanje i sviranje na istarskoj ljestvici upisano je na UNESCO-ov popis istaknutih primjera nematerijalne svjetske baštine. Ovaj stil glazbovanja predstavljaju dvojica najistaknutijih kantadura mlađe generacije. Za istaknuti je raznoliki niz njihovih solističkih nastupa (poput Croatian music in Europe, svečani koncert u povodu ulaska Hrvatske u Europsku uniju, Bruxelles 2013.; Chant Ojkanje et musique d'Istrie u Maison des Cultures du Monde, Paris 2012., te brojnih drugih nastupa.) Članovi su KUD-a "Ivan Fonović Zlatela", društva u kojem su započeli razvijati svoje danas virtuozne vještine iskusnih sopaca i kantadura “ (Čaleta 2015).

¹¹ U folklornom miljeu su nas učili kako se *istrijske kante* u Istri izvode od davne davnine, kako su one naše izvorno, jako staro. *Kante su se kantale* po čitavoj Istri, samo su u nekim krajevima očuvane do danas, a negdje su se izgubile. Istarski narodni instrumenti su samo *roženice*, *mih*, *šurle* i *svirale*. Tipični i najpoznatiji ples u Istri je *balun*, a pleše se još i istarska *polka* i *ballo di kušin* uz pratnju *roženic* ili *miha*. Na *roženice* se svire *baluni*, *polke* i *mantinjada*. *Mih* je isključivo instrument za pratnju plesa.

¹² Pjesmu “*Ladonja*” pjevalo se na lindarščini, pazinščini i žminjštini u svatovima. Kada bi *svati* stigli na večeru, skupina pjevača došla bi pjevati u kuću mladoženje. Pjevači su pjevali jednu kiticu, a *svati* bi odgovarali pjevajući

koja se nikakao nije uklapala u moju sliku tipične *kante*. Neke sam pjesme *na tanko i debelo* koje su se vrlo često mogle čuti na radiju i po smotrama ja učio pjevati njega.¹³ Primjerice, pjesmu: *Jedne noći bila je kiša jaka*. Pradjed se sjećao *kante Pojmo mi mala na samanj*¹⁴, a ostale *kante* (tekstove pjesma) pjevao je sve na istu melodiju (*vers*). Frane Tanković (r. 1931.), “bakin brat, koji je živio u Parizu, donio mi je snimke na magnetofonskim vrpcama, koje je sam snimao 60-ih godina 20. stoljeća. Njegov je otac, moj pradjed Jakov Tanković (r. 1904.) iz Tankovići na Žminjštini bio je vrhunski pjevač. U svojoj mladosti svirao je *sopele* s poznatim sviračima iz Rudani na Ceranščini. Zajedno sa svojom sestrom Marijom Galant mnogo je puta pjevao u svom domu na obiteljskim *feštama* (zabavama), pogotovo kada bi se svi okupili, naročito prigodom dolaska djece iz inozemstva. Tako je *barba* Frane snimao svog oca i tetku, rođake i susjede kada su pjevali starinske *kante*.¹⁵ Digitalizirajući te magnetofonske snimke prvi sam put zapravo čuo pjesme svog pradjeda o kojem mi je baka Milka mnogo puta pričala kao o *jako dobrom kantaduru* i uvijek sam govorio *a da san ga baren pozna*¹⁶” (Šuran 2015:91). Te su mi snimke bile neopisivo važno iskustvo. Po njima smo kasnije naučili pjevati naše *katunjanske kante* koje su bile gotovo izgubljene. Pradjed je u Katunu Lindarskom pjevao zajedno s Matom Šajinom od roda Muleši, a nakon tridesetak godina obnovili smo te iste *kante*

drugu kiticu, tako da bi cijelu pjesmu otpjevali zapravo u nekoj vrsti pjevanog dijaloga. *Kantalo se za kolač* (jer bi se pjevačima za nagradu dalo svadbeni kolač kada bi završili s pjevanjem). Pjevači bi započeli s ovom kiticom: *Dobar večer, Bog daj,*

*mladi uženja i
mlada nevestica.*

*Ste li nan kuntenti da van se veselimo,
na vaš veseli dan
i vaš srećan pir.”*

Svati pjevajući odgovaraju:

Mi smo van kuntenit da nan se veselite.

Pjevači nastavljaju:

*Pred vašemi vrat uzrasla
je ladonja visoka,
na njin ti se suši
ta svilna stomanjica.”*

Tako se nabraju svi odjevne predmeti koje nevestica ima: *tanki kombine, svilne budantice* i drugo.

Na kraju *pira* se *zakantalo*:

*Pozdravljamo vašega
oca i majko,*

*pozdravljamo braćo i sestre
i svo rodbino vašo.*

*Laku noć van Bog daj,
cijela svaća vaša,
naročito mladen oženji
i mladoj nevestici.*

¹³ Pradjed je pjesme *na tanko i debelo* nazivao *po staro*. Rekao bi *ćemo zakantat po staro*.

¹⁴ *Pojmo mi mala na samanj* vrlo je slična ostalim interpretacijama (*versima*) iste *kante* iz naše okolice (Pazinštine).

¹⁵ Posjedujem Tankovićeve magnetofonske snimke iz 1960-ih godina na kojima tradicijske istarske pjesme pjevaju tradicijski pjevači iz Kalandrići, Jašići, Lindarskog Katuna, Šajini i Pulići.

¹⁶ Pradjed Jakov Tanković umro je 1977. godine.

Branimir Šajina, Matin praunuk i ja Jakovljevi praunuk. Naime, Branimir me, čuvši da se bavim tim starim katunjanskim *kantami*, nazvao i predložio suradnju. Moja baka Milka (Jakovljeva kćer) otkrila nam je da su pradjedovi, koji su bili i prvi susjedi, zajedno pjevali i tako smo pokrenuli priču oživljavanja zajedničke obiteljske tradicije pjevanja *na tanko i debelo*.

Prvu pjesmu koju smo savladali bila je *kanta Ljubav me je dovela do groba*, a nakon toga počeli smo vježbati *verse* naših pradjedova sa snimki *barba Franeta Tankovića*.

Kad sam se iz Pule doselio u središnju Istru (Lindar), počeo sam se više družiti s ljudima iz tog kraja. Kroz suživot s ljudima koji nisu dio folklornog miljea (poput svirača rođenog tridesetih godina u Lindaru, svirača rođenog dvadesetih godina u Lindaru, svirača rođenog tridesetih godina u Jerončići i dr.) postupno sam dolazio do nesvakidašnjih, meni novih saznanja vezanih uz tradicijsku glazbu Istre. S tim ljudima koji nisu bili etablirani (kao najbolji, najistaknutiji i najautentičniji) pjevači/svirači i koji nisu njegovali samo seoski, starinski i lokalno specifični repertoar i način izvođenja, nego su to bili glazbenici koje je „samonazvana“ struka, pri selekciji za nastupe na smotrama narodne glazbe i plesa Istre, zaobišla, došao sam do zaključka da su neetablirani glazbenici u nekim djelovima autentičnost glazbenog izričaja očuvali u većoj mjeri.¹⁷ Za razliku od njih, etablirani glazbenici koji su dolazili u kontakt s folkloristima amaterima, a u manjoj mjeri s etnologima, imali su i imaju izgrađen stav o tome što jest, a što nije autohtona kultura, odnosno predmet istraživanja etnologije. Upravo s tim kazivačima, koji zadržavaju shematizirane stavove¹⁸, nije moguće doći do novih, odnosno, drugačijih spoznaja. Zato sam se u istraživanju više priklonio spomenutim zanemarenim pojedincima, od kojih sam dobio vrlo vrijedne podatke. Tako sam shvatio da je tradicijska glazba Istre mnogo kompleksnija nego što mi je bila prezentirana kroz folklorni milje, te kako se na istom prostoru isprepliću različite glazbene tradicije i u tom smislu Istra u glazbenom smislu nije homogena cjelina. Tek su mi se tada posložila kazivanja pradjeda Josipa Šajine, proširio mi se je interes proučavanja, otvorio mi je jedan novi rakurs s kojeg sam mogao imati malo širi vidokrug.

Odlaskom na fakultet počeo sam intenzivnije proučavati tradicijsku glazbu, pa sam se susreo i sa "čudnim instrumentarijem". "Svirač rođen 1927. godine u Lindaru pričao mi je kako su nekada, u nedostatku pravih glazbala znali svirati na *češalj i kartafinu* (češalj za kosu s

¹⁷ Razlog tome nalazim u činjenici da nisu bili podložni utjecajima "stručnjaka" koji se pozivaju na "autoritete" Zlatića i Matetića i sl.

¹⁸ Primjerice svirač rođen 1939. g. iz Kršana, smatra da se *sople* trebaju isključivo svirati u kombinaciji velike i male, te *miha*. S njegove točke gledišta nije ih poželjno svirati uz harmoniku. Spomenuto pravilo možemo prepoznati u stavovima koje je zastupao i obdržavao pok. Renato Pernić. On ih je pak preuzeo od Zlatića, a Zlatić od Matetića.

cigaretnim paprom) i uz to plesati. Virtuoz sviranja na *češalj* bio je iz sela Bašoti u blizini Lindara, koji je svirajući udarao ritam nogom o pod. Stariji čovjek iz Jurići kraj Žminja pokazivao mi je još kao dječaku kako se izrađuju *švikutići*– svirale od kore raznih vrsta drveća (jasen, lijeska, rulj, topola, vrba i dr.). Izrađuju u rano proljeće kad se *drievu lika*, odnosno onda kada je drvo osobito vlažno ispod kore pa se s njega kora lako skida.

Kasnije sam, uključivši se u folklorno društvo, upoznao tradicijskog glazbenika iz Šumbera (r. 1923.) koji je virtuosno svirao na drugi tip sličnog glazbala. Riječ je o oko metar dugoj ravnoj grani koja nema rupe za prebiranje pa je potrebno pravo umijeće da se dobiju potrebni tonovi otvaranjem i zatvaranjem uzdužne rupe na kraju glazbala. Naziva se *švikalnica*¹⁹. Na nekim tipovima svirala bez otvora za prste primjenjuje se klip. Koristeći drvo kao klip mijenja se dužina zračnog stupa, a na taj način i visina tona. *Švikatići* se izrađuju od ravne grane koja nema *grče* (grbe). Da bi se skinula kora drveta, potrebno je *tuckati* po kori koju prethodno treba ovlažiti. Učili su nas kako moramo *tuckati po drievu* i pritom govoriti:

Likaj, likaj,

voda van,

ku se niećeš likat,

hitit ću te va uganj.

Iz djetinjstva mi je također ostalo u sjećanju kako mi je sudjed prabake Foške iz Červari pokazivao kako *zvona od blaga* moraju *slagati*. Njegove krave su imale zvona posložena u akordu tako da su *slagala* kada su goveda hodala. Muzički važno sjećanje iz djetinjstva je i doživljaj koji me uvijek iznova impresionirao. U Velikom tjednu bi nas župnik u Lindaru molio da idemo *škrgetat* po Lindaru s *škrgetalnicama*. Čegrtaljke (*škrgetalnice*) se u liturgiji u Velikom tjednu koriste umjesto zvona. Razlikuju se ovisno o materijalu; postoje od trske i od drva, a mogu se razlikovati i po broju jezičaca te tipu zupčanika. Primjerice, postoje čegrtaljka od trske s jednim jezičcem i nazupčanim kolutom, čegrtaljka od drva s batićima i kolutom sa štapićima, čegrtaljka od drva s više jezičaca i jednim nazupčanim kolutom itd.

U razgovoru s pokojnim lindarskim sviračem (r. 1927.) i ostalim spomenutim kazivačima, otkrio sam egzotiku koja nam je na dohvat ruke, a uopće je ne uočavamo. Tako je počelo moje istraživanje, stvaranje i sviranje na “čudnim” glazbalima. Počeo sam razmišljati kako bi bilo dobro organizirati susret svirača gdje bi nastupili svirači na *češalj*, lišće, *švikutiće* i slično. Budući da u Istri postoji mnogo festivala tradicijske glazbe, odlučio sam pokušati nešto organizirati i u tom pravcu. U to vrijeme surađivao sam s glazbenikom Brunom Krajcarom na

¹⁹ U biti otvaranjem i zatvaranjem dna svirale dobivamo dva alikvotna niza. Ponekad se osnovni ton svirale upotrebljava kao bordun, dok se drugi glas proizvodi mumljanjem (*njurganjem*) u instrument.

jednom njegovom nosaču zvuka i predložio mu da pokušamo nešto zajedno organizirati. Ideja mu se svidjela i uskoro smo, zajedno s Gordanom Krizman, krenuli u realizaciju. Za te potrebe osnovali smo i udrugu “Histriart”. Iako smo se dugo premišljali oko naziva (*Zasopimo na sve, samo na štrumiente ne, Zasopimo sakakuor*) na kraju smo osmislili ime *Fešta 'pres' štrumienti*. Prvu nedjelju svibnja 2007. u Lindaru, na trgu ispred crkve sv. Mohora i Fortunata održala se prva manifestacija od tri uzastopne *Fešte 'pres' štrumienti*. Kao što je i istaknuto u nazivu, na ovoj fešti nije bilo klasičnih instrumenata. Bio je to pokušaj popularizacije načina glazbenog izražavanja koji su prakticirali naši stari, a stvaralo se “glazbalima” koja su improvizirana, prirodna i eksperimentalna. U organizaciju smo okupili i mještane Lindara s kojima smo uspješno realizirali *feštu*. Gordana Krizman napisala je novinski izvještaj za drugo izdanje manifestacije²⁰.

Opsjednutost neetabliranim i netipičnim glazbenim izričajima u Istri, koja traje još od rane mladosti, rezultirala je tako najprije organiziranjem rečene *Fešte 'pres' štrumienti* 2007., 2008. i 2009. godine, te nešto kasnije izradom diplomskog rada pod nazivom *Zvučni oblici* -

²⁰ “U nedjelju, 04. svibnja 2008., u Lindaru, nedaleko Pazina, na trgu ispred crkve sv. Mohora i Fortunata, održan je drugi glazbeni susret *Fešta 'pres' štrumienti* – susret svirača na neuobičajenim instrumentima. Po cijelom starom gradu Lindaru održavale su se radionice izrade neobičnih instrumenata od prirodnih i industrijskih materijala: sviralice od trstike, švikatići od jasena, a u upotrebi su bile i plastične cijevi, čepovi – ukratko sve ono čime je moguće stvoriti zvuk, melodiju, ritam, glazbu. Posjetitelji koji su se okupili u velikom broju mogli su ovdje naučiti kako izraditi priručne instrumente, ali ne samo to, nego su mogli naučiti i zasvirati na te instrumente te ponijeti ih kao suvenir. Osim toga, održana je i radionica tradicijskih plesova gdje su zainteresirani posjetitelji učili osnovne korake baluna i potresuljke. A kako za glazbu tu nisu bili potrebni uobičajeni instrumenti tako tog dana u starom gradu Lindaru nije bio potreban ni sat – vrijeme su odbrojavala zvana sa zvonika župne crkve sv. Mohora i Fortunata, i to svaki puni sat drugačijom melodijom, kampelanjem – znalačkim izvođenjem melodije batom zvona – predstavili su se zvonari iz više mjesta diljem Istre. U prostoru nedaleko glavnog trga moglo se pogledati videoprojekcije glazbenih videoisječaka na temu izrade i sviranja na neinstrumentima iz drugih dijelova svijeta. Cijelo je mjesto tog dana živjelo u znaku glazbe, i prije početka središnjeg predstavljanja na pozornici, izvođači svih uzrasta oduševili su okupljene posjetitelje originalnim glazbenim performansama diljem mjesta izvođači poznate melodije na najrazličitijim predmetima. Tijekom dvoipolsatnog programa, koliko je trajalo središnje predstavljanje izvođača, njih oko 170 koji su u skupinama ili individualno izveli tridesetak skladbi, moglo se čuti sviranje na list, češalj, koru od stabla, švikatić od jasena, pilu, šegun, grablje, vile, kosu te druge uporabne i inovativne predmete ruralne provenijencije, ali i na najrazličitije predmete industrijske namjene poput plastičnih cijevi i sličnih predmeta. Uz čitav niz maštovitih i zabavnih „instrumenta“ pojedine skupine izvođača koristile su i škreketalice, u crkvi tradicionalno korištene u Velikom tjednu. Osim nastupa istarskih izvođača publici su se predstavili i gosti iz drugih dijelova Hrvatske. Iz Dubrovačko-Neretvanske županije, iz okolice Stona, nastupili su članovi Kulturne udruge “Lindo“, a iz Šotoventa s otoka Krka, taranjanjem se predstavila grupa kantadura koji djeluju i unutar Udruženja sopaca otoka Krka. Ova dvodnevna glazbena manifestacija započela je u subotu, 3. svibnja etnomuzikološkom tribinom na temu (*Ne*)*instrumenti kao nematerijalna kultura*. Tribina je realizirana uz stručnu suradnju Etnografskog muzeja Istre, a sudjelovali su muzikolozi iz Hrvatske i Slovenije. Jedan od važnijih ciljeva ovog susreta je upravo potaknuti revalorizaciju tog starog načina glazbenog izražavanja poput sviranja na češalj, koru od stabla, lišće, različite vrste oruđa, zviždanja ili drugog načina proizvodnje zvuka kako bi sadašnji i budući naraštaji upoznali taj oblik muziciranja stariji od sviranja na uobičajenim instrumentima. Važnost događaja poput ovoga je višeznačna ali, uz ostalo, potiče razvoj i širenje medijske pozornosti na ljepotu i specifičnost manjih mjesta središnje Istre. Idejni začetnik te organizator i producent ove manifestacije je Udruga Histriart, realizacija je ostvarena uz zauzetu i oduševljenu suradnju Lindaraca, a vrijednost projekta prepoznali su pokrovitelji projekta Županija Istarska i Grad Pazin.“ <http://www.biskupija-porecko-pulska.hr/arhiva/12-arhiva/237-glazba-na-zvona-i-skrgetalnice.html> (15. 2. 2016.)

*zvučni objekti*²¹, a može se prepoznati i u mojim kasnijim umjetničkim radovima²²” (Šuran 2015:83).

2.2. Metodologija.

Fokus mog istraživačkog interesa i rada primarno se dotiče prostora Istre, a sadržajno i tematski ovaj se rad prvenstveno određuje pažljivim, sustavnim i kontinuiranim novim istraživanjem vokalno-instrumentalnih, vokalnih i instrumentalnih oblika tradicijskih glazbi Istre, koji se mogu definirati kroz četiri nazivnika (*kanat, tarankanje, bugarenje*, diskantno dvoglasje) te kroz jedinstven zajednički naziv: Stil tijesnih intervala Istre i Hrvatskog primorja (prema UNESCO-voj listi: Dvoglasje tijesnih intervala Istre i Hrvatskog primorja).

Tijekom istraživanja u najvećoj mjeri koristio sam se strukturiranim i polustrukturiranim intervjuima (Kvale 1994), aktivnim sudjelovanjem, opažanjem, fotografskom i video dokumentacijom te postojećom pisanom i snimljenom građom. Kako se dio rada odnosi i na povijest tradicijske glazbe, radio sam i arhivsko istraživanje.

Terenski rad koncipiran je kao serija nestrukturiranih razgovora s ljudima za koje sredina u kojoj žive smatra da su glazbeno obdareni i da imaju vodeće uloge u glazbovanju zajednice. Uključeni su i oni drugi pojedinci, spomenuti u uvodu, koji nisu glazbeno-društveno eksponirani. Dakako, ljudsku dimenziju glazbovanja ne možemo shvatiti ako ne istražujemo i ne shvatimo i mnoge izvanglazbene pojave koje treba uzeti u obzir kao važne komponente u

²¹ Diplomski rad izradio sam 2011. g. na Odsjeku kiparstva riječke Akademije primijenjenih umjetnosti. Rad se sastojao od dva dijela. Prvi je teoretski u kojem sam opisivao povijesno-umjetničke pravce u kojima su glazbeni eksperimenti dio koncepta umjetničkog rada, počevši od ruske avangarde, preko talijanskih futurista na dalje. U tom teoretskom dijelu opisao sam i glazbala koja sam osobno izradio. Kod izrade svakog (ne)instrumenta očigledno je kreativno, oblikovno i funkcionalno promišljanje. Predmet dobije funkciju stvaranja zvuka i taj se zvuk koristi svjesno, postaje glazbalo (boca u kojoj se nalazi tekućina proizvodi zvuk kada se o nju udari čašom, ali svjesno ju se iskoristi za proizvodnju zvuka tek dodavanjem određene količine tekućine i ritmičkim udaranjem te ona postaje glazbalo, u protivnom je samo predmet). Promišljajući kako predmeti mogu postati prava glazbala, odvelo me tako daleko da sam izradio svakakva “čudna”, smiješna, banalna glazbala podijeljena u sljedeće kategorije: aerofoni; idiofoni, membranofoni i žičani ili kordofoni. Kroz tekst i vizualne primjere jasno je objašnjeno kako su instrumenti nastali. Npr. Klarinet od pera je napravljen tako da je na početku purećeg repnog pera zarezan jednostruki pisak i u produžetku nekoliko rupa. Navedena glazbala nastala su koristeći vlastite kreativne sposobnosti. Stvaranje i sviranje na instrumentima je poput crtanja i slikanja, osobna stvar (stvar osobne prirode). Drugi dio je umjetnički rad pod nazivom Fonomad. Audio-vizualni performans Fonomad javnosti je prezentiran prvi put u sklopu programa manifestacije Quissisana OP-ART 2011 u Voloskom 3. lipnja 2011. Nakon toga taj sam rad prezentirao u Pazinu na festivalu Sedam dana stvaranja, na izdanju Sound art Inkubatora u Zagrebu, također i u predstavi "Dekontekst.," s kojom sam nastupio u Anconi, Brindisiju, L'aquili i Bariju u Italiji (Šuran 2011).

²² Na tragu svoje kreativne potrage za novim zvukom, izveo sam performans *DalmaIstra* na eksperimentalnim *guslama* koje sam izradio na umjetničkoj koloniji u Sinju 2015. godine povodom 300. godišnjice Sinjske alke. Naime, u Sinju sam od hrasta izradio *gusle* koje nalikuju na čičsku tamburicu-*cindru*; zapravo sam napravio novo glazbalo. Na tim guslama koje su tipično dalmatinsko glazbalo, sviram istarske melodije u stilu dvoglasja tijesnih intervala. Spajanjem dvaju prepoznatljiva glazbena fenomena, dobivam treći, potpuno novi.

ostvarivanju pojava glazbovanja. “Dosadašnja istraživanja pokazuju da u većini slučajeva pjevači, a ni svirači u ovim područjima nisu u stanju racionalno objasniti svoje postupke u glazbovanju. Njihovo razmišljanje, odgovori i sama terminologija kojom se koriste na drugim su razinama. Neophodnim se pokazuje da istraživač koji želi odrediti i predstaviti glazbeni sustav jedne određene zajednice, uz poznavanje glazbene komponente, mora poznavati i dijalekt zajednice, društvene odnose i društvene navike unutar zajednice, te ponajviše specifične odnose i kulturnu praksu tih ljudi” (Čaleta 2012: 8), a vrlo važno je također biti i izvođač. Budući da sâm potječem iz Istre, od najranijih godina bio sam u prilici slušati i pjevati razne glazbene oblike, promatrati tradicijske običaje ovoga kraja i sudjelovati u njima. Uvlačenje istraživača u predmet istraživanja – konfrontiranje njegovih pretpostavki i uvjerenja i "objekta" istraživanja – ne vodi k upitnosti bilo kojeg rezultata istraživanja nego prema, ako ne „istinitoj“, onda barem manje pogrešnoj interpretaciji predmeta istraživanja (Harding 1987). Istraživanje se sastojalo od sljedećih stavki:

- prikupljanje i proučavanje relevantne literature
- razmatranje i primjena relevantnih teorijskih spoznaja i metodologije
- arhivsko proučavanje i prikupljanje podataka
- terensko istraživanje i obrada gradiva
- analiza prikupljenih terenskih podataka
- sinteza prikupljene etnografske građe i tumačenje sukladno teorijskim postavkama
- rasprava i iznošenje novih spoznaja

Kako bi se uočile ključne važnosti sa stajališta samih nositelja, razmotrene su transformacije fenomena *dvoglasja tijesnih intervala* u svjetlu prilagodbi raznolikim društvenim funkcijama. Na nov način razmotreno je poimanje glazbe i stila s ciljem boljeg razumijevanja glazbovanja navedenoga područja, odnosno glazbenog sustava tijesnih intervala, u kontekstu kulturnog okružja u kojem se javlja. U radu ću pokušati odgovoriti na pitanja o stilskim osobinama koje djeluju kao sastavnica ovog specifičnog glazbenog sustava.

Da bi se moglo odgovoriti na ovakva i slična pitanja etnolog najčešće poseže za metodom intervjua.²³

²³ U svom istraživanju koristio sam se metodom nestrukturiranog intervjua koji nalikuje neformalnom razgovoru ili diskusiji, jer nema unaprijed smišljenih pitanja. “U ovom tipu intervjua neophodne su izrazite vještine, sposobnosti i znanja istraživača u vođenju razgovora s ispitanicima. Osnovni im je nedostatak nemogućnost verifikacije rezultata. Rezultate nije moguće generalizirati, što nije ni cilj ovom tipu intervjua, već fleksibilnost i otkrivanje mišljenja respondenata. Zatim, u polustrukturiranom intervjuu koriste se unaprijed sastavljena pitanja na koja ispitanici odgovaraju na što slobodniji, otvoreniji i osebniji način. Sam istraživač navodi ispitanike na opušteniji i slobodniji razgovor. Kontekst intervjua značajan je istraživački moment” (Orlić 2011:6).

Veliki dio sakupljenog materijala temelji se na dugogodišnjem kontinuiranom praćenju i aktivnom sudjelovanju na različitim manifestacijama u Istri, ali i šire. Kako sam i sâm nositelj kulturnog dobra kao pjevač i svirač, a u isto vrijeme *insajder*, istraživač iznutra (Ellis 2004), uočavam i poznajem problematiku i tako razumijem stvari koje su Istranima same po sebi razumljive za razliku od istraživača izvana (*autsajdera*) koji povremeno odlaze na terenski rad. Ovo istraživanje, u kojem je u središtu *kanat* i *sopnja*, svojim rezultatima želi ukazati na mnoštvo razloga, poticaja i značenja u životu Istrana, a koji su (ne)posredno povezani upravo s praksama tradicijskog glazbovanja i plesanja, te ulogama onih koji u njima sudjeluju.

Terensko istraživanje bazira se na razgovorima s kazivačima. Cilj takvih razgovora nisu kvantitativni, već kvalitativni podaci. "Kvalitativna studija je pretežno „eksplorativnog“ karaktera, pogotovo u kontekstu "...bogate ('guste') deskripcije koja nastaje slušanjem ili viđanjem "drugih" kultura, ambijenata, lokalnih zajednica i sl." (Halmi 2001: 193). Istraživačka metoda koju sam koristio nije neutralna ni pasivna, već interaktivna i kreativna, selektivna i interpretativna" (Orlić 2011: 7). Kako se dugo bavim tradicijskom glazbom, vrlo važan mi je bio razgovor s ljudima koje poznajem još iz razdoblja kada sam bio samo pjevač i svirač. I sam sam se formirao u tim odnosima. "Tradicijske oblike života spoznavao sam zbog usmjerenosti na njihov sadržaj, na znanja i umijeća koje sam želio usvojiti. To se često događalo spontano, kao dio odrastanja i sazrijevanja, iz potrebe i znatiželje. Usvajajući ih, ostvario sam društvene veze s mnogim ljudima i shvatio kontekst unutar kojih su nastali i još nastaju. Sve sam to doživio kao živu kulturu, koja je živa upravo zato što se prilagođava vremenu u kojem opstoji i kreativnim potrebama pojedinaca. Često sam svirao i pjevao s ljudima u njihovoj prirodnoj sredini, daleko od pozornica i vježbaonica. Vjerujem da sam time ne samo shvatio kulturu Istre u njejoj sveukupnosti, već i u njenim edukativnim i kreativnim potencijalima. Kako je moj pristup glazbi bio totalan, življen kroz vlastito životno iskustvo, mislim da glazbom mogu i komunicirati na autentičan, cjelovit način. Učeći je od ljudi koji su to znanje primili od svojih starijih, shvatio sam načine prenašanja umijeća do te mjere da ih mogu i sam dalje prenositi"²⁴. Za pristup istraživanju ključne iskaze dobivao sam u najmanje formalnim momentima. Kako je istraživanje napredovalo, prikupljanje podataka ispreplitalo se s interpretacijom, tako da je centralni dio ovog rada mješavina jednog i drugog. Važnost teoretske podloge i dosadašnje spoznaje o zadanom problemu pokušao sam kritički raščlaniti i sistematizirati, te konzumirati kao znanstveni sediment na kojem ću bazirati terensko istraživanje.

Teorijska podloga rada temelji se na uvidu i kritičkoj analizi postmodernih kulturnih

²⁴ <http://kulturistra.hr/lang/hr/2013/04/noel-surant/> (20.8. 2020.)

antropologa Geertza (1998), Marcusa (1998), Rodman (1992), Ellis (2004) i drugih, te dominantnih teorija o etnicitetu i identitetu. Istraživanje identiteta bazirao sam na radovima: Bartha (1969), Smitha (1991), Eriksena (2004), Köstlina (2001) i dr. "Njihova interpretacija identiteta bazira se na nastanku i obilježavanju segmenata kulturnog repertoara pojedinih etničkih skupina, te na dinamičnosti i promjenjivosti kategorija identifikacije. U posljednjih se dvadesetak godina hrvatska etnologija, kao i njezine srodne znanosti poput sociologije i povijesti, bavi sustavnim istraživanjem i znanstvenim objašnjenjem nacionalnog identiteta Grbić (1994), Čapo Žmegač (1994), Supek (1988), Rihtman Augustin (1991)" (Orlić 2011: 6). Neki znanstvenici odlučili su se na istraživanje istarskog regionalnog identiteta poput: Bertoše (2006), Blagonića (2010, 2013), Kalapoš (2002), Orlić (Orlić 2004, 2006, 2011, 2013.) i drugih. Što se tiče relevantnih etnomuzikoloških i etnokoreoloških znanstvenih spoznaja oslanjao sam se na domaće autore poput Naile Ceribašić (2003) koja je u svom radu obrađivala povijest i etnografiju javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj, ulogu smotri i folklornih društava u kanonizaciji baštine te kritikom pojmova folklor, izvornost, autentičnost i slično. Zatim, istraživanje Tvrtka Zebeća (2005) koji u istraživanju krčkih *tanaca* veći naglasak stavlja na ljude kao nositelje tradicije, nego na tradiciju samu po sebi.

Metodologija istraživanja obuhvatit će deskriptivnu, analitičku, komparativnu i interpretativnu razinu. Citiranje će tako biti glavno sredstvo potvrđivanja teza i uvjeravanja.

Primjerice intervjuirao sam i tekstopisce, koji su pisali tekstove etabliranim tradicijskim pjevačima. Isto tako odabirao sam za kazivače i ljude koji su indirektno uključeni u ovaj glazbeni fenomen, kao na primjer potomke nekog pjevača ili svirača. Zatim sam intervjuirao i pojedince koji nisu dio folklornog miljea.

Moram spomenuti kako je većina kazivača odmah pristala na razgovor. S većinom kazivača intervju sam vodio u njihovim domovima, a s nekima i u *oštariji* ili pak u svojoj kući. Evo jednog primjera. Jednom je k meni iz posve drugih razloga došao jedan čovjek kojeg od ranije nisam poznavao. U razgovoru sam doznao da je tradicijski svirač pa sam uzeo instrumente i kameru, obavio s njim intervju i posnimao njegove *svirke*. Kazivač je došao k meni tako da nisam bio na terenu (u klasičnom smislu). Razgovarao sam sa sugovornicima i u najrazličitim prilikama. Neke sam razgovore vodio i u autobusu ili automobilu kada sam zajedno s drugim sviračima/pjevačima putovao na nastupe. Spol i obrazovanje nisu bili bitna varijabla za istraživanje. Svi ispitanici rođeni su na području Istre. Detaljne osobne podatke sugovornika nisam navodio zbog *Opće uredbe o zaštiti osobnih podataka* koja je stupila na snagu 25. svibnja 2018. godine. Navodim ih samo općim podacima. Primjerice, tradicijski svirač iz Lindara (r. 1930-ih), tradicijska pjevačica iz Pule, rođena na Filipanštini 1940-ih i sl.

U tekstu ću sugovornike koji su aktivni izvođači na području tradicijske glazbe navoditi kao tradicijski svirač/ice, tradicijski pjevač/ica, plesač/ca i sl., a ostale sugovornike koji to nisu navodit ću samo kao sugovornik/ca. Kako su mi sugovornici bili i članovi uže i šire obitelji i prijatelji, njih navodim imenom i prezimenom i ostalim relevantnim podacima.

Svi osobni podatci (ime, prezime, mjesto i godina rođenja) nalaze se u mojoj arhivi. Uz dob sugovornika (rođen 1930-ih, tridesetogodišnjak i sl.) i mjesto prebivališta, navodim i mjesto rođenja. U protivnom navođenje samo mjesta gdje sugovornik trenutno živi može istraživača navesti na krive zaključke. Tako je Ivančan zapisao kako se *balun* plesao u gradu Lindaru, a zapravo je kazivačica s kojom je razgovarao bila udata u Lindar iz sela u okolici samog gradića (Ivančan 1963). Mnoge melodije su tako primjerice došle u krajeve u koje su sugovornici doseljavali. Tako je primjerice jedan svirač koji je bio nastanjen u Raši²⁵, a rodom iz Gajane (južna Istra) donio mnoge melodije (*svirki i kanti*) iz tog kraja, u kraj koji je došao živjeti. Renato Pernić unio ih je u svoju arhivu kao melodije iz Raše, a zapravo su bile iz južne Istre. Neka mjesta su naknadno postala centri tradicijske glazbe u stilu tijesnih intervala. Tako primjerice, već spomenuta Raša postaje centar te vrste glazbe, budući da su rudari iz različitih djelova Istre naseljavali Rašu. Drugi primjer je svirka *baluna* iz Pazina s gramofonske ploče „Doleti tičica“ koju izvodi Čedomir Licul rodom iz Šumbera. On je živio i radio u Pazinu, a svirao je u FD "Pazin" u kojem je izvodio repertoar koji pripada labinskim *versima*, preciznije šumerskim. Pernić je tu snimku uvrstio na ploču narodnih pjesama i plesova iz Pazinštine. Međutim, na Pazinštini se, kako svjedoče sugovornici, *mih* vrlo rijetko (jedino u pojedinim selima izvan Pazina) koristio. Također i svirka na *vidalice* iz Poreštine koju je izvodio Petar Bugarin iz Mugebe čija je snimka uvrštene na spomenutu ploču „Doleti tičica“ članova FD "Pazin". Spominjem ovdje i prostor oko Monte Šerpa (pulska predgrađe) gdje su 50-ih i 60-ih godina 20. stoljeća doselili Prikodražani (iz sela Korenići, Mrgani i Červari). Bili su većinom rodbinski povezani i u raznim su prigodama prakticirali taj oblik pjevanja na svojim druženjima. Odlazili su i na smotre i to na smotru južne Istre, a zapravo su pjesme koje su izvodili bile s prostora zapadne Istre - Prikodrage (današnje Općine Kanfanar). Takvih primjera ima mnogo. S toga je važno sugovornike detaljno propitati i kontekstualizirati svaku snimku kako bi nam bio jasan put širenja i kontekst prakticiranja određenih glazbenih idioma. Sugovornici često kazuju iskustvo i sjećanja iz svoga djetinjstva i mladosti, a upravo je to vezano uz određeni prostor, koji ne mora biti istovjetan onome u kojem trenutno žive.

Otkako sam upisao poslijediplomski doktorski studij bavim se prikupljanjem materijala

²⁵Ne treba zaboraviti da je Raša nastala tek 30. godina 20. stoljeća.

za potrebe ovog rada. Razgovori sa sugovornicima su intenzivnije vođeni posljednjih nekoliko godina. Međutim, valja naglasiti kako je veliki dio materijala prikupljen dugogodišnjim kontinuiranim praćenjem različitih zbivanja vezanim uz tradicijsku glazbu kao i aktivnim sudjelovanjem na različitim manifestacijama. Većinu materijala snimao sam diktafonom i video kamerom, te fotoaparatom. Neki razgovori, osobito oni ostvareni prije više godina nisu bili snimljeni, već bilježeni. Oni su poslužili kao građa u ovom radu i najčešće su prevedeni i uključeni u moje opće znanje i spoznaje o tradicijskog glazbi Istre.

Promatranja sa sudjelovanjem koristio sam kao dopunu intervjuima. Ono dozvoljava iskustva iz prve ruke. Ova metoda, pruža i razinu povjerenja i bliskosti između vršitelja intervjua i kazivača, te su meni kao *insideru* koji se već niz godina aktivno bavi interpretacijom tradicijske glazbe, pomogli u razvoju ovog znanstvenog procesa. „Razvoj metode promatranja sa sudjelovanjem započinje s terenskim radom Bronislawa Malinowskog. Njegovo proučavanje kulture temelji se na ponašanjima, vjerovanjima i ritualima koja se mogu razumjeti promatranjem aktera u društvu, u njihovom prirodnom okruženju. Primjenjujući ovu metodu „...terenski rad postaje neprestani proces razmišljanja, koji se obogaćuje teorijskim postavkama” (Tomić-Koludrović i Leburic 2002: 245). U etnologiji je promatranje vezano uz sudjelovanje. Ako želimo promatrati neku skupinu, neovisno je li to primitivno pleme, etnička skupina ili turistička grupa, etnolog nužno mora sudjelovati u životu te skupine (Tadej 1983: 82). Metodu promatranja sa sudjelovanjem koristimo kada je to mogući način prikupljanja informacija o nekoj grupi jer proživljavanje proučavane situacije omogućava bolje razumijevanje problematike“ (Orlić 2011: 13). Također, u radu je korištena i autoetnografija " metoda kvalitativnog istraživanja koja uključuje samopromatranje i refleksno istraživanje u kontekstu etnografskog terenskog rada i pisanja" (Maréchal 2010: 43).

Etnografija dopušta i mogućnost emocionalnog angažiranja naspram problema istraživanja: "Etnografi prihvataju tezu o višestrukosti realiteta koji su socijalno konstruirani, pa ne raspravljaju o pojedinačnoj objektivnoj realnosti. Stoga, etnografska istraživanja ne oponašaju onu tradicionalnu paradigmu empirijske znanosti, prema kojoj samo pojedinačna objektivna realnost može biti ponavljanjem replicirana. Etnografi smatraju da istraživač nužno ne mora zadržavati objektivnu distancu spram fenomena kojeg izučava. Njegov je cilj da direktno iskustveno proživi fenomen kojeg ispituje" (Tomić-Koludrović i Leburic 2002: 243). "Etnolog historizira (opovješćuje) i unosi svoje iskustvo u kontekst koji istražuje definirajući osobnu lokaciju iz koje istražuje, osvještavajući parcijalnost promatračke i sudioničke perspektive i svoju ulogu u istraživanju. Također jedno od značajnih pitanja u etnologiji odnosi se na razumijevanje uloge etnologa/istraživača u etnografskom radu. Tematizirati poziciju

istraživača podrazumijeva određivanje različitih razina “lojalnosti”, osobnih predispozicija i uvjetovanosti koje bitno utječu na to kako istraživanje konceptualiziramo, izvodimo i, u konačnici, prikazujemo u rezultatima. Taj je postupak čest u suvremenim etnografijama i naziva se reflektivno, autorefleksivno (autoantropološko), autobiografsko pozicioniranje. U metodološkom smislu, povrh i onkraj klasičnih metoda intervjua i sudioničkog promatranja, novi kanon podrazumijeva dugotrajnu uređenost u živote istraživanih kroz bezbrojne situacije i najrazličitije tipove interakcije, recipročan odnos davanja i primanja, prijateljstvo, zajedničke aktivnosti i akcije, primjerice glazbeno naukovanje i razmjenu” (Potkonjak 2014: 28).

3. IZVORI

3. 1. Terensko istraživanje

Kako sam već napomenuo, istraživanjem tradicijske glazbe Istre bavim se već dugi niz godina. Tradicijske napjeve, običaje i sve vezano uz nematerijalnu kulturu u Istri počeo sam skupljati i bilježiti pred kraj osnovnoškolskog obrazovanja, 1999. g. Prve kazivačke situacije događale su se vrlo često u kući moje bake i djeda nakon ručka, za obiteljskim stolom, a u njoj je aktivno sudjelovalo više osoba. Kazivači su postali sugovornici koji utječu na smjer istraživanja i interpretacije (Čapo 2006). Gotovo svake nedjelje tijekom ljetnih mjeseci kod nas su na ručku bili bakin brat sa suprugom, a vrlo često i pradjed Josip. U takvim situacijama sugovornici su bili baka, djed, pradjed, bakin brat, njegova supruga, a recipijenti moja majka, moj ujak i njegova supruga, njihova djeca i ja. Mene su uvijek fascinirali ti razgovori o životu u prošlosti: kakvi su bili običaji u određenom dobu godine, što su pjevali, kako su se zabavljali i sl. Vrlo često se u tim situacijama i zapjevalo. Tada sam počeo snimati napjeve, a zatim i bilježiti tekstove pjesama. U tim situacijama isticala se kao odličan kazivač supruga bakinog brata. Svi sudionici kazivačke situacije međusobno su se poznavali, svi su bili u nekom stupnju rodbinskih ili svojtinjskih veza, tako da je zapravo takva kazivačka situacija bila najsljednija prirodnim pripovjedačkim situacijama. Osim ovakve obiteljske kazivačke situacije, moram navesti kako su kazivačke situacije bile i u trenucima u kojima sam se nalazio kao glazbenik. Sva su znanja empirijska, doživljena kroz vlastito iskustvo. Posljednje vrijeme, naročito nakon što sam upisao poslijediplomski doktorski studij etnologije i kulturne antropologiji 2011. godine, "kazivačke situacije uglavnom su bile inducirane, odnosno sugovornici su kazivali na moj nagovor i u svrhu istraživanja. Takav je pristup nužan jer istraživači teško mogu očekivati da će u određenom roku sudjelovati u dovoljnom broju "prirodnih" kazivačkih situacija. Pod prirodnim kazivačkim situacijama mislim na one u kojima sugovornici kazuju i izvode repertoar iz vlastitog interesa, a ne na molbu istraživača kako bi ih on snimio i zapisao. Često sam snimao razgovore koje bih vodio s nekoliko osoba u isto vrijeme, čime se kreirala opuštenija društvena situacija. To je bilo svrsishodno i plodonosno za sadržaj razgovora, međutim često je to rezultiralo govorenjem u isti čas i svojevrsnom nedosljednošću razgovora, čiji se smjer često mijenjao. Važno je spomenuti kako se često i inducirane kazivačke situacije nerijetko razvijaju u one vrlo bliske prirodnim kazivačkim situacijama" (Rudan 2016:118). Rudan navodi kako "razvoj u smjeru prirodnih kazivačkih situacija obično omogućuje veći broj zainteresiranih sudionika (članova obitelji, susjedi, prijatelji, poznanici), poznavanje istraživača prije samoga istraživanja, dobro pogodeno vrijeme kazivanja i opuštena atmosfera. U takvim

situacijama sugovornici se lakše opuste i nemaju problem s činjenicom da ih se snima. Međutim, u situacijama inducirane kazivačke situacije gdje je jedan sugovornik i jedan recipijent, vrlo je teško postići "prirodnost" s upaljenim diktafonom, a još teže s upaljenom video kamerom" (Rudan 2016:119). Moram napomenuti kako sam u tom smislu imao različita iskustva. Sugovornici se različito ponašaju pred kamerom. Nekim sugovornicima, prvenstveno pjevačima i/ili sviračima koji su naučeni na mikrofon i kameru, jer su redovito odlazili ili još uvijek odlaze na smotre i festivale i javni im nastup nije stran, nije problem postići prirodnu kazivačku situaciju, snimanje im čak i imponira. Najteže je bilo postići prirodnu kazivačku situaciju s onima koji nisu naučeni na snimanje. Do trenutka kada bi se upalio diktafon, bili su blagoglagoljivi kazivači, a nakon pojave diktafona, isti ti izgledali bi kao da ne znaju govoriti. Sjećam se situacije kad sam došao kod jednih sugovornika dogovoriti snimanje. Razgovarali smo posve opušteno i u tom sam razgovoru dobio pregršt dobrih informacija. Kada sam kasnije došao i započeo razgovor na isti način kao prethodni put, ali sada uz snimanje diktafonom, ta ista sugovornica je posve blokirala s poteškoćama je odgovorila i na pitanje *kadi i kad ste rojena?* U takvim situacijama sam često na početku razgovora, s ciljem da se sugovornici opuste i zaborave na činjenicu da je diktafon uključen, razgovarao o trivijalnim temama, poput komentara na vremenske prilike i slično. Najčešće je to i uspijevalo. Razgovori koji su snimani i transkribirani za potrebe ovog teksta nalaze se u mojoj arhivi. Razgovori su se odvijali obično u popodnevnom i večernjim satima u kući, dvorištu ili *lišijeri*²⁶, a trajali su od pola do dva sata.

Pitanja koja sam postavljao nisu unaprijed bila strukturirana u smislu precizno razrađenih upitnika jer sam želio postići što prirodniju komunikaciju. Pokušao sam se ponašati onako kako bih se ponašao da sudjelujem u spontanom razgovoru.

Što se jezika tiče, također i moje iskustvo je jednako kao kod ostalih istraživača, primjerice Eveline Rudan, koja navodi da je razgovaranje na sugovorničevom govoru ili govoru bliskom njegovu lakše, jer se tada sugovornici bolje osjećaju i svakako ima manje nedoumica (Rudan 2016:111). Valja napomenuti kako me u većini slučajeva sugovornici nisu doživljavali kao istraživača jer su me otprije poznavali. Doživljavali bi me kao pjevača i svirača. Osobno nisam jasno naznačivao i isticao svoju istraživačku ulogu. Neki istraživači poput filologinje Rudan, ali i ostalih etnologa navode kako su primijetili u slučajevima u kojima se istraživač obraća sugovornicima na standardu, da ih onda pritom on podsjeća na neobičnost te situacije, odnosno da im stalno šalje signal: ovo je istraživanje (Rudan 2016:111). To naravno ne znači da strani istraživač (ovdje se misli na onog koji ispituje i razgovara sa svojim sugovornicima

²⁶ Prostor u kojem se nalazi najčešće ognjište, stol i stolice. Služi za sušenje mesa, pripremu zimnice i sl. Vrlo često takvi prostori služe za druženje prijatelja i susjeda.

na standardu) ne može doći do kvalitetne građe. Strani istraživači imaju i neke prednosti. Dolazeći i istražujući pjesme, svirke, plesove u lokalnoj zajednici oni pokazuju koliko su te teme važne, zaodijevaju ih aurom autoriteta, a time daju važnost i samim sugovornicima, što je posebno važno za ove teme koje kod ljudi, često mlađih članova zajednice, ne nailaze na zanimanje, već na podsmjeh (Rudan 2016).

Kako sam već naveo, sa svim sugovornicima razgovor sam vodio na dijalektu, međutim jedan sugovornik se trudio odgovarati na standardu. U neformalnim situacijama vodio je sa mnom razgovor na dijalektu, a kada bih pripremio videokameru prebacio bi se na neku mješavinu književnog i dijalekta. Na kraju snimanja sam ga pitao zašto nije govorio na dijalektu, a on je odgovorio: *na dijalektu je puno teže govorit, jer ti fali dosta besied onda kad biš tie nešto malo bolje odnosno preciznije objasnit. A na kraju se i svo naše školovanje odvijalo na književnom jeziku* (sugovornik iz Katuna Lindarskog, rođen 1950-ih).

Nastojao sam sugovornike imati iz raznih krajeva Istre. Vodio sam računa da budu i različitog spola i dobi. Razgovarao sam s ljudima koji su se afirmirali kao najpoznatiji, najtipičniji, “najautentičniji”, najbolji izvođači, ali pronalazio sam i one sugovornike koji nisu etablirani, koji su netipični, one koji se svojim stavovima i praksom ne uklapaju u model aktualne folklorne koncepcije u Istri. Pored pjevača, svirača i plesača, za sugovornike sam odabrao i one koji nemaju tu vrstu iskustva, ali imaju jasnu predodžbu odnosno svoju sliku kakva jest ili bi trebala biti tradicijska glazba Istre. Većinu sugovornika iz folklornog miljea pronalazio sam na susretima svirača, odnosno *kantadura* i na različitim smotrama. Upoznavši ih s fokusom istraživanja, dogovorio bih susret u njihovom domu. Primijetio sam kako su osobe koje same žive (udovice, udovci, samci) više zainteresirani za razgovor od onih koji imaju obitelji. Takvi su uvijek bili raspoloženi za pjesmu, razgovor i druženje. U pravilu s njima je bilo najlakše i stupiti u kontakt, a kao ispitivač sam se kod njih i najbolje osjećao. Često su me otpratili riječima: *tako, tako, pa pridi, još kakov put; da ne zabiš kade bivamo* (dođi još koji put, nemoj zaboraviti gdje živimo).

3.2. Sugovornici

Sugovornike sam u ovom radu podijelio u dvije skupine. Prvu skupinu čine oni s kojima sam u raznim prigodama razgovarao prije više godina. Ti razgovori nisu bili snimljeni već samo bilježeni u moje rukopisne bilježnice. Tim zapisima često nedostaje uvjerljivost originalnog iskaza. Prvi sugovornici i prve kazivačke situacije zbivale su se u obiteljskoj kući, tako da su oni sa mnom

uglavnom rodbinski povezani. Moj najstariji sugovornik bio je pradjed Josip Šajina (r. 1911.) u Katunu Lindarskom. On je jedna od ključnih figura u dekonstrukciji vlastitog pogleda u poimanju tradicijske glazbe Istre. Bakin brat Frane Tanković²⁷ (r. 1931.) i njegova supruga Veronika (r. 1928.) u Jurićima pokraj Žminja također spadaju među moje najranije sugovornike i kazivače. Budući da su kao optanti napustili Istru i živjeli u Parizu, za ljetnjih bi posjeta zavičaju 60-ih i 70-ih godina prošloga stoljeća obilazili prijatelje i rođake, ali i one koji su imali nekog svog u Parizu i snimali njihove pozdrave, govore i pjevanje. Ti su se snimci slušali u Parizu prilikom okupljanja i proslava u Istarskom klubu, što je bilo od osobitog značaja za one iseljenike koji su ilegalno prešli granicu i zbog toga se godinama nisu smjeli vratiti u tadašnju Jugoslaviju. Sve su te snimke izuzetno vrijedne, obzirom da su nastale u spomenutim okolnostima. Samim time možemo ih promatrati i kao dokument jednog vremena, ali najvažnije je što iz njih možemo vidjeti kakav je bio repertoar pjesama, način i kvaliteta izvedbe pjesama, koje su u prvom redu samoinicijativno izvodili. Te snimke nije snimao neki stručnjak, nego netko iz zajednice. Frane je često naglašavao kako su većini pjevača to bila i prva iskustva u kojima su mogli čuli svoj glas preko zvučnika. Već sam gore spomenuo kako su mi snimke, kao “zaljubljeniku u starinu” donijeli pa je analiza te građe iznjedrila mnoge zaključke u ovom radu.

Drugu skupinu čine sugovornici koje sam ciljano intervjuirao za potrebe istraživanja. Ti razgovori su snimani diktafonom ili video kamerom. U tekstu donosim znatan broj originalnih citata iz tih intervjuja koje nisam uređivao ni na koji način.

Danas se glazbenim izričajem koji pripada dvoglasju tijesnih intervala bavi manje od stotinjak ljudi, tako da se svi međusobno poznajemo. Zato sam sa svim sugovornicima, osim jednoga kojeg nisam otprije poznao, osobno dogovarao susret. S nekim pjevačima i sviračima imao sam priliku više puta razgovarati o tradicijskoj glazbi, tako da sam s njima više puta vodio intervju koji sam snimao. Među njih spadaju tradicijski glazbenik iz Lindara (r. 1930-ih), iz Kršana rodom iz Trgeta (r. 1930-ih) i tradicijski glazbenik iz Jurićevog Kala (r. 1930-ih). S nekima sam samo usput razgovarao, kao primjerice s tradicijskim glazbenikom rođenim 1940-ih iz Pazina koji je rodom iz Zarečja, zatim s tradicijskim sviračem iz Glavani (r. 1930-ih).

Valja spomenuti i to kako mi se često događalo da sam u raznim prigodama s nekim

²⁷“Frane Tanković rođen 1931. u Katunu Lindarskom. Nije bio zadovoljan političkim i ekonomskim okolnostima u Istri nakon Drugog svjetskog rata te je optirao i odbio jugoslavensko državljanstvo da bi se mogao iseliti. No, dugo je čekao odgovor vlasti. U međuvremenu je, s još šestoricom muškaraca (od kojih su dvojica bila neplivači), malim čamcem pokušao pobjeći u Italiju. U tome ih je spriječilo nevrijeme. Nakon što je na njegovu molbu za optiranje pozitivno odgovoreno, napustio je Istru 1957. i proveo nekoliko mjeseci u prihvatnom centru za izbjeglice u Laterini (Arezzo) u Italiji. Iako je razmišljao o odlasku u Kanadu, zaputio se u Pariz, gdje mu se već nalazio brat. Tamo je godinama bio predsjednik kluba Veseli Istrani i ugostio mnoge važne osobe iz Istre“ (Nikočević 2011: 340).

sugovornicima vodio razgovor nespreman u smislu opreme pa sam improvizirao snimajući najčešće mobitelom. Namjera je bila te sugovornike sljedeći put posjetiti dobro opremljen kvalitetnom aparaturom, no, često se taj 'drugi put' više nije dogodio jer su sugovornici u međuvremenu umrli.

Pojedine kazivače pronašao sam savim slučajno. Jednom sam tako, dok je na radiju bila pjesma *Iman malu kako cvit* spomenuo kako su neke pjesme koje se smatraju starinskim, zapravo novokomponirane i kako je upravo ova primjer toga. Ispalo je da čovjek koji je tada bio sa mnom u društvu poznaje autora teksta, Josipa Bilića - Gašpara iz Režanci (Općina Svetvinčenat) s kojim mi je potom dogovorio susret. Riječ je o čovjeku širokog spektra interesa koji je bio i osnivač, voditelj i suradnik folklornih društava "Mate Balota" iz Pule, "Ružmarin" iz Svetvinčenta, "Jurina i Franina" iz Žminja i "Balun" iz Vodnjana²⁸, a što je najvažnije za ovu temu, autor je tekstova velikom broju tradicijskih glazbenika koji su se se afirmirali kao tipični, najpoznatiji i najbolji interpretatori tradicijske glazbe starije baštine u Istri²⁹.

Kako sam već i spomenuo s većinom pjevača osobno sam se družio i često smo zajedno nastupali na smotrama i susretima. Tako sam sa sugovornikom iz Lindara (r. 1920-ih) razgovarao u njegovom domu o raznim temama, a napose o sviranju na priručna glazbala poput češlja i drugih "neinstrumenata". Razgovor sam vodio s njim i njegovom suprugom. Oboje su rodом iz Lindara. On je obnašao službu orguljaša i zvonara u župnoj crkvi "Sv. Mohora i Fortunata u Lindaru, a valja spomenuti kako su u Lindaru orgulje kontinuirano kroz tri generacije (više od 120 godina) svirali orguljaši iz te obitelji"³⁰. U trenutku snimanja ovog intervjuja moj sugovornik je izrađivao *bajs*, a nekoliko godina ranije izradio je i *vijulin*. Bio je svirač dijatonske harmonike *Štajerke (Frajtonerica)*. Valja napomenuti da je bio i odličan pjevač *na debelo*. U više navrata razgovor sam vodio i s njegovim bratom³¹ također iz Lindara. "Mnogo puta smo zajedno pjevali i svirali. Mnoge

²⁸ "U oven libru su na jenen mistu skupljeni verši koje je Josip Bilić - Gašpar pisa u raznih prilikah. Gašpar je čuda lit pisa za radnički list Trgovac, dela radijske jinglove i emisije na istrijanskih radiji (prežempjo emisija Naša fameja), čita ulogu Jurine i Franina Radio Pule, surađiva z Zvanon Črnjon i više istrijanskih škol. Bija je anke osnivač eli suradnik folklornih društvi Mate Balota z Pule, Ružmarin z Savičente, Jurina i Franina z Žminja i Balun z Vodnjana. Mali svit je je podiljen na pet dili. Treti ciklus, Kante za mužiku, skupija je na jenen mistu verše za kante koje je Gašar dava kantadurima, a od kojih su nastajali hitovi i evergrini za pop pjevače (Barba Grgo za Alena Vitasovića, Iman malu kako cvit za Duo Magnolija, Mali svit za Serđa Valića) eli za narodne kantadure i svirače (Slavko Celija, Tone Vitasović Livi, Josip Jelčić, Martin Glavaš, Mate Špada, Tone Drandić, Vili Škuflić). Nike od tih kanti su kantane u posebnih prilikah pak je anke to šenjano... Gašpar se uglavnon oslanja na kanone narodne kante pak su verši u običnoj parnoj rimi, nike pute z ponavljanjima eli anke z narodnin refrenon Oja nina nena. Teme i leksik proizlaze uglavnon z seljanskoga miljea i narodnega imaginarija" (Bilić 2014: 33).

²⁹ Primjerice pjesme Barba Grgo, *Iman malu kako cvit*, *Žito žela mala Ana* koje su izvodili kantaduri i svirači Slavko Celija, Tone Vitasović, Martin Glavaš, Mate Špada i dr.

³⁰ <http://www.biskupija-porecko-pulska.hr/novosti/1737-in-memoriam-vinko-zidacic.html> (12. 5. 20219.)

³¹ Rođen u Linaru, svoju obiteljsku glazbenu naobrazbu započinje već u najranijoj dobi slušajući oca kako svira i pjeva s majkom, ostalom braćom, te pjevačima svake nedelje na *organu* pumpajući mijeh od orgulja. U zadnje vrijeme obnašao je službu zvonara, znao je reći da je "počasni zvonar". Zvonio je za potrebe pogreba u župi i bio je velika pomoć svećenicima. Posebno se sjećam našeg zajedničkog pjevanja *lindarske maše za pokojne* koju je

večeri sam proveo kod njega pjevajući i svirajući, odnosno vježbajući lindarske *verse*, ali i slušajući o lindarskim običajima vezanima uz glazbu i ples. Glasovi su nam se slagali tako da smo lako i lijepo mogli zapjevati pjesme širokog repertoara, od svjetovnog do sakralnog”³². Puno sam tih večeri audio i video dokumentirao pa je dobar dio građe dijelom ove studije. Nakon njegove smrti, njegova kćer mi je poklonila cijelu njihovu privatnu arhivu koja se sastoji od notnih zapisa (čitavog repertoara njegovog oca i očevog strica, oba lindarska orguljaša), audio kazeta (na kojima je snimljeno sviranje njegovog oca, brata i njega samog), video kazeta (s raznih susreta tradicijske glazbe: *Armonike zad kaštela* (Žminj), *Zasvirimo u Barbanu* i sl.). Također u toj arhivi nalazi se mnoštvo povijesnih i obiteljskih fotografija, originalnih dokumenata (pr. pisani govor njegovog oca povodom obljetnice 50 godina orguljanja, pisma), partiture (cijeli repertoar zbora “Roženice” iz 1979. g.), razne bilježnice, pjesmarice i knjige.

Uz sugovornike iz Lindara upoznao sam i druge tradicijske glazbenike s kojima su bili prijateljski povezani; neke njihove prijatelje također tradicijske glazbenike s kojima sam kasnije i svirao i pjevao na raznim glazbenim susretima u Istri, ali i mnogo vremena proveo razgovarajući o tradicijskoj glazbi i običajima Istre. Jedan od tih je svakako i sugovornik iz Jerončići (Općina Cerovlje)³³ – tradicijski svirač, harmonikaš, veliki poznavatelj nematerijalne kulture središnje i sjeverne Istre. Bio je idejni začetnik i organizator susreta svirača i pjevača općine Cerovlje od 1993. do 2007. Između ostalog, 2010. je objavio knjigu u vlastitoj nakladi „Neki stari meštri od štrumenti“, u kojoj donosi svoje viđenje tradicijske glazbe Istre. U knjizi je zapisao i biografije tradicijskih svirača s kojima je dugi niz godina svirao. Opisuje neke običaje vezane uz proslavu župnog patrona, pusnih običaja, piše i o *mantinjadama*. Također, donosi i mnoštvo fotografija iz svoje bogate arhive i zapise tekstova pjesama koje se izvode u njegovom kraju: *Zahučale gore, Pojmo na Štajersko, Tulipan i jorgovan, Za svaku dobru reč* itd. (Jerončić 2010).

U više sam navrata u njegovom domu na Barbanštini (Jurićev Kal) razgovarao sa

volio izvoditi, a koju smo mnogo puta izvodili po smotrama i koncertima pučkog crkvenog pjevanja. Vrijedno je spomenuti kako je bio i među prvim članovima mješovitog zbora “Roženice” u Pazinu, odmah nakon osnutka. Sve do svoje smrti svirao je harmoniku – klavirku, usnu harmoniku, orgulje i bio vrstan pjevač, a nadasve veliki poznavatelj profanih i sakralnih običaja lindarske župe. Nije bio pozat samo na Lindarščini, nego širom Istre, nastupao je gotovo na svim istarskim susretima i smotrama tradicijske glazbe: “Zasopimo na organi” u Gračišću, “*Armonike u Polju*” (Zabrežani), “*Armonike zad kaštela*” (Žminj), susretu harmonikaša u Barbanu, u Zrenju, “*Zakantajmo istrijske kante*” u Baratu, na memorijalu M. Orliću Bižulinu u Klarići, smotri “*Zatancajmo, zakantajmo va Žejanah*” u Žejanama, *Maši po starinski* u Sv. Petru u Šumi. Treba naglasiti kako je nastupao na svim koncertima pasionske baštine “*Stala plačuć tužna mati*” (Poreč, Lanišće, Žminj).

³² <http://www.biskupija-porecko-pulska.hr/novosti/1737-in-memoriyam-vinko-zidaric.html> (12. 5. 2019.)

³³“Rođen 1935. u Jerončići – Pazinski Novaki. Ljubav spram lijepe umjetnosti kao što je glazba, nasljeđuje od svog djeda Mateta koji je i sam znao svirati violinu. Zbog nepovoljne novčane situacije bio je primoran posuditi prvo glazbalo (harmonika) od zrmara Pačelat Josipa, koji mu je uz to nesebično davao prve poduke iz sviranja. Iz te epizode se pomalo javlja i strast prema sakupljanju harmonika i inih instrumenata tako da se danas u njegovoj zbirci može nabrojiti 12 glazbala na kojima povremeno svira” (Jerončić 2010: 31).

sugovornikom rođenim 1930-ih. On sam je vrlo važna figura u shvaćanju *istrijske kante* i *svirke*. Među prvima je 60-ih godina 20. stoljeća započeo izmišljati nove melodije i tekstove istarskih *kanti*. Također, prvi je počeo svirati malu *roženicu* uz harmoniku. Vrlo je kreativan izrađivač tradicijskih glazbala i vrsan interpretator dvoglasja tijesnih intervala. U svojoj radionici izrađuje *mišnice*, *šurle*, *sopelice*, *svirale* i *sopele*. Međutim, što je najvažnije prilikom izrade instrumenata eksperimentira. Tako je primjerice osobno standardizirao *sopelicu*, izmislio *dvojnice* “poboljšanog zvuka”, kako ih sam naziva. Često sam kod njega odlazio kupovati instrumente, pa sam jednom prilikom odlučio i posnimati njegove svirke, ali i njegovu viziju tradicijske glazbe Istre.

Jednom prilikom su se na moj oglas za prodaju ovaca javili otac i sin s Barbanštine i došli pogledati stado. U razgovoru s njima saznao sam da stariji gospodin svira tradicijske instrumente, no kako ne sudjeluje na smotrama, nisam ga otprije poznavao. Za mene je taj tradicijski svirač iz Glavani (r. 1930-ih) bio pravo otkriće. Odmah sam otišao po kameru, donio svoje instrumente i posnimao ga u svom dvorištu. Zanimljivo mi je bilo vidjeti kakav je repertoar čovjeka koji svira sam sebi za *gušt*. Ovdje je važno napomenuti kako neki svirači koji nisu u doticaju sa smotrama, nemaju širok repertoar, i kako su mi kazivači često govorili, znaju nekoliko melodija koje uvijek i sviraju. *Pokojni Dante Marejčić nan je sopieva za plies i vajka je sopa, je strga sejenu kantu 'Do Božića sita rit, od Božića mrkvo v rit'* (Tradicijski svirač, Lindar, 1930-ih).

Nepresušni izvor podataka o tradicijskoj glazbi, ali i općenito o stavovima, vrijednostima, normama, svjetonazoru – mentalitetu čovjeka središnje Istre, bila je moja baka Milka Šajina (r. 1942.) u Katunu Lindarskom. Kako i živimo u zajedničkom kućanstvu, ona mi je uvijek dostupan sugovornik. Često joj postavljam razna pitanja o životu u prošlosti, običajima, svjetonazoru i sl. Naglasio bih prednost konzultiranja sugovornika u bilo kojem trenutku, odnosno dostupnosti izvora u svakoj situaciji, ali i nedostatak koji se očituje kroz činjenicu da razgovoru koji većinom nije ciljan, već slučajan, nove informacije često nisu audio niti videodokumentirane. Ipak, s *nonom* Milkom sam napravio i jedan službeni intervju u kojem sam joj postavljao pitanja koja postavljam i ostalim sugovornicima. Dan nakon intervjuja mi je rekla: *tek pokle san se domislila na ono ča si me pita, a ča se čiera nisan mogla domislit. Po noće mi se belenilo sve ča smo čakulali, sve san se to domislila*. Onda mi je ispričala ono što se jučer nije mogla sjetiti. To je ta prednost; kazivanje možeš naknadno dopunjavati, za razliku od terenskog istraživanja kad kod sugovornika odlaziš samo jednom. Važno je napomenuti i kako sugovornici u pravilu imaju i svoje filtere u smislu što žele propustiti, a što ne. Tako se često na neka pitanja dobija odgovor u nekom drugom neformalnom razgovoru, pa i ona na neka pitanja kad sam 'službeno' snimao nije htjela odgovoriti uz izliku kako se toga ne sjeća. U trenutku kada sam pitao o nečem što se odnosi na politiku, rekla

je: *bolje ne moj dirat politiko, aš politika je vrah. Nemoj to pisat, aš biš moga nastradat.*³⁴ Na moj komentar da treba reći ono kako je, često sam čuo *treba reć ono ča je, ma ne vajka; kad mučiš sve platiš* i sl. Razgovor sam vodio i s rođakom Lucijanom Tankovićem iz Lindarskog Katuna rođenim 1959. godine koji nije izvođač, već je unuk tradicijskog glazbenika. Zanimalo me kako on gleda na tradicijsku glazbu.

Jedna od starijih kazivačica bila mi je gospođa iz Cera (Općina Žminj) rođena 1920-ih koja mi je kazivala mnoštvo pučkih molitvica. Do nje sam došao slučajno, razgovorajući s njezinom unukom koja mi je rekla kako njezina *nona* zna mnoštvo starinskih molitvica i kako bi bilo dobro da to dođem posnimati. Kada sam došao kod nje, razgovarali smo o pučkim molitvicama, tradicijskoj glazbi i tradicijskim običajima na Ceranštini. Ona je također vrsna tradicijska pripovjedačica. Ovaj razgovor je još vrijedniji jer sama nije bila uključena u folklorno društvo "Cere", a svi istraživači kada istražuju Ceranštinu konzultiraju većinom članove folklornog društva. Moja sugovornica nije ni pjevačica niti sviračica, ali je, kako sama ističe, u mladosti bila dobra plesačica. Interesantno je bilo vidjeti na koji način ona gleda na tradicijsku glazbu i što za nju ona znači, te u kojoj mjeri u kojoj mjeri su se stvari promijenile u odnosu na negdašnju praksu.

Njezina kćerka rođ. 1950-ih, kao i majka nije pripadala folklornom miljeu, mi je također pričala o svom iskustvu vezanom uz tradicijsku glazbu. Pokazala mi je i korake *baluna* kako ga je plesala u mladosti, a oni se u mnogome razlikuju od današnjeg ceranskog *baluna*. Njezino tumačenje totalno mijenja formu plesa.

Radi komparativne analize za potrebe ovog istraživanja razgovarao sam i s istaknutim članovima folklornog društva "Cere" rođenima 1930-ih godina, te sa sugovornicom rođenom 1940-ih, nekadašnjom plesačicom u društvu. Razgovarao sam s grupom rodbinski povezanih tradicijskih pjevačica (sestre i sestrične) u selu Dajčiči (Općina Sveti Petar u Šumi). U tom kraju ljudi većinom pjevaju pjesme u durskom tonskom načinu, poput slovenskih tradicijskih pjesama. Mnogo ljudi iz tog mjesta radilo je pod slovenske željeznice ŽG Ljubljana, tako da su u glazbenom smislu bili podložni utjecaju alpskog folklora. Supetarske pjevačice rođene 1940-ih godina većinom izvode stare talijanske, slovenske i hrvatske starogradske pjesme koje su pjevale u svojoj mladosti. Dvije su pjevačice bile uključene u FD „Pazin“ i tamo su učile pjevati u stilu dvoglasja tijesnih intervala u voklanoj skupini koju je podučavao jedan učitelj iz Žminja.

U selu Rajki (Općina Tinjan) razgovarao sam s jednom obitelji (osamdesetogodišnji supružnici, njihove kćerke i unuke) koja dugi niz godina njeguje pjevanje u stilu dvoglasja tijesnih intervala. Repertoar koji izvode je autorski. Većinu pjesama koje izvode izmislio je spomenuti

³⁴ Napominjem kako su te generacije još uvijek pod strahom i veoma oprezne u smislu slobode govora, pogotovo vezanog uz političke teme.

osamdesetogodišnjak iz Rajki. Isto tako, razgovarao sam sa sugovornicima iz Žminja rođenim 1940-ih, supružnicima koji njeguju svoj specifični stil pjevanja *na tanko i debelo*.

Jedan razgovor snimljen je i u autobusu na putu za nastup na festival *Ah, te orglice* u Mokronogu u Sloveniji. Razgovarao sam s tradicijskim glazbenicima sedamdesetogodišnjakom iz Pazina i pedesetogodišnjakom iz sela u okolici Pićna.

Na seoskoj fešti uoči Bogojavljanja u Brestu pod Učkom jedan mi je mještatin kazivao kako se on još živo sjeća običaja *kolejana* koji su obilazili cijelo selo. Zainteresirao sam se za taj običaj i počeo podrobnije propitkivati o tome. Međutim, nalazio sam na mnoge rupe u sjećanju spomenutog kazivača; nije se sjećao primjerice tekstova *koledvi* koje su se tada izvodile. Preporučio mi je da razgovaram s njegovim bivšim susjedom koji danas živi u zaleđu Pule. O običaju *koledvanja* razgovarao sam sa sugovornikom rođenim 1950-ih godina u Brestu – jednim od posljednjih *kolejana*.

3.3. Prikaz izvora i ranijih istraživanja

U radu sam koristio različite vrste izvora: rukopise³⁵, diplomatske, magistarske i doktorske radove, tiskane tekstove o tradicijskoj glazbi Istre, tiskane i rukom pisane notne zapise, novinske članke (Glas Istre)³⁶, fotografsku, audio i video građu (Arhiv Renato Pernić i arhivsku građu s Instituta za etnologiju i folkloristiku pohranjenu u Centru za nematerijalnu kulturu Istre i sl.). Također, koristio sam i audio i video zapise iz privatnih arhiva, snimljene različitim medijima (magnetofonske vrpce, audio kazete, amaterske video snimke i sl.). Vrlo važan izvor bile su i emisije lokalnih radio postaja poput emisije Radija Pule *Cviće mi polje pokrilo*, te emisije Radija Istre pod nazivom *Draga nam je Istra*³⁷, zatim lokalne TV emisije poput *Sidi da*

³⁵ Primjerice zapisi pjesama određenih glazbenika (npr. bilježnice tradicijskih pjevača: iz Rajki “*Stare kante tanko i debelo*” te bilježnica s autorskim pjesmama iz Jurićevog Kala ili sl.

³⁶ Tekstovi objavljeni u Glasu Istre sigurno utječu na stavove, mišljenja pa čak i identitet regije, zbog čega sam se koristio upravo člancima tih novina.

³⁷ “Emisija Radio Istre *Draga nam je Istra* prati istarsko narodno, posebno glazbeno stvaralaštvo te svetkovine i običaje u Istri s ciljem popularizacije narodnih običaja, glazbe, jezika i stvaralaštva žitelja Istre te očuvanja istih od zaborava. Kroz emisiju potiče se mlade na očuvanje narodne baštine svoga kraja i na kulturno stvaralaštvo. Emisija je nastala i stvarala se entuzijazmom ljudi, zaljubljenika u istarsku tradicijsku glazbu te u ljepotu i raznolikost mnogih dijalekata koji se govore u Istri. Emisija prati sve važne manifestacije istarske tradicijske glazbe, u njoj gostuju razni istarski pjevači i svirači te ostali dragi gosti koji su svojim radom, pojavom ili proučavanjem doprinijeli popularizaciji i očuvanju istarske narodne baštine. *Draga nam je Istra* predstavlja i istarske gradiće, sela, zaseoke, glazbenu kulturu, jezik i običaje ljudi ovih krajeva. U samim se mjestima tonski bilježe razgovori s mještanima, njihova pjesma i svirka kao i razgovori sa stručnim osobama koje svojim radom obrađuju ta područja (jezik, povijest, glazba, religija, itd.). Osim toga, tehnička terenska ekipa Radio Istre tonski bilježi sve smotre istarske tradicijske glazbe u Istri koje se uredno arhiviraju u zasebnu fonoteku Radio Istre. *Draga nam je Istra* emitira se nedjeljom u 09:00.” <http://www.radioistra.hr/program/emisije/draga-nam-je-istra> (29. listopada 2017.)

ti rečen (TV Istra), *Od subote do subote* (TV Nova) i sl. Nosači zvukova (CD-ovi), mrežne stranice, blogovi i sl. bili su također važan izvor.

Zanimljivo je kako su prvi audio zapisi pjevanja iz Istre u tonskom načinu koji tendira duru, s jakim tragovima modalnosti. Ti zapisi potječu iz 1908. godine, a radi se o snimkama koje načinio Giuseppe Vidossich snimljene fonografom³⁸, a pronađene su u Fonografskom arhivu u Beču³⁹. Glazbeni primjeri, uglavnom balade i *vilote* (*Bela bruneta*, *Bel ucelin del bosco*, *Bongiorno Re*, *Dona Lombarda*, *El mondo xe finido*, *La si veste*, *Me vesto*, *Cecilia*, *Son sul morero*, *Tre sorele*, *Un rico cavalier*) snimljeni su u Brtonigli i Bujama. Valja istaknuti kako se u prošlosti izučavanje tradicijske glazbe Istre uvijek proučavalo izdvojeno za talijanski i hrvatski kulturni krug. Uvidom u pisana vrela može se lako zamijetiti značajan broj tekstova koji se tiču istarske glazbene baštine. Marušić ističe kako proučavajući objavljeno gradivo, količinski i kakvoćom prevladava prije svega pjesnička sastavnica pjesama, dok je njihova glazbena inačica predstavljena u manjoj mjeri (Marušić 1995:11).

Prvi zapisi hrvatskih tradicijskih tekstova započinju polovicom devetnaestog stoljeća, a s obzirom na to da su zapisani samo tekstovi, iz tih zapisa nije moguće znati radi li se o vokalnom stilu koji tendira duru ili o stilu tijesnih intervala. Pretpostavlja se da se većina zapisa odnosi na pjesme pjevane u stilu dvoglasja tijesnih intervala. "Prvo zapisivanje narodnih pjesama Istre i Hrvatskog primorja datira iz sredine 19. stoljeća. Taj se rad vezuje uz društveno-povijesne prilike, uglavnom vezano uz Ilirski pokret. Buđenje nacionalne svijesti i s tim u vezi manifestacija romantičarskih zanosa doprinosi stvaranju kulturne klime u kojoj se ideja o prikupljanju narodnog blaga javlja kao logična popratna pojava. Do naših se dana s različitim intenzitetom i s više ili manje uspjeha na zapisivanju narodnih pjesama u Istri i Hrvatskom primorju ogledao velik broj zapisivača" (Rudan 1979:62). Od 19. stoljeća nastaju etnografske studijske zbirke. Svakako treba spomenuti i mnogobrojne i raznorodne zapisivače: svećenike, učitelje, kulturne radnike (Mihovil Laginja, Stjepan Žiža, Anton Fabris, Mikula Lukačić, Blaž

³⁸ "Fonograf je najraniji poznati uređaj za snimanje i reprodukciju zvučnih zapisa. Fonografi su se prestali proizvoditi 1920. godine kada su ih u potpunosti zamijenili gramofoni." <http://studentski.hr/vijesti/na-danasnji-dan/thomas-alva-edison-izumio-fonograf>, 27. listopada 2017.)

³⁹ U Beču je 1899. godine osnovan Fonografski arhiv (kao Odjel Austrijske akademije znanosti), gdje su već početkom 20. stoljeća usavršili aparat za tonsko snimanje, koji je zahvaljujući svojoj pokretnosti bio vrlo koristan i omogućavao rad na terenu, „s ciljem formiranja zbirke tonskih zapisa, po strogim znanstvenim načelima, za potrebe lingvistike i muzikologije." Taj pronalazak bio je zanimljiv mnogim znanstvenicima, pa je tako zainteresirao i balkansku komisiju u Beču. Već 1901. godine, dakle u prvoj godini testiranja uporabe ovoga pronalaska, Milan je Rešetar krenuo u istraživanja granica dijalekata i sa svog znanstvenog putovanja donio vrijedne zvučne plodove... Poslije prvog uspješnog Rešetarova istraživačkog putovanja u Hrvatsku (na drugom putovanju, 1907. godine istraživao je moliške Hrvate), godine 1905. putovao je jezikoslovac Josif Popovici kako bi istražio istro-rumunjske jezičke dokumente i talijanski dijalekat. Već 1908. godine romanist Josef Vidossich boravio je u Istri i snimao talijanske pjesme" (Merkel-Tiefenthaler 2010:119).

Košara, Nikola Gržetić, Jakov Volčič i dr.) koji su krajem 19. stoljeća bili uključeni u narodni preporod u Istri i koji su skupljali i objavljivali u preporodnom listu *Naša sloga* usmenu književnost – prvenstveno narodnu poeziju.

"Istarski pjesnički folklor poznat je našoj široj književnoj javnosti najviše po dvjema zbirkama, od kojih je prva objavljena god. 1879. u Trstu pod naslovom *Hrvatske narodne pjesme što se pjevaju po Istri i Kvarnerskih otocih*, a druga god. 1924. u Opatiji pod naslovom *Istarske narodne pjesme*. Strogo uzevši, ova druga zbirka samo je proširena prva, ali u prvoj ima nekoliko pjesama kojih nema u drugoj, pa se i po tome razlikuju. No, unatoč tome te razlike nisu tako velike, da bi se moglo na njihovoj osnovi govoriti o dvjema u potpunosti posebnim zbirkama. Osim u navedenim dvjema zbirkama ima istarskih narodnih pjesama razasutih kojekuda" (Delorko 1960:11). U zbirci *Hrvatske narodne pjesme što se pjevaju u Istri i na kvarnerskih otocih* preštampane iz *Naše sloge* potporom Matice Hrvatske u Trstu 1880. nalaze se narodne pjesame koje su podijeljene u šest grupa: junačke, ženske, svatovske i napitnice, dječje, naricaljke, nabožne i razne kolede. U spomenutim zbirkama nalazimo većinu tekstova isključivo hrvatskog govornog izričaja, ali iz tih zapisa ne možemo sa sigurnošću reći koji tekst odgovara kojem glazbenom jeziku, pjeva li se dotičan tekst u stilu tijesnih intervala ili u durskom tonskom načinu ili čak i na oba načina kao primjerice pjesma *Divojka je ruže brala* koju u Istri izvode na način koji tendira duru i u stilu tijesnih intervala. U zbirci *Hrvatske pjesme što se pjevaju u Istri i hrvatskih otocih* u fusnoti je zabilježeno kako je ta pjesma "donesena iz Kraljevine". Ostaje otvoreno pitanje kako se ona izvodila kad je zabilježena, je li izvođena u durskom tonskom načinu, tonskom načinu koji tendira duru ili u načinu tijesnih intervala. Budući da je donešena, mogla se izvoditi i u glazbenom jeziku od kud je stigla.

Za pretpostaviti je kako se većina zapisa nekada izvodila u stilu dvoglasja tijesnih intervala, budući da su pjesme skupljane u krajevima gdje smatramo da je taj stil pjevanja prevladavao (Kavran, Premantura, Valtura...). "Uprava *Naše Sloge* držala je od prvoga početka, da će se mnogo odužiti narodnoj stvari, ako pobere sve blago jezika hrvatskoga po Istri. Naša je nakana, kako spomenusmo, sve pobrati, što će na dan suda za nas svjedočiti: i pjesme i poslovice i uganjke i priče i običaje i gatanja, jednom besjedom sve, u čem se razlikujemo od drugih zemljakah - sve, što je naša osebina" (Perić Polonijo 1997:15) U toj zbirci pjesama većina zapisa odgovara pjesmama u stilu dvoglasja tijesnih intervala. Primjerice, neki se tekstovi izvode i danas, moguće ih je čuti po smotrama i susretima tradicijskih pjevača: *Majka hćerku priko mora dala*, *Brala je devojka*, *Predi predi hći moja*, *Zibala j' Ane* i dr. Međutim ima tu i tekstova pjesama koje se izvode i u durskom tonskom načinu i tonskom načinu koji tendiraju duru. Neke od tih tekstova, koji se nalaze u navedenim zbirkama zabilježio sam na

terenu (Lindar, Jerončići, Svetvinčenat...). Kao primjer navodim pjesame *Pojmo, pojmo, niš ne stojmo; Svekrvica rano stane; Imala san ljuba, Divojka je ruže brala...*

“Poduhvat *Naše sloge* bio je izuzetno značajan u idejnoj i političkoj borbi za potvrdom kulturnog identiteta i bogatstva hrvatskog i slovenskog stanovništva na tim prostorima. Zbirka je tiskana u malom broju primjeraka i bila je vrlo brzo rasprodana. Pokazalo se da je ubrzo, pa sve do danas, postala nezaobilazna u svakom bavljenju istarskim, kvarnerskim i šire, mediteranskim pjesničkim folklorom. Prvi je za njom posegnuo Franjo Kuhač koji je 1878. godine počeo s izdavanjem svoje značajne zbirke *Južno-slovenske narodne popievke*. Što se tiče Kuhačevih zapisa iz Istre treba svakako napomenuti da ti napjevi izgledaju daleko od onoga što danas smatramo dvoglasjem tjesnih intervala. Kako znamo, “tjesnost” tih intervala je praktički uvjetovana stupnjem netemperiranosti, tako da čak i da su te pjesme bivale svjesno izvođene netemperirano to iz tadašnjeg zapisa ne možemo razabrati. S druge strane, sama organizacija melodije ostavlja nam velike dvojbe pogotovo pri hipotetiziranju eventualnog dvoglasja. Kao muzikologu, pjesme su mu poslužile kao varijante njegovim zapisima. Od 23 pjesme, koliko ih je preuzeo iz zbirke *Hrvatske narodne pjesme što se pjevaju po Istri i Kvarnerskih Otocih*, 12 pjesama se odnosi na Volčičeve zapise i raspoređene su III., IV. i V. knjizi: III. knjiga – br. 1018, 1062; IV. knjiga – br. 1260, 1484; V. knjiga – br. 1670, 1682, 1708, 1722, 1750, 1754, 1840, 1963. Tu su dječje pjesme, ljubavne, kolede, naricaljke“ (Perić Polonijo 1997:9).

Slavko Zlatić u predgovoru Perničeve knjige *Narodne pjesme iz Istre* iz 1985. navodi “U našem jeziku ‘pjesma’ znači nešto što se pjeva ali ono što se pjeva na taj napjev jest i određeni tekst. I tu iskrsavaju mnogi kasniji nesporazumi oko narodne pjesme. Netko je, naime kasnije tome dodao naziv ‘narodna popijevka’, pa se pod tim misli napjev. Narodna pjesma je ustvari pjesma koja se pjeva na stanoviti tekst, ali tekst se pjeva. Dakle, nema teksta bez pjevanja, a dakako ni pjevanja bez teksta⁴⁰. Prema tome tu treba tražiti nesporazume uslijed kojih su naši prethodnici od davnine sakupljali samo narodni tekst, jer je to za njih bila narodna pjesma⁴¹. Od epskih pjesama (od prije stotina i stotina godina) pa do lirskih pjesama i modernog doba tu je postojao tekst, ali je napjev smatran nečim odvojenim od teksta. To nije bilo pravilno i, dakako, praksa je to kasnije demantirala. Sada, u novije doba, mi smo otkrili da je dosta štete napravila ta podjela na poeziju, tj. govoreni tekst narodne pjesme i na napjev – podjela koja je

⁴⁰ U svezi te tvrdnje možemo se upitati jesu li karakteristični slogovi kod *taranjkanja* tekst ili ipak tek onomatopejska imitacija glazbala.

⁴¹ To je dugo trajalo (u pojedinim slučajevima do današnjih dana) kao odjek romantičarskih težnji traženja fantomatskog “duha naroda” prvenstveno u jeziku.

dijelila jedno od drugog, makar to čini jednu cjelinu. U toj cjelini je data veća važnost tekstu, pa se moglo dogoditi da se kod nas u Istri prvi zapis narodnih napjeva pojavljuje tek 1910. u zbirci Matka Brajše-Rašana *Hrvatske narodne popijevke iz Istre*. To je bio jedan od prvih i vrlo rijetkih slučajeva da se pojavio znalac koji je zapisivao i tekst i muziku, ali je Brajši kao muzičaru bio važniji napjev nego tekst. Tako je u njegovoj zbirci mnogo tih tekstova skraćeno.” (Pernić 1985:6). Mogli bismo konstatirati da su najstariji zapisivači možda bili glazbeno nepismeni pa stoga nisu bilježili note. Matko Brajša Rašan godine 1910. izdao je u Puli zbirku *Hrvatske narodne popijevke iz Istre*, u kojoj je donio poznatije narodne pjesme, osobito iz srednje Istre, koje su u narodu rado pjevane (Rudan 1979:5). U 20. stoljeću širi se interes za znanstveno bavljenje etnologijom pa tada nalazimo veliki broj etnoloških zapisa i studija koje se većinom odnose na ruralni prostor, jer kako ističe Jasna Čapo Žmegač “seljaštvo je bilo temeljnim predmetom istraživanja ne samo hrvatske etnologije nego svih europskih etnologija u njihovim počecima, ali i kasnije, sve do šezdesetih godina, kad novi pristupi uvode u istraživanje i kulture drugih društvenih skupina” (Čapo Žmegač 1998:7).

Nakon završetka Drugog svjetskog rata, u Istri se javlja veliki interes za skupljanje narodnog blaga. Jedna skupina zapisivača skuplja prvenstveno tekstove, a drugi i tekstove i melodije. Rudan navodi kako zbog političkih prilika u Istri do 1950. godine nije bilo značajnijih rezultata na području sakupljanja i bilježenja narodnih pjesama (Rudan 1979:65). Međutim, to razdoblje posljednjih ratnih godina je izrazito važno jer tada nastaju prvi pokušaji organiziranja kulturno-umjetničke djelatnosti u Istri i od tog vremena seže afirmacija *roženica, miha, kante i baluna*. Upravo u vrijeme narodnooslobodilačke borbe (1944.) za potrebe amaterske kazališne družine "Otokar Keršovani" počinju zajedno svirati Dinko Miletić, Mene Markulin i Josip Miletić – Bepo Mrkoc, koji će kasnije postati najcjenjeniji svirači na *sopelah*, a koje većina svirača i stručnjaka smatra najboljim sviračima u Istri. Oni su svojim načinom izvedbe utjecali na kasnije svirače, ali i na kolektivni imaginarij o tome što je tipično sviranje za istarski folklor, a što nije.

Posljednje ratne godine osnovano je folklorno društvo Cere: “Osnovano je odmah nakon oslobođenja Jugoslavije i pripojenja Istre matici zemlji. Još daleke 1944. godine organizirano su plesali na partizanskim priredbama. Folklorna je grupa formirana 1945. godine i to pod imenom *Seljačka sloga*, a prvi voditelj bio je Anton Grgorović iz Žgombini. Prvu grupu plesača činili su Ana Benazić, Martin Mohorović, Ana Rudan, Anđelo Rudan, Ana Žufić, Ivan Rudan, Anton Grgorović, Jadre Božac, Milica Živolić, Marija Hrelja, Fume Žufić, Fume Rudan, a svirači su bili Rudan Anton Starina, Rudan Josip Bepo, Rudan Anton Dončić i Romano Božac” (*Glas Istre*, 22. 10. 2010).

Pedesetih godina 20. stoljeća Institut za narodnu umjetnost (današnji Institut za etnologiju i folkloristiku) proveo je veliku akciju sakupljanja narodnog blaga u Istri. Na prvi teren u Istru nakon osnutka instituta 1947., dolazi ekipa stručnjaka, koji od 1952. do 1957. obilaze teren sakupljajući narodno blago (narodne pjesme, plesove, pripovjetke i sve druge usmene narodne književnosti) koje nalaze na terenu. Valja napomenuti da su već tada u mnogim krajevima Istre istraživači zapisali koreografirane plesove. Rezultat terenskog istraživanja jest tridesetak rukopisnih zbirki istarske folklorne građe. Iz te je građe kasnije načinjen izbor i objavljene su tri knjige, “prva institutska edicija *Narodno stvaralaštvo Istre*, u kojoj su objavljene *Istarske narodne priče*, Maje Bošković Stulli⁴² (1959), *Istarske narodne pjesme* Olinka Delorka (1960) i *Istarski narodni plesovi* Ivana Ivančana (1963)” (Vitez 1998:10).

I Karabajićeva knjiga (sa zvučnom građom na ploči) objavljena 1956. godine uključuje pjesme i glazbu Istre, kvarnerskih otoka i Hrvatskog primorja. Istarskih primjera ima šest: dvije pjesme, jedna pjesma s glazbenom pratnjom (*sopela*), svadbeni napjev (*sopele*) i dva plesa (*mih*, *sopele*). Sve je popraćeno bilješkama (Karabaić 1956).

U bilježenju narodnih pjesama ističe se i nekoliko Istrana. Ivan Francetić obimnu građu o narodnim pjesmama i folkloru u Boljunskoj vali i selima podno Učke, u Boljunu i Boljunščini. Zbirka se čuva u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu pod naslovom: *Narodne pjesme iz Boljuna i boljunske kotline* (IEF rkp br. 239/1953).

Jakov Mikac, prvi istarski školovani etnograf zabilježio je više od 200 narodnih pjesama u selima Ćićarije. Skupljenu građu objavio je u knjizi *Istarska škrinjica* 1977. g. Također, na tlu Ćićarije bilježio je narodne pjesme i Alojz Čargonja (2013), građu je objavio pod naslovom: “Narodna nošnja, običaji, pjesme, poslovice i mudre izreke buzetske Ćićarije”.

Ivan Matetić Ronjgov zapisao je veliki broj narodnih pjesama u Istri i Hrvatskom primorju (Matetić Ronjgov 1946-52). Dio njegova zapisivačkog rada sadržan je u *Čakavsko-primorskoj pjevanici*⁴³, objavljenoj u Zemunu 1939. godine. Matetić je i u rukopisu ostavio više narodnih pjesama⁴⁴, dosta ih je prekomponirao za zbornsko pjevanje. Poznate su njegove pjesme: *Mažurano moja*, *Ćaće moj*, *Draga nam je zemlja* i druge. “U vrijeme dok nije bilo magnetofona, bilježenje svih tih djela bio je zaista veliki podvig. Osim što je htio dokazati da je istarsko-primorska glazba dostojna koncertnog podija, glavna mu je želja bila: „...da se uznastoji iz petnih žila da se ta naša 13 stotina godina stara narodna muzika ne izgubi preko

⁴² Maja Bošković Stulli zabilježila je i mnoštvo tradicijskih pjesama (Bošković Stulli 1952 - 53).

⁴³ U zbirci možemo samo za dio zapisa tvrditi da su terenska građa, a ne njegove autorske melodije.

⁴⁴ Četiri rukopisne zbirke narodnih popijevki sakupio je Matetić u Istri i Hrvatskom primorju. Zbirke se nalaze u IEF-u, pod nazivom: *Narodne popijevke iz Istre*. Rkp. br. 36/1946.; *Narodne popijevke iz Bujštine*, Rkp. br. 148/1952.; *48 Istarskih narodnih popijevki*, Rkp. 165/1952.; *Narodne melodije iz Istre i s otoka*. Rkp. 131/1953.

noći, nego da živi i dalje, barem dotle dok svi njezini interesantni ritmički i melodijski elementi ne uđu u umjetničku muziku, a onda tek neće propasti” (Prašelj 1990:17). U tom citatu vidi se Ronjgovljev naivan pogled da je ta glazba u Istri prisutna „od stoljeća sedmog“; uz to vidljivo je kako i sam nije poznavao mehanizme održivosti i samoodrživosti tradicije. Ivan Matetić Ronjgov utjecao je na svoje učenike koji su s velikim žarom prikupljali i bilježili narodne napjeve. “Božidar Oplanić je vrlo važna ličnost za tradicijsku glazbu Istre. Rođen je 1895. godine na Tinjanštini. Još od djetinjstva je čuvajući volove sa starijim susjedom pjevao *na tanko*. Rezultat njegovog velikog interesa i ljubavi prema istarskoj tradicijskoj glazbi i glazbalima je rukopis „Istarske narodne pjesme“ (Oplanić 1968) koji se danas nalazi u Muzeju Grada Pazina. U rukopisu je zabilježeno mnoštvo notnih zapisa i stihova pjesama iz različitih djelova Istre, kao i detaljna analiza i opis pojedinih tradicijskih instrumenata. Oplanić je glazbenu edukaciju stekao uz pomoć profesora Ivana Matetića Ronjgova koji ga je naučio “komponirati po istarskoj ljestvici” 1943. godine u Beogradu” (Buletić, Marušić 2014).

Prikupljanjem i proučavanjem narodnih pjesama Istre i Hrvatskog primorja bavio se i fra Andrija Bonifačić (1971, 1976, 1979, 1981). Valja napomenuti kako su istraživači u prošlosti dolazeći na teren, uvijek dolazili kao i danas preko preporuka, bilo lokalnih učitelja, župnika, istaknutih kulturnih djelatnika i sl. Tada se uvijek nastojalo snimati one provjerene, najbolje i najtipičnije. Tradicijska pjevačica iz Žminja, rođena 1930-ih sjeća se kako je u njezino rodno selo Galante jednom prilikom (negdje pedesetih godina prošlog stoljeća) fra. Andrija Bonifačić dolazio kako bi zapisao neke pjesme *na tanko i debelo*. Tradicijski glazbenik iz Lindara rođen 1930-ih također se sjeća kako je Ronjgov dolazio i u Lindar bilježiti tradicijske napjeve: *tu je bi priša Ivan Matetić Ronjgov. Je hodi se po kućah i je skuplja to narodno blago. On je prisa h nan, on je bi priša mojemu ocu, jer tako preporučili so mu da on je tako voli glazbu, voli muziku i da da li bi mu on neke da, ovako neke smjernice, jer da skuplja to po familijah, po Istre, te običaje starinske, kako je ta kultura bila ono vrijeme i on je nešto skupi. Moj otac mu je kanta na tanko i debelo i onda je ta profesor Ronjgov pisa i pole je elaborira i je stori partiture i to.*

Kasnije je, najpoznatiji Matetićev učenik, Dušan Prašelj, nastavio njegov rad te je priredio zbirku notnih zapisa narodnih pjesama Istre i Hrvatskog primorja pod nazivom *Zaspal Pave*, Rijeka 1990⁴⁵. Slavko Zlatić je, slično kao Ivan Matetić Ronjgov, bilježio i proučavao istarske narodne pjesme s muzikološkog aspekta. Elemente tradicijskih melodija koristio je u skladanju svojih autorskih skladbi (Tomašek 1985). “Četrdeset i pete u oktobru i novembru to

⁴⁵ Zanimljivo, da su sve pjesme objavljene dvoglasno, bez obzira jesu li ih u originalu na terenu pjevali u duetu ili solo. Kako je drugi glas zapisan naknadno, često je teško ili nemoguće točno odrediti originalni zapis.

je bila prva turneja radio zbora i uglavnom su to bili prvi koncerti u mnogim mjestima Istre, prvi koncerti naročito zborske muzike, na kojima je naš čovjek u Istri čuo svoju riječ na koncertnom podiju... po prvi put apsolutno su čuli istarsku muziku obrađenu za koncertni podij... to je bio preporod, nisu vjerovali da se može na tanko i debelo u dva glasa najedanput pretvoriti u nekakve *roženice*... to je bilo ludilo od opijenosti kako su ljudi odreagirali” (Zlatić 1999: disc 2, 11). Zlatić se sredinom šezdesetih godina 20. stoljeća vratio u Pulu gdje je četiri godine vodio glazbenu školu „Ivan Matetić Ronjgov“, a potom je 1969. prešao na rad u pulsku ispostavu Sjeverojadranskog instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Preuzimanjem poslova i zadataka znanstvenog suradnika – etnomuzikologa, Zlatić se u potpunosti vratio ne samo na područje s kojeg je potekao, već i svojoj prvoj i nikad napuštenoj ljubavi – narodnoj glazbi Istre i Hrvatskog primorja, koja je bila ishodište i cilj njegova životnog puta, životne i stvaralačke orijentacije i inspiracije. Na dužnosti u Institutu ostao je do 1977. godine, kada je umirovljen. U Institutu je njegov rad obuhvaćao melografitiranje narodnih muzičkih tvorevina i njihovu stručnu obradu, a potom i sudjelovanje u akcijama oživljavanja i popularizaciji istarsko-primorskog folklornog muzičkog stvaralaštva, sudjelovanja na znanstvenim skupovima i publiciranje radova o istraživanoj materiji (Tomašek 1985). Zlatić je u Puli okupio skupinu djelatnika u kulturi koji su započeli s akcijama oživljavanja i popularizacije tradicijske glazbe Istre. Ističe se Renato Pernić koji je od 1969. godine do 1994. za potrebe Radio-televizijskog centra u Puli snimio više od tisuću istarskih narodnih pjesama i svirki te stvorio bogat arhiv koji nosi naziv "Arhiv Renato Pernić":

“Zaslugom Tone Peruška, Slavka Zlatića i, posebice Renata Pernića, od 1965. se pod okriljem Radio Pule provodilo sustavno snimanje i čuvanje istarskog folklornoga blaga, njegovo predstavljanje u radioemisijama, u novinama i stručnim publikacijama, na smotrama narodne pjesme i plesa i na ostalim folklornim manifestacijama. Uz priznavanje iznimne vrijednost snimljenog moramo svakako reći da je materijal snimljen uglavnom po radijskim kriterijima. Tako na primjer jednoglasna izvođenja, ponekad i rijetkih pjesama, niti kao terenski dokument u svrhu arhiviranja nisu uzimani u obzir. Od sredine 1960-ih na frekvencijama Radio Pule, Radio Zagreba i Radio Kopra ostvareno je više tisuća emisija u kojima je slušateljstvo upoznavano s istarskim narodnim pjesmama, svirkom, plesom te narodnim običajima. Veći dio tih snimaka, koje je tehnički realizirao ton majstor Bраниmir Paić, nastao je u istarskim selima, u autentičnim ambijentima, bez posebne režije, što uvećava njihovu vrijednost. Bogat fond glazbenih snimaka u Radio Puli razvrstan je na primjeren način po lokalitetima snimanja, naslovima pjesama, načinima izvođenja te po određenim stručnim podjelama. Godine 2003. započeo je rad na projektu Etnomuzikološki fundus Renata Pernića, koji obuhvaća

sistematizaciju, katalogizaciju i digitaliziranje snimaka istarske narodne glazbe”⁴⁶

Rad etnologa Roberta Stareca iz Trsta izuzetno je važan. Naime, on je vrlo detaljno opisao tradicijsku glazbu talijanskog stanovništva u Istri. U istraživanju koje je obavio osamdesetih godina, snimio je petstotinjak pjesama i instrumentalnih izvedbi. Dio građe objavio je 1990. u knjizi *Strumenti e suonatori in Istria* (s priloženom audio kazetom) te 2004. u knjizi *I canti della tradizione italiana in Istria* (s dva CD-a). Za razliku od većine hrvatskih istraživača, koje nije zanimala novija glazbena baština, Starec je uzeo u obzir i noviju tradiciju, tako da u njegovim knjigama možemo naći pjesme i svirku u dvoglasju tijesnih intervala, jednoglasne balade i višeglasne pjesme u dursko-molskom i modalnim tonskim načinima. Njegov rad je osim za Talijane, iznimno važan i za Hrvate i Slovence zbog činjenice da je u nekim djelovima Istre suživot tih naroda višestoljetan⁴⁷. Tradicijski glazbenik Lucijan Jerončić objavio je 2010. knjigu u vlastitoj nakladi *Neki stari mešti od trumenti* u kojoj donosi svoje viđenje tradicijske glazbe, kao i zapise tekstova pjesama koje se izvode u njegovom kraju. Zanimljivo kako Jerončić ne zapisuje pjesme koje se izvode u stilu dvoglasja tijesnih intervala, već zapisuje one koje se izvode u durskom tonskom načinu. Nuša Hauser za potrebe svog diplomskog rada pod nazivom *Il canto al sottile e al grosso. Ricerca su un genere musicale della tradizione istriana* istraživala je muške pjevačke parove hrvatskog govornog područja koji njeguju pjevanje *na tanko i debelo*. Ističe kako su određene promjene u smislu pjevanja povezane s tehnologijom – TV (manje socijalizacije). Isto tako i organizacijom Smotri dolazi do određenih promjena: skraćanje tekstova tradicijskih pjesama (određena je minutaža) te potenciranje parovnog pjevanja radi afirmacije dvoglasja (Hauser 2006). Dario Marušić u svojoj knjizi *Piskaj, sona, sopi* predstavlja najprecizniji organološki ogled svih glazbala istarskog višeeetničkog, višekulturnog mikrokozmosa. Mogli bismo reći da je ta knjiga svojevrsni sažetak etnoorganološkog istraživanja samog autora i drugih istraživača.

Vrlo važna građa su i nosači zvuka, monografije koje su u zadnje vrijeme izdavala folklorna društva u Istri kao primjerice trostruki nosač zvuka pod nazivom *Vrime je...* KUD-a "Ivan Fonović Zlatela" iz Kršana iz 2007. – izvor važan za istraživanje i razumijevanje tradicijske glazbe istočne Istre, monografija *Barbanska dota* KUD-a "Barban" iz Barbana (2007) te kompletna edicija „Arhiv Renato Pernić“ koja sadrži vremenski preslik istarske glazbene baštine objavljena 2016. godine⁴⁸. Međutim, valja napomeniti kako je navedena

⁴⁶ <http://www.istrapedia.hr/hrv/751/fonoteka-hrvatskog-radija-radio-pule/istra-a-z/> (4. siječnja 2019.).

⁴⁷U prvom redu općine Umag/Umago, Brtonigla/Verteneglio, Novigrad/Cittanova, Buje/Buie, Grožnjan/Grisignana, Optralj/Portole, Vižinada/Visinada, Višnjan/Visignano, Tar/Tore.

⁴⁸ „Arhiv Renato Pernić, projekt je koji je pokrenut 2004. s ciljem digitalizacije i sistematizacije istarske glazbene

edicija manji dio iz Arhiva Radio Pule.

Mnogi književnici u svojim djelima donose zanimljive opise pjevanja i sviranja kao primjerice Mijo Mirković - Mate Balota u svom poznatom romanu *Tijesna zemlja* (Balota 1946) ili Ante Ciliga (pod pseudonimom Tone Valić) u svojoj knjizi *Štorice iz Proštine* (Valić 1944).

Zapisivanjem istarske tradicijske glazbe bavili su se i drugi, iz različitih pobuda i u različito vrijeme: svećenici, učitelji, putopisci, kulturnjaci i umjetnici. Tako primjerice možemo pronaći mnogo zapisa o glazbalima i običajima Istrana u raznoraznim knjigama, godišnjacima, izvještajima, zapisima i sl.

Vrijedan i vrlo stari zapis o sviračima dolazi iz pera *plovana boljunskog Vincenca Frlanića* u glagoljskoj knjizi vjenčanih iz 1608. godine. Zapisani su “Svedoki: Jurij Guštinić i Urban Rabar oba sopca” (Vlahov 2011:235). Nije poznato koja su glazbala ti *sopci* svirali. Može se pretpostaviti da su to bile *sopele*, ali isto tako mogu biti i svirači violine i *bajsa*. Samo malo mlađi je zapis kojeg donosi novigradski biskup G. F. Tommasinija sredinom 17. stoljeća “Kada su se okupili meštiri od plesa, koji kao znak raspoznavanja nose obojeni štap sav omotan raznobojnim svilenim vrpčama i kad su prestali zabavni plesovi te je zvuk šalmaja postao dublji, otišli su po svoje voljene malice (...) kad se to kasno okončalo, zvuk šalmaja mijenjao se u radosniju galjardu” (Marušić 1995:16). Ovdje možemo pretpostaviti da su spomenuti šalmaji preteča današnjih *sopela*. Na drugom mjestu u spomenutom zapisu spominju se i gitara i violina (Marušić 1995:16). U rukopis župnika iz Grdosela iz 1680. župnik opisuje blagoslov kamena temeljca za novu crkvu. Tom se prigodom plesalo uz zvuke šalmaja iz Gračišća (Fajdetić 1966). I Pietro Petronio 1681. godine piše o Istranima koji prilikom svadbe plešu: „... uz zvuke šalmaja, ili gitare, ili violine; i ti svirači na dolasku u crkvu i pri odlasku iz nje svirajući hodaju pred mladom... plaćaju svirače koji tijekom objeda sviraju ili pjevaju“ (Marušić 1995:16). Valvazor pak u svom dijelu objavljenom 1689. godine prvi navodi glazbala Istrana s njihovim domaćim nazivima: “Glazbalo koje se uporabljalo je *roženica* (ili *schalmey*) (...) istom i *vidalice*, odnosno dvostruka svirala...” (Marušić 1995:17)⁴⁹. U jednom drugom rukopisu, prijepisu sudskih isprava iz Državnog arhiva u Veneciji iz 1777. godine, obrađuje se slučaj nekog oružanog napada. Između ostalog, primijećuje se da je žrtva legla na tlo svirajući

baštine. Sav je materijal digitaliziran te je upotpunjen s najnovija četiri nosača zvuka čime je zaokružena cijela edicija s točno 500 glazbenih brojeva spremljenih na 20 CD-ova. Arhiv danas predstavlja dio bogate fonoteke HRT Radio Pule kao jedan od najvećih arhiva glazbenog tradicijskog materijala u Europi. Riječ je o općem kulturnom dobru koje će poslužiti daljnjim proučavanjima, istraživanjima i obradama.” <http://www.pula.hr/repositorij-novosti/prikaz-novosti/article/predstavljen-projekt-arhiv-renato-pernic-i-najnoviji-nosac-zvuka-iz-njegove-edicije/> (21. siječnja 2017.)

⁴⁹ “Das Spielwercht so haben gebraucht wird ist eine Rosheniza (oder Schalmey) (...) im gleichen eine Vidalize, das ist eine doppelte Pfeife.”

pastirske gajde (Boljunčić 1989). Opisujući Ćićariju 1801. godine, Baudouin Hacquet govori o plesovima Ćića koje on naziva Japodima ili Japidima: "Plesovi ovog puka slični su onima Vipavaca... plesali su i kolo, pri čemu se cijela muzika sastojala uglavnom od gajdi (*meshin*) i *organistruma* (*lajne*). Dvostruka svirala je ovdje uobičajena i u pastira (Marušić 1995:17). Nakon toga nalazimo zapis iz 1815. godine u kojem Breton nabroja razna glazbala koja se rabe u Istri: "Ubogi puk plesao je uz zvukove dvostruke flaute zvane *vidalice* (*iudalize*). Ostala su glazbala druge vrste poput gitare (*guittarre*), violine (*violon*), gajdi (*musette*), itd.." (Marušić 1995:17).

Mnogo detaljniji opis daje Bartolomeo Biasoletto 1841. godine. On razlikuje dvije vrste istarskih glazbala s mješinom: "...sastavljene od mijeha i tri cijevi, jedne za puhanje kojom se nadima mijeh, druge dvije jedna uz drugu, ponekad spojene u jednu, izbušene duž gornje strane, kako bi zrak izlazeći iz mijeha mijenjao zvuk. Uporaba ovog glazbala raširena je u okolici Rijeke i u Istri među pastirima i poznato je pod pučkim nazivom *pive*..." (Marušić 1995:17). Buzećanin Agapito Girolamo 1844. objavljuje kratak opis sela Peroj i njegovih žitelja. Prema njemu Perojci pjesme, pune junačkih i erotskih motiva, prate sviralom (*tibia*) i plešu uz zvuke gajdi (*zampogna*) (Agapito 1844). Danas u Peroju nema traga tim glazbalima, čak ni u usmenoj predaji ili kolektivnome sjećanju Perojaca. No, kako zorno prikazuje Marušić, njihovu vjerojatnu potvrdu nalazimo na Tischbeinovoju litografiji iz 1842. naslovljenoj *Perojci u plesu* (Marušić 1995:19). *Pive* se danas koriste samo u 10-ak kilometara udaljenoj Galižani.

Iz putopisa pak o putovanju Istrom i Dalmacijom Heinricha Stiegliza iz 1845. saznajemo kako je kako je autor bio nazočan na nekom svadbenom slavlju u Puli. Tamo je imao priliku čuti: "...gajde i *def*... kao i ... *bajs*, obje violine i gitare sasvim dobro zajedno" (Marušić 1995:19). Facchinetti je napisao poduži članak o istarskim Slavenima koji je 1847. godine objavljen u Kandlerovom časopisu *L'Istria*. U četvrtom poglavlju, opisujući svadbene običaje, primijećuje: "Neki od istarskih Slavena pozivaju na svoju svadbu svirače violine i bajsa, koji su uglavnom iz Karnije; općenito govoreći, međutim, više vole izvjesne svirače starinskog mijeha... Jedan svirač vodi, a drugi prati, i tako te svirale, u obliku oboe, iziskuju mnogo daha da bi se svirale, to svirači čudno nadimaju obraze i neprestano se uvijaju u struku te izgledaju kao da su opsjednuti. Ti svirači prate svadbenu povorku u crkvu i cijelim putem sviraju napjev koji naliči jednoj drevnoj pjesmi Slavena. U tom zvuku Slaveni uživaju više no u bilo kojem drugom; i znalo se dogoditi da, iako su imali dosta dobre svirače violine i puhačkih glazbala, napuste ove kako bi otišli plesati uz zvuke njima najdražih svirala. I na glazbenom polju takvi su da uživaju više u jednom adagiu, zvanom pastorela, koja se već prije tri stoljeća svirala u njihovim crkvama na orguljama..." (Facchinetti 1847:37).

U *Istrien Historische, Geographische und Statistische Darstellung* iz 1863. godine o istrarskim glazbalima stoji: "Glazbalo su jednolične gusle ili gajde, mijeh koji se može vidjeti s jednom ili dvije svirale. U istočnoj se Istri te gajde nazivaju *ludco* (*ludro?* op.a.), U okolini Voloskog koristi se jedno drugo glazbalo, zvano *tororo* ili *piferi*, koje je slično klarinetima ili oboama." (Marušić 1995:18.). U članku o Vodnjanu iz 1886. godine Pier Antonio Vittori izvještava da se za poklade: „... svira glazba na kontrabasu koji ponekad prate violine i ta je glazba splet nekoliko praiskonskih nota... isto tako i plesovi koje zovu *baloni*..." (Marušić 1995:19). Giuseppe Caprin 1889. godine svjedoči da je na jednom svadbenom slavlju vidio: "...one brze plesove, uz zvuke violine i kontrabasa, popraćene vilotama" (Marušić 1995:19), u desetom svesku o Austro-ugarskoj Monarhiji kroz riječi i sliku (*Die Österreichisch Ungarische Monarchie im Wort und Bild*) iz 1890. Alojz Spinčić je uredio dio posvećen životu Slavena u Istri. Navodeći plesove koji se plešu u Istri, Spinčić spominje kolo, valcer i polku., a "sviraju u jedno više, a jedno niže ugođeno klarinetu nalik glazbalo (*sopila*) ili u gajde; danas se tu i tamo može vidjeti svakako i violina" (Marušić 1995:19).

Marco Tamaro 1893. godine detaljno opisuje svadbu na koju je slučajno naišao u Savičenti "...dopre mi do uha zvuk svirala, ili bolje sopela, savršeno ugođenih u tercama. ... Pred nama duga povorka seljaka... koju prethode dva svirača koji svom snagom pušu nadutih obraza u svoja glazbala. Pregledao sam i *sopele*, koje su otprilike kao naše oboe, bez ikakvih tipki, već samo s otvorima za različite tonove. Usnik je napravljen od dva tanka trščana traka koje sami izrađuju, vrlo pažljivo stavljena jedan na drugog i vezana zajedno koncem. Glazba je gotovo uvijek ista i *sopele* su, kako reko, savršeno ugođene u tercama" (Marušić 1995:19). U Rumunjskoj je izdana knjiga Teodora Burade, *O Calatorie in Sotele Romanesti din Istria* godine 1896. godine u kojoj se obrađuje i pučka glazba, a u prilogu se donose notni primjeri i opisi glazbala koja istrorumunjski živalj koristi kao pratnju plesovima. "Svirala mijeha po kojoj se prebire je dvostruka (dvojnica) i ima šest otvora na desnoj i tri na lijevoj cijevi. Ove dvojnice, izrađene od jednog komada drveta, zovu se *mišnice*. Cijev kroz koju se puše u mijeh zove se *garličul* i napravljena je od kosti. *Sopele*, koje imaju oblik oboe, u dvije su veličine, velike i male. Velike su duge 70 centimetara, neke su i duže, te imaju šest otvora kojima se svira. Male su duge 50 centimetara i imaju šest otvora za sviranje kao i velike, no na dnu cijevi imaju još dva manja. Usnik je kao kod oboe, napravljen je od trske i zove se *piska*. Kod stanovnika Žejana na Ćićariji nema *sopela*, oni upotrebljavaju drugo glazbalo koje se zove *šurle*, što nije ništa drugo nego *dvojnica* Dužina šurla je 33 centimetra ali ima ih i dužih. Desna cijev ima četiri otvora, a lijeva samo tri. Na donjoj strani desne cijevi nalazi se otvor u ravnini s četvrtim otvorom na gornjoj strani. Drugih glazbala osim ovih nisam vidio u istrorumunjskim

krajevima” (Marušić 1995:20).

Građa koja se tiče područja sjeverno od rijeke Mirne vrlo je manjkava, međutim 1901. godine objavljen je rad Giovannija Vesnavera o pučkim običajima u Oprtlu. Pisac piše o uporabi violine: "Sve do prije nekoliko godina, kao u selima Italije, svadbenu povorku seljaka i ovdje su uveseljavali svirači klarineta, kontrabasa i violine, ili samo kontrabasa i violine, kao u selima u okolici Brescie" (Marušić 1995:20). Giuseppe Vidossi osim što govori o violinističkim običajima u Vodnjanu, upozorava i na neke očite osobitosti sjeverne Istre: Tek u novije doba za pratnju se upotrebljavala gitara; tipično glazbalo vilote bila je violina koja nije samo pratila pjesmu već je i između dvostiha izvodila jedan brzi veseli motiv... No prirodno je da se glazbena pratnja koristila samo u važnim prigodama, za slavlja i proštenja, za svadbene gozbe. Tada su u selo stizali glazbenici, '*zigozaini*' kako ih još uvijek zovu u nekim krajevima Istre; oni su svirali violinu, mali kontrabas, zvan *bajs*, ili starim domaćim nazivom '*liron*'" (Marušić 1995:20).

Prvi notni primjeri koji se odnose na istarsku violinu nalaze se u rukopisu iz 1913. godine pohranjenom u Pokrajinskom arhivu u Kopru. Pisac Iginio Bassich opisuje svadbene običaje u okolici Buzeta i, govoreći o glazbi, zapisuje i dva napjeva od kojih je jedan koračnica, a druga valcer (Plesničar 1954). Godine 1914. Domenico Rismondo potvrđuje nam za Vodnjan, pored uporabe violine i *bajsa*, i prisutnost *piva* i *defa*: "mladići su se, zajedno sa sviračima *piva*, *fiavola* i *defa*, zabavljali pjevajući i svirajući cestama; zastajali su najradije na raskrižjima i trgovima te su tu svirali i plesali tradicionalne plesove..." (Marušić 1995:22).

Francesco Babudri objavio je notni primjer *forlane* iz Vodnjana: "Ta je pjesma za ples uhu ugodna i razlikuje se od one druge prekrasne pjesme koja je furlanska vilota. Bezuvjetno se mora pjevati uz pratnju pučke skupine, koja je sva osobita, i čija je postava violina ili svirala i *viola da gamba* (zvana tako jer se stiskala među koljenima, i to je prelazni stupanj na tehniku sviranja violončela). *Viola da gamba*, zvana u puku *bajs*, danas jako dobro zamijenjena violončelom, svira se na prazne žice, u rasponu četiri tona" (Marušić 1995:22).

U više navrata između 1933. i 1955. o istarskim je običajima pisao Ranieri Mario Cossar. On u Baderni bilježi upotrebu mijeha (*ludra*), ali i suvremenijih glazbala: „na nekoj vrsti uzdignute pozornice, sazdane od četiri prazne bačve na kojima je ploča od dasaka, nalaze se svirači; violina, klarinet, kornet, kontrabas, kojima se ponekad priključuje *ludro*..." (Marušić 1995:22). Ista glazbala Cossar navodi i u Svetom Lovreču Pazenatičkom:

"U zoru svadbenog dana, ženik sa svojim rođacima i prijateljima, kojima su prethodila četiri svirača violina, trubica (klarinet?), kornet i kontrabas kreću put

mladine kuće. ... Nakon vjenčanja, svi uzvanici iz crkve idu u kuću nekog poznanika koja ima prostoriju dovoljno veliku za ples. Svirači stanu na postolje napravljeno od kavaleta (konjića) na kojima je inače krevet i tamo svom silinom sviraju pučke motive prikladne za valcer, polku, mazurku, *šetepaši*" (Marušić 1995:22).

I u Motovunu na Sveta tri kralja: „nekoliko muškaraca, praćenih tradicionalnim tercetom, sastavljenim od violine, klarineta i *bajsa*. Idu naokolo s velikom blještavom zvijezdom (...) Pjevaju napjeve posvećene Vodokršću. Tijekom poklada: Kao plesna dvorana služi neka jednostavna i skromna prostorija, kad to čak nije sjenik. Svira klasični tercet kojem se priključuje svirač *piva*, praiskonskog glazbala izrađenog od svježe vrbove kore, kako bi se moglo modulirati zvuk (*ondular el sono*). Svirači sjede na stolu“ (Marušić 1995:23).

Cossar također zapisuje kako su: „u Momjanu se plesali *manfrina*, *polka*, *picpolka*, *valservien*, *mazurka*, *kvadrilja*, *čardaš*, *šotiš*, *balun*, *šetepaši*, *kolo*, te razne plesne igre kao ples sa stolicom, ples s rupčićem, zečji ples, uvijek uz pratnju violine, *bajsa* i klarineta. Ponekad se uključivao i *ludro* (mijeh), no vjerojatno sam, bez pratnje terceta“ (Marušić 1995:23). Za Rovinjsko selo Cossar navodi: „u Rovinjskom Selu bogatije bi obitelji najmile svirače violine, bajsa i klarineta (Marušić 1995:23).

Godine 1933. objavljen je članak „Sopile i zurle“, autora Božidara Širole koji prvenstveno obrađuje glazbala navedena u naslovu. Jedna stranica je posvećena i jednom primjerku istarske *sopele* / *roženice* (Širola 1933). U drugoj knjizi *Sviraljke s udarnim jezičkom*, istog autora objavljenoj 1937. godine, obrađuju se pučki klarineti. S područja koje su za ovaj rad važna uključena su tri glazbala, jedno iz Bresta na Ćićariji, drugo s Kastavštine i treće s otoka Cresa (Širola 1937). Prva istraživanja pučkih glazbala na Koparštini i u slovenskom dijelu Ćićarije proveo je u poraću tim koji je vodio etnomuzikolog Radosav Hrovatin. Građivo, još uvijek u rukopisu, vezano je uz područje Dekana, Mareziga, Brda, Golca i Gojaka.

Što se tiče etnoorganološkog rada najznačajniji je definitivno rad Darija Marušića (1995) koji je vrlo detaljno u svojoj knjizi *Piskaj, sona, sopi* opisao sva glazbala koja su korištena u Istri.

Iz najstarijih zapisa iz 17. stoljeća možemo vidjeti kako su se na ovim prostorima koristila glazbala pod nazivom *šalmaj*⁵⁰. Sa sigurnošću ne možemo tvrditi da su tadašnja glazbala zvučala kako i današnje *sopele*, ali najvjerojatnije je moralo biti nešto slično. Marušić navodi kako su istarske *sopele* nastavak razvijenije faze njemačkog šalmaja (*bomhart*,

⁵⁰ Šalmaj (njem. *schalmey*) je renesansno i barokno drveno puhačko glazbalo koje se sastoji od uske čunjaste cijevi sa 6–7 rupica na gornjoj strani, te od piska s dvostrukim jezičcem od trstike. Ton mu je oštar i prodoran. Danas se upotrebljava za izvođenje stare glazbe.

pommer), možda čak i gradskog podrijetla, koja se potom proširila po selima (Marušić 1995:88). Prema zapisima je vidljivo kako je tradicijski instrumentarij heterogen. U nekim krajevima u prošlosti su prevladavala određena glazbala koja danas više nisu u upotrebi, zamijenila su ih neka druga i obrnuto.

4. TRADICIJSKE GLAZBE ISTRE

U ovome radu pod terminom tradicijska glazba podrazumijevam folklornu glazbu u koju spadaju svekoliki stariji i noviji folklorni sadržaji, odnosno sve pjesme i svirka “koje se slobodno i spontano izvode, slobodno i spontano slušaju, prihvaćaju i dalje prenose” (Bezić 1981:634). Tradicijska je glazba vezana uz usmenu tradiciju. Izvodi se i prenosi slušanjem i pamćenjem, obično manjih skupina koje komuniciraju usmeno, bez posrednika. „Utkana je u svakodnevicu ljudskog života i prati obrede koji se izmjenjuju tijekom godine, te rast i razvoj pojedinca. Usklađena je s mentalitetom i načinom življenja ljudi koji je stvaraju“ (Marošević 2001: 409).

“Poput tehnike mozaika u kojoj se kockice slažu na različite načine kako bi izgradile određene oblike i gdje se boje međusobno ne stapaju kao plohe, mrlje ili potezi što ih ostavlja kist pri primjeni drugih slikarskih tehnika, već se svaka kockica razaznaje u svom obliku, veličini i boji, tako je i tradicijska glazbena slika Istre sastavljena od niza različitih kockica. Istarska glazbena baština u svojoj punini danas se prezentira kao višetnička, višekulturna i višejezična, a te se dimenzije istarskog identiteta navode i u Statutu Istarske županije. Istarski glazbeni mozaik sastavljen je od različitih vokalnih, instrumentalnih i vokalno-instrumentalnih glazbenih oblika različitih tradicija. Prvenstveno su povijesni, društveni, ekonomski i drugi razlozi pridonijeli da se na području Istre razvije veliki broj različitih glazbenih, vokalnih i plesnih oblika. Tradicijska glazba Istre na svoj način odražava društveno-ekonomske i kulturne prilike u kojima je živjelo i u kojima živi stanovništvo pojedinih njezinih krajeva. Geografski smještaj i povijesna zbivanja na ovom području različito su utjecali na razvoj tradicijske glazbe”⁵¹.

Kad govorimo o Istri onda trebamo razlikovati glazbenu baštinu urbanog (gradova i gradića) i onog ruralnog područja (sela i zaseoka). Možemo reći da usporedno supostoji kultura obale i kultura unutrašnjosti. Isto tako pokušavalo se proučavati hrvatski kulturni krug, odvojeno od talijanskog. U današnjoj slici Istre još uvijek prevladava ruralni predznak, budući da se nakon Drugog svjetskog rata nastojalo simbolički, generalizacijom (*sopele, mih, balun*), na razne načine ruralizirati Istru.

U ovom radu analizirat ću istarsku vokalnu glazbenu baštinu, prvenstveno tradiciju tijesnih intervala koja je na UNESCO-voj listi definirana pod nazivom dvoglasje tijesnih intervala Istre i Hrvatskog primorja. Najviše ću se baviti vokalnim izričajem. Međutim, kako je

⁵¹ Autorovo predavanje - <http://medulin.hr/predavanje-etnoglazbena-slika-istre-03-05-premanturi/> (12. 10. 2019.)

običaj pjevati uz različita glazbala, normalno da ću obraditi i tu vrstu vokalno-instrumentalnog izričaja. U studiji će biti govora i o glazbalima na kojima se izvodi dvoglasje tijesnih intervala Istre i Hrvatskog primorja kao i plesove koji su vezani uz instrumentalni izričaj. U podjeli istarske glazbe koristila su se različita mjerila pa su se sukladno tome radile i različite podjele. “Nazor o Istri kao regiji istarske ljestvice i *baluna*, koji je dominirao u hrvatskoj stručnoj i široj kulturnoj javnosti tijekom 20. stoljeća, u posljednjih se dvadesetak godina mijenja prema nazoru o plurietičnosti i multikulturalnosti istarske glazbene i plesne baštine. Tako su, primjerice, u registar nematerijalnih kulturnih dobara Republike Hrvatske, koji nastaje u posljednjih nekoliko godina, uključene tri istarske glazbene tradicije: dvoglasje tijesnih intervala Istre i Hrvatskog primorja, glazbena praksa violine i bajs, te rovinjska *bitinada*. Hrvatska kandidatura istarske tradicijske glazbe za UNESCO-v program remek-djela usmene i nematerijalne baštine čovječanstva iz 2003. godine uljučila je usto i glazbenu baštinu perojskih Crnogoraca, a cijeli je projekt znakovito nosio naziv 'Istarski glazbeni mikrokozmos'. Rječito to govori o promjeni općeg nazora o istarskoj glazbi” (Ceribašić 2009:18). Zaista je čitavo 20. stoljeće, kad je riječ o tradicijskoj glazbi i folkloru, Istra bila kao regija istarske ljestvice i *baluna*. Dugo je naglasak bio isključivo na prezentaciji tradicijske glazbe slavenskog stanovništva u Istri, bez obzira na to što je u stilu tijesnih intervala glazbovalo i talijansko stanovništvo, primjerice u Galižani i Šišanu. Takvo shvaćanje opstalo je do danas kod svirača i plesača odgojenih u folklornim sredinama koje su proizašle iz krila *Smotre narodne glazbe i plesa Istre*. Sama je Smotra svoju koncepciju gradila na slavenskom identitetu koji je uključivao glazbenu praksu u tzv. istarskoj ljestvici. Međutim, u živoj praksi stvari stoje podosta drugačije. Većina će se složiti kako je glazba u durskom tonskom načinu danas, u tradicijskom kontekstu, zasigurno prisutnija od dvoglasja tijesnih intervala, a u nekim djelovima Istre bila je prisutnija i u prošlosti. Durski tonski način se, za razliku od dvoglasja tijesnih intervala, njeguje u svim djelovima Istre. Ako pak stvari promatramo iz rakursa folklornih društava, steći ćemo pogrešan dojam da je tradicija tijesnih intervala mnogo prisutnija u živoj tradiciji. Jedna *kantadurka* rođena 1940-ih godina u Bričancima (Općina Svetvinčenat) objašnjava: *ja i jedna moja zrmama, mi smo kantale od malih nogu, od vajak, ali mi nismo kantale nanka jenu istrijansku pjesmu* (pod istrijanske misli na pjevanje u stilu dvoglasja tjesnih intervala, op.a.).

Folklorna (narodna, tradicijska) glazba Istre je u fokusu ovog znanstveno-istraživačkog rada. Budući da se istarska folklorna glazba odlikuje raznovrsnošću glazbenih slojeva i stilova, odabrao sam da predmet mog istraživanja bude glazba opisana kao stil tijesnih intervala, što se smatra “najtipičnijom” istarskom glazbom. Zanimalo me zašto je ta glazba shvaćena kao “tipična” a većina ljudi tu glazbu ne preferira, ni izvodi, niti je sluša. Postoje samo pojedinci

koji tu glazbu vole i koji s tom glazbom žive. Ustanovljeno je kako većina Istrana smatra da je glazba u stilu tijesnih intervala tipična za Istru, ali oni tu glazbu ne konzumiraju osim u iznimnim prilikama. Prisutna je ambivalentnost u stavu. Tako primjerice većina folkloraša s kojima sam bio u doticaju, ne kao istraživač, već kao aktivni sudionik (pjevač, svirač ili plesač) pjevanje *na tanko i debelo* i sviranje *na sopele, mih, svirale* i sl. odobrava u kontekstu izvođenja samo na pozornici, u prigodnom programu. Ako bi se pak kojim slučajem takvo izvođenje i dalje nastavilo u neformalnom druženju, nakon službenog i predviđenog programa, isti bi pojedinci inzistirali da se prekine ta vrsta izvođenja, te bi potaknuli izvođenje neke druge glazbe, prvenstveno zabavnog karaktera. Sudjelovao sam u nebrojenim situacijama poput ove opisane. Kao član KUD "Ivan Fonović Zlatela" iz Kršana s ostalim sam folklorašima išao na susret svirača otoka Krka u Pineziće⁵². Osim svirača i pjevača išlo je i cijelo folklorno društvo. Na nastupu smo odsvirali jednu svirku na *sopel*, otpjevali jednu *kantu na tanko i debelo* i otplesali *balun*. Nakon večere na kojoj se malo pjevalo i sviralo *po staro*, krenuli smo autobusom natrag prema Istri. Mi pjevači smo u autobusu htjeli i dalje *kantat*, međutim, kad smo počeli, jedna je članica društva, inače plesačica veoma aktivna u KUD-u, vičući rekla: "A, neeee opet, neeeee, samo nemojte kantat!" Takav povik ne bi mogao biti zabilježen da je u autobusu bio prisutan istraživač *outsider*. Pred njim bi se nastojalo predstaviti samo pozitivne stavove o toj vrsti glazbe. Mnogo sam puta bio prisutan i u takvim situacijama. Uz prisutnost istraživača koji propituje stavove i odnos prema tradicijskoj glazbi, istaknuti folkloraši imali su puna usta hvale o tradicijskoj glazbi, ali bi u neformalnom druženju izvan pozornice istu rijetko izvodili.

Moje istraživanje bazira se na proučavanju glazbe "koju određeni sloj ljudi smatra svojom". Tu prvenstveno mislim na one koji njeguju i žive tradicijsku glazbu koja je opisana kao dvoglasje tijesnih intervala Istre. Kako folklornu glazbu nije moguće promatrati kolektivno i donijeti sudove koji ne bi bili stereotipni, odlučio sam se napraviti analizu individualnog poimanja tradicijske glazbe u Istri. Percepcija o glazbenom identitetu postupno se mijenjala, sukladno povijesnim, političkim, društvenim i drugim promjenama. Smatram kako je važno pratiti „modu“ – određene trendove koji mijenjaju i utječu na daljnji razvoj tradicijske glazbe. Istarsku tradicijsku glazbu Istre nije moguće promatrati samo iz jednog rakursa. Radi lakšeg snalaženja u tom kompleksnom području donosim nekoliko podjela odnosno klasifikacija tradicijske glazbe.

⁵² Prva subota u srpnju već je desetljećima dan okupljanja svih krčkih *sopaca* na manifestaciji znakovita imena "Sopel". U sjedištu Udruge *sopaca* otoka Krka smještenom u Pinezićima, pred tamošnjim ugostiteljskim objektom čiji je vlasnik *sopac* Ivan Kosić.

4. 1. Etnomuzikološka klasifikacija prema tonskim obilježjima

Etnomuzikološke klasifikacije prema tonskim obilježjima radili su razni autori. Prvi je bio Božidar Širola koji je 1940. godine hrvatsku tradicijsku glazbu podijelio u tri skupine:

1. oblast tzv. istarske ljestvice (područja-ojkanja, sekundnih dvopjeva i dvoglasja u paralelnim tercama i sekstama u nizovima sa sniženim V. stupnjem,
2. kajkavsko-međimursku i
3. slavonsko-srijemsko područje.

Valja napomenuti kako je varošku narodnu pjesmu proučavao posebno izvan navedenih područja (Širola 1940). Klasifikaciju prema tonskim odnosima izradio je i Vinko Žganec koji je muzički folklor podijelio u stilove. Kao mjerilo za određivanje pojedinih stilova postavio je odnos završnog tona melodije (u višeglasju vodećeg glasa) i temeljnog tona tonskog roda (modusa) u kojem se kreće melodija (u razvijenim tonskim rodovima to je tonika). Prvu je skupinu svrstao u kategoriju g-tonaliteta, drugu u f-tonalitet, a treću u es-tonalitet (Žganec 1951).

Najprecizniju klasifikaciju prema tonskim odnosima postavio je etnomuzikolog Jerko Bezić koji je jugoslavensku folklornu glazbu prikazao u 7 stilova:

1. tijesni intervali, vrlo različiti od sustava 12 jednakih polustupnjeva;
2. oligotonski nizovi, 2-3 tona različitih visina u nizu i na preskok;
3. dijatonski napjevi malog opsega;
4. jednoglasno pjevanje šireg opsega;
5. orijentalni elementi;
6. dvoglasno i troglasno pjevanje "na bas", završeci u dvoglasju čiste kvinte i
7. durski tonski način i tonski načini koji tendiraju duru (Bezić 1984).

Dario Marušić navodi da je najprimjerenija etnomuzička podjela isključivo istarske glazbe u osnovi na stariju i noviju glazbenu baštinu. Starija baština obuhvaća tijesne intervale, a noviju čine tonski načini koji tendiraju duru, često s tragovima modalnosti (Marušić 1995). Neki talijanski autori stariju i noviju glazbenu baštinu klasificiraju na način da je dijele na prvu i drugu tradiciju (Starec 1987). I istarsku bismo glazbenu baštinu mogli klasificirati na taj način, te dodati još neke podkategorije, pa bi prva i druga tradicija dalje mogle biti podjeljene na stariju i noviju. Tako bi u prvu tradiciju spadali glazbeni oblici dvoglasja tijesnih intervala. Stariji glazbeni oblici bili bi oni primjeri tradicijskih pjesma i melodija koje su se nekad izvodile, a

novije su one koje su nastajale/nastaju u recentnijem vremenu.⁵³

U etnomuzikološkom smislu najpreciznija je Bezićeva podjela prema tonskim odnosima. Prema Bezićevoj klasifikaciji postoje dvije podjele tradicijske glazbe Istre. "Ako se pod stilom podrazumijeva skup karakterističnih obilježja umjetničkih djela, onda i folklorno pjevanje i svirka jednakih glazbenih karakteristika pripadaju istome stilu" (Bezić 1984: 328). U Istri je moguće razlikovati i opisno nazvati stilove folklorne glazbe prema sljedećim obilježjima: "tjesni intervali" (vrlo različiti od sistema 12 jednakih polustepena)⁵⁴ i durski tonski način i tonski način koji tendira duru.

"Tjesni interval podrazumijeva ljestvični niz u kojem se uzastopno izmjenjuju polustepen i cijeli stepen (tzv. "Istarska ljestvica"). Ti se intervali znatno razlikuju od sistema temperiranih 12 jednakih polustepena, neki su uži (tješnji) od temperiranih" (Bezić 1984: 329).

Često ljudima u Istri pojam netemperiranog nije posve jasan i većina smatra da je to istarska posebnost. Primjerice sve gajde po Europi i šire bez obzira na ljestvice koje izvode jesu netemperirane ili barem drukčije temperirane⁵⁵.

Većini je poznat termin tzv. istarska ljestvica koji nije dovoljno precizan iz više razloga. Jedan od razloga je geografski jer se u tom stilu izvodi glazba i u drugim područjima, a ne samo u Istri (Kvarnerski otoci, srednjodalmatinski otoci, Banovina, Pounje i Pokuplje⁵⁶). Također, tonski odnosi vrlo sličnog vokalnog izričaja, gotovo identičnog sa spomenutim dvoglasjem, pronađeni su i izvan granica naše zemlje, primjerice u Albaniji, Srbiji, središnjoj i južnoj Italiji

⁵³ Više u poglavlju: Autorske pjesme – kontinuitet od 'roverskog novog vala' do danas

⁵⁴ Termin tjesni interval u hrvatsku etnomuzikologiju uveo je upravo on u svojoj studiji "The Tonal Framework of Folk music in Yugoslavia" iz 1976. Etnomuzikologinja Ruža Bonifačić početkom 2000-ih predlaže naziv stil tjesnih intervala istarsko-primorske regije. Istarski etnomuzikolog Dario Marušić 2003. godine pokušao je kandidirati istarske glazbene tradicije pod nazivom "Istarski glazbeni mikrokozmos" za UNESCO-ov program remek djela usmene i nematerijalne baštine čovječanstva. U svojoj koncepciji uključio je različite istarske tradicije poput dvoglasja tjesnih intervala, glazbenu praksu violine i *bajsa*, rovinjsku *bitinadu* te glazbenu baštinu perojskih Crnogoraca. Njegova namjera bila je prikazati isprepletenost tradicija u svakidašnjem životu istarskog čovjeka kroz glazbenu praksu. Zbog administrativnih komplikacija tadašnja koncepcija nije prihvaćena. Kasnije je kandidirano Dvoglasje tjesnih intervala Istre i Hrvatskog primorja koje je i ušlo na UNESCO-ovu listu. Valja napomenuti kako je po Marušićevom tekstu napravljena i ta posljednja kandidatura. U svakom slučaju ovdje se radi o koncepciji koju je pisala struka, stoga možemo reći da je najpreciznija dosad. Bez obzira što je na nacionalnoj listi prihvaćen naziv "Dvoglasje tjesnih intervala Istre i Hrvatskog primorja" u engleskom prijevodu za UNESCO-ovu listu usmene i nematerijalne baštine čovječanstva pojavljuje se termin "istarska ljestvica" u naslovu *Two – part Singing and Playing in the Istrian Scale*. Teško da je do toga došlo slučajno, o razlozima možemo samo nagađati.

⁵⁵ Temperacija je sustav izjednačavanja odnosa između tonova ljestvice, što znači odstupanje od visine tonova u prirodnom alikvotnom nizu. U povijesti su se razvijale razne temperacije.

⁵⁶ Vidi pjevanje KUD-a "Sloga" iz Majura <https://www.youtube.com/watch?v=O7yFVZ8J5u0> (30. 8. 2019.), KUD-a "Pounjski pleter" iz Divuše <https://www.youtube.com/watch?v=1FV1r4cmBdc&t=2s>, KUD-a "Selište Kostajničko" iz Selišta Kostajničkog <https://www.youtube.com/watch?v=MkSf-UeJf-g> (30. 8. 2019.), koji su nastupili na 51. Međunarodnoj smotri folkloru u Zagrebu. U te su krajeve njihovi preci pristigli iz Bosne bježeći pred Osmanlijama.

(Leydi 1973:197)⁵⁷, kao i izvan Europe u Mozambiku u Africi, pa čak i u Novoj Gvineji u Indoneziji (Duvell 2010:62). Drugi razlog zašto ne možemo govoriti o istarskoj ljestvici jest činjenica da svako glazbalo jednog te istog graditelja ima različite ljestvice, dakle, ni jedno glazbalo nije standardizirano, tako primjerice nekoliko *mišnica* graditelja s Labinštine neće štimati (ili kako se u Istri kaže *slagat*) jedna s drugom bez obzira što su napravljena po istim mjerama, a kamo li s *mišnicama* drugih izrađivača.

Znanstvenu kritiku “Istarske ljestvice” iznijela je etnomuzikologinja Ruža Bonifačić (Bonifačić 2001). Također, etnomuzikologinja, Naila Ceribašić navodi kako je “tradicija tijesnih intervala u trajnom fokusu hrvatskih istraživača tijekom čitava 20. stoljeća. Ivan Matetić Ronjgov ustanovio ju je 1920-ih pojmom istarske ljestvice (Matetić Ronjgov 1925), razlikujući njezina četiri osnovna tipa, no od 1980-ih pojedini su istraživači uveli pojam tijesnih interval, jer on bolje naznačuje kompleksnost tonskih odnosa u toj tradiciji. Usto su u većoj mjeri pozornost posvetili ne samo tonskim odnosima nego i drugim glazbenim osobinama, kao i koncepcijama samih nositelja tradicije. Tako Ruža Bonifačić početkom 2000-ih kao središnje pojmove postavlja stil tijesnih intervala istarsko-primorske regije, nastavljajući povijest istraživanja ove tradicije, te *kanat* i *sop*, naslanjajući se na koncepcije nositelja ove tradicije” (Ceribašić 2009:18).

Tradicijski glazbenik iz Žminja, rođen 1940-ih dao je na svoj način vrlo plastičan opis tijesnog intervala: *Ja san sebe to predoči ovako: ja nisan bi nikad va kave, ali jedamput moj sused i moj pokojni otac čak je bi jeno kratko vrieme va kave, je dela. So rekli, to je flec ali kako to zovu, znači ti kopaš, se ne moreš stat, aš ti ni visine. Istrijanska kanta ona kao kad biš ti očekiva da će bit po uhu, klasično, ono nota da će poč, ona kako da je nešto pretišće, ona gre jeno malo niže od normalnega raspona dvije note. Znamo nota ima sedan odnosno, ona uosma ča se ponavlja i va njih su dva polustepena, ni puna nota. Znači, istrijanska kanta, ona kako da te vajk nešto malo pretišće da se ne rivaš zravnat da biš normalno hodi.*

U obrazloženju rješenja za uvrštavanje Dvoglasja tijesnih intervala Istre i Hrvatskog primorja u Listu zaštićenih kulturnih dobara Republike Hrvatske, a kasnije i za uvrštenje u UNESCO-ovu Reprezentativnu listu nematerijalne kulturne baštine čovječanstva, piše: “da je to kompleksan stil tradicijske glazbe koju nalazimo i izvan područja Istre i Hrvatskog primorja, ali upravo na ovom području on živi najkompaktnije”. U svojoj osnovi dvoglasje se zasniva na tijesnim (netemperiranim) tonskim odnosima i karakterističnoj boji tona. Često dolazi do

⁵⁷ Vidi *Canto a batoccu /vatoccu*, <http://www.canzoneitaliana.it/canti-a-batoccu.html> ; <http://www.canzoneitaliana.it/canto-a-vatoccu.html> ; <https://www.youtube.com/watch?v=SZ4pcw5OglA> (25. 8. 2019.)

improvizacije, no završeci u unisonu ili oktavi ostaju strogo pravilo”. Unutar stila tijesnih intervala Istre i Hrvatskog primorja svojim se specifičnim glazbenim značajkama izdvajaju četiri podstila:

4. 1. 1. *Kanat*

Ovo dvoglasje danas izvodi pretežno hrvatsko stanovništvo u Istri, na otoku Krku i u Novom Vinodolskom. U prošlosti su također *kantali* i u istrorumunjskim selima u podnožju Učke, na Ćićariji te u nekim slovenskim selima u okolici Kopra. U šišanskim *mantignadama* i pjevanju *alla bugarissa* u Balama koristi se ista tehnika, ali su tekstovi pjesama na istro-mletačkom ili istriotskom jeziku. Kretanje dionica je u usporednim tijesnim (netemperiranim) tercama s povremenim unisonima. Kadenca je uvijek unisono. Ako pjevaju muškarac i žena, često se donja dionica premješta oktavu više za sekstu iznad vodećeg glasa, pa je kadenca u oktavi. U tom slučaju se pjevanje naziva *na tanko i debelo*. Taj način pjevanja pojavljuje se i kod pjevanja dva muškarca u kojem je drugi glas u falsetu. Taj oblik pjevanja najvjerojatnije je mediteranskog utjecaja. Naime, gotovo identično pjevanje nalazimo i u nekim krajevima Italije⁵⁸ što potkrepljuje tezu o možebitnom nekadašnjem “sjeverno-jadranskom dvoglasju” (Leydi 1973; Starec 1986). Danas se najčešće pjeva u tercama, također drugi glas često biva zamijenjen malom *sopelom*, što je relativno nova pojavnost.⁵⁹

Nekada su najčešće pjevačke kombinacije bile: muško-ženski dvoglas⁶⁰, dvoglas od dva muška⁶¹ ili dva ženska glasa⁶². Bilo je primjera da čak ženski glas vodio, odnosno pjevao nisku dionicu (*na debelo*), a muški pratio visoku dionicu (*na tanko*). Dječaci su u pravilu, dok nisu mutirali, pjevali *na tanko*. Jedan *kantadur* iz Pule, rođen 1930-ih na Gračašćini sjeća se kako su ga odrasli pjevači kao dječarca nosili sa sobom: *bi me bili zeli stariji kantaduri, i su me držali na koleni, ili su me stavili na stol, a ja san ih prati s tankim glason kako roženica*. Danas se pak u školama folklora inzistira da dječaci pjevaju *na debelo*.

⁵⁸ Pokrajine: Umbria, Marche, Romagna, Calabria. Nekada je bilo čak prisutno i u Venecijanskoj laguni (Leydi 1973).

⁵⁹ Više u poglavlju o *sopelama*.

⁶⁰ Vidi: Arhiv Renato Pernić, CD-13., br. 12. *Draga mi svaća*, ženski i muški glas Josipa i Josip Pacent iz Batluga <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd13-izdanje-2010/191373/> (22. 6. 2019.)

⁶¹ Vidi: Arhiv Renato Pernić, CD -18., br. 21., *Ti si meni*, dva muška glasa u tercama - Rafael i Mate Brgić iz Škitače ili primjer br. 17. *Divojka je rože brala* pjevaju *na tanko i debelo* (u sekstama) Ivan Živolić i Romano Štoković iz Režanci <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd18-izdanje-2016/191378/> (30.8.2019.).

⁶² Vidi: Arhiv Renato Pernić, CD -18., br. 15., *Oj, mašino*, u tercama pjevaju Marija Borula i Milica Kolić iz Šajini ili br. 1. *Nagnula se Vesnica*, pjevaju Kata Celega i Marija Milovan iz Čabrunići *na tanko i debelo* (u sekstama) <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd18-izdanje-2016/191378/> (30.8.2019.)

4. 1. 2. *Tarankanje*

To je vokalni stil kojim se oponaša svirka *sopela* ili *miha*. Izvodi se na tri osnovna načina: samo karakterističnim slogovima (ta-na-na, ta-na-ne-na, taj-ta-na-naj, ta-ra-ran i sl.), što je češće na Krku,

- dodavanjem pripjeva s karakterističnim slogovima ili
- uz glazbalo (*mih*, *sopela*, harmoniku...).

Tarankanje, *tararankanje*, *taronjkanje*, *nabrujat*... je specifično po rimovanom dvostihu kojem se dodaju karakteristični slogovi (ta-na-na, ta-na-ne-na, taj-ta-na-naj, traj na na na...). Pjesme u formi rimovanog dvostiha nazivaju se *taranjkalice* (Rudan 1974, 1976). Slične forme nalazimo u Hercegovini i Dalmaciji – *ganga*, u Slavoniji, Baranji, Bosni – *bećarac*. Tako jedan svirač *miha* s Barbanštine, rođen 1950-ih *tarankanje* naziva istarskim *bećaracem*. Ritam *taranjkalice* uglavnom odgovara ritmu *baluna*. Zato se, u nedostatku *miha* ili *roženica*, *balun* može uspješno plesati i samo uz glas, što u prošlosti u istarskim selima nije bila rijetkost. Kod uvodnog dijela plesa, dok se prebire nogama, i danas se često izvodi *tarankanje*, bez obzira na to pleše li se uz glazbenu pratnju ili ne. Sada se svugdje pleše uz glazbenu pratnju, ali *tarankanje* je i dalje ostalo. Često se *taranjkat* može i u ritmu polke. Grupa „Paljerica“ vrlo često *taranjka* svoje autorske tekstove baš u formi polke⁶³. Često su tekstovi *taranjki* vrlo lascivni, svrha im je bila zabaviti i nasmijati društvo. Drago Orlić prikupio je veliki broj takvih lascivnih *taranjki*⁶⁴ i objavio 2003. godine u knjizi *Istarski bordel muza* (Orlić 2003).

Uz istoimenu izložbu posvećenu spolnosti u Istri, 2019. godine, izdan je nosač zvuka pod nazivom „Gajba i tić“ u kojem su prikupljene pjesme lascivnog karaktera. U uvodnom tekstu Darija Marušića navodi se „ove su pjesme široj javnosti manje poznate, najviše zbog autocenzure dosadašnjih zapisivača. Kako bi izbjegli pojmove koji su smatrani vulgarnima, nerijetko su izravno zadirali u tekst apsurdnim intervencijama. Hrvatske su pjesme tog tipa većinom *taranjkalice* (*taranke*, *šćike pod mih*) i spontano nastaju još i danas, dok su talijanske pjesme s istom tematikom često *villotte* (*botonade*, *batarele*, *bassi*, *mantignade*, *canti a la longa*, *canti a pera*, *canti soto le pive*)“ (Marić i Ujčić 2019). Nekada je takav oblik pjevanja bio vrlo popularan u brojnim prigodama, najčešće na seoskim pučkim *feštama* i svadbama,

⁶³ Primjerice pjesma „Paljarica“ s istoimenog nosača zvuka.

⁶⁴ Vidi: Kratki dokumentarni film nadahnut "Istarskim bordelom muza" Drage Orlića, veselim štivom izniklim iz narodnih korijena. HRT, Noćna kavana, siječanj 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=CvDPHjE0nhk> (29. 12. 2019.)

posebice prilikom plesa. Na Labinštini su se pjevači uz sviranje *miha* znali međusobno natjecati tako što bi *taranjkali* jedan po jedan. Zapravo su se natjecali tko će se sjetiti ljepše, smješnije ili čak lascivnije *taranjke*. Često je i sami svirači *taranjkuju* uz glazbalo. „Pravi majstor u izvođenju istarskih erotskih i *šporkačunskih* pjesama bio je Berto Bolanac (1909. – 1971.) iz Presike kraj Labina. Zasigurno je u svoje vrijeme bio najpoznatiji i najpopularniji istarski mišničar. Tajna njegove popularnosti bila je upravo u tome što je za svog osebujnog nastupa, svirajući na mihu, pjevao – *taranjkao* baš takve 'šporkece'“ (Orlić 2003:239).

I danas nekolicina svirača miha zna lijepo *taranjhati* uz glazbalo. Vrlo prisutno je i tarankanje uz harmoniku i *roženicu*.

Primjeri *taranjkalica*:

*Kad san bija ja mladić,
od šešnajst godina,
nije bilo divojke ,
ka me ni volila.
Kad san doša na
na dvajset i dva,
ni me stila
vrag u ta.*

*Ti si mala vragže vire,
kada ljubiš tri, četire.
Sve jenoga po jenoga,
a na kraju vrag u toga,
tanana na nan,
ni nena ta ni nena.*

*Tri naranče, dva limuna
majko moja ja san puna,
traj naj naj naj
oja nina nena.*

*Daj mi mala prvi put,
pak ćeš laglje drugi put,
traj na na, taj na na,*

trajna nana nina ni nena.

*Od Korenići do Mrgani,
pipa san je mrež nogami,
kad smo došli puli lokve,
ja san na nju hita smokve.*

4. 1. 3. Bugarenje

Stil pjevanja poznat kao *bugarenje* rasprostranjen je kod hrvatskog stanovništva po cijeloj Ćićariji⁶⁵, kao i u istrorumunjskim Žejanama⁶⁶ te na otoku Cresu. Osim na Ćićariji *bugarilo* se i u drugim krajevima Istre. Tradicijski pjevač iz Orbanići (Filipanština) rođen 1940-ih ističe: *Naši stariji su kantevali više kanti na taj način. Mi smo snimili, ja i brat i sused samo jenu kantu „Udarala banda“, ali nismo je volili kantati po oštarijah i na okolo, jer da je jako starinska, da je nika čudna i drugajča. Da je ne more nidan s nas kantati.* Također, tradicijski glazbenik iz Glavani na Barbanštini rođen 1930-ih objašnjava: *Nikad je postojalo to bugarenje, a to bugarenje ja ne znan kantati. Samo znan, su povidali kako se je i to bugarilo.* I tradicijski pjevač iz Pule, rođen 1930-ih na Roveriji sjeća se da su stariji govorili kako se nekad i na Roveriji *bugarilo*. Na snimkama iz Ližnjana koje je snimio Renato Pernić (npr. *Listiću moj bijeli, Moj golube bijeli, Pjevala je crna kukavica...*) radi se o inačici tog pjevanja. Pernić objašnjava kako je taj stil pjevanja u južnu Istru stigao s Ćićima koji su tijekom zimskih mjeseci boravili sa svojim stadima na južnim predjelima pa je domaći živalj poprimio neke značajke *bugarenja* (Pernić 1997:69). Moguće je da su Ćićki pastiri izvršili utjecaj o kojem on govori, međutim, ponudio bih drugačije tumačenje. Još za kolonizacijskih pothvata Mletačke Republike u ranome novom vijeku, kad su različiti krajevi Istre naseljavani stanovnicima iz Dalmacije, Crne Gore i Bosne (Bratulić 1959), dosljenici iz različitih krajeva donijeli su taj glazbeni stil koji su nastavili njegovati i u novoj postojbini. I danas vrlo slične napjeve možemo čuti u raznim krajevima Hrvatske poput srednjodalmatinskih otoka, te na području Banovine, Pounja i Pokuplja. I etnomuzikolog Cvjetko Rihtman tvrdi kako je *bugarenje* u Istru došlo s istoka i kako se zapravo radi o ostatku prastare ilirsko-dinarske tradicije (Rihtman 1958). Ovaj oblik dvoglasja

⁶⁵ Vidi: Arhiv Renato Pernić, CD 16, br. 4. *Goro moja bugare*: M. Brajković, M. Klobas, N. Brajković, A. Brajković iz Brgudca. <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd16-izdanje-2015/191376/> (29.12.2019.)

⁶⁶ Vidi: Arhiv Renato Pernić, CD 1, br. 24. *Oj ljepure*, pjevaju: I. Sanković, F. Sanković, I. Turković, J. Toričić, J. Rogutić iz Žejana. <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd-1/191244/> (25.8.2019.)

karakterističan je po još češćim i tijesnim intervalima (umanjene male terce ili nešto uvećane velike sekunde). U paralelnom kretanju takvi intervali ostavljaju dojam uzastopnih paralelnih sekundi. Posebno je obilježje tog dvoglasja završetak u unisonu, ali s daljnjim spuštanjem donjeg glasa za umanjenu tercu, odnosno veliku sekundu.

4. 1. 4. Diskantno dvoglasje⁶⁷

Ovaj se stil proučava tek odnedavno i danas još živi samo kod talijanskog stanovništva Galižane i Vodnjana, dok je iz Rovinja i Bala iščezao. Osobitost diskantnog dvoglasja je u tome što se u njemu izmjenjuje prevladavajuće kretanje dvaju glasova u protupomaku s povremenim bordunskim odnosom glasova. Istraživači (Starec 1986) koji su se bavili tim dvoglasjem suglasni su oko toga da je to ostatak srednjovjekovnog diskanta. U tom smislu možemo zaključiti kako je diskantno dvoglasje jedan od starijih oblika dvoglasja tijesnih intervala na istarskom prostoru. U Vodnjanu se taj oblik pjevanja naziva *bassi*, a u Galižani *canto a pera* i *canto a longa*. Vodnjanci danas izvode jednu melodiju na nekoliko različitih tekstova, no u prošlosti je i melodija bilo više. Naime, pred nekoliko godina Dario Marušić pronašao je u jednom zapisu kojeg je objavio Francesco Babudri (Babudri 1926) drugačiju melodiju od one koja se danas izvodi u Vodnjanu⁶⁸. Nju su naučili mlađi tradicijski pjevači, dok je stariji nisu prihvaćali i tvrdili su kako to nije vodnjanski *vers*. Također, Vodnjanci starije generacije, audiozapise Instituta za etnologiju i folkloristiku snimljene sredinom prošlog stoljeća u Vodnjanu nisu prepoznavali kao svoje već kao Galižanske. To upućuje na zaključak kako su u prošlosti Galižana i Vodnjan imali mnogo sličnije melodije nego što je to danas. Praksa je u novije vrijeme da se u oba mjesta glazbena praksa diskantnog dvoglasja gotovo zamrzнула i nema mjesta za promjene ili glazbene eksperimente. Slično je i kod *bugarenja*, a mnogo otvoreniji pristup imali su pjevači i svirači koji su izvodili *kanat* i *taranjkanje* koji su prihvaćali nove tekstove i melodije, a to rade još i danas.

Drugi oblik jest tonalna glazbena baština (durski tonski način i tonski način koji tendiraju duru i napjevi s ostacima modalnosti). U tekstu ću koristiti termin tonski način koji tendira duru zbog toga jer je obuhvatniji. U prošlosti je takva baština bila vezana uz sjevernu Istru, obalu i nekoliko urbanih sredina u unutrašnjosti. U svim je etničkim zajednicama Istre

⁶⁷ Diskant je vrsta srednjovjekovnog višeglasja (pojavilo se u XII. stoljeću). Isprva je bio dvoglasan, a poslije se razvio u troglasje i četveroglasje s bogatijim melodijskim linijama. Pjevači su često gornje glasove improvizirali.

⁶⁸ Drugačije napjeve zabilježili su i Luigi Donorà u knjizi *Antiche musiche sacre e profane di Dignano d'Istria* i Giuseppe Radole u *Canti popolari Istriani*.

značajno utjecala i na dvoglasje tijesnih intervala, napose dvoglasje tijesnih intervala (Marušić 1995). Tipični instrumentalni sastav ove tradicije su *gunjci*⁶⁹ sastavljeni od violine (jedna ili dvije) i dvožičanog *bajsa*, ali se tim glazbalima mogu pridružiti, a u novije vrijeme i zamjeniti violinu, klarinet i dijatonska harmonika, rjeđe limena glazbala kao što su *kornet* i *flighorn*. Repertoar koji izvede je pretežno plesni. Obuhvaća polke, valcere, *šaltine*, *šetepaši*, *mazurke*, *marće*, *mafrine*, *cotiće*, te u prošlosti još *vilote*, *furlane* i *balune*. U Leksikonu jugoslavenske muzike nalazimo zapis kako se “u nekim mjestima Istre i Kvarnera mogu čuti i starogradske pjesme u duru” (Bezić 1984:329). Taj stil se prema Bezićevoj klasifikaciji naziva durski tonski način i tonski način koji tendiraju duru, a odlikuje se posebnim oblicima dijatonskih odnosa koji u dvoglasju formiraju durski tonski rod. Taj je stil prema spomenutom autoru, karakterističan za dalmatinske otoke i najuži obalni pojas. Sudioničkim sam promatranjem ustvrdio kako je ovaj oblik sveprisutan u živoj kulturi na prostoru čitave Istre te se pjeva na hrvatskom, slovenskom i talijanskom jeziku. U knjizi *Canzoniere Triestino* prikupljene su mnoge takve pjesme koje se pjevaju po čitavoj Istri (Starec 2001).

Napjevi u duru javljaju se u tzv. starogradskim pjesmama⁷⁰ koje imaju relativno dugu tradiciju. Postoje različiti oblici starogradskih pjesama od onih starijih, potom onih koje se izvede troglasno i četveroglasno s vodećim glasom u najvišoj dionici, zatim onih koje se izvede samo *a cappella*, preko jednostavnijih dvoglasnih koje se pjevaju i uz instrumentalnu pratnju. Starogradska pjesma potječe iz urbane ili poluurbane sredine. Ubraja se u folklornu glazbu, ako se razvija i živi slobodno, ako se izvodi i razvija uz male preinake – bez obzira je li njezin autor poznat ili nepoznat, školovani muzičar ili muzički nepismen pjevač i svirač, bez obzira na zapise i objavljene tekstove i melodije. Prema sadržaju tekstova to su pretežno ljubavne pjesme. Postoji više vrsta starogradskih pjesama: a) srednjoeuropske, b) mediteransko-primorske i c) pjesme s obilježjima folklorne glazbe Bliskog istoka“ (Bezić 1984). Na istarskom području najprisutne su prve dvije. Melodije dviju vrsta redovito su u duru ili u načinima koji tendiraju duru. Napjevi prve i druge vrste izvede se uglavnom dvoglasno ili višeglasno, rjeđe jednoglasno, najčešće uz instrumentalnu pratnju.

⁶⁹ Vidi: Arhiv Renato Pernić, CD-20. <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd20-izdanje-2016/191380/> (30.8.2019.)

⁷⁰ “Za starogradske pjesme je ranije bio raširen i naziv varoška popijevka, koju je uveo Franjo Kuhač. Taj je termin prikladan i danas kad se želi istaći posebna vrsta starogradske pjesme vezana uz određenu manju urbanu sredinu, ne za veći grad u cjelini” (Bezić 1984:373).

4.2. Podjela folklorne glazbe Istre prema jeziku

Drugi mogući oblik klasifikacije folklorne glazbe Istre često se radio prema jeziku⁷¹. Sva se folklorna glazba Istre izvodi u spomenuta dva stila (stil tijesnih intervala i tonski način koji tendira duru), samo što tekstovi pjesama mogu biti hrvatski, slovenski ili talijanski ili čak mješavinom jednog i drugog.⁷² Kad govorimo o talijanskom jeziku u tradicijskoj glazbi, onda mislimo na istriotski⁷³ i na istro-venetski govor (Starec 2004). Kako što i u hrvatskom govornom području, gotovo svako selo ima svoj govor, tako i u talijanskom govornom području svaki kraj ima svoj govor. Tako se primjerice razlikuje galižanski, od govora iz Bala, a rovinjski od bujskog govora i slično.⁷⁴ Primjerice Šišanci izvode pjesme koje nazivaju *mantignade*, pjevajući u stilu tijesnih intervala, *kantu na tanko i debelo* na istriotskom govoru, za razliku od Galižanaca i Vodnjanaca koji izvode također na istriotskom ili istrovenetskom govoru pjesme u stilu diskantnog dvoglasja (*canto a la pera*, *canto a la longa* u Galižani i *bassi discanti* u Vodnjanu). Na Ćićariji (Lanišće) u stilu *bugarenja* izvode hrvatske tekstove, dok ih Žejanci izvode na vlaškom ili istrorumunjskom govoru.

4.3. Pjevanje, sviranje i glazbala: terminološke razlike

4.3.1. Pjevanje⁷⁵

Kantat se može bilo koja pjesma. Kad se kaže *kantat* ne znači da se odnosi samo na pjevanje u stilu tijesnih intervala. Može se *kantat* ili *zakantat* talijansku *kantu*, slovensku *kantu* (*ćemo zakantat jenu sloviensku kantu*), dalmatinsku *kantu* (*ona dalmatinska kanta me jako pieža*), slavonsku, bosansku (*one bosanske kante su bivale jako lipe*) i bilo koju drugu npr. afričke *kante*. Kad kažemo *istrijska kanta* onda se to većinom kod hrvatskog stanovništva odnosi na

⁷¹ Ova podjela je najneuvjerljivija. Donedavno se, naime, “nije toliko pokušalo shvatiti sveukupnost glazbene baštine koliko se kroz romantičarske odjeke nastojalo pronaći njezin nacionalni biljeg, a napose tekstovnog dijela pjesama. No, pučka je pjesma, pjesma u pravom smislu riječi, dakle, neraskidivi pjesničko-glazbeni splet. Ne postoji, naime, pučka pjesma koja ne bi bila pjevana. S etnomuzičkog gledišta navedene su podjele krajnje ograničene jer umanjuju važnost glazbene sastavnice, koja je pak od prvorazrednog značenja. S etnojezičnog stajališta postoje hrvatska, talijanska i slovenska glazba (ne valja smetnuti s uma ni istrorumunjsku i perojsku glazbu” (Marušić 1995:11).

⁷² Primjerice pjesma *La jera tre sorele* i *Un giorno andando po placi šetando* primjer su miješanja talijanskog i hrvatskog jezika, a takvih primjera ima više i to naročito na sjevernom djelu poluotoka.

⁷³ „Istriotski ili istroromanski jezik je skupina predmetačkih autohtonih romanskih govora istarskog poluotoka. Čine jezični otok na jugu Istre. Sačuvali su se u samo šest mjesta: Rovinju, Vodnjanu, Balama, Fažani, Galižani i Šišanu, iako su u prošlosti bili rašireniji“ <http://istra.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1260> (12. srpnja 2017.).

⁷⁴ Starija gospođa iz Rovinjskog Sela mi je pričala kako su oni govorili talijanski, ali nisu mogli razumijeti govor ljudi iz Rovinja “*mi smo guorili talijanski, ma nismo mogli predikati z Latinima*“. Rovinjski govor ubraja se u istroromanske govore.

⁷⁵ *Kanat* = pjesma, *kantat* = pjevati.

pjevanje u stilu tijesnih intervala. Drugi sinonimi su *kante po staro* (*zakantajmo jeno kanto po staro*), *kante oja nina* ili *kanta oja nina nena* (ovo je često i podrugljiv naziv). *Se duperalo i tanko i debelo, neko je reko po istrijski i po staro, i to su sve tri stvari znale spomenuti. To se spominjalo, kako kadi u kojen mistu* (tradicijaska pjevačica iz Rovinja, rodom iz Višnjanštine, rođ. 1930-ih). U nekim djelovima Istre, primjerice na Bujštini taj glazbeni izričaj je regionalno obilježen pa će tamo reći *kantat po labinjanski* ili *vlaški*. Nekada se čak može čuti i naziv *zarozgat* koji isto znači *zakantat* = zapjevat, od *rozgat* = pjevati. Međutim, taj naziv se koristi onda kad se želi opisati da je pjesma dobro otpjevana: *Ma smo ga zarozgali; ma su ga rozgali štabelo...*

Kad sam sugovornike središnje Istre pitao što oni podrazumijevaju pod pojmom *istrijska kanta*, dobio sam vrlo slične odgovore. Tradicijska pjevačica iz Rovinja, rodom iz Višnjanštine, rođ. 1930-ih rekla je: *ja mislin da tanko i debelo je baš istrijska kanta od starih koreni. I to bi se reklo istrijska kanta, pokle ih je saku fozu i narodnih i svih skupa, to bi po mome mišljenju bilo*. Sugovornik iz Katuna Lindarskog (r. 1950-ih) pod pojmom *istrijska kanta* smatra isključivo *kanat na tanko i debelo* i roženice: *znači vajka na tanko i debelo i roženice*. Pripadnica nešto mlađe generacije (Pićan, r. 1980-ih) smatra da su *istrijske kante* isključivo *pjevanje na tonko i debelo*, dok njezin vršnjak, tradicijski pjevač iz Svetog Petra u Šumi (rođen 1980-ih) drži kako su to *kante po staro*, *ča su jedanput naši stariji kantali*. Njegova supruga, rodom iz Trviža (r. 1980-ih) objašnjava kako je za nju to *kad kantaju na tanko i debelo*. Tradicijski pjevač iz Žminja, rođen 1940-ih također potvrđuje kako pod *istrijskom kanton* podrazumijeva isključivo *pjevanje na tanko i debelo ili kanta uz roženice, mieh, mešnjice*. Na moje podpitanje što je s *kantama* koje su se pjevale na durski tonski način (ovdje mislim na talijanske *kante* koje su se *kantale* po Istri) odgovara: *pod pojam istrijska kanta, ne bi to bilo, ali kao canzoni di una volta, bi*. Njegova vršnjakinja iz Svetog Petra u Šumi (r. 1940-ih) izražava isto mišljenje: *bih rekla stešo da je tanko i debelo, to je baš kao to glavno kompletno za Istru*. Prisjeća se i kako ona kao djevojčica/djevojka nije znala za dvoglasje tijesnih intervala: *kad si ša u Žminj pa si čuja da svire (sopele – op. a), nan je to bilo ma ča to sviru, nismo ni znali o temu nič. Ni bilo prenešeno nanas nič od tega*. Njezina sumještanka (r. 1950-ih) smatra da u istarsku *kantu* spada *pjevanje na tanko i debelo*, ali i glazbeni oblici druge tradicije (oblici koji tendiraju duru): *to se drži da je, ali kad ste, još i vi, ali i mi kad smo bili mlaji, tu se je više te harmonike, polke i valceri po pliesi i tako, talijanske i slovienske, to drugo ni uopće postojalo*. Za vokalni stil tijesnih intervala kaže kako: *meni je grdo to, ja jednostavno, ne mi grie i gotovo, ne da mrzin, nego ne mi grie!*

Tradicijski glazbenik iz Lindara (r. 1930-ih) prisjeća se repertoara mješovitog pjevačkog

zboru "Roženice" iz Pazinu od 1979. godine kad je postao njegov član, iz kojeg je vidljivo što on podrazumijeva pod *istrijanskom kanton*: *su nan govorili da ćemo kantat u stilu nase kante, jer smo imeli mi i nase partiture, ne samo komunističke. Oni put je bi komunizam, Nelo Milotti je forsira to, jer je imie takov program. A mi smo imeli i nasu istarsku ljestvicu, kade smo imeli naše pjesmice i uon je vajak ubaciva kakovu, tu našu istrijansku*. Nadalje u razgovoru dodaje kako je zapravo ta vrsta pjevanja tipična za južni dio Istre *kade je krvava zemlja*, ali i o tome kako takva glazba nije bila baš omiljena u društvu u središnjem dijelu Istre. Sugovornica iz Pule rođena 1990-ih na moje pitanje zna li što su *istrijanske kante* i ako da, što joj osobno znače, odgovara: *trebam napomenuti da ne živim na selu, živim u Puli i tamo nemam baš puno prilike niti se upoznat dobro s takvom muzikom. Ono što čujem je ono što čujem ujutro prije nego što odem u školu, na radiju, radio Puli, zato što to inače slušamo i iskreno rečeno nisam baš oduševljena ujutro kad upalim radio i čujem zvukove tih tradicionalnih istarskih instrumenata i često ili ugasimo radio ili ne znam. Ta glazba mi se ne sviđa prvenstveno jer slušam drugačije stvari i zato što nisam od malih nogu te stvari slušala i nekako nisam imala previše doticaja s tim i mislim da je to uglavnom razlog. Mislim da svaka osoba ima nešto što voli ili ne voli i da je to sasvim individualno*.

Na isto pitanje istarski Talijani odgovorit će posve drugačije. Za njih se pojam *istrijanska kanta* odnosi se i na njihove pjesme. Sugovornik iz Rovinja (r. 1950-ih) objašnjava: *Rovinj nije Istra, Rovinj je poseban. Rovinjsko Selo je bilo drugi svijet. Pravi Rovinjci pod pojmom istrijanske kante podrazumijevaju samo kante na istrovenetskom i istroromanskom. Od tisuću tristo i neke do tisuću sedanstotih u Rovinj su naseljavali i dolazili iz Lombardije i z drugih krajeva Italije*.

4.3.2. Sviranje

U Istri ovisno o kojem kraju, za svirati se kaže: *svirit, sos, piskat*.... Za svirača postoji nekoliko naziva, opet ovisno o kojem dijelu Istre govorimo: *svirac, sopac, mužikant*... Danas je čest naziv za svirača koji svira na *sopela* ili *roženice* da se ga naziva: *sopelaš* ili *roženičar*. Isto vrijedi za *sopca* ili *svirca miha*, naziva ga se *mišničar*, ali zanimljivo da za svirača *dvojnica* (*sviral, duplic*) ne postoji naziv *dvojničar, dupličar* ili slično, kao ni za svirača tamburice dvožice (*cindre*) ne postoji naziv *tamburaš* ili *cindraš*. U prošlosti se termini *sopelaš, roženičar, mišničar*... nisu koristili. U upotrebu ih uvodi Retato Pernić (Pernić 1997). Nekad se reklo *sopac, svirac ili mužikant* bez obzira na koji instrument se odnosi, međutim dolaskom novih instrumenata primjerice harmonike, došao je i termin *harmonikaš*, pa je tako bilo za očekivati

da će i druga glazbala dobiti nazive za svirača po instrumentu.

4.3.3. Glazbala

S nazivima vezanim uz tradicijska glazbala moramo biti vrlo oprezni, kako bismo po lokalnom nazivu glazbala, na točno glazbalo i mislili. Na primjer, u selu Režanci u južnoj Istri, za *šurle* kažu *duplice*, a *duplice* su zapravo naziv koji u ostalim krajevima Istre odnosi se za sasvim drugo glazbalo (Ivančan 1960), a to su *svirale* ili *volarice*. Režanci pak za *svirale* kažu *šurle*. Tako se za *sopele* koristi još naziv *supiele*, *roženice*, *piffero*, *tuturace*. *Sopile* su naziv za bodulsku, odnosno krčku inačicu glazbala. Primijetio sam kako ljudi često koriste naziv *sopile* za istarske *sopele*.

4.4. Tradicijska glazba u prošlosti – prilike u kojima se glazbovalo

Prilike u kojima se u prošlosti glazbovalo (sviralo, plesalo i pjevalo) znatno se razlikuju od današnjih. U vrijeme prije cestovnog umrežavanja i uopće nabave prometala, pojave električne energije, televizora, telefona i ostalih sredstava informiranja i komuniciranja, ljudi su bili okrenuti svojim sredinama pa su sela i gradići funkcionirali kao zasebni mikrosvijetovi. Tradicijski glazbenik iz Jurićevog Kala, rođen 1930-ih navodi kako su u njegovom selu za vrijeme njegove mladosti bili prilično izolirani. Ističe da nisu imali priliku čuti nešto novo, već ono ča si ču od suseda i onega drugoga. *U ono drugo selo se ni jako ni daleko hodilo, aš nisi jako ima ča, a nisi ima nanka bičiklete. Struja je došla šezdeset i trete. I pokle je došla struja i radio, oni put se počelo gambijivat. Naglo se počelo gambijivat sve.* Drugi sugovornik iz Lindara, rođen 1940-ih ističe kako su ti mikrosvijetovi bili zapravo svojevrsne izolacije *tu se ni moglo nic videt, nic navadit i nic poč napred zac so vladali izolacionizmi. Za puoč z Lindara onaput (i to kad san ja bi mali) va Gracišće to je bilo kako da si ša va Australijo. Znači ono ca se je delalo va Gracišću, Lindar ni zna. Ca se je delalo va Lindaru, tamo se ni znalo. Znači ni postojala ona okosnica ka je povezivala nova otkrića i znanja ka su neki imeli i sve to skupa. Zato san ja skova tu riječ izolacionizmi.*⁷⁶ Međutim, ti su mikrosvijetovi rezultirali i bogatstvom govora, glazbe, plesa i općenito raznolikošću tradicijskih običaja, što je vidljivo u materijalnom i nematerijalnom obliku. Zahvaljujući tome, u Istri postoje različiti običaji koji se vrlo često veoma razlikuju od mjesta do mjesta. Neki su običaji u prošlosti imali veliku ulogu u životu zajednice. To su bile i prilike u kojima su glazba i ples imali veliku i važnu ulogu. Među važnijim običajima koje većina kazivača spominje su svadbeni običaji. Sklapanje braka vrlo je važan trenutak u životu pojedinca, ali i cijele zajednice. Vjenčanje nije isključivo ljubavna priča. “Brak je način stvaranja saveza između skupina ljudi. Takvi savezi imaju važno ekonomsko i političko značenje, pa odluka o njima ne može biti stvar samo dvoje mladih i neiskusnih ljudi” (Haviland 2002:225).

⁷⁶ Lindar i Gračišće su inače udaljeni svega četiri kilometra.

4.4.1. Svadbeni običaji

Svadbeni običaji privlačili su pozornost mnogih, ne samo etnologa i povjesničara već i svećenika, putopisaca, književnika, novinara i sl. Često su putopisci opisivali istarske tradicijske običaje, uključujući i one svadbene. U zbirci *Hrvatske narodne pjesme što se pjevaju u Istri i na kvarnerskih otocima*, narodne su pjesme podijeljene u šest grupa, a jedna od njih su i svatovske. Svadbene pjesme svojom brojnošću i rasprostranjenošću svakako svjedoče kako je nekada svatovska pjesma imala veliki značaj unutar svatovskog rituala. Rudan napominje kako "svatovske pjesme spadaju u skupinu pjesama koje se pjevaju kada se pripremaju i održavaju svatovi. One su određene vremenom i sadržajem. Izvode se u vrijeme kad počnu ozbiljnije pripreme svatova pa sve dok svatovi traju. Sadržaji tih pjesama vezani su za svadbene običaje i obrede" (Rudan 1979:146). Valja napomenuti kako danas takvih pjesama u živoj praksi svadbenog običaja više nema. Moguće ih je čuti samo fragmentarno i to vrlo rijetko, na kakvoj smotri folklora ili prilikom scenskog prikaza svadbenog običaja koje su pojedina folklorna društva organizirala.⁷⁷

Svadbene običaje Kršanščine još početkom 20. stoljeća opisao je Austrijanac Ludvig Karl Moser, koji se etnologijom bavio amaterski, iz hobija. Njegov je tekst, objavljen 1909. u "*Zeitschrift für Österreichische Volkskunde*" pod nazivom "*Bevolkerungsgruppen des Küstenlandes*" vrlo je važan za proučavanje svadbenih običaja, pa tako i svatovske pjesme. Naime, povodom 60-te obljetnice vladavine cara Franje Josipa u Beču je 12. lipnja 1908. godine održana svečanost polaganja zakletve vladaru u kome su sudjelovale etničke skupine iz svih pokrajina ondašnje države. Uvjet za sudjelovanje je bio da svaka skupina mora biti odjevena u sačuvane originalne narodne nošnje svog kraja, uz prikaz nekog narodnog običaja. Tako su iz pokrajine Istre u Beč stigle čak četiri organizirane skupine raznih narodnosti. Jedan od tih skupina bila je predvođena župnikom vlč. Antonom Zidarićem. Tu skupinu istarskih Hrvata (27 osoba) činili su pojedinci iz Kršana, Čepića, Šumbera, Svete Nedelje i Župe Labin. Prilikom boravka u Beču, vlč. Anton Zidarić je Moseru ispričao o svadbenim običajima i običajima prilikom krštenja u Kršanu, te opise narodnih nošnji iz tog kraja, a on je to kasnije objavio u spomenutom članku. Na temelju tih zapisa je KUD "Ivan Fonović Zlatela" iz Kršana 2006. godine uprizorilo scenski prikaz rekonstrukcije svadbenog običaja pod nazivom "*Kršonski pir*."

⁷⁷ Članovi folklornog društva "Cere" su 1971. g. snimili dokumentarno-igrani film pod nazivom "Istarska svadba", urednika Bože Potočnika.

Najdetaljnije opise svadbenih običaja – klasičnu etnografske studiju – donosi Jakov Mikac, prvi školovani etnograf iz Istre koji je nakon Drugog svjetskog rata sakupljao kazivanja starih seljaka, zapisujući narodne običaje, pjesme, priče, narodna vjerovanja i slično⁷⁸. Njegovi opisi svadbenih običaja veoma su važni za shvaćanje koliku je pjesma imala ulogu u životu ondašnje zajednice. “U Istri se svatovski obredi i običaji dijele na nekoliko radnji, a svaka ima u svojoj strukturi određene tipološke oblike. Svatovski obred i običaj u svakom slučaju jest dosta složen i ispunjen dramatskim situacijama koje proizlaze iz nekoliko izvora. Prvi bi bio odluka mladića i djevojke da udruže životne puteve. Drugo, djevojka se rastaje s roditeljima, s roditeljskim domom i jednim načinom života, a odlazi u drugu obitelj, u novi dom i usmjeruje se na novi životni put pun iskušenja i neizvjesnosti” (Rudan 1979:147). Prvi korak nakon što su mladić i djevojka odlučili *da te se zet, na Bužeštini se reklo da su si dali besedu*, bila je prosidba: *prošnja, zapitki*. Uz obred prosidbe u prošlosti su bile neizostavne prosidbene pjesme, koje su zapravo bile dio obreda. Rudan navodi kako se prosidba dijeli u dva čina, na početni i završni i tako se i narodne pjesme vezane uz prosidbu dijele na dva niza: u niz pjesama koje se izvode kad se prosidba počinje očitovati, i niz pjesama u toku trajanja prosidbe. Pod početkom prosidbe podrazumijevamo onu radnju kad budući mladoženja okupi svoje prijatelje, obično nedjeljno popodne, pa dođu u djevojčino selo, nedaleko njezine kuće, pjevati pjesme o ljepoti djevojke i svojim željama. U Lindaru su takve pjesme nazivali *serenadama*. Tradicijski glazbenik iz Lindara, rođen 1920-ih prisjeća se *kad smo se poceli zenit, smo svojih malicami hodili pod ukno kantat serenade*.

Namjena je takvih pjevanja da upozore djevojčine roditelje i selo (djevojka to obično zna) da se priprema prosidba i dolazak prosaca u kuću. U nekim krajevima ovaj niz pjesama nazivaju *pijane pjesme* (Rudan 1979), jer izvođači najčešće improviziraju i pronalaze svakakve motive da kroz njih iskažu zaljubljenost mladića u djevojku i njegovu neodoljivu želju da se sastanu i vjenčaju.

Primjerice:

*Tvoj otac i moja mat,
ženili su se za šulac,
ku nan Boh da zdrovlje,
mi ćemo za sprovlje.*

⁷⁸ Rezultat tog rada bila je knjiga *Striha* objavljena u izdanju JAZU 1963. godine, zatim *Istarska škrinjica* iz 1977. Mikac na jednom mjestu donosi svu građu koju je sakupio tijekom svog terenskog rada. U *Istarskoj škrinjici* donosi vrlo detaljne opise svadbenih običaja iz raznih djelova Istre: Kastva i Ćićarije, Bužeštine, područja Lupoglava, Huma i Cerovlja, područja Draguča, područja Grimalde, područja Kringe i Tinjana, područja Poreštine.

*U vašen vrtu
jena mažurana,
vaša hći
je namurana.*

*Jena kopa visoka,
da bi doli pala,
i ta mala brkasta,
da bi me dopala.*

*Daj mi mala,
ča si obećala,
lica bele
i nogi debele.*

Na Šumberščini se izvodila pjesma sljedećeg teksta:

*Priša san ti pod barkon kantati.
Ča će reći tvoja mila mati.
Bit ćeš moja ko je volja tvoja.
Stani gori ko si legla spati.
Stani stani, nigdar se naspala.*

(Tradicijski glazbenik iz Šumbera, rođen 1920-ih)

Završni dio prosidbe čini dolazak mladića i njegova oca ili boljih prijatelja u roditeljski dom djevojke. Tada se dio namjere također iskazivao i kroz pjesmu. U pjesmi su pripremljena pitanja i odgovori koji su mogli uslijediti u razgovoru poslije saopćavanja molbe prosaca. Kroz pjesmu su ta pitanja i odgovori na njih ugodnije izraženi nego što bi mogli biti kroz razgovor, ovdje daju drugačiji ugođaj i nose izvjesnu notu šaljivosti koja ima cilj da ne dođe do suviše ozbiljnih situacija.

*Zdravo prijatelji, od starine znani,
ča ćete nas pušćati va te vaše strani.
Nemojte zamirit ča ću besediti,*

otu vašu mladu ja bin rad imeti... (Rudan 1979).

U Istri se mladići i djevojke *žene*. Udaća je termin koji na ovim prostorima nije ukorijenjen. Najčešći termin za svadbeno slavlje je *pir* ili *svati*. To naravno ne vrijedi za novopridošlo stanovništvo koje je u Istru došlo nakon Drugog svjetskog rata. *Svaća* ili *svati* je naziv za sve sudionike svadbe. *Pirovanje* se odnosi na svadbenu gozbu. Pir je poput onih na Krku pravo veselje, javno zbivanje u kojem osim glavnih protagonista, mladenaca, kumova, roditelja i rodbine, sudjeluje i cijela zajednica (Zebec 2005). Svadbena se procedura u prošlosti u većini krajeva Istre uz neke razlike odvijala na slijedeći način:

1. Okupljanje *svaće* od *mlade* u njezinom domu i od *mladega* u njegovom domu.
2. Odlazak svatova od *mladega* po *mladu*
3. *Zakon* (vjenčanje)
4. *Speljivanje mlade* u novi dom
5. *Pirovanje puli mlade, pirovanje puli mladega*
6. *Poglotki, Pohotki, Poglotki* – pohod mladenkinih roditelja u njezin novi dom i pohod mladenke ili obaju mladenca mladenkinu roditeljskom domu.

Svadbene običaji variraju od mjesta do mjesta. Ovdje ću navesti isključivo one običaje koji su vezani uz glazbu i ples. Važno je napomenuti kako su se mode vezane uz običaj vjenčanja mijenjale i još uvijek se mijenjaju. Neki su se elementi napuštali, a usvajali bi se neki novi, dok su se neki očuvali i do današnjih dana. Treba napomenuti kako su se ljudi nekada ženili u bilo koji dan u tjednu, kasnije kada su ljudi bili u radnom odnosu, tad su za vjenčanje počeli odabirati subotu. Svatovi su najčešće počinjali u subotu, istovremeno kod mlade i kod mladoga. U vremenu korizme i došašća vjenčanja se nisu održavala. U Sutivancu je postojao zanimljiv običaj o kojem je govorila sugovornica iz Potpićna, rođena u Sutivancu 1920-ih: *kad je finila korizma, jedan mladi par bi obuka nošnju i su šli od kuće do kuće. Njih bi pratili sopci na sopelami ili mihi i poli svake kuće bi zaplesali. Domaćini bi njin dali jaja, kobasice, pince i nu ča je bilo. To je značilo da se otpire vrime od svati, da more započet ženidba.*

Svati su bili veliki u skladu s mogućnostima onih koji su se vjenčali. U nekim su krajevima, u bogatijim obiteljima, ponekad trajali i po tri dana. Sugovornica iz Cera rodnom iz Gračašćine, rođena 1940-ih ističe kako se: *jedanput se ni delalo svate po oštarijah, nego se je delalo doma. I u subotu se je bilo puli neviste i ujutro u nedilju se je šlo poli oženje i tako do ponediljka ujutro. Od subote do ponediljka se je delalo svate.* Tradicijski glazbenik iz Jurićevega Kala (r. 1930-ih) spominje svoje iskustvo svatovskog svirača: *samo jedanput san bi na piru*

san, ali nikad više. Subotu i nedilju, a nijedan da ti pomore. Mlad san bija, petnajst dan me ruka bolila, sva otečena mi je bila i san reka nikad više ti na pir nećeš poč svirit za niakaove šolde! A ovako kad san s kumpanjon bi, on je više sviri, ja san mu samo svako toliko pomoga da mu laglje bude, aš ja san većinon za roženicu bi pozoven, ali steši san i njemu pomoga.

Za razliku od rijetkih imućnijih, većina je siromašnijih svatove imala u skromnijoj varijanti. Tako primjerice, sugovornica iz Cera rođena 1920-ih: *kad san se ja uženila, san bila treta nevista. Svekrf mi je bi sam kako prst, aš ni mogla š njin nijena stat, da je poredan. Za Martina za kega san se oženila, za njigovega oca ja san bila na jenu fozu štimana mlada, aš san bila težak i tako. I vajk tih kumi san imala koliko sve Žagričke, na niku fozu san bila, ne znan na ku fozu. I kad san se ja uženila je šla s namon sestra i njigov brat je bi ondika u selu. I kad smo došli ča su nas čekali kako svati, jaja na solatu, nanka kruha ni bilo, oniput su se još delali kolači, dva veliki kolači pak su narizali supe pak neka idemo neka jer su nas čekali.*

Glazba i plesovi vezani uz svatove varirali su od jednog do drugog dijela Istre. U nekim krajevima na *piru* su svirali *gunjci*, u nekima su to bile *sopele* ili *mih*. Ali dolaskom harmonike u ove krajeve ta se glazbala napuštaju. Primjerice ples *balun* nije se svugdje u Istri izvodio, ali je u nekim krajevima bio glavni ples, kako ističe tradicijski glazbenik iz Jurićeveg Kala, rođen 1930-ih. Sjeća se šezdesetih godina 20. stoljeća kada je *balun* bio glavni ples u svatovima: *mi smo svirili od Pule do Prikodrage, finton u Raklju smo svirili, na Labinščini, svaderi smo hodili svirit. Oni put smo bili popularni i to nan je hodilo kako sve strile. Oni put se čuda balon plesalo. Je bilo to popularno čin smo tri četire plese odsvirili, ala balon, zajno balon.* Drugi tradicijski svirač iz Jerončići također svjedoči svoje iskustvo svirača na svatovima: *na Labinščini, tamo je bilo tih baluoni koliko ćeš, jer tamo je bilo vajk to popularno i je dan danas.* Kazivači ističu kako su pretežno starije generacije držale više do tih *starih užanci*, za razliku od mladih koji su često željeli nešto modernije, u skladu s trendovima.

Glazbalo koje je imalo važnu ulogu u svadbenim običajima, bile su *sopele*. One nisu bile rasprostranjene u svim djelovima Istre. Tamo gdje su bile prisutne, bile su svatovsko glazbalo. U jednom trenutku tu ulogu gube i to prvenstveno dolaskom harmonike, tada se one sve više potiskuju. Sugovornica iz Pule, rodom iz Cera (r. 1950-ih) navodi kako se već za njezine mladost nije plesalo pod *roženice* i *mih* osim u nekim prigodama poput *pira*, ali i tada su ta glazbala često bila prisutna samo radi inzistiranja starijih: *U našoj generaciji ni se plesalo pod roženice, ni mih. Ali kad su bili neki svati ili za veće prilike se plesalo pod roženice i mih. Kad san se ja ženila, moja mat je inzistirala da budu roženice i mih, jer je njen barba to sviri, inače to već ni bilo. Svirili su nan Blaž pokojni Bančić ča je sad umra i niki Benčić. Taj Benčić je još živ. Barba Blaž i taj Benčić i još neki je bi, san zabila ki. Su svirili sve po tradiciji, ne bi*

bila moja mat preskočila tradiciju, ne daj Bože. Slično spominju i tradicijski svirači iz Cera rođeni 1930-ih koji su često od starijih generacija bili pozivani da dođu svirati u svatove na roženice: na Labinščini kad smo bili sos tamo puli Svetega Martina, ja paran da je bilo. I sad ti mlaji njen je smetalo to, kapiš? A stariji, ki su nas zvali zajno su nan govorili: - svirite, svirite! A mi i smo, kad su rekli! Kad greš na žurnadu moraš svirit. Moraš poslušat. I mi smo svirili, a ti mlajin je to smetalo i oni su nan kad nismo svirili piske na roženican prekinuli. I mi dojdemo, a ti mlaji nan govore: ala svirite, svirite! A piski su bili slomljeni. A mi smo imali škatulu za rezervu, aš ne moreš poč nikamor bez rezerve i smo gambijali piske i udri sos i ne frmat za urtu.

U čitavoj središnjoj Istri postojao običaj *kantat za kolač*⁷⁹ (Mikac 1977). Tradicijski pjevač iz Križanci, rođen 1940-ih spominje: *kat so svati večerali, rečimo na puol večeri, bi bili prišli kantaduri z sela (2-3 ki su se složili i ki su znali kantat) kantat za kolač i na saken škalinu bi otkantali jeno kitico, koliko je bilo škalini toliko su kitic skantali. Onda su njen muorali mladi uženja i mlada nevesta pones pred vrata, pit i ta kolač, ali su dali i druge hrani. Često se znalo doć kantat i kasnije, kad su mladi i mlada već otišli spavati. Onda bi oni morali ustati, otvoriti prozor i donesti im nešto za popiti i za pojesti, i obavezno kolač! Tradicijski glazbenik iz Lindara, rođen 1930-ih sjeća se i neugodnih situacija: *so šli kantat za kolac, kad so mladi šli već spat, neki njen je donesa anka miesa i bukaletu, a neki njen je hiti i bukalin*. Pjesma koju se pjevalo za kolač u Križancima (Žminjština). *Na saken škalinu se zakantalo jeno kitico:**

*Pred vašemi vrati,
ladonja je zelena.
Na prven mi vrhu,
vrhu od ladonje,
na njoj mi se suši,
ta svilni kombine,kega će nositi
ta mlada nevesta.*

*Na ten drugen vrhu,
vrhu od ladonje,
na njen mi se suše,*

⁷⁹ *Kolač* je bio napravljen u obliku pletenice u krug, promjera cca 60 cm od tijesta od bijelog brašna kao za kruh samo što je bio više sladak. Takve kolače darivalo se sviračima. Kazivačica rođ. 1922. g. žena pokojnog tradicijskog svirača iz Rudani navodi *naši su Bog zna koliko kolači donili vajka*. Kolač se ostavi i svećeniku, zatim pjevačima koji bi došli *kantat* za kolač. U Lindaru je bio običaj kad bi nevesta izašla iz crkve onda bi se prekrizila i bacila bi *kolac* između svatova, tko bi ga od njih uhvatio smatralo se da će se prvi nakon njih oženiti.

*te svilne budantice,
koje će nositi,
ta naša nevesta.*

*Na ten treten vrhu,
vrhu od ladonje,
na njen mi se suši,
ta svilni popizdić,
kega će nositi
ta naša nevesta.*

Na četrten vrhu...

U daljnjim se kiticama nabrajalo sve ono od odjeće što bi mlada donijela u *doti*⁸⁰ (tradicijski pjevač iz Križanci, rođen 1940-ih). Tradicijski glazbenik iz Lindara rođen 1930-ih napominje kako je običaj pjevanja za *kolac* bila prilika za jelo i piće, budući da su u to vrijeme ljudi još uvijek pamtili glad. To su bile prigode kada se nešto bolje pojelo i popilo: *mi smo kantali kad su bili svati. Smo šli za nevesto kantat samo da nan daju teh cukerančići i kolaci i se skupa. Smo je liepo zakantali: "Stani mi gore ti mlada nevesta" jer s tien smo je teli aktivirat da nan ca donese za jes i za pit dole. Nas je bilo sedan, osan ki smo sli zakantat te mlade nevestice. Oni so liepo jeli va kuće i delali svačo, a mi smo šli da bimo i mi anke nešto dobili od teh svati i smo šli kantat te nevestice:*

*"Stani mi se gore ti mlada nevestica taj ta na na na naj,
jutre ti je prvi dan da si mlada nevestica,
oja nina nena da si mlada nevestica".*

Kad su se ženili udovci, a naročito kada je udovac bio mnogo stariji od buduće supruge, još od davnina bi se umjesto pjevanja udaralo i na razne načine bučilo. Iz jedne odredbe Pulskeg statuta saznajemo kako se zabranjuje pojutarje (*mattinata*), odnosno običaj koji se sastojao od lupanja raznim predmetima: mjedenicama, motikama, kaligama, rogovim i sličnim glazbalima onda kada je netko drugi put sklapao brak. U Rovinju se početkom 19. stoljeća taj običaj nazivao *crepazia*, ali zapisivač navodi kako je riječi slavenskog korjena, dok je talijanski naziv *battarella*. (Mogorović Crljenko 2012:74). U Vižinadi taj običaj nazivaju *klepacija*, a na Bujštini *klepečija*. U Lindaru su *ruompali* pred vratima sa *starin loncima, padelama i fuštima*

⁸⁰ Miraz

sve dok im nisu donijeli piti i jesi onda bi prestali *ruompat* (Milka Šajina, r. 1942.).

Svadbena procedura odvijala se najčešće prema određenim pravilima. Tako su i svirke, odnosno pjesme koje su se izvodile u tim prigodama bile određene kanonom. Svirači na *roženice* spominju da su svirali određene melodije poput *speljivanja*, *otpravljanja*, *koračnice*, *mantinjade* i sl. *Roženice su svirile kat su se neviste ženile ki su mogli, a nisu puli svakih* (sugovornica iz Cera rođena 1920-ih).

Speljivanje mlade neviste označava određenu melodiju koja se izvodila na tradicijskim glazbalima prilikom izvođenja mlade nevjestice iz rodne kuće. *Speljivanje je kad se dojde po mladu i kad se je uzme s kuće* (tradicijski glazbenik iz Ceranštine, rođen 1930-ih). Često se pod tu melodiju *speljivanja* na Ceranščini, kako stariji kazivači ističu znalo i pjevati tekst, međutim tekst se s vremenom izgubio. Po sjećanju sugovornice iz Cera, rođene 1920-ih, tekst je išao ovako:

*Mlada nevista s kuće van,
mlada nevista s kuće van,
poštena od mene je,
od mene je ti ti ti
mlada nevista s kuće van...*

Ili:

*Ta na na hodi van,
poštena, si ili nisi...* (tradicijski svirač iz Cera, rođen 1930-ih).

Melodije su se razlikovale od mjesta do mjesta. Mogla su se svirati na bilo koje glazbalo. U nekim krajevima izvodile su se na *sopele*, *mih*, *vijulin* i *bajs* ili pak na harmoniku, međutim, sve je to ovisilo o kraju, ali i o vremenskom razdoblju, odnosno o modi koja je tada bila aktualna. U sjevernom dijelu Istre, primjerice, za te prigode svirale su se *arie* ili *marće* (npr. *O barcaioli*).⁸¹ Tradicijski svirač iz Lupoglava, rodom iz Slovenije, rođen 1950-ih navodi kako su svatovi predvođeni sviračem prilikom dolaska po mladu, najprije pred kućom zasvirali *polku* za pozdrav mladoj. Na Labinštini se često *mladu nevestu speljivalo pod mih* (tradicijski glazbenik iz Kršana, rodom iz Trgeta, r. 1930-ih). Na Ceranštini, Barbanštini, Roveriji i Labinštini u starije vrijeme speljivanje se izvodilo najčešće *pod sopele*. Kasnije, šezdesetih godina 20. stoljeća u tim krajevima svirali su u kombinaciji harmonike i *sopele*. U toj se kombinaciji na *piru* često svira i danas, posebice u južnom djelu Istre. Starija su glazbala u Istri

⁸¹ Vidi Arhiv Renato Pernić CD 19, br. 7. *Marća* – harmonika triestina koju svira Atilio Bazjak iz Lubijani. <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd19-izdanje-2016/191379/> (30.8.2019.)

većinom potisnuta dolaskom dijatonske harmonike – *trieštinke*. Valter Primožić navodi kako je *trieštinka* iz Trsta na područje današnje Općine Kršan stigla 20-ih godina prošloga stoljeća. Već je tridesetih ona potisnula upotrebu starijih glazbala na seoskim plesovima i svadbama. Sve se više kupovala i sve je više bilo svirača tog glazbala, pa je sve do današnjih dana zadržala svoju popularnost (Vrime je... 2007:122).

Otpravljjanje neveste se u svatovima izvodilo kad je mlada nevjesta odlazila iz svoje rodne kuće te odlazila u suprugovu. Često su melodije svirki ili pjesama koje se u tim prigodama sviraju / pjevaju vrlo dirljive i katarzične, budući da opjevavaju vrlo dramatičnu situaciju u kojoj se djevojka rastaje s roditeljima i djevojačkim životom i odlazi u novu sredinu u kojoj preuzima novu ulogu.

Tradicijski glazbenik iz Šumbera (r. 1910-ih) sjeća se kako su jednom prilikom pjevali na piru u Šumberu “*kad se je oženi A. J. za M. J. smo bili kantali konto „Otpravljaj se od mile majčice“*. *Kad smo zakantali ja i R. i N. to je sve plakalo. Prišle su kuharice. Prišla je od R. žena K. i rekla: Mladići vas molin hrmojte (zaustavite) zaš tu i močak (mačak) plače. To je se plakalo, to je konta od plača, su nas frmali na pol konte, nismo mogli kantat dalje.*

Evo teksta ove dirljive pjesmice:

*Otpravljaj se od mile majčice,
otpravljaj se ma od mile majčice.
Majko majko sad ti ja odlazin,
majko, majko, sad ti ja odlazin.
Majko, majko nikad pozabljena,
majko, majko, ma nikad pozabljena.
Doć ću ti ja majko opet do tebe,
doć ću ti ja majko ma opet do tebe.
Majko, majko ti si mi nezabljena,
majko, majko, ma ti si mi nezabljena.
Majko, majko z Bogom doviđenja,
majko, majko, ma z Bogom doviđenja.*

Stoga ne čudi što su danas te iste izrazito dirljive melodije *speljivanja, otpravljjanja* i sl. pronašle svoje mjesto na pogrebima.

Postojale su i melodije koje su se izvodile prateći svatove od mladenkine kuće u ženikovu. *Koračnica je bila po česti kad se hodilo*, budući da se u prošlosti u svatove išlo većinom pješke, pa su često svatovi putem pjevali i svirali (tradicijski glazbenik iz Cera, r. 1930-ih). Te su melodije pretežno bile vesele i euforične. Tradicijska pjevačica iz Žminja

rođena 1930-ih prisjeća se pjesmice koju je brat u svatovima pjevao svojoj sestri koja se udavala: *kad san bila otročica, san zapoštala kad su jeni svati pasali. Mi smo čuvali uofci i smo čuvali do kašneje. Nikad ne pozabin, je bila mesečina kako dan, i su pasali svati. I svat je kanta svojon sestruon ovo kanto:*

*Milko moja
ne hoj rano spati.
Doći ću ti
pod okno kantati.
Pak ću videt
si li pošla spati.
Spavaj spavaj
kad si dole legla.
Spavaj spavaj,
za me ne pensavaj...
I još so bile dve kitice, ali se ih ne moren domislit.*

Treba napomenuti kako je prošlosti u nekim krajevima Istre supružnici bili iz iste općine. Većinom se ženilo u istom selu ili barem župi. Smatralo se da dobra mlada ne smije otići iz sela. Postojala je čak i uzrečica *dobra mlada i dobra krava nikad ne gre z sela*. U Svetom Petru u Šumi ističu kako su se djevojke do početka sedamdesetih godina 20. stoljeća većinom udavale u Svetom Petru u Šumi, s jedne strane jer nije bila mobilnost kao danas, ali i zbog stava od starine koji je bio blagonaklon takvoj praksi. Tradicijska pjevačica iz Svetog Petra u Šumi (r. 1940-ih) ističe: *su se ženili tako doma, to nanke ni bilo jako modierno da se za fureštega uženiš. To da si kako niki škart*. Bilo je više krajeva u Istri koji su držali do tog običaja. *Sutivanac je bi isto specifičan jer su se isto tamo ženili u krugu. Znaš kako je Sutivanac: Medančići, Cvitići, Vareški, Rapanji – to ti je nekoliko malih seli skupa. I oni su se samo međusobno ženili i kumili* (sugovornica iz Pule rodnom iz Cera, r. 1950-ih). U nekim krajevima, postojala je svojevrsna izolacija, odnosno manjak komunikacije između stanovnika obližnjih sela/mjesta. Primjerice, jedna sugovornica iz Lindara (r. 1940-ih) navodi kako nikada nije bila u obližnjim Bašotima, selu samo dva kilometra udaljenom od Lindara. Također, još su se do nedavno stanovnici gradića ili nekih poluurbanih sredina, one koji su živjeli u okolnim selima iste župe smatrali sebi inferiornima. U Lindaru su ih primjerice nazivali pogrđnim imenima *Poljanci poglojanci* i ako su dolazili na ples na pučku svečanost Mohorova (sv. Mohor, 12. srpnja) gađali bi ih kamenjem. Seljani su pak Lindarcima govorili *Lindarci – slabi jarci* ili pak *Lindaresi prepotenti*. Možemo reći da je do nedavno postojao svojevrsni kampanilizam – svaka

je mikrosredina imala svoje predrasude o drugima, pa i kad je riječ o glazbenoj praksi i plesu, gdje su sve svoje smatrali boljim i ljepšim. “Kampanilizam je fenomen sredozemnih sela koja se često opisuju kao ‘odvojena kraljevstva’ ili ‘male republike’, a radi se o kompleksnim sustavima mjesnih odnosa i jedan od oblika svakodnevnih identifikacijskih strategija zajednica. Temelji se uzdizanju i idealizaciji vlastitog mjesta i zajednice umanjivanjem susjednih mjesta i njihovih stanovnika” (Perinić Lewis 2011: 234).

Nekada je među svadbene glazbene momente spadala i *mantinjada*, *mantinjoda* i *sl*. Ona danas označava svečanu svirku na *sopele*. Postoji nekoliko melodija *mantinjadi*, primjerice, *Glavaševa mantinjada*⁸², koja se najčešće izvodi po čitavoj Istri gdje se svira na *sopele*, osim na Labinštini gdje postoji više melodija. Tamo je poznata *Najbolja matinada* ili *Mantinjoda od Meneta* koju su nekada izvodili pokojni Mene Markulin i Bepo Mrkoc. Njihovu interpretaciju većina današnjih svirača smatra najsavršenijom i najbolje izvedenom *mantinjadom* u kolektivnom pamćenju. Danas je izvode jedino svirači KUD-a “Zlatele” iz Kršana. Postoji još *Mantinjada od Zlateli* i druge.

Mantinjada se danas svira prilikom proslava, obljetnica, uglavnom prigodom većih svečanosti. Njome se obično otvaraju smotre i susreti vezani uz tradicijsku glazbu u Istri. U prezentacijama folklornih društava ona se pretežno svira kao prva, nakon koje slijedi vrlo često ples *balun* ili neka pjesma *na tanko i debelo*. Takav redoslijed izvedbe dugo godina je bio koncept prezentacije krškanskog KUD-a “Ivan Fonović-Zlatela”. Vrlo slično su se prezentirala i ostala kulturno-umjetnička i folklorna društva. Valter Primožić u izdanju trostrukog nosača zvuka “Vrime je...” koji je izdan povodom desetogodišnjice djelovanja KUD-a “Ivan Fonović Zlatela” navodi: “*mantinjadu* se često poistovjećuje i s *otpravljanjem*, *speljivanjem* ili *kumpanjivanjem* neveste, međutim to su različite svirke koji se ne odnose na iste događaje u nekadašnjem običaju ženidbe” (Vrime je... 2007:15).

Atmosfera tih melodija se razlikuje. Neke stvaraju veselu, euforičnu atmosferu, druge tužnu, sjetnu i *sl*. Stari svirači iz Šumbera tvrdili su da se *mantinjada* svirala prilikom prikupljanja *manče za sopce* (napojnice) na svakom *piru*. Etimološki, takvo objašnjenje odgovara jer *mantenere* na talijanskom jeziku (*mantegnir*, *mantignir* na istromletačkom) znači uzdržavati, hraniti, namirivati. Prema tome, svati su *mantinjali sopce*. Vezano uz Kršan, običaj je zabilježio i Ludwig Karl Moser 1908. godine. Prema kazivanju tadašnjeg krškanskog župnika Antona Zidarića, navodi da se *mantinjada* svirala *sopelama* na svatovima za vrijeme svečanog ručka kod nevestine obitelji, nakon vjenčanja u crkvi. Najprije se *mantinjadu* sviralo *nevesti*

⁸² Vidi: *Mantinjada*, izvode Zdenko i Blaž Glavaš <https://www.youtube.com/watch?v=Kb5y9VP77LE> (29.12.2019.)

(mladenki), pa *uženji* (ženiku), kumovima, *nevestinoj* obitelji, *uženjinoj* obitelji te na kraju, svakom pojedinom svatu. Svatko kome je bila upućena navedena svirka, morao je priložiti *manču* na tanjur. Tako su *sopci* namirivali svoje usluge za sviranje na *piru*. Sugovornica iz Cera (rođena 1920-ih) prisjeća se: *kad su mantinjade sopli, pak je bila užanca ništo tako za stavljat niku limozinu, pak je bi niki Bepo Toničin i Dončić stari pak je govoriya ma ja bih rad i belih ovac, ne samo črne. Pet, deset čentežimi su bili črni, a dvajset su bili beli.*

Opis *mantinjade* zorno je prikazao i Jerončić: “Kad bi se svadbena svečanost pomalo bližila kraju počelo se sa sviranjem tzv. *Mantinjada*. To je po prilici izgledalo ovako: Ispred svirača postavilo bi se dva duboka tanjura za juhu poklopljena tako da sliče morskoj školjci, a negdje samo jedan tanjur prekriven ubrusom. Jedan bi tada mladić izabrao djevojku za ples da bi potom ruku položio između tanjura te ostavio nešto novca, naravno prema mogućnostima. Tada bi dotični mladić mogao naručiti pjesmu po svom izboru. Plesati je tada mogao jedino taj par. Situacija bi se ponovno ponavljala sa nekim novim parom. *Mantinjada* je potrajala sve dok je bilo dobre volje (novaca) i zainteresiranih strana. Prvu bi *mantinjadu* obično naručio mladoženja, da bi ga potom slijedili kumovi i to redom najprije desni pa lijevi. Taj je običaj po mom mišljenju bio vrlo ljep i koristan poglavito za mladence, budući da bi se tom prilikom sakupilo podosta novaca da bi se platilo svirača. Međutim to zapravo i nije bilo pravilo već stvar dogovora. Naime, kad bi mladoženja ugovarao svirca za svadbu, tada bi se pogodili i za visinu novčane nagrade. Samo je o dobroj i poštenoj namjeri svirca ovisilo da odvagne da li će svoj posao nagraditi novcem dogovorenim prije ili novcem od *mantinjadah*. Teška srca ipak moram, istine radi, ovdje istaknuti da je između svirača bilo i onih koji bi uzimali za plaću obje opcije. Osobno neskromno ističem da mi baš nikad nije pala na pamet slična formula. Većinom sam uzimao plaću koju sam dobio na *mantinjadah* koja mi je uvijek bila dostatna, a znala je biti i puno veća od dogovorenog. Moram napomenuti da je sviranje *mantinjada* posebno bilo rašireno na području Pićna, Kršana, Tupljaka, Krbuna i Gračišća” (Jerončić 2010:52). Tradicijski glazbenik iz Jurićevog Kala rođen 1930-ih prisjeća se nekadašnjih svadbi: *hodili smo sviriti na pir, počeli smo u subotu i u nedilju se je nastavilo do pokle podne, skoro do noći. I oni put je tribalo, stariji su to zahtjevali da se sviri "mantinjada. Prije nego se razilazimo, da se pleše ta mantinjada. Mantinjada se je svirila na čast domaćina. I za te mantinjade su davali šolde na pijatu, su donili pijat i smo hodili poli svih ki su na piru bili i su brali šolde. To su davali šolde, kako i kad se daje za rože, a foši i više. I tih šoldi je bilo ogromn. Ti mladi nisu znali kamo ti šoldi gredu, oni su mislili da gredu uženjen. I jedan stariji čovik kad su hi pokupili je reka kamo bite vi te šolde, da će hi dat uženjan, ne, ne je reka to je za svirce oni svire na našu čast i to pripada njima. Tih šoldi je bilo dosti, tri put više nego ča smo se pogodili za*

svirit. Pokle smo se mi dogovorili da ćemo polovicu ča smo se dogovorili za plaću ča smo mu svirili smo mu puštili. Smo vidili da ni zna, da ga ne bimo toliko uglobili pa smo puštili polovicu. Sugovornica iz Rudani rođena 1920-ih objašnjava: mantinjadu sviru najzad i to kada finjiva pir. Su stavili kolač na jedan pijat i potle sviru mantinjadu svin čistin na okoli banka i kuharon i svin čistin. I koliko ki more da šolde i to je bilo za sopce. Oni su pitali jenega po jenega – je li ste vi kuntenti primit naš glas na vašu čast? Smo! Svaki reče i ontrat mu sviru tu mantinjadu i njin stavi koliko ki more, oni ne pitaju cijenu ninega. Pred svaken svoju zasvire koliko god ih je. Tradicijski svirač iz Cera, rođen 1930-ih također ističe: mantinjada je kad se je za stolon, kad su finjivali svati. Se stavilo pijat i kolač i nutra je stavi svaki niki šold, koliko je ima. Niki već, niki manje. A svirači bi došli puli svakega uzvanika i su pitali: Bite vi voli naš glas u vašu čast? I ku je reka da ja, kolač i pijat je doša tamo i je stavi kakov šoldo ili niki dar pak su zaplesali. Tradicijski glazbenik iz Jurićevega Kala (r. 1930-ih) napominje kako su za mantinjadu svirali i plesne melodije: bilo koji ples, su bili tri plesi većinon smo svirili balon i na harmoniku kakov drugi ples da su svi plesali.

Milka Šajina (r. 1942., Katun Lindarski) sjeća se običaja organiziranja plesa, nakon što su svatovi s mladom nevjestom stigli u ženikovo selo. Često je ples bio u nekoj drugoj kući u selu, obično nekoj susjednoj. U ženikovoj kući se jelo i pilo – *pirovalo*, a u susjednoj se plesalo. Taj je ples bio javni, na njega je mogao doći bilo tko. Dolazili su i mladići iz okolnih sela. Ukoliko je u mjestu bila kakva prostorija poput *lože* ili kakvog drugog javnog prostora, kao primjerice u Lindaru gdje je postojao Kulturni dom, u tom se slučaju ples organizirao u takvom prostoru. Međutim, na tim su plesovima postojala određena pravila. Prvi ples bio je posvećen mladencima. Tada su samo oni plesali. „*Valcer po dekle*“ *smo sopli za prvi ples kad je z mladon zaplesa uženja* (tradicijski svirač iz Lupoglava, rođen 1950-ih). Nakon što su *zaplesali nevista i oženja, pak su kumi i kuma i mat i otac i sve dalje* (tradicijska plesačica iz Cera, rodnom iz Gračašćine rođena 1940-ih). *Posebno je bi ples i za kuharice. Svakih nekoliko plesi pa je bi slobodan ples za bilo kega, tu su mogli svi plesat ki kod je tie, ne samo ki su bili na svati, nego i seljani i ki got je priša va selo. Plies je bi i za “batiće”, za dicu od šiest, sedan liet ki još nisu znali plesat, a su skackali okolo. Njih se zvalo batići.* (Milka Šajina, r. 1942, Katun Lindarski).

4.4.2. Plesovi - mjesta susreta

Mladić i djevojka vrlo često su se upoznawali na plesu. Plesovi su nekada bili glavna mjesta okupljanja i upoznavanja. Treba naglasiti kako su do sedamdesetih godina 20. stoljeća isključivo mladići odlazili na plesove u druga sela, a djevojke su plesale samo u svom selu.

Samo su u iznimnim situacijama bile prisutne na plesu izvan svog sela, ako su primjerice kojim slučajem bile nazočne na kakvim svatovima.

Tradicijska pjevačica iz Svetog Petra u Šumi (r. 1950-ih) o plesnim zbivanjima svjedoči: *tu je vajk bija u Svetin Petru plies u nedilje večer. Sva Žminščina, Tinjanščina, doli svi iz Marasi, valje doli z Vrsara svi su dohajali simo na plies ti mladići, to je bilo nigdi sedandesetih godina. Oniput koliko ih se je uženilo ća, strašno čuda jer su imale, sve su si našle tako mladići od ća, a do oni put su se više ženili u Svetin Petru, aš nisi si moga drugdi nać. Nisi se krića, hodi nisi nikamor, vetur ni bilo. Obično su se plesovi do 70-ih godina 20. st. u selima središnje Istre organizirali po kućama, svake nedjelje. Moj prvi sused je bi dva leta stariji od mene, i on je lipo zna nan složiti ples. Zva je kumpanje ke smo mi stile i on je sve ke smo rekly zva na ples i on je složiti ples. Jedan dan poli jene, jedan dan poli druge susede. Ki je ima jenu terasu pred vrati, terasicu, malo pituona tu se je obavezno stori ples. Kad su došli niki mladići z Domijanići, na primjer z Domijanići u Cere to su bili Bezaki na Ceranštinu. Bezaki i Cerani nikad se nisu trpili to je bilo ja ne znan zašto, to je bilo nepisano pravilo da Bezaki ne sme hoditi na Ceranštinu, ali su došli. I sad neki z Domijanići to bože, on je simpatizira mene, on je pokupi pet šest ljudi i su došli u Žavore na ples. I sad naši mladići od Žavori i Kroketi, oni su uglavno u večer šli babuljat Bezake da ne sme hoditi tamo. I to su bili dečki, taj jedan je hodi u Zadar na kemijski fakultet, fakultet Kemije, mislin dobri su bili, misli normalni ljudi, u školi smo se družili par let stariji od nas, ali ne ovi su ih šli babuljat po noći neka gredu doma (sugovornica iz Pule, r. 1950-ih na Ceranštini). Tradicijska plesačica iz Cera, rodom iz Gračašćine (r. 1940-ih) prisjeća se: *poli Sveti Križ kad je bila maša. Je bila maša na četire ure popodne u leti i kad je finila maša je bi ples i onde smo plesali do osan ur zvečer u leti dokle se je zaškurilo i je triba poč doma, ni bilo do pol noći u plesu, jer jedanput nisu stariji ljudi stili to. To su bili plesovi koje su organizirali mladići iz dotičnog sela. Međutim za organizaciju takovog plesa u selu, često je bilo važno pronaći bilo kakvog svirača, koji svira bilo koje glazbalo, samo da bi se mogao održati ples. Često je kvaliteta sviranja u obične nedjelje po selima bila u drugom planu. Tradicijski glazbenik iz Lindara, rođen 1930-ih napominje: *mi smo bili mladići, smo se oni put ženili za te naše zienske. Smo stori ples samo da plešemo, a sopa nan je na češalj Karlo z Bašoti. On je pljuka va ta češalji i njurga i trupa z noguon, a nan je bilo najvazneje samo da plešemo ac smo se već poceli ženit⁸³, a drugeh instrumenti nismo vajka imeli i smo plesali pod češalj.***

U prošlosti se na plesovima sviralo na različitim glazbalima, što je prvenstveno ovisilo

⁸³ Razlog toj žurbi je praksa da oženjeni muškarci i udane djevojke nisu više plesale, osim u rijetkim prilikama (svadbe).

o kraju, ali ovisi i o razdoblju. Tradicijski svirač iz Šumbera rođen 1910-ih ističe kako se moda vezana uz upotrebu glazbala prilikom plesa postepeno mijenjala. Navodi kako se na Labinštini počelo sos najprvo na volarice, pa su došle ove uslice na usta (usna harmonika) i potle tega su počeli mihi, tu je bi neki pokojni Bašanić, Bepo Vojić, pa san bi ja, pa su počele sopela. A sopela prve su bile poli Lazarić – Zlatelske. Prve od cijele Istre ti ja moren i saki reć. Najprve sopela su bile puli Lazarići Zlateli, najprvo. Oni su bili stručnjaki od vajka za sos. Oni su dosta svaće prepeljali, koliko ja znan, kolike su oni svaće prepeljali. Oni su sopli kako god ćeš, ku ćeš zakantat, ma, ku kantu ku got ćeš, to su bili svirači. Uglavno Zlateli su bili prvi, pokle je bi poče Mene Markulin i Bepo Markoc, oni su bili pokle. Kad se moj pokojni kunado oženi 1933. oni put su bili počeli sos na trištinke, niki Toni Kruljac i neki Bepo Paliska, to su bili prvi dvo.

Tradicijski svirač iz Cera, rođen 1930-ih ističe kako su u nedostatku drugih glazbala plesali i pod svirale: kornar i sedme, osme, tu nigdi kad smo ofrkli malo, kad smo počeli hodit po plesi. Ki je ima organić, ko je bi organić, nismo svirale zvadili. Su bile za pason, smo plesali pod organić. Ku ni bilo nič smo zgulili svirale i ala udri balon, polku i valcer, to su bili ti tri plesi.

Ivančan također navodi kako je u nekim krajevima bio običaj plesati uz svirale (Ivančan 1957). Tradicijski svirač iz Glavani na Barbanštini (r. 1930-ih) sjeća se kako je jedan svirač svirao na mješinu koju čak nije ni stavio. Isti sugovornik navodi kako su roženice svirane vrlo rijetko i to većinom za veće prigode: *A čuj di su roženice svirile u selu, o to je bilo ništo. Bin ti finto hižu pokaza prid vojskon, prid Drugin svjeckin raton kadi je Martin Glavaš i to svirija za ples.*

U Pazinu su za razliku od sela na Barbanštini u isto vrijeme plesali pod trištinku, kako navodi tradicijski svirač iz Pazina, rodom iz Zarečja (r. 1940-ih): *Moj tast je malo svireva va pliesu va Kamužove kuće, kade je sada butiga, tamo da je biva plies i on da je ša svirat tri, četire pliese, ma ne već, da bi bi moga pole otplesat, to su ga puštili. Inače trištinka je svirala...* Ističe i kako se ples plaćao: *...i onda svaki plies se plaća, svaki plies posebno, ...za svaki plies jenu liru ili koliko je bi. Ženska ni plaćala, ali muški je plati za poč plesat.*

Milka Šajina (r. 1942., Katun Lindarski) ističe: *muški je bira žiensku i je plati ples i je plesa s ton žienskon. A svakih nekoliko plesi je bi slobodan ples, pak se reklo dame biraju. Onda je žienska mogla plesat s kin je ona tela.* Isto spominje i tradicijski glazbenik iz Lindara rođ. 1930-ih: *Sopac je napoveda: Sad ću van sos slobodan plies, birajo drugaric! To je bilo da zienske si birajo muskega s kien će poč pliesat. I zienske so šle si ziet, onde so bili i muski ki so sedeli va sale i one, ka si je vibrila kiega, tajsti je sa pliesat zienskon. Ali sopac je muora reć obavezno drugarice birajo, nisi moga ti poč ziet ziensko pa poč pliesat, ku ni reka muzikant,*

drugarice birajo, ženske so se stale i so sle ziet muskega ke su one tele, njihe simpatizere. Isti sugovornik spominje i dobrovoljni prilog kako bi se prikupilo plaću za svirača: smo muorali dat, ac nismo mogli financirat sopca. Saki ki je tie pliesat je liepo da dobrovoljni prilog za sopca i onda je ša plesat.

Tradicijski svirač iz Pazina rodом iz Zarečja (r. 1940-ih) navodi kako je u nekada u plesu postojalo pravilo u kojem je muškarac birao djevojku nakon što bi platio ples: *onda si je bira žiensku i ku je je prvi put pita i ku ga je odbila, taj ples ni smila z drugin poč plesat, ni smila ga odbit, perke da bi bila šla z drugin plesat je moga joj dat puli uho* (šamar). Isti sugovornik sjeća se jedne zgode u kojoj je muškarac djevojki dao šamar zbog toga što ga je ona odbila za ples: *moj jedan pretel smo bili skupa u školi, on je nešto stariji od mene, smo šli pliesat, kad je bi plies i ja san priša na pol pliesa i san tie poč z jenon mladon pliesat i ona je zajno šla s manon, a on me frama, škužaj i je reka "... oprost, ali ona je mene odbila za plies" i on njoj je da puli uho. To je bila sramota oniput, ač da san zna da je on pita nju, ne bin bi je ja ša pitat za ta ples. Ali zač je šla s manon, ona je meni mogla reć da je odbila za plies. Ja onda niman pravo, ne bin bi ša radi tega ča je ona podcjenila njega jer mu je grdo storila.* Također postojao je i običaj kupiti ulaznicu za veće plesove, kao primjerice za *Bartulju* u Žminju: *je bi plies zad crikvi i se plaćala ulaznica za poč plesat* (Milka Šajina, r. 1942.). Lucijan Jerončić u svojoj knjizi *Neki stari mešti od štrumijenti* zorno opisuje proslave župnih patrona u središnjoj Istri:

“Za svečanosti proslave zaštitnika župe poglavito u ruralnim sredinama središnje Istre udomaćio se naziv ‘samanj’. Tako bi se za samanj već par dana ranije vršile pripreme koje bi se sastojale uglavnom od temeljitog čišćenja kuća, dvorišta, štala i sl. Središnja bi se pučka svečanost upriličila obično na seoskom trgu. Organizatori bi odredili mjesto okupljanja, a obično bi se to upriličilo ispod starog kestena ili drevnog hrasta na čijim se granama odvajkada savijaju ptičja gnjezda. Vjerojatno će zauvijek ostati tajna o tome koliko se novih gnijezda ‘svilo’ na sajmene dane ispod tih divnih krošanja. Tada bi se obično nekim plotom od kolaca i granja ogradio prostor za plesni podij. Prostor bi se ograđivao iz ekonomskih razloga, kako bi se mogla naplatiti ulaznica. Za vrijeme talijanske uprave ulaznica se naplaćivala za svaki ples dok se kasnije, u vrijeme Jugoslavije, ulaznica kupila za čitavu večer. Sam podij za ples (tavolac) biva napravljen od tavolona (daska debljine 5 cm) kako mu i samo ime govori. Grupa svirača zadužena i plaćena za sviranje biva smještena poviše kako bi ih plesni parovi i druge radoznale oči mogle bolje vidjeti i čuti. Ponekad se za tu svrhu znao koristiti veliki seoski voz (zaprežna kola) koja bi se prekrilo daskama. Prvi bi se zvuci glazbe mogli čuti već u ranim poslijepodnevnim satima ‘zajno pokle velike maše’. Kako glazba odvajkada ima gotovo

magičnu moć, tako je i u tim prilikama (ne odveć teško) namamila ‘mladetinu’ koja bi se potom u grupama slijevala iz okolnih zaseoka. ‘Svi putevi vode na samanjan’. Na samanjan se hodilo na noge (pješice) po blatnjavim putevima i kozjim stazama. Djevojke a i mladići koji bi dolazili na samanjan obično bi se prije ulaska u mjesto preobuli, a i preobukli na nekom dogovorenom mjestu, no kad bi se vraćali domovima ne bi uvijek pronašli svoja obuvala. Izvan ograđenog prostora-plesnog podija biva druga ‘fešta’; tu se obično prodavalo kolače i vino uz neizostavno piće naše mladosti Ferenčičevu ‘pašaretu’, kasnije sveprisutne čevapčice, pivo i sladoled. Za one malo mlađe bi se pak pobrinuli prodavači raznih igračaka i drangulija koje im na taj dan njihovi roditelji nisu smjeli odbiti. A gondole kako smo ih mi zvali neumorno bi uz mladenačku vrisku vrtjele i vrtjele. Nonice bi pak krišom ‘zat ukna’ odmjeravale svoje buduće zetove i nevjestice. Sa svojim su društvom noniće do kasno u noć igrali briškulu trešete za dec črnega. ‘Sure su mustaće’ namakali u bukaletu i kvartine ‘Šej, šej, oto’ odjekivalo je u ritmu iz svake konobe. U ta dobra stara vremena, ples je započinjao već negdje u podne da bi završio netom na zvon Zdrave Marije, kad bi sve ‘poštene’ djevojke morale poći svojim kućama kako bi ostale na dobrom glasu. Povratak sa sajma se obično odvijao u ‘kumpaniji’ grupi, ali uvijek uz pjesmu i šalu, a zvuci valcera, polki i mazurki još bi dugo vremena odjekivali u njihovim čulima” (Jerončić 2010:45). Tradicijski glazbenik iz Lindara, rođen 1930-ih opisuje atmosferu na negdašnjem plesu u Lindaru: *na triestinu nan je sopa vajka Dante va Kulturnen domu. Mi smo ga sli pitat, smo bili mladići, smo se oni put zenili za te nase zienske. I uon je ša, zie je to triestinku. Je imie bas pravu triestinu. Mi smo frmali salu kade smo pliesali. Zienske otrocice so se to očištile, okrunile. Smo okrunili neke vjence od brsljana, smo stavili na zid gore i to smo sve dekorirali, da nasi roditelji kad prido tamo vide kade pliesemo i kade smo na zabavi, da to bude jedan ambijent kako trieba. I uon je sopa i je poce zajno “Do Božića sita rit, od Božića mrkva v rit, tnnnnna ta na na na na, ta na nina nine na” i to je sopa zajno i ljudi so se štufoali. I neke pute smo mu rekli, dobro Dante ca nikakovo drugo kanto ne znate nego tojsto. Ja to sopen, aš tajsta mi je najlaglja – je reka. On je vajka pili i pili samo to. I kad su se ljudi stufali, neki je sa doma. Mi smo mu rekli, znate ca Dante, vi sopete zajno sejeno, mi remo na vecero, pa ćemo tornat nazat, pa ćete morat kakovo drugo pjesmo nan zasos. Ja ma ko bite vi! – Nešto nuovo, neko drugo, vajk sopete sejeno! Ben, je rek, a ja znan jeno, je reka, ma to je još kad san bi va Afrike. On je bi va Afrike, je bi zarobljenik. Samo je reka tojsto vi ne kapite jer to africki ja kantan. Tamo nesto je mrv, da li je to bi africki, africka muzika, on je nesto tamo gloda i se skupa, ljudi so se stufali i so sli doma. I on je sam sopa nutre va te sale, on ni reka da će uro ni dvie, nego kad se je stufa bi ša najraje doma. I mi smo se dogovorili, smo rekli Dante jos tamo sope, homo mu reć da gre doma neka fini, ćemo mu dat te spanjulete, ca smo mu kupili – par*

skatul cigariet ("Dravu" je fuma). Pak će nan forsi i drugo nedeljo poč sos, ku buode raspolozen. I smo sli nutre va to salo, smo rekli Dante znate ca, ljudi so sli na vecero, neki sa je spat. Vi zajno sopete, a kiemu vi sopete, tu ni nienega već hote liepo doma. I on je zrrrrrrrrrk je stori, je zapra rimoniko i liepo je stavi na rame, je imie samo jedan pas i je sa doma.

Plesovi osim što su se u svakom mjestu održavali nedjeljom, također su se održavali u tjednu, primjerice prilikom *lupačije*. *Lupačiju* (komušanje kukuruza) su organizirale imućnije familije tako što su pozvali ljude da im dođu pomoć obaviti taj posao. Kad se je završilo *lupit* i *ples*, te kad bi se *rešte zavesile na griede*, onda se organizirao ples za sve sudionike na *lupačiji*. Ples se organizirao i za *pust*, za *samanj* (svečana proslave zaštitnika župe u Lindaru je to *Mohorova*, u Žminju *Bartulja*, u Sutivancu *Sutivanjica*, u Šajini barbanskim *Majnica*, u Baratu *Šistova*, u Tinjanu *Šimunja* i sl). To su bile prigode u kojima se odlazilo rodbini u goste. U tim prilikama se pjevalo, sviralo i odlazilo na ples.

4.4.3. Pokladni (*pusni*) običaji

Postoje dva tipa karnevala luperkalijski i saturnalijski (Lozica 1988:103). Luperkalijski tip karnevala dobio je ime prema svom najuočljivijem elementu – ophodnicima sa zvonima. Zvončari pripadaju stočarskom, pastirskom svijetu Sredozemlja, pa se stoga taj karneval doima ruralno. Drugi tip pokladnih zbivanja češći je u urbanim sredinama i čvrsto povezan s idejom društvenog reda (Zebec 2005:168).

Prema dosadašnjim istraživanjima i postojećim opisima u izvorima, u Istri postoje oba tipa karnevala. Postoji i niz različitih pusnih običaja i uopće sredine koje do njih drže više nego neke druge. Pusno razdoblje u nekim krajevima započinje odmah nakon Bogojavljanja (pr. Žejane), ali u većem dijelu Istre održavalo se u tri dana, na *pusnu nedilju*, *pusni ponediljak* i na *pust* u utorak. *Pusne nedjelje bijahu najluđi, najbedastiji i najzabavniji dani. U te tri nedilje prija pusta su se urtali ka skupina će bit bolje umaškarana eli ukrabuljana. Se svirilo, lipo kantalo i plesalo. Ča vina se je popilo! Slanine na ražnju ni falilo, a z jaji je darivala svaka kuća.* (Bijažić 1999:127). Tako je danas još uvijek u središnjoj i sjevernoj Istri. "Maškare u nekim mjestima (Rijeka, Opatija i okolica) započinju svoj ples već od Svetih triju kralja pa sve tamo do čiste srijede kad se obično spaljuje pusta koji je uzgred budi rečeno 'kriv za sve nevolje'. U istarskom se dijelu ove priče te ludorije svode obično na svega tri dana i to: pusnu nedjelju, pusni ponedjeljak i utorak. Maškarana povorka ima svoje već uobičajeno ustaljene likove. Obično glavnu ulogu nose: 'medig' i 'tat' te nezaobilazni pust obučen u stare prnje, pripasan lancem na kojem se klati poveće zvono. Da maškare ne bi ostale gladne brine nosač s

košarom u koju sabire sve što mu domaćini tom prigodom daruju, a to su obično kokošja jaja, vino, kobasice i slanina. Zanimljivo da se za vrijeme jednih maskara znalo skupiti do tisuću jaja i do dvjesto litara vina. No da bi te blagodati zaslužili oni moraju zapjevati i zaplesati u svakoj kući. Povorku naravno predvode svirači. Ovisno od mjesta do mjesta ponegdje to znaju biti gunjci negdje sastav raznih instrumenata, a negdje samo jedan svirač” (Jerončić 2010:47). U prikodražanskim selima, prisjeća se sugovornica iz Červari rođena 1920-ih, kako su u doba njezine mladosti maskare bile predvođene sviračem *miha*. Tradicijski glazbenik iz Lindara (r. 1930-ih), rekao je kako su u njegovoj mladosti za *pust* upregnuli par volova koji su vukli seoska kola (*voz*). Na njih su postavili crkveni harmonij, koji je svirao njegov otac (crkveni orguljaš). Jedan susjed je svirao na tamburu, a ostali su pjevali obilazeći svaku kuću u Lindaru, ispred koje se obavezno moralo zaplesati s *gospodaricom* (domaćicom).

Jedna od pjesama koju su tad izvodili glasi:

*Mamma mia go visto l'orso
che dormiva sulle scale,
mamma mia xe carnevale,
che mi voglia divertir.*

Roberto Starec je zabilježio nekoliko sličnih tekstova koji su se izvodili u raznim krajevima Istre (Starec 2004). “Obično na pusnu nedjelju u nekim se mjestima maskare predstavljaju u vrlo finoj i elegantnoj odori tj. svi su ujednačeno obučeni. Odora im je obično bijele boje da bi na glavi nosili šešire ukrašene cvjetovima izrađenim od obojana papira. Tako skladno obučeni svojom pojavom zapravo naglašavaju skori dolazak proljeća i mladosti s kojim dolazi ono najbitnije, a to je radost bez granica. Te posebne maskare njeguju i disciplinu, naime one imaju svog komandira kojeg se bezpogovorno sluša. On naređuje kamo se kreće i koliko vremena se ostaje u pojedinim mjestima, isto tako brižno pazi i na dolično ponašanje svoje ‘vojske’. U protivnom, ako bi se pojedinac ogriješio ne smije ići dalje s maskarama. Nekada ženski svijet nije mogao ići u maskare tako da je određeni broj muškaraca bio primoran glumiti ljepši spol obukavši žensku odjeću. Išlo se od sela do sela, od kuće do kuće. U dvorištu bi ih uvijek dočekali domaćini. Ponudili ih vinom i kolačima. Tada bi maskare bile pozvane u kuću gdje se obično zaplesalo jedan ples s domaćinima. Ukoliko bi domaćin bio dobre volje te im košić napunio većim brojem jaja, maskare bi se kod njega i duže zadržale. Kako se dan bližio kraju to maskare nisu ‘finile’ već se fešta nastavljala uz ogromnu fritaju s kobasicama i fritulama koje se obilno zalijevalo onom istom kapljicom koju je marljivo sakupljao poseban nosač bocuna. Svirači ni tada nisu imali predaha; oni su bili ti koji su morali svirati dok ne

pukne zora” (Jerončić 2010:48). Tradicijski glazbenik iz Lindara (r. 1930-ih) svjedoči koliko je vrijeme poklada nekada bilo važno: *Karneval je bi va Lindaru jako interesantan jedanput. Mi smo dva dana imeli pust. Prvi dan je bi za goste, a drugi dan je bi za Lindarce. I kad smo finili, mi smo liepo sli tamo kade smo imeli nase prostorije i smo pliesali so vecer i smo sopli i kantali ondeka do jutra. I si so bili kuntienti. So rekli da takove uzanci tuka va okolice ne postoji, jer da so Lindarci jako veseli ljudi i da znajo se i organizirat va nekeh momentah i tako dalje. Mi smo bili mladi i nismo imeli kako danas, to moderno tehniko, moderno muziko i moderne instrumente. Mi smo strgali nešto na organiç, nešto na triešinu i tako smo se pomalo zabavljali i oniput nan je bilo jako liepo. Mi smo bili navajeni po nase istrijanski, po nase domaće i mi smo bili s tien kuntienti, jer so bile takove prilike i uzance. I ku ni bilo vesièlja ni bilo ni života.*

4.4.4. Kolendarski običaji – *koledvanje*

“Koledanje (*koledvanje*) je narodni običaj koji se izvodi krajem kalendarske godine, odnosno, na samom početku Nove godine, poznat u mnogim dijelovima Istre⁸⁴” (Danas se običaj očuvao samo u Kaldiru i Gologorici. U kaldirskom repertoaru pjesama koje se tada izvode, samo je jedna u stilu dvoglasja tijesnih intervala (*Ta svitla zvizda gori gre*)⁸⁵, ostale pjesme tendiraju durskim glazbenim oblicima. Istaknuti pjevač iz kaldirskih kolejana ističe kako je to najstarija melodija koju oni izvode. Zanimljivo kako su breščanski *kolejani* sve pjesme izvodili u stilu tijesnih intervala. Sugovornica iz Potpićna, rođena u Sutivancu 1920-ih spominje kako se u njezinom rodnom kraju *koledvalo* za *Novo leto: su hodili po kućah i kantali na tanko i debelo. Domaćini su ih darivali s kobasicami, jajima i zarebnjakon*. Jednom prilikom uoči Bogojavljanja bio sam na seoskoj *fešti* u Brestu pod Učkom. Jedan mi

⁸⁴ Pod imenom *koleda* poznat je u mnogim slavenskim narodima (naziv je vjerojatno latinskog podrijetla). Srodan je sličnim običajima proisteklima iz antičkih, rimskih *siječanjskih kalendi*, tj. skupini običaja kojima se obilježavala Nova godina. U njemu se prepleću elementi starijih poganskih rituala koji štite od zlih sila i osiguravaju plodnost i zdravlje, srednjovjekovni crkveni obredi te oni iz doba protureformacije. Sjeverna Italija poznaje slične ophode, koji su se za vladavine Venecije proširili Istrom, no oni pokazuju istodobno i određeni stupanj srodnosti s ophodima *zvjezdara*, poznatima iz njemačkog govornoga područja (primjer tomu su Kaldirski i Gologrčki kolejani). Skupina kolejana iz Kaldira uključuje i tri lika odjevena u odjeću jarkih boja, a oni predstavljaju Sv. Tri kralja, Gašpara, Melkiora i Baltazara, dok jedan muškarac nosi zvijezdu, iznutra osvijetljenu. Treba spomenuti kako je ovaj običaj u Kaldiru kako ga danas poznajemo rekonstruirao svećenik Atilije Krajcar. Skupina kaldirskih kolejana sudjelovala je na Međunarodnoj smotri folkloru u Zagrebu 2001. U dijelovima Istre gdje se govori talijanski poznavali su ih pod nazivom *I Tre Re*; bili su praćeni *mussima*, koji su skupljali vino i hranu. Pjevali su pjesme vrlo slične onima u velikom dijelu sjeverne Italije (Furlaniji, Julijskoj Veneciji, Lombardiji, npr.: *Noi siamo i Tre Re/Venuti dall'oriente/Per adorâr Gesù*). U Hrvatskoj je koleda najbolje očuvana u jadranskom području. Najčešći ophodi u Istri bili su na dan sv. Stjepana, osobito u noći uoči Sv. tri kralja“ (Istrapedia, autorica L. Nikočević). <https://www.istrapedia.hr/hrv/1342/koledanje/istra-a-z/> (12. 3. 2017.)

⁸⁵ Valja napomenuti kako današnja izvedba navedene pjesme ima jako malo „tijesnog intervala“.

je jedan mještatinin kazivao kako se on još živo sjeća običaja *kolejana* koji su obilazili cijelo selo uoči Sveta tri kralja, no nije se sjećao tekstova *koledvi* koje su se tada izvodile. Povezao me s njegovim negdašnjim susjedom koji sad živi u Puli, no ni njegovo sjećanje nije baš najbolje: *dva dana si me stavi u razmišljanje, ma da se ne bih domislit kakovo besedo. Pa san se nešto bi domisli. Sako pjesmo ča san poče, priden do sredine i za Boga ne se dalje domislit, pa gren na ono drugo, ono za kruh kada se preporučeva, san zna nikad napamet, nisan ga preporučeva direktno, ali san zna, i počnen ja i nigdi na sredini mi se spetljalo i san pušti ča. Ali da je još jedan kao ja, morda bin se sjeti, bimo se domislili. Moj sused je morda deset let preporučeva kruh, e on da je živ, on bi zna ne samo to, zna je on sve. Ča je tajsti pamti, ča je tajsti zna.* I malo, pomalo uspjeli smo rekonstruirati cijeli običaj *koledvanja* na Brestu: na *viliju Treh kralji* u Brestu pod Učkom grupa muškaraca obilazila je mjesto, posjećujući svaku kuću i pjevajući prigodne *koledve*. *Prva koledva je bila pred vrati, druga je bila va kuće i treta kad se preporučevalo kruh.* Prve dvije su se pjevale u dva glasa u stilu dvoglasja tijesnih intervala, a treća *koledva* se samo recitirala, kojom se pozdravljalo ukućane i kućanstvu zazivala sreća i blagostanje. Moj sugovornik opisuje: *na viliju se šlo okolo, a drugi dan je bila fešta. Prvi večer se je šlo to koledvat okolo. Od kuće do kuće se hodilo. Je bila pjesma ispred vrat i onda je mora gospodar prit i otvorit vrata. Nesi ša sam. Da je slučajno kade bilo, ma to se već znalo, ku je bila rana smrt, kako bi reka, pred par miseci ili neka žalost, e onda je gospodar ili gospodarica, većinom je gospodar donesa van litro vina ili dve da piju i vani su mogli zakantat ča je vani šlo, a u kuću nisu puštiti kantat. To su jedini izuzeci bili. I taj hleb bimo rekli, štruca kruha se je spekla i onda to bi van donesli i vani stavili stol i vino i pit, a neki nisu ni to, zavisi, ma to jedino ku je bila žalost. Drugo se je šlo normalno va kućo, neki je već na pol pjesmi otpra vrata, a neki su morali od početka do kraja otkantat pjesmo pred vrati. Je bilo slučajeva da su morali ponovno otpjevat ku nisu dobro, ku su samo jenu kiticu, stroficu, kako zovete, preskočili, ispočetka. Neki su to volili slušat, oni stariji pogotovo su volili slušat da se to točno otkanta kapiš, pa je kritikova drugi dan i ku je rabilo i svoga sina ki kanta to, to su streji jako držali. Ali ih je bilo i takoveh po prvo dokle san bi i ja. Pokle se to počelo popušćat, pak se šlo kako mačkare, ali prije se je šlo to, nema tu, ja slabo i pamtim, poslije sve ča dalje, smo šli već kad san i ja hodi bi se reklo, kako mačkari. Vrata su otprtre i boh, ku si otkanta ku nisi i tako dalje. U jeno večer moralo se pasat svo selo. Zimsko doba se počelo oko pet, šest ur, i se finilo do tri četire ura, ili neke pute ku je bilo već ljudi i do dana. Zauzvrat, ti su se čestitari (*kolejani*) častili vinom, novcima i kruhom kojeg bi potom blagovali na zajedničkoj večeri: *taj kruh ča ga se skupilo se koristilo**

drugi dan na večere. Drugi dan se prontievala večera, obavezno - praza⁸⁶. Praza kuhanega va kapuzu. Po dva meseca prvo su ga šli iskat. Kolejani su skupili šoldi i kupili praza. Ku su dobro poslovali, svaka cura i saka nova nevista va selu je morala dat kolač, to se storilo okičen kolač, kako krizman ča se napravi, okičen z bomboni, jabukam i narančami. Na večero ga je morala dones i onda su stavili te kolače na lutrijo, a zadnje lito se stavilo kakovo boco, praščića ili janca i to je bi glavni zgoditak. I još se ulaznica plaćala za ples i tako su rivali isplatit cielo fešto. Prodalo se svo lutrijo i taj novac, ca se praza kupilo i drugo, se vratilo. Muzikante se našlo u moje vrijeme kako neke sastaviće, je bila harmonika, gitara i bubanj i su sopli za ples, a u staro je bila samo harmonika. Skupina se sastojala od muškaraca koji su u parnom broju, najčešće dva, tri para, a bilo ih je i do deset parova, u duetu pjevali u stilu dvoglasja tijesnih intervala, naizmjenično različite koledarske pjesme:

Vesela mu majka bila, fialej.

Koja ga je porodila, fialej.

I da bi ga oženila, fialej.

I da bi mu mlada sporodila, fialej.

jednog sinka redovnika, fialej.

To je na čast (reče se ime za kega se kanta).

Ovo je fragment *koledve* koja se *kantala* kad se *prišlo* va *kuću*, koju mi je moj sugovornik kazivao po sjećanju. *Koledvu* koja se pjevala pred *vrat*i, nikako se nije mogao sjetiti. *Ta koledva* ka je bila va *kuće*, najprvo se *pit*alo kemu će se *koledvat*, *vajka* su *miće* dice *koledvali* i za *mladu* *nevestu* ka je *prišla* to *leto*, ali to se malo *plać*alo u *šoldima*, svako *koledvu* kemu se *zakant*alo na *čast*, su *dali* *neko* *mančo*, kako *sada* da *biš* za *jedno* *koledvanje* da *dvajset* ili *trideset* *kun*. *Ki* je *šolde* i *kruh* *nosi* i *preporučeva* *kruh*, *on* se *zva* *župan*. Najprvo je bilo *koledvanje* *prđ* *vratima* *dokle* se *otprl*o *vrata*, *druga* *koledva* kad se *koledval*o va *kuće* za *dicu*, za *mladu* *nevest* i *sl*. *Onda* na *kraju* je *župan* *preporučeva* *kruh* i *on* je *ime* *svoju* *pjesmu*, to je *on* *recitira*. To je bila *pogača*, *okrugli* *običan* *kruh*. *Pokle* *kašneje* su *delali* *slatki* *kruh*. U *povorci* *kolejana* *pojedina*c koji je *nosio* *košaru* ili *bisage* za *skupljene* *priloge* i *ki* je *preporučeva* *kruh*, kako sam već spomenuo, u *Brestu* se *zva*o *župan*. Kao posljednja se *recitirala* *koledva* za *preporučevanje* *kruha*, cijelo vrijeme *izgovaranja* *molitve* *župan* je *okret*ao *kruh* (*pogačo*) u *rukama* i *izgovar*ao *slijedeće* *stihove*:

Kako smo se uhitili,

⁸⁶ Ovna

*ovega Božanstava,
da bi se uhitili,
gospodar i gospodarica.
Milost Božja,
krepost Božja,
gracija Božja...(dalje se kazivač ne sjeća, ali se sjeća završetka)
...tičice i rožice,
tičice su va gorah,
ribice so na vodah.
Sa moja braća složno rečite amen
Amen! (svi kažu složno u glas).*

Smrću posljednjih parova pjevača, mlađa generacija nije uspjela naučiti *verse* na način kako su ih izvodili stariji Breščani. *Kad san ja ša ča z Bresta 1996. smo šli zadnji put mi se para. Ja san kanta par let zadnjih, ma ne ono originalno, ma za poklopit smo ja i jedan ki danas biva tamo va Buzete, nu vršnjak, ali je falilo. Su se bili smanjili već ti stari, su bili dva-tri para, oni stari kako je moj otac, on je još bi među malo mlađima, još pet-šest let stareji od njega, a on je isto. E, kat je njih bilo deset pari, a to je bilo, to ja pamtin, e to je bilo za čut. A poslije već kad san ja učestvova su bili dva- tri para. Ti originalni bimo rekli, a mi mladi mi smo kantali jušto toliko da zijamo. Ma ti stari ča su kantali to je bi pravi vers. Ma su bili i snimali zadnje leta baš te stare. Znan da su onda snimali na traku, te zadnje. Znaš zašto so to snimali? Sad san se domisli. Pošto, da ovi stari ne moro više kantat, ne samo da ne moro, nego ih ni više pomalo ni bilo. E, onda da te snimat. Jeni leto su ih bili snimali. Su ih bili složili da otkantajo samo za snimak. I onda da ćemo u buduće trake pušćat. Recimo sad smo prišli va kućo, prvo so prirodno ljudi otpjevali, a zadnje leta su imeli kazetofon i kad su došli va kućo, niso bili ljudi neko je stavi kazetofon na stol i pušti snimku, razumeš, snimljeni oni ljudi, neki i mrtvi (Sugovornik iz Pule, r. 1950-ih u Brestu). Razlozi odumiranja ovog običaja su višestruki. Pored napuštanja sela i umiranja starih pjevača koji su do običaja držali, svakako je i nezainteresiranost mladih da nauče pjevati *verse po staro*, a običaj je prekinut kad su se uništile i audio snimke (kazetofonske trake) koje su koristili u zamjenu za živo pjevanje. Ovi stareji ku je ki bi su zakantali po domaći, bimo rekli. A mi onda kako mlaji nismo teli ni čut za te starinske kante, ne za koledve, nego te starinske ča su se kantale, mi smo pjevali pjesme z radija, od Miše Kovača, Lidije Percan i to. Ja san od Miše Kovača zna onda svaku na pamet. Ne recitirat, nego pjevat (Sugovornik iz Pule, r. 1950-ih u Brestu). Običaj se nije uspio transformirati nego je odumro, a to je zapravo sudbina svakog običaja koji se na vrijeme ne uspije transformirati.*

“Živa tradicija podrazumijeva konstantnu izloženost transformacijama, modifikacijama i utjecajima različitih faktora”⁸⁷. Možemo se zapitati bi li se običaj možda bio i očuvao da se Breščani nisu čvrsto držali kanona, odnosno inzistirali na pjevanju baš onako originalno, da su se prilagodili vremenu i uključili, primjerice harmoniku u repertoar koledvi?

4.4.5. Pjesma u svakodnevicu

Kao što je spomenuto u navedenim primjerima, pjevalo se u raznim prigodama. Često su mladići koji su odlazili na plesove u druga sela, prilikom tih pješačenja zajedno pjevali. Osim u veselim društvima, za *fešte* i na sajmovima, pjevalo se i za vrijeme raznih poljoprivrednih i stočarskih radova: u vinogradima, na pašnjacima i njivama. Što se tiče etnografskih opisa napominjem kako se vremenska odrednica zapisa može iščitati iz podataka o kazivaču, ali isto tako treba uzeti u obzir i njihovo pamćenje (sjećanje). Tradicijski pjevač iz Rajki, rođen 1930-ih navodi kako se u njegovom selu uvijek pjevalo: *...ja ti pravo rečen da san kanta! San ima niku zrmanu Velinu, mi smo vajak z kampanje hodili na vozu – blago je vozilo i mi smo na vozu sidili i vajak kantajući. Sva druga sela su mi povidali druge dane, da su se zvali na baladur, na šternu, hote, hote sad gredu Rajki kantajući. A ja kantan manje više od kad san živ, ne ja nego sve naše selo. U našen selu ni bilo fameje da ni moglo u toj fameji se kantati. Samo jedna fameja se ni u njoj kantevalo, a mi drugi svi smo bili za to, ma sve selo od kraja do kraja.* Tradicijske pjevačice iz Svetog Petra u Šumi također ističu kako se pjevalo u svakoj prilici: *Po kampanji kad se čuvalo, kad se želo. Si kanta kadi ćeš, na vozu si hodija s kampanje i u kampanju, vajka. Je bijevala i oštarija i muški su hođievali na harte igrat popuodne i onda ti kantaduri kad su finili igrat na karte, stavimo tako do osan ur su igrali, devet i onda su kantali, cila klapa vajak su kantali.* Sugovornica iz Barbanštine, rođena 1940-ih napominje: *ja san kantala tako svojim vršnjakami, kad smo ovce čuvali i tako bimo bile mi zakantavale.* I tradicijski glazbenik iz Jurićevega Kala, rođen 1930-ih također ističe kako se uvijek pjevalo u svako doba: *nikad se vajak kantalo, svaku dobu noći. Mi smo, kad san bi mladić, i smo na sred sela jenu peć smo imali. Tamo u staroj hiži smo stali i svaku večer je bila kanta, nema tu.* Njegova vršnjakinja iz Rajki navodi: *ja i muž smo delali u lozah, eli kopali, cimali eli veživali vajak smo kantali skupa, svaki na svoj red.* Tradicijska pjevačica iz Svetog Petra u Šumi (r. 1940-ih) sjeća se kako su pjevali prilikom žetve: *naše matere su rekle, ala hote jeno malo kantat, aš smo bile dosta mlade – dica, pak tanto dokle smo kantale nismo žele. Mi smo rad šle kantat, a oni su rad želi samo neka mi*

⁸⁷ <https://kulturistra.hr/2018/10/razgovor-noel-surana-uoci-predstavljanja-projekta-herbasonarij-u-rojcu/> (25. 6. 2019.)

kantamo. Tradicijski glazbenik iz Lindara (r. 1930-ih) također se prisjeća pjesme uz žetvu: *kantalo se anke kad se je zito poželo kad so prisli makinat senico. So zmakinali zito i onda, zienske so donesle jes undeka. Onda kad so pojeli se je jos i nesto popilo i jedan je obavezno nace kanto. Je reka ca ćemo ca zakantat i onda so poceli te starinske kante, na tanko i debelo*. Također, pjesma je bila nezaobilazna i prilikom kolinja: *na kraju kad se finilo na prašćine bi se bilo kantalo pokle večere* (Milka Šajina, r. 1942., Katun Lindarski). Sugovornica mlađe generacije (r. 1980-ih na Savičenštini) prisjeća se običaja kartanja i pjevanja nakon *prašćine* (kolinja). Njezin je otac bio iz brojne obitelji, a ostao je živjeti u obiteljskoj kući na selu. Kad je bilo kolinje, došla bi pomoći njegova dva brata iz Pule, kao i sestra i šogorica koje su živjele u njegovu susjedstvu, svi s obiteljima. Nakon večere uslijedilo je kartanje i pjevanje. Jedan od braće bio je vrsni *kantadur* i poveo bi pjesmu u koju su se obvezno uključivali i ostali, iako nisu baš bili njegovih vokalnih sposobnosti. I tako su od pjevanja i kartanja opet ogladnili pa bi uslijedila i druga večera (*povečera*).

Mnogi kazivači ističu sveprisutnost pjesme u svakodnevnom životu, pjevanje bez posebne prigode. Jerončić navodi: “Vikendom držeći se rukama oko pasa kretali bi se seoskim putovima čitavi ‘lanci’ mladića pjevajući iz svega glasa.” (Jerončić 2010:83). Tradicijski glazbenik iz Jurićevog Kala (r. 1930-ih) kazuje: *svakemu se kantalo, svaki bi se bi rad veselit. Kantaduri je bilo jako štabelih i slabih*. Kao i danas svatko zna zapjevati neku popularnu pjesmu, ali ne može se svatko nazvati pjevačem. Praksa svakodnevnog pjevanja polako je zamrla dolaskom struje, a potom i televizije. Sugovornik iz Jašići, rođen 1940-ih svjedoči o tome: *ča se sve zapuštilo, to se i pozabilo. Su šli ljudi va kućo, su si počeli kupovat televizije i se zapirat va kuću i gledat televiziju, a prije po vane se kantievalo i štuorije poviedalo dok ni bilo struje. Ni bilo struje, ni radiji. Tr su nas matere zvale kad so frmale večero, šu hote jes, pak ćete opet puoć i si ča na brzino pofliska ča je bilo za večero i si ša opeda vanka do deset, jedanajs ur i pokle svaki doma spat*.

U prošlosti su ples i pjesma bili sveprisutni u svakodnevnicu istarskog čovjeka. Jerončić ističe kako je “pjesma imala gotovo ritualni značaj. Uz pjesmu se radalo i umiralo, sijalo se i želo, sijeno kosilo i grožđe ubiralo, nije bilo događaja kojeg pjesma nije pratila” (Jerončić 2010: 81).

4.4.6. Crkvena glazba

U zajednici su također postojali istaknuti pojedinci koji su se više od ostalih zauzimali za sakralnu tradicijsku glazbu i običaje u crkvi. “Neke seoske župe u Istri imale su u prošlosti veliku

pomoć u crkvama od svojih orguljaša. Oni su većinom bili ljudi dobrog glazbenog sluha s osnovnim muzičkim znanjem i s puno dobre volje da pomognu u liturgiji svoje župe" (Bartolić 1979:165). "Spomenuti orguljaši svirali su na svoj specifičan način. Oni su bili autentični tradicijski glazbenici koji su njegovali vlastiti stil i repertoar. Tako su primjerice u Lindaru bili poznati orguljaši iz obitelji Zidarići. Međutim, nakon smrti Justa Zidarića poslijenjeg lindarskog orguljaša iz spomenute obitelji, prekinuta je duga glazbena, kulturna i obiteljska tradicija. Zajedno s njima otišla je i cijela jedna tradicija koja je bila građena više od 120 godina"⁸⁸. Međutim, rođena je nova tradicija, kojoj ćemo tek u budućnosti pridati važnost. "Danas orgulje u lindarskoj crkvi svira mlada orguljašica, koja je završila osnovnu glazbenu školu i orgulje svira po notama. Repertoar koji danas izvodi odabrao je bivši lindarski župnik mons. Ivan Bartolić, koji je uveo u liturgiju nakon 2. vatikanskog Koncila nove pjesme. Činjenica je, ako u župu koja ima određenu glazbenu tradiciju dođe župnik "glazbenjak", tada on vrlo često unosi određene promjene, modernizirajući pritom repertoar, u tom slučaju se određeni stariji glazbeni oblici gube. Često su ti stari napjevi okarakterizirani kao "staromodni" i nameće se potreba da ih se "modernizira". Ako, pak na župu dođe svećenik bez sluha, tada se najčešće tradicijski oblici sačuvaju. Nakon drugog vatikanskog Sabora nametnula se potreba skladanja, novih misa na hrvatskom jeziku, ali i novih pjesama. Šezdesetih godina u Tinjanu je mons. Ivan Bartolić skladao novu hrvatsku pučku misu, koju danas redovito izvode gotovo u svim istarskim crkvama. U spomenutom možemo prepoznati stvaranje novog običaja. Zapravo Bartolićevu misu još malo pa možemo smatrati starom, tradicijskom i istarskom jer to su pridjevi koje volimo nadodavati kako bismo nečemu dali veliku vrijednost i važnost. Valja spomenuti kako su u vrijeme orguljanja Justa Zidarića Piščurića (do 1936. godine) izvođene latinske mise od Riccija, Menegazzija pa sve do Volarića i drugih, koje danas nazivamo "naše, starinske". Često se dešava da ih između ostalih uvrštavamo u razne programe smotri starocrkvenih napjeva. U ono vrijeme ti napjevi bili su moderni, kao što su sada moderne pjesme novih duhovnih pokreta. Za dvadestak godina spomenuto će se promatrati kao nešto staro i važno istraživanja. "U Lindaru su od najveće starine vršeni crkveni obredi na staroslavenskom jeziku. I matice krštenih iz 17. stoljeća svjedoče o upotrebi slavenškog jezika i glagoljice" (Ujčić 1953:74). Tome u prilog ide i rukom pisana pjesmarica sa staroslavenskim misama iz Lindara na kojoj je i potpis lindarskog orguljaša Frana Zidarića.⁸⁹

Na Barbanštini je postojao običaj pjevanja sekvence *Dies Irae* u stilu tijesnih intervala:

Ivan sudac hoće priti,

vas svit z vognjen popaliti,

⁸⁸ <http://www.biskupija-porecko-pulska.hr/novosti/1737-in-memoriam-vinko-zidacic.html> (12.5. 2019.)

⁸⁹ Pjesmarica se nalazi u autorovoj arhivi.

nemoći se prid njin skriti...

Tradicijski pjevač iz Bičići (r. 1950-ih) objašnjava: *na krminah se kantalo, prije nego se počelo isti i onda se molilo, to je moljenje na kantu. To su puli nas bili posebni ljudi ki su to znali, to su bili ljudi ki su kantali u kori, ki su to znali vodit. To je malo ki zna. Kanta Ivan sudac, to je trajalo po vure dokle se skantalo.* Isto potvrđuje i tradicijska pjevačica s Barbanštine (r. 1960-ih): *na Brbanštini je bija jedan čovik ki je vajka hodija kantati kantu Ivan Sudac, po funeral. Njemu su ljudi dali nadimak Ivan Sudac.* Smrću takvih pojedinaca, ukoliko ih ne uspiju prenijeti na mlađu generaciju, običaji nestaju. Danas se na Barbanštini više ne izvodi spomenuta pjesma. Ostalo je samo kolektivno sjećanje na pjevača Ivana Sudca” (Šuran 2016: 73). U arhivi Instituta za etnologiju i folkloristiku nalaze se snimke nekih pjevača iz Barbanštine koji tu pjesmu izvode.

I u drugim djelovima Istre se u crkvi pjevalo u stilu tijesnih intervala (Rakalj, Marčana, Juršići, Žminj, Lanišće...). Ive Rudan piše „na otocima živi i starohrvatski koral ili glagoljaški koral, a sastavni je dio staroslavenskog bogoslužja. Ima običan oblik ili malu notu i svečani oblik velu notu. Po melodici predstavlja mješavinu grčko-bizantskog crkvenog obreda i narodne popijevke. Fragmentarno se još izvodi na otocima Krku, Cresu i Susku. Starci se sjećaju da se tako pjevalo i na otocima Rabu i Pagu i u središnjoj Istri. Na osnovi toga možemo zaključiti da se starohrvatski koral izvodio na širem istarsko-primorskom prostoru nego što je ostalo zapisano ili u sjećanjima ljudi. U starohrvatskom koralu očituje se veliki utjecaj narodne melodike na crkvenu. To je toliko išlo daleko da se u Omišlju dijelovi mise izvode uz sopile jer se netemperiranu ljestvicu nije moglo izvoditi na orguljama“ (Rudan 1979:134). I u Ceru su za većih crkvenih blagdana *Zdravo tilo Isusovo* izvodili na *roženicama*. Međutim, kako ističu izvođači, oni su tu melodiju koja se inače svirala na orgulje, preuzeli i započeli izvoditi na *roženice*. Ovdje se radi o relativno novoj praksi⁹⁰ s kojom se započelo u vrijeme biskupa Antuna Bogetića.

U Muntrilju se primjerice na karminama pjevala *na kantu* krunica. Danas, osim u Lanišću gdje se još uvijek za veće blagdane pjeva *Laniška maša* (misa), još u nekim krajevima Istre pojedinci mogu zapjevati određene crkvene napjeve u stilu tijesnih intervala. Valja napomenuti “Lanišku misu u Lanišće uveo vlč. Josip Orbanić rođen 1839. godine koji je bio rodom iz Pazina. Po nekim sjećanjima tu misu uveo je 1884. godine. Pojedini stavci mise su raznorodnih utjecaja, tako da je u stilskom i idejnom pogledu nejedinstvena u odnosu na izrazitiju stilsku čistoću mise iz Muna” (Fajdetić 1975). U Juršićima se također izvodila *Roverska maša* koja je bila karakteristična po stilu tijesnih intervala. Tu misu pod *Hrvatska pučka misa* (Pučki napjev iz Juršića) zapisao je vlč. Marijan Milovan rođen u Režancima, a zapis je objavljen u crkvenoj pjesmarici *Tebe Boga*

⁹⁰ Prvi put je izvedeno na krizmi 1986. godine.

hvalimo (Koraca 2005:34). Tradicijska pjevačica iz Svetog Petra u Šumi (r. 1940-ih) sjeća se kako su tu mašu iz Juršići izvodili i u Svetom Petru u Šumi: *smo je kantali, znači osandesetih, '88., '89. kad nas je Milovan vadija.*

Danas u Svetom Petru u Šumi pojedince i zborove koji još uvijek njeguju ili se prisjećaju starih crkvenih napjeva okuplja smotra starocrkvenog pjevanja pod nazivom *Maša po starinski.*

4.5. Promjena društvene klime – nove mode

Polovicom dvadesetog stoljeća dolazi do značajnijih promjena u društvu koje su se odrazile i na tradicijske oblike glazbe i plesa. Dolazi do zakašnjele industrijalizacije i njezine popratne pojave – deagrarizacije. Mnogo ljudi sa sela odlazi živjeti u gradove, a oni koji ostaju na selu, također se zapošljavaju u gradovima i putuju na posao. Poljoprivredna se djelatnost u skladu s time sve više napušta i postaje sporedna. Samim time i običaji koji su vezani uz ritam poljoprivrednih poslova postaju suvišni i nestaju. Nestaje, primjerice običaj spremanja kukuruza za zimu (*žbuljanje trukinje* ili *lupačija*). Poslovi komušanja kukuruza trajali bi danima i okupljali ljude iz čitavog sela. Kad bi *lupačija* završila kod jednog seljana, odlazilo bi se kod drugog i to su bile prilike u kojima su se ljudi družili, međusobno si pomagali, ali i prigoda u kojoj su se prenosila iskustava, ne samo vezana uz spomenuti posao, nego i o ona vezana uz narodne predaje, pjesme i ples. Ljudi su za tih druženja pjevali, svirali i plesali. Ples je bio obvezan navečer, svaki dan kad je bila *lupačija*. Sugovornik iz Katuna Lindarskog (r. 1950-ih) navodi *kad se je pobrla trukinja, pak su najčešće puli najjačega va selu šli pomoć lupit i kad su to finili storit, se je lup pomelo va kraj i se zapliesalo. Ja san relativno malo sudjelova na tin lupačijami, aš ja san '59. godišće. Foši san sudjelova do moje 12 godine, pokle je to pomalo nestajalo. Pokle se je to isto delalo, ali bez tih završnih pjevanja, plesanja i tako dalje*. Vrlo slično je bilo i u zimskim mjesecima prilikom *skubačije* (priprema vune za daljnju tekstilnu obradu). Ove dvije djelatnosti održavale su se u kasnu jesen i za zimskih večeri. Odlaskom ljudi u gradove, ali i mehaniziranjem poljoprivredne proizvodnje, dolazi do promjena u životu seoske zajednice koje se reflektiraju i na glazbenu praksu.

Još prije industrijalizacije i deagrarizacije, i ratna su zbivanja (Drugog svjetskog rata) izmjenila demografsku sliku pojedinog mjesta i prioritete žitelja. Kazivačica rođena 1922. u Čepiću ističe kako je u ratu jako puno ljudi stradalo i kako se to odrazilo na poslijeratno raspoloženje: *sve one najlipče mladiće su zeli u rat, čuda ih pokle ni ni tornalo, onda se ni joko ni plesalo ni kantalo, ni bilo poklje joko veselja kako prvo*. I tradicijski svirač iz Pazina rođen u Kašćerganima 1940-ih ističe kako je kod njih gotovo cijela jedna generacija nestala prilikom Romelove ofenzive 1943. kad su sve muškarce pobili, a selo zapalili. To je razlog zbog kojeg on ne poznaje stariji repertoar napjeva, svirki i plesova. Osobno nije imao priliku čuti od starijih, zbog tog tragičnog događaja nije preneseno na njegovu generaciju. Također, nakon rata mnogo je ljudi iselilo iz Istre, a sve to utjecalo je i na promjene u tradicijskoj glazbi.

Nakon rata postupno dolazi do novih oblika druženja. Organiziraju se različite priredbe i manifestacije koje nastoje ojačati slavenski identitet. Po formiranju nove države, u naše su

prostore na velika vrata počele ulaziti i borbene nove pjesme kao npr: *Neka borba prije svrši; Nabrusimo kose; Hej brigade* (Jerončić 2010). Tradicijski glazbenik iz Lindara (1930-ih) sjeća se kako u Lindar pedesetih godina 20. stoljeća dolaze nove pjesme: “*Druže Tito mi ti se kunemo*”, pa onda “*Po šumama i gorama*”, pa je bilo to kolo, so pliesali – partizansko. I se je, jer je bila vojska i ljudi so bili ranjeni od rata još, neki je zgubi svoje najmilije s familiji i onda su oni, kapiš, za utjehu govorili vajka da sjećanje na ove pale borce i se skupa, da bi treba te pjesme upotrebljavat. Također ističe kako su i preko škole dolazile nove pjesme, ali i nove koncepcije prezentacije (organizacija priredbi, nastupi na pozornici i sl.): *Ja, kad san bi mladić nasa maestro – učiteljica, ona je vajk nas vadila va škuole, vi ćete mladići to i to, kako je ona to zamislila i napravila program i smo muorali kantat, smo imeli priredbe.*

Postupno se uveo novi repertoar u kojem dolazi do ekspanzije novoga, a prijezir i sramljenje od staroga načina života. Stav prema starome izražen je i u tekstovima koji su nastali u razdoblju kasnih 60-ih ili 70-ih godina.

*Zrušili se baladuri pale su bankine
rodili se kantaduri z naše mladetine
ne pleše se drugo po staroj užanci
klate se na metar dugo i skaču kako janci.*

*Klateći se vajk kantaju kante svačigove
za ke ni ne znaju odkud su ni čigove
kušeta njin se laskaju, na njih bičve bile
matere he praskaju ča su učinile
One fatapošte još i kraće šiju
ki zna foši još će sve da se utkriju.*

I zaista su se i u praksi rušili! Na obiteljskoj kući moje supruge, koja datira s početka 20. stoljeća, se po povratku s odsluženja vojnog roka najmlađeg sina (sredinom 1960-ih), na njegovo inzistiranje srušio *baladur*.

Milka Šajina (r. 1942., Katun Lindarski) napominje *kad smo mi kantievali i pliesali, to se je to starino kako zapušćalo*. Tradicijski glazbenik iz Lindara (r. 1930-ih) naglašava kako je njegova generacija priželjkivala ona glazbala i glazbu koja je u to vrijeme bila moderna: *bimo i mi bili rada videt kakovo rimoniko* (harmoniku). Tako su oni *kante po staro* na neki način ignorirali jer ih je to podsjećalo na nešto staromodno, pomalo i zaostalo, neko prošlo vrijeme, siromaštvo. Isti kazivač spominje i: *Siromaščina je bila vela, malo je bilo dela ono vrieme,*

tesko se je bilo zaposlit jer ni bilo ni fabrik, je bilo ca je bilo, a ti mladi so većinon bili po skuolah, studirali su i oni su i tamo nekako, bi reka neki, prihvatili te nove muzike i nasa istarska kanta je brižna zaostala. Stara glazba im je bila monotona i željeli su nešto novo, kako i svaka generacija koja priželjkuje nešto modernije. Sugovornica iz Lindara (r. 1920-ih) ističe: mladi su prihvatili sve ono ca je prislo!

Odlazak mladića na odsluženje vojnog roka uvijek je rezultiralo usvajanjem nekog novog iskustva. Vrlo često je to bila prva prilika za izlazak iz svog “mikrosvijeta” u neki drugi – iskustvo koje je na mladog čovjeka ostavljalo veliki trag. Bila je to prilika da se vidi nešto novo i drugačije. Tradicijski glazbenik iz Jurićevog Kala (r. 1930-ih) prisjeća se kako je u vojsci naučio čitati note: *tamo su bili dva ki su znali svirit. Glazbenici ki su finili glazbenu školu i oni su me naučili note. Su mi pokazali ča je povišilica, ča je snizilica, razrešilica i note kako gredu, kadi mi je C i to drugo. Pokle to drugo san ja lako sve sam. Meni je važno bilo da znan pročitat za skinut melodiju.*

Što se tiče glazbe to je rezultiralo dolaskom novih melodija i proširivanjem postojećeg repertoara. Mladež koja je bila glazbeno nadarena, u novom je okruženju usvojila novi repertoar koji je kasnije donešen u zavičaj, a koji je zajednica, prvenstveno njezini mlađi članovi, s lakoćom prihvaćala. Takav repertoar su definitivno i kasnije mladi njegovali, a samim time bili istaknuti u zajednici. Sugovornik iz Katuna Lindarskog (r. 1950-ih) smatra kako se *mladi ljudi uvijek hoće svidjet curama*. Sugovornik iz Jašići (r. 1940-ih) kazuje kako je njegova generacija nove pjesme donosila iz onih krajeva u kojima su služili vojni rok: *ki je bi va Slovenije, ki va Makedonije, ki va Srbije. Kako je ki donesa, pak se je skupilo tega i onda smo jedan z drugen pokle kantali.*

Odlazak mladića na odsluženje vojnoga roka, ali i na ratište rezultirao je dolaskom novih ideja i utjecaja, pa tako i glazbenih izričaja. Jerončić ističe kako su na Novačanstini u vrijeme Austro-Ugarske Monarhije, moglo čuti i ruske napjeve koje su donosili mladići s fronta u Rusiji i Galiciji.⁹¹ “Tako da se onda moglo čuti te, za današnje stanovništvo, nove melodije, ali bez teksta. Šteta. Melodije su ostale, no za tekstove nemam dovoljno podataka, a poznavao sam ljude koji su pjevali ruske pjesme.” (Jerončić 2010:83). U razdoblju talijanske vladavine, dogodilo se slično, samo što su mladići nove glazbene prakse (talijanske *kanconete*) donosili iz susjedne Kraljevine Italije. “Tako su se na njihovom repertoaru nalazile ne samo trivijalne soldačke pjesmice već i pomodne ljubavne kancone, te narodne pjesme, takozvani ‘stornelli’ i ‘serenade’ i druge što se od starine pjevaju. Zatim su talijansku pjesmu širili rijetki radioaparati

⁹¹ Vjerojatnije je da je riječ o razdoblju nakon pada Monarhije.

i gramofoni osobito u gostionicama. Gotovo nije bilo sajma na kojem se je vrtjela gondula (vrtuljak), a iz njihovih gramafona, pojačanim zvučnicima, treštala je muzika i pjesma. Istarske djevojke koje su kao dekle 'služile' gotovo po svim većim gradovima Italije, pridonijele su također, širenju talijanske kancone. U to vrijeme udomaćile su se i pjesme sljedećih naslova: *Piemontezina bella; Quel mazzolin di fiori; Mi con mus e tu con tram; La spazzacamin*. Bilo je to doba kada su istarska sela, zapljuskivale talijanske kanconete koje su svojim privlačnim i skladnim arijama osvajale mlade ljude. Talijanske pjesme, nekim svojim suvremenijim žanrom, kao da su padale na plodno tlo – donijele su nešto novo u kraj gdje se od pamtivijeka pjevalo uglavnom po domaći na tanko i debelo“ (Jerončić 2010:83).

Jerončićeva konstatacija odnosi se za krajeve u kojima je prevladavalo slavensko stanovništvo. Tamo gdje je prevladavalo ono talijansko (Rovinj, Bale, Buje...) talijanske su se pjesme izvodile od davnina. Međutim i tamo je došlo do promjene, one starije postupno su zamijenjene modernijim. Tradicijski svirač iz Lindara (r. 1920-ih) naglašava kako su melodije talijanskih pjesma bile melodičnije od *kanti po staro*, tako da su se lako pamtile: ... *to su bile pjesme – si jo zakanta jedanput i si jo zapošta zajno*. Tradicijska pjevačica iz Dajčiči/Sv. Petar u Šumi (r. 1940-ih) ističe kako su njihovi roditelji pjevali većinom talijanske pjesme: *Talijanske obavezno su kantievali, oni put je tu bila Italija. Pod Taliju su hodili u talijansku vojsku. Moj otac je bija na Siciliji, onda se je obavezno to preneslo od onud, te talijanske pjesme*. Jedna od tih je i ova:

*Ti ricordi Giulieta mia cara,
quel lungo treno che andava i confini,
che trasportava migliaia degli alpini,
su su corete e lora di partir.
Dopo tre giorni di strada ferata,
e altri tre quattro da lungo camino,
siamo arivati al Monte Sabatino
al ciel sereno chi toca riposar.
Non piu coperta nemeno lencuola,
non piu l'amante con suoi caldi bacci
solo si sentono luceli rapaci,
e da lontano il lombo del canon.
A la matina tenente fa la zveglia,
il capitano rashunga i plotoni
sule cime de alti buloni contro*

nemico il canoneci sparo.

Tradicijski glazbenik iz Cerovljanštine (r. 1930-ih) sjeća se kako je odlazio u Trst kupovati audiokasete od Calabresa: *Oni su dohajali sos po Trstu pa su prodavali kazete od svojih kanti. Tako da smo puno melodijah skidali s tih kazeta i tako širili repertoar.* Poslovne veze i interakcije bile su također važne u dobivanju novih glazbenih informacija. Zanimljiv su primjer bili Buzećani i drugi koji su radili na željeznici: “mnogi su muškarci iz Buzeta, Roča i okolnih sela radili na željeznici i svakog su dana odlazili sve do Sežane. Tu su čuli i prihvatili slovenske pjesme koje su im se dopale, jer su bile melodične i zvučne pa su ih izvodili na svoj način” (Kranjac 2013).

Jerončić vrlo zorno opisuje kako su se mijenjale “mode” i kako su dolazile nove pjesme u Istru, a koje je zajednica postepeno prihvaćala: “Zanimljivo je da se tada stara hrvatska pjesma *Dobro jutro curo mala, jesi li okopala vinograd* počela pjevati u selima središnje Istre. Nije došla direktno s područja bivše Jugoslavije, već vrlo dugim putem – preko Amerike! Istarski iseljenici u prekoceanskoj zemlji čuli su ju pjevati od radnika iz Slavonije s kojima su zajedno bili u pečalbi. Ta se pjesma počela pjevati po gostionicama i sajmovima, orila se tako *Cura mala...* i za pusne dane. Osim nje je iz Amerike prenijeto u Istru još nekoliko hrvatskih i slovenskih pjesama, među njima je i hrvatska pjesma *Nevjernice, pogledaj to blijedo lice*. Po svom sadržaju i melodiji gradske provenijencije. Ta je sjetna i bolećiva romansa s podjednako tužnom melodijom; iz doba kad je među mladima harala tuberkuloza (*jetika*) bila također, bliska seljačkim mladićima i djevojkama središnje Istre. Sve te pjesmice na dugom su putu izgubile mnogo od izvornog. Ipak su u Istri poprimile neku zasebnu privlačnost, evo i naslova još nekih pjesma iz tih vremena: *Ko će tebe majko hranit; Regiment po cesti gre; Io parto per l’America; Još Hrvacka ni propala; Ti si rajski cvijet*. Istodobno je s Kvarnerske strane stigla narodna pjesma *One dvi naranče ča ti je majka dala*. Budući da su njezine riječi i melodija bili jednostavni, rado su je pjevali; ne samo mladići i djevojke, već i manja djeca. Dekle tj. sluškinje koje su radile kod imućnijih obitelji u Rijeci, vraćajući se povremeno doma u istarska sela, donosile su i druge pjesme, kao što je rimovana i dvojezična *Ja san bila in Fiume*. To je jedna vrsta poskočice. Polovicom četvrtog desetljeća 20. stoljeća, nakon što je fašistička Italija napala Abesiniju, odnekud je stigla u sela središnje Istre pjesmica – rugalica na hrvatskom jeziku: *Rosi, rosi, rosi / Svi Abesinci bosi / Samo stari Negus opančiće nosi*. No, bila je kratkoga vijeka, a po svoj prilici lansirala ju je tadašnja fašistička promidžba radi demoniziranja abesinskog cara Haila Selasija u hrvatskom puku” (Jerončić 2010:81). O utjecaju politike i vlasti na glazbu i tradiciju kaže: “...i glazbena se baština često našla pod silnim pritiscima koji su stremili ka zatarenju što zvuči hrvatski. No nikakvi režimi niti novi glazbeni trendovi nisu uspjeli ugrabiti

jedno od naših najdragocijenijih blaga. Uz specifičnu istarsku ljestvicu, još uvijek i u svakoj prilici pogotovo na raznim glazbenim manifestacijama uz pratnju miha, sopela i roženica naša mladost najjače zna nagraditi pljeskom istarski *balun*. Bez dvoglasnog pjevanja na tanko i debelo ne može se zamisliti niti jedna veća fešta te se još uvijek njeguje i rado sluša. *Cviće mi polje pokrilo; Sve spod mi Raklja, Djevojka je ruže brala; Zašla zvizda...*” (Jerončić 2010:81).

Nove melodije zamijenile su starije. Sugovornik iz Jašići (r. 1940-ih) ističe: *ča se sve zapuštilo, to se i pozabilo*. Stoga ne čudi što Zlatić navodi kako je “nastao jedan vakuum koji je bio tolik da smo 1945. godine i onih godina poslije oslobođenja, kako se kaže, s lampom po bijelom danu, tražili pjevače, a to su redom stare none i nonići po Istri koji su još jedini zapamtili staru pjesmu i svirku, pogotovo ples” (Pernić 1985:8).

4.6. Uloga folklora u dokazivanju slavenstva Istre

Tradicijske glazbe Istre sastoje se od različitih glazbenih tradicija, među kojima je danas definitivno najpoznatija tradicija stil dvoglasja tijesnih intervala, u prošlosti većinom izvođen od slavenskog stanovništva u ruralnim krajevima. Iznimka su mjesta u kojem je prevladavalo talijansko stanovništvo: Galižana, Vodnjan, Bale i Šišan. Oni su pjevali u istom tom stilu, ali na drugom jeziku. U poslijeratnom je razdoblju (kasnih četrdesetih i ranih pedesetih godina 20. stoljeća) veliki broj ljudi, napose Talijana i onih koji su se takvima osjećali, otišao iz Istre. Bili su to većinom stanovnici gradova i gradića koji su se tada ispraznili i otvorili prostor za dolazak novih, što stanovnika istarskih sela, što onih koji su u Istru došli službom. Slikoviti prikaz, kulturološke i jezične raznolikosti u gradovima nakon egzodusa daje književnik i publicist Milan Rakovac, i sam doseljenik sa sela u Pulu, u poznatom romanu *'Riva i družī*:

- *Grgo, mnogo su ti lepe pantalone!?*

- *Šta ne, glej, glej, Mačor, ud veluda su, nove kupovne!*

- *Šta ti je to veluda?*

- *Velud je velud, roba.*

- *A tooooo, ... pa samt je to, Grga bre, kaka veluda.*

- *To mi rečemo velud.*

- *Veluda, veluda uvatiš me za muda..., kad ćeš naučiti da govoriš Grga, nesretniče, samt je to.*

- *Ja govorim kako znam, i svi me lipo razume!*

- *Ama ko te razume, batali jednom to tvoje seljačko razvlačenje, što ti je to 'kuoza, vuovca, mieso, muore'!* (Rakovac 1995:115).

“Egzodus tog stanovništva povukao je za sobom i nestanak ili zamiranje raznih oblika kulture gradića i gradova Istre, a to je proces koji je u nekim mjestima djelomično otpočeo već između dva svjetska rata, kad su Istru napustili većinom Hrvati i Slovenci kojima je bio otežan život pod talijanskim totalitarnim režimom. To je svakako pridonijelo činjenici da se Istra u kasnijim razdobljima doživljavala i prezentirala, kako od vanjskih promatrača, tako u novije vrijeme ‘iznutra, kao ruralni prostor’” (Nikočević 2002:97). I danas je moguće pronaći mnoštvo tekstova, posebice onih nastalih radi turističke prezentacije, u kojima se Istra i dalje prezentira kao ruralni prostor.⁹²

⁹² “Stanovnici Istre oduvijek su bili težaci, a čime su se bavili, možemo odrediti prema konfiguraciji tla na kojemu su obitali. U brdima Čićarije Istranin je bio skroman pastir, o čemu svjedoče i brojne narodne poslovice: Ovaca bez pastira ne da ni mlika ni sira. Ki čuva ovcu, čuva i vunu. U središtu ovog malog kontinenta dominira siva

Nakon Drugog svjetskog rata radilo se na dokazivanju slavenstva Istre i tada se počinju afirmirati određeni simboli identiteta poput *sopela* kao narodnog instrumenta, pjevanja na *tanko i debelo*, zatim tradicijskog plesa *baluna* kao narodnog plesa Istrana i sl. U političko-društvenom kontekstu dokazivala se autohtonost hrvatskog elementa u Istri na cijelom području. Haviland objašnjava kako je „glazba značajna za određenje identiteta i moge marginalizirane grupe koristile su glazbu kao način samoodređivanja, njome se stvaralo jedinstvo grupe i ona se mnogo puta vlastitim glazbenim oblicima suprostavljala napadu neke dominantne kulture ili izražavala društvenu i političku kritiku” (Haviland 2004:394). U Istri su u prvoj polovici 20. stoljeća *sopela* bile korištene isključivo među slavenskim stanovništvom (samo u jednom dijelu Istre). Isto vrijedi za *kanat na tanko i debelo* i za plesanje *baluna*. Baš zato su ti kulturni elementi postali svojevrsni “brendovi”. “Svaka grupa, regija ili država preferira vrlo prepoznatljive kulturne oblike koje potom imenuje baštinom, a koji su izraziti, karakteristični “u realnosti ili nečijoj predodžbi samo za taj kraj i oštro se razlikuju od oblika u nekom drugom kraju”⁹³. Institucije koje definiraju koji elementi postaju baštinom uvijek su na pozicijama moći i određuju što je baština, vođeni su kriterijima čime se njihovo mjesto može podići, dakako, u skladu s današnjim poimanjem političke korektnosti, ukusom i općim preferencijama. Činjenica je da su *balun*, *kanat na tanko i debelo* i *sopela* dugo vremena bili neupitni i reprezentativni predstavnici “službene” istarske baštine (Škrbić Alempijević 2002/2003). Isključenima su bili drugi glazbeni oblici prisutni u središnjoj i sjevernoj Istri. Danas ta isključivost više nije tako naglašena pa u skladu s multikulturalnošću i multijezičnošću karakterističnom za istarski prostor, mjesto unutar pojma istarske tradicijske glazbene baštine nalazi i glazbena tradicija rovinjske *bitinade*, glazbena praksa violine i *bajsa*, te sviranje na dijatonskoj harmonici i sl.

zemlja, teška za obradu, ali blagodatna. Upravo je ona izrodila Istranina-orača. Jugozapadna Istra, ona zagasito crvene zemlje, područje je vrsnih vinogradara kojim se prostire carstvo malvazije, dok se uz more poluotoka oduvijek ribarilo i živjelo od ribarstva: Ki spi, ribe ne lovi. I Istranke su oduvijek bile požrtvovne žene koje su na svojim leđima nosile cijelu kuću, a ne samo njezina četiri kantuna. Kad su, primjerice, išle po vodu do dalekih izvora, noseći je potom k svojim domovima u brenti na leđima, da ne bi 'besposličarile' putem su još i plele. Od povijesnih zanimanja, prema kojima je Istra bila znana, danas su gotovo nestale nekad presudne djelatnosti – kamenoklesar i lončar, dva tako različita zanata. Jedan u kojem se grubo reže kamen i drugi kojim se nježno oblikuje glina u posuđe. Žitelji ovog Poluotoka u rijetkim prigodama znali su se pjesmom i plesom razveseliti. No i pjesma im je tvrda, atonalna, arhaična, a pjeva se dvoglasno. Instrumenti – drevni, pastirski: roženice, mih, duplice... Najpopularniji ples je balun, a nošnja jednostavna, dvobojna – smeđa i bijela. Istranina je lako prepoznati – blage je naravi, radišan, strpljiv, pomalo nepovjerljiv i oprezan, sporih kretnji, pritajene snage. Lako uspostavlja poznanstva, prava prijateljstva teže, ali tada za cijeli život. Najviše cijeni poštenje – dana riječ osnovno mu je mjerilo komunikacije i suživota: Vo se veživa za roge, a čovik za besidu. A ukoliko ga sretnete na nekom od seoskih puteva, bio mlađi ili stariji od vas – uvijek će vas prvi pozdraviti i iskreno pogledati u oči.”
<http://www.istra.hr/hr/sve-o-istri/ljudi-i-obicaji> (19. veljače 2015)

⁹³ <http://kulturiistra.hr/lang/hr/2013/04/noel-surand/> (20.8. 2019.)

“Očigledno je da se konstrukt koji zovemo baštinom razlikuje od pojma kulture”⁹⁴. Novinski članci s kraja četrdesetih godina 20. stoljeća bili su puni tekstova o dočeku i radu komisija.⁹⁵ Evo kako se u novinama opisao osjećaj naroda spram komisije sastavljene od članova četiriju savezničkih sila (američke, engleske, ruske i francuske) koje su trebale odrediti granicu: “čitava Istra raskriljenih Vas ruku dočekuje. Njezino veliko slavensko srce pokazuje bratsku gostoljubivost i duboko poštovanje prema Vama predstavnicima savezničkih zemalja... Prolazit ćete kroz naša sela i gradiće i vidjeti narodno raspoloženje. U ovoj maloj slavenskoj zemlji vidjet ćete i susresti narod koji se vjekovima borio za svoju nacionalnu slobodu... Ova mala zemlja u koju dolazite dio je slavenskog svijeta. Kao takva ona je prošla tešku i patničku historiju. Bila je rob u rukama tudjina, koji ju je nepravednim i sramotnim rapalskim ugovorom bacio u ralje talijanskog okupatora. Od tada nam je bila oduzeta naša nacionalna sloboda. Nismo smjeli otvoreno reći da smo Hrvati... Uza sve te njihove pokušaje ostali smo Hrvati u većini, naša nacionalna svijest nije se pokolebala, naša ljubav prema majci Jugoslaviji postala je još jača, ona se pretvorila u neizmjernu snagu koju više ni jedna sila ne može uništiti... Naš narod je hiljade puta već rekao da postoje samo dva puta za rješenje njegove sudbine – ili smrt ili život – Italija ili Jugoslavija... Hoćemo Jugoslaviju!” (*Glas Istre* 1946).

“Narodna vlast organizira ispisivanje parola ‘Tito’, ‘Želimo Jugoslaviju’ po fasadama kuća, gradnju slavluka, oduševljene dočke savezničke komisije u pojedinim selima, kojom prilikom stanovništvo, odjeveno u narodne nošnje, pleše Titovo kolo ili pjeva i pleše hrvatske folklorne pjesme i plesove, jer istarska narodna pjesma, nošnja i običaji dokazuju da je Istra Hrvatska” (*Glas Istre* 1946). Kako je komisija za razgraničenje, boravila u središtu Istre, u Pazinu, upravo se tamo organizirao Festival muzičkog folklor Istre: „gdje se sviraju i plešu plesovi Hrvata u Istri. Roženice, koje su već hiljadu godina svirale stare slavenske pjesme koje su se raznosile po brdima i dolinama, zasvirale su ponovno radošću i veseljem...” (*Glas Istre* 1946).

Tradicijски svirači iz Gajmani (r. 1930-ih) prisjećaju se: *Kornar i Šeste su stari ki su prije bili folklorashi, pokojni Ive, ovi s Hreljini i oni drugi i pokojni stari Dončić, i Bepo š njima i Tone, Ive Šcoretov, Anica Kraljićeva, Anica i Martin z Rudani, i Kate i Ana i Zora i Milica one su bile partizanke u ratu. Marija Šcoretova i iz Bošci ki je bi, iz Benčići još. Kad je došla komisija za priključenje, za priključenje Istre Hrvatskoj kapiš i su dokazivali tu naši Cerani, da*

⁹⁴ <http://kulturistra.hr/lang/hr/2013/04/noel-surani/> (20. 8. 2019.)

⁹⁵ Međusaveznička komisija za razgraničenje trebala je boraviti u Istri 15.-24. III. 1946. Odmah po dolasku predan joj je Memorandum Oblasnog NOO-a za Istru, u kojemu je opisana cjelokupna povijest Istre i istarskih Hrvata i kojim se dokazuje njezino hrvatstvo (Cadastre National de l'Istrie).

to je Hrvacka, Istra hrvacka ili ča ja znan kako je bilo oni put, a ja san bi klinac, mislin smo bili klinci-dvanajst let i smo šli, je došla ona baušitarica, kamijon od boušita, cili kamiun nas je bi, u Pazinu kadi su ti stariji dokazivali da je Istra hrvacka. Izvođači su bili u nošnjah, a mi smo bili obično, dičina bimo rekli. To su Dončići svirili, ti stari, ih ni više, ništo su zakantali malo pa su došli drugi kantaduri, pa su te iz folklora kantale te ženske su bile pjevačice, mislin po domaći kantadurke i tako.

Koliko je dokazivanje hrvatstva Istre današnjim narodnim pjevačima i sviračima bilo važno svjedoči kazivanje tradicijskog pjevača iz Pule (r. na Gračaćini 1940-ih): *povijesno sam čitao i slušao od starijih, da su oni čak u jednoj komisiji tamo glede završetka 2. svj. rata izvodili naše istrijanske, hrvatske kante, svirke da dokažu običaje Istre da mi pripadamo matici zemlji Jugoslaviji, Hrvatskoj i tako dalje. Da bi onda u Parizu pred komisijom koja je bila ne znam točno, da je bio u toj komisiji čini mi se mons. Milanović, da je crkvene knjige, neko mi je prepričavao, listao i dokazivao hrvatska imena i prezimena i kaže, gospodo izvolite poslušati pjevanje i sviranje od članova ondašnjeg KUD-a "Cere". Dakle, to je meni poslije kad sam sazio, to mi se je jako dojmilo, dakle ima i povjesni i svaki drugi kulturni, ne znam kako bih terminološki još to nazvao. U tom se smislu kasnije počelo intenzivno "balunizirati" i "sopelizirati" čitavu Istru pa su balun i sopele došle i u one krajeve u kojima se prije nisu plesali i svirali. Veliku ulogu u tome odigrale su i škole koje su putem školskih priredbi afirmirale roženice, balune, narodnu nošnju i ostalo. Na školskim se priredbama naglasak stavio na narodnu umjetnost i upravo su to i počeci sustavnog učenja i širenja koreografija narodnih plesova i pjesma iz Istre, ali isto tako i ostalih ondašnjih jugoslavenkih prostora.*

Tradicijski glazbenik iz Lindara (r. 1930-ih) prisjeća se školskih priredbi: *Mi smo imeli jeno priredbo va Kulturnen domu. Kulturni dom se je zva ona put, tu va Lindaru, ma je zrusen, danas ne postoji ta ustanova. Mi smo kantali, smo imeli priredbo i maestra je rekla bi liepo da se kanta ta pjesmica. Ja i moja sestra Marija smo kantali to kanto, Tuzna mladost moja. On je poznavao samo nekoliko pjesma na tanko i debelo: Tuzna mladost moja, Cviće mi polje pokrilo, Tamo dole puli mora i još koju, ali fragmentarno. Većinom je svirao tradicijske pjesme u durskom tonskom načinu uz harmoniku. Na moje pitanje, gdje je naučio pjevati pjesme na tanko i debelo, odgovorio je: Onda je bilo malo vremena tako za kantu i se skupa. To jedino preko škole. Maeštre su nan dosta bile prisutne i onda one so tuka imele nadzor okoli tega i onda so vadile otroke. Kad san bi va skuole ja san zavoli to buojzo muziku, harmoniku i se skupa. San va Pazin hodi va skuolu – Olga Ban je bila oni put, danas ta limena glazba, oni put smo hodili mi mladi ljudi studirat muziko. Ja san studira klavir i harmoniko, tako da, jer mi je to najbolje odgovaralo. U knjizi Ivana Matetića Ronjgova Zaspal Pave postoji notni zapis*

upravo te pjesme *Tužna mladost moja*. Zapisao ju je Dušan Prašelj pod Ronjgovljevim nadzorom u Pazinu 13. rujna 1950. od pjevača đaka pazinske gimnazije iz Lindara u dobi od 16 do 18 godina. Identična je pjesmi kako mi ju je otpjevao spomenuti tradicijski pjevač iz Lindara.

O počecima upotrebe, ali i kreiranja te afirmiranja narodne nošnje u Lindaru, o samom početku ruraliziranja istarskog identiteta svjedoči isti sugovornik: *Jedan žnjidar (krojač) je bi va Lindaru i su ga pitali da li bi stori te unifuorme i to sve skupa, to narodno nošnje, lindarsko. Je reka: znate ca liepi moji ljudi, ja bin si zie va zadatak, ali je reka, ja niman makinu jer tuo je jako debelo... To su poceli zajno pokle je finila vojska i onda je počela ta kultura, pjesma, to, te priredbe so pocele, su forsirali. Onda su teli da ne prides ovako, bi reka neki, va one robe svaki dan ca si, nego da bude to za ljepotu i da da neki štimung drugajči. Su bili se dogovorili da bi storili te narodne nošnje i Lindar je imie te cokule i je imie tu robu ca su si stavili, zienske su imele facuole na glave, a muski so imeli neke baretice i to. Kad so ubukli zajno je bila nekako drugaclja figura i ispalo je super, jer svaki kraj kroz tu nošnju, prežentira svoju kulturu. Dalmatinci imajo svoju nosnju, mi smo imeli nasu, opet gore Barban i oni kraj Pula je imela isto, ima isto i danas svoje. To ca va Pazine prido va oneh bragesah banavrekah⁹⁶, ono ni bilo ono vrieme to je prislo od Pule semo. Isti sugovornik tvrdi i kako do tada, u Lindaru nisu postojale ni sopele: U Lindaru gradu tega ni bilo, sopiele nisu bile tuka. Te sopiele su počele pole je finila vojska, kvarnar i piete, nu kat je fini Drugi svjecki rat. To je onda poclo prihajat, da bi nesto tako, na bazi tega, te kulture isto doprineslo i anke va sredisnje Istre.*

Tradicijski glazbenik iz Jerončići (r. 1930-ih), također područja na kojem *sopiele* nisu bile u upotrebi, tvrdi da se tamo plesao *balun*, ali na posve drugačiji način od ostalih poznatih *baluna*⁹⁷. Taj *balun* su Novačani nazivali *labinjanski baluon*. Specifičan je u tome što uopće nema figure *prebiranja*, nego samo figure *hodit* i *obrćat* koji su oni izvodili uz zvukove dijatonske harmonike: *Tu va Novaki, ča ja znan to je bi vajka tega se soplo i kantalo. Labinjanski baluon se je zva, pliesalo se je. Ljudi zbereni su znali, ni čuda od njih, ali desietak od njih ga je sigurno znalo pliesat tu va Novaki, aš su ga pliesali anke već puti po svati, nigdi su ga čuli valja, u Gračišću ili Pićnu, doli se već to sopievalo pretežno na to i ona se, tu se zadrža najviše i uon se sopieva. Ja znan od najstarijih, onih starih mužikanti ki su bili jedamput.*

⁹⁶*Banavreke* su uske bijele suknene hlače koje su se nosile u južnoj Istri. Ovo brkanje terminologije još je jedan argument više, s obzirom da kazivač ne poznaje nazivlje djelova nošnje, s razlogom – u prošlosti ti odjevni predmeti nisu bili u tom kraju, već su se kolonizirali u određenom vremenu iz političkih i ideoloških razloga.

⁹⁷*Balon/balun* je augmentativ talijanske riječi *ballo* u značenju velikog plesa/plesine. Pod tim nazivom često se kriju različiti lokalni plesovi, kojima je zajednička njihova uloga kao najvažnijeg, velikog plesa. Ljudi su ga smatrali najstarijim (zato su ga često nazivali *starinski ples*), te mu stoga pridavali posebnu važnost. *Balon* se plesao i u krajevima u kojima nisu prevladavala glazbala prve tradicije. Primjerice, na područjima violine i *bajsa*.

Tradicijska pjevačica rodom iz Podmeje (r. 1940-ih) sjeća se da su u Grimaldi u vrijeme njezine mladosti plesali *balun*, ali kao i kazivač iz Jerončići, tvrdi da se plesao posve drugačije nego ga plešu danas u FD “Pazin”: *nikakor nisan mogla ćepat ta balun ki sada plešu, mi smo ga za svin drugajče plesali*. Spomenuti radicijski glazbenik iz Jerončići svjedoči svoje iskustvo s *balunom* kao svirač po svadbenim slavljinama u istočnoj Istri gdje je ta praksa autentična i očuvana do današnjih dana: *Na Labinščini ih je bilo je koliko ćeš, jer tamo je to bilo od vajk popularno i je dan danas. Ku si ša u Kršan dole, nešto Pićanština i ku nisi to zna* (svirati *balun*, op.a.) *onda bolje da nisi ni ša na svate. A teško je! Meni ti prokleti baluoni su svi jenaki, a sako selo ima svojega. Jedan put san bi doli u ovih Blaškovići, uglavnon na Labinščini zduolon san bi, anka va Tupljaku san bi to su tega vraga stupali, to su ruompali oni put su bili oni podi i znaš kako to su bum bum* (kazivač udara nogama, imitira ugođaj) *kako malinar si priša doma, puna armonika, biela, zato ja san si bielo armoniko kupi samo radi praha, da ne rabi brisat, črna boh te učuvaj je bila zajno popeljiva*. Upravo iz tih krajeva (istočna Istra), iz tih krajeva kasnije su se *baluni*, ali prvenstveno *sopele*, proširili po čitavoj Istri.

Nakon pedesetih godina 20. stoljeća i interes stručnjaka bio je usmjeren isključivo na kulturne oblike iz prošlosti, to isključivo na ruralne prostore koji su bili naseljeni hrvatskim, slavenskim stanovništvom. Skupljale su se tako narodne nošnje i to one starijeg sloja, prvenstveno iz ruralnih područja, ali samo nekih dijelova Istre (Ćićarije, Barbanštine, Ceranštine i Labinštine). To se može pratiti također i kroz repertoar pjesama koje su se sakupljale – isključivo pjesme hrvatskog govornog područja u stilu tijesnih intervala. U tom smislu, vrlo je važno i to inzistiranje na “narodnom” plesu *balunu*.

Materijali koji su bili karakteristični za urbani prostor, etnologima i muzealcima nisu bili zanimljivi. Prema načelima stare paradigme u etnologiji uvijek tragalo za najstarijim, najizvornijim slojevima kulture. Time se dobila, odnosno kreirala krnja slika tradicijskog života Istre. Nekoliko je razloga tomu: prvi je već spomenuta metodologija tadašnje etnomuzeologije, etnomuzikologije, skupljanja samo najstarijih primjera nekog fenomena (npr. najstarije pjesme koje su već tada bile u zaboravu). Nadalje, za to je zaslužna i ideološka kulturna politika (skupljanje građe isključivo slavenskog stanovništva), ali migracije iz sela u grad koje su se u to vrijeme dogodile. Na taj su način stvorene gotovo identične lokalne etnografske zbirke koje su nastajale tako da se istakne jedinstvena, monolitna ruralna kultura Istre. Nisu bile naglašene, različite lokalne karakteristike kraja, već su se isticali oni elementi koji su bili općepoznati i politički promovirani. Tako ćemo primjerice *sopele* pronaći i u bužetskom muzeju, iako se *sopele* na tom prostoru nisu nikada svirale. Takvih primjera ima mnogo. U Lindaru je jedna obitelj u kući imala par *sopela*. Do njih su došle preko ostavštine strica svećenika koji je

službovao u Kršanu. Tako su *sopele* došle u Lindar, međutim, ondje se nisu svirale.

“Narodno blago” se prezenirano uglavnom drvenim plugovima, drvenim narodnim instrumentima, narodnim nošnjama, zemljanim posuđem i sl. Od onda do danas, u prezentaciji *Smotre narode glazbe i plesa Istre* nije se mnogo promijenilo. Prisustvujući *Smotri* i površnim promatranjem možemo primijetiti na desetke primjera *baluna* koji su gotovo identični, a plesači odjeveni u jednake nošnje bez obzira kojoj skupini pripadaju, bili oni s istočne ili zapadne strane Istre. Svjedočimo tome kako je *balun* kao ples u svim njegovim izvedbenim oblicima, od nečeg ruralnog postao prepoznatljiv znak (simbol) istarskog poluotoka, kako u Hrvatskoj tako i šire. Isto vrijedi i za *sopele*. Tendencija uopćavanja i stvaranja tradicije vidljiva je i kroz prezentaciju određenih djela Istre na *Smotri* folkloru u Zagrebu 1970. godine. U popisu izvođača (Kronika međunarodne smotre folkloru Zagreb) Vodnjan na *smotri* predstavlja se sljedećim repertoarom: “*Pjesma: Divojka je ruže brala (uz malu i veliku sopilu), Dajte mi vi tetice (uz sopile); ples: Balun; muzička pratnja: velika i mala sopila*” (Jakelić 1971:364). Potpuno je zanemarena činjenica da Vodnjan ima svoju autentičnu tradicijsku glazbu i plesove koji pripadaju glazbi talijanskog (istroromanskog) kulturnog kruga vezanog uz urbanu kulturu Istre. Prvi put su tek na *smotri* folkloru u Zagrebu 2009. godine na 43. međunarodnoj *smotri* folkloru Zagreb, kad je tema bila tradicijska glazba Istre predstavljeni svi oblici tradicijske glazbe i to hrvatskog, slovenskog i talijanskog kulturnog kruga.

Balun je danas proširen po čitavoj Istri i u onim krajevima gdje ga u prošlosti nije bilo. KUD “Dajla” osnovan 2000. g. u Novigradu prezentira “sveistarsku” tradiciju, neovisno, nalazi li se autentično prisutna u tom prostoru.⁹⁸ Sjećam se kako me jedna članica folklornog društva “Zlatela” kad smo jednom prolazili pored Buzeta pitala: *Ča imaju Buzećani folklor? Kakov je njihov folklor? Da li oni imaju autohtonu glazbu kao ča imamo mi u Kršanu? Ili oni imaju samo slovensku?* Iz njezinih pitanja nazire se shvaćanje kako je Istra karakteristična isključivo po tzv. istarskoj ljestvici, i kako je to ono što je u Istri najvrijednije. Takvi stavovi ukazuju i na određeno poimanje identiteta, poistovjećivanja s nečim, a to je vrlo subjektivna stvar. Grbić navodi kako “Elementi kulture koje neka grupa odabere kao važne za svoju etničnost ne predstavljaju prema tome njihovu kulturnu cjelovitost, jer su oni tek trenutni izbor, a osim toga i sami podliježu mijenjanju. Cjelovitost kulturnoga, pa i etničkog identiteta osiguravaju

⁹⁸ “Dječja folklorna sekcija KUD ‘Dajla’ započela je s radom 23. rujna 2013. godine. U višenamjenskom prostoru škole okupilo se četrdesetak učenika razredne nastave s ciljem zaštite kulturne i povijesne baštine svog zavičaja. Pod vodstvom učiteljice razredne nastave Dine Medica učenici su naučili osnovne korake najpoznatijeg istarskog tradicionalnog plesa *baluna*. Mali folkloraši sastajat će se svakog ponedjeljka.” <http://os-rivarela-novigrad.skole.hr/> (2. veljače 2014.)

zapravo brojni ekonomski, politički, društveni, psihološki i drugi mehanizmi koji usmjeravaju selekciju i izbor onih elemenata kulture koji postaju označitelji etničkog identiteta” (Grbić 1994:29). “Identitet je kao posljedica čina poistovjećivanja, skup odlika (ili čak temeljna crta) koje određuju subjektivnu pripadnost skupu uvjerenja, činjenja (ili ljudi) koji (i s kojima se) pojedinca povezuju s određenom sredinom, ljudima, stvarima i događajima i na taj način ga obilježuju” (Grbić 1994:23).

Kako bi se starija glazbena baština očuvala od propadanja i nestajanja, nastavilo se s navedenom poslijeratnom koncepcijom očuvanja autohtonosti hrvatskog elementa u Istri. Počelo se intenzivno raditi na tom polju, organizaciji različitih priredbi koje su imale za cilj promovirati hrvatsku narodnu kulturu, afirmaciju pjevanja *na tanko i debelo*, *bugarenja*, *tarankanja*, zatim sviranja na *sopele/roženice*, *svirale*, *mih* i sl. Pritom su se neki glazbeni oblici izgubili, a bili su rasprostranjeni diljem Istre poput dvoglasnog i višeglasnog pjevanja u durskom tonskom načinu. Mnoge pjesme su tako nestale, nauštrb onih starijih. Jer se smatralo, ali i dalje se smatra da su manje vrijedne od onih *na tanko i debelo*. Danas se vrlo rijetko u folklornim krugovima navodi kako je tonalna, temperirana glazba instrumentalna i vokalna u kontekstu dvoglasja i višeglasja, također tipičan i rasprostranjen vokalni izričaj koji je prisutan u svim kulturnim krugovima u Istri podjednako, urbanim i ruralnim, a zapravo pripada mediteranskom kulturnom krugu. Više puta spomenuti tradicijski glazbenik iz Jerončići (r. 1930-ih) svjedoči kako se u gradovima glazba i običaji razlikuju od onih seoskih: *Labin kako grad i ono ča su bili tamo za vrime Italije tamo je bilo sakakoveh orkestri i mužikah, ali siela su pretežno imale, kako i simo zduolon tu, su pretežno bile te stare pjesme i to se pretežno te baluone pliesalo, a Labinščina to je bilo rojeno za to. Ovi kraj, Kršan zdolon odvajk su bili med prvemi*. U Svetom Petru u Šumi su se većinom pjevale dvoglasne i višeglasne pjesme koje tendiraju duru. Tradicijska pjevačica od tamo, rođena 1940-ih sjeća se: *je bijevala oštarija i oni su hođievali na harte igrat popuodne (muški) i onda ti kantaduri kad su finili igrat na karte, stavimo tako do osan ur su igrali devet i onda su kantali. Su kantievali vajk te lipe svakakove talijanske i slovienske i tako to nu ča se zna, ali ne po staro, ne*. Njezin vršnjak iz Žminja opisuje negdašnju glazbenu praksu samog gradića Žminja: *Mi smo uglavnon kantali, sad bimo mogli reć, tu i tamo neku starogradsku. Kantievali smo uglavnon poznate te starinske pjesme, ali ne istrijsanske. Istrijsanske nismo kantali, vrlo, vrlo malo. Znan da smo kantievali, ustvari jedan isto žminjski legenda, je bi Jaković pokojni, uon je bi žnjidar, ude je bi va prve kuće. Oni put je Žminj bi od Malinici zguoron, i puli njigovo kućo je bila tabela i uon bi bi zakanta: „Nel mondo ci vol pazienza“ i mi smo ulovili malo. Uglavnon, njega se domišljan i kantali smo uglavnon te dalmatinske napjeve. Onda jena kako bih reka kanta tu istroveneta i onda svaki je*

ubaciva neke svoje stihove. Uglavnon smo kantali va dva, tri glasa. Jedan je bi kao prvi tenor, drugi glas i treći je lovi. Quando son lontan di te Gimino mio, mi sento gran dolor⁹⁹, i tako dalje. Ta je bila od Modugna.

⁹⁹ *Quando son lontan da te,
Gimino mio,
mi sento un gran dolor.
E più che cerco de mandarlo via
più me se ingropa el cuor.
Xe un buzo in mia contrada,
Un vecio fogoler,
un sial che pica in strada,
due rose in un bicier.
A Pola xe l'Arena,
a Rovigno un fia de mar
Gimin xe la Clenoviza
che mai se pol scordar (Kranjčić 2019).*

4.7. Smotre i festivali – nova mjesta okupljanja, promjene repertoara

Promjenom sadržaja, smisla i uvjeta u kojima se *kanta, sope i pleše*, mijenja se potpuno i način izvedbe, ali i repertoar. Zsigurno u tim uvjetima smotre postaju nova mjesta okupljanja gdje ljudi djelomice mogu pokazati svoja znanja i iskustva vezana uz glazbu, pjesmu i ples. Šezdesetih godina 20. stoljeća znatan je napor Zlatića i Pernića u smjeru očuvanja narodne glazbe i plesa u kojem je naglasak bio poduprijeti i izvući sve ono što je bilo narodno, od jezika, preko svirke i plesa do raznih običaja isključivo hrvatskog stanovništva. “Tako je sazrela situacija da smo sve češće na valovima Radio Pule počeli emitirati izvornu istarsku muziku, što pjevanu, što sviranu. Taj presudni korak učinjen je 1960. godine i vrlo brzo dao je neočekivane rezultate. Ljudi su to prihvatili tako oduševljeno da je nastao pravi pokret u takmičenju. Počelo se javljati i mlado i staro, muško i žensko, sa svih strana. Svi su najednom otkrili da mogu pjevati izvorne, autentične, arhaične napjeve, svirati i plesati. Zapravo je to bio toliko neočekivani razvoj da se samo takvom nevjerojatnom oduševljenju može zahvaliti što smo spasili od propasti jedno veliko bogatstvo i blago, bez kojega bi ovaj kraj, pa i čitava naša kultura bili znatno siromašniji” (Pernić 1985:9).

Motovunska je smotra bila samo prva u nizu – onaj početni impuls iz kojeg se razvila čvrsta i umrežena organizacijska struktura manifestacije koja je iz godine u godinu postajala ne samo sve ozbiljnija, značajnija i kompetentnija, već je oko nje i /ili iz nje stasala čitava lepeza srodnih manifestacija: lokalne smotre narodne glazbe i plesa pojedinog kraja Istre. Ove su se potonje organizirale na širem području Buzeta, Pazina, Poreča, Rovinja, Pule i Labina. Najbolji ili najizvorniji izvođači s tih smotri bivali su odabrani za nastup u središnjoj sveistarskoj smotri koja se svake godine do 1981. (osim 1972. u Svetvinčentu) održavala u Motovunu. Godine 1981. održala se u Labinu, a svake se slijedeće godine premještala iz grada u grad (Buzet, Pazin, Poreč, Medulin, Žminj, Novigrad, Labin, Roč, Sveti Petar u Šumi, Sveti Lovreč, Rovinj, Barban, Cerovlje, Pula...).

Karakteristika Smotre je što se odvija u dva segmenta. Kako je već rečeno, na lokalnim se smotrama izabiru sudionici za središnju smotru. U početku je taj odabir vršio prof. Zlatić. Zamijenio ga je Renato Pernić, a od 2002. godine izvođače odabire prosudbena komisija sastavljena od članova KUD-a iz čitave Istre. Svi su oni nastojali odabirati, a u tome ustraju i danas, “arhaične” i autentične izvođače koji su izvode “starinske” *kante* i svirke koje ne podliježu utjecaju temperiranog tonskog niza. Inzistira se na koncepciji “izvornog folklor”, a zapravo je riječ o umjetnoj konstrukciji – idiličnoj slici folklor, jednog dijela Istre koji danas

predstavlja čitav prostor ruralne Istre. Tradicijski pjevač iz Pule, rodom s Gračašćine (r. 1940-ih) prisjeća se svog prvog snimanja u Brozanima: ... *dolaskom Renata, to mi je jako upečatljivo ostalo, jer je on inzistirao da se kanta ono ča se je moglo originalnije, dakle, nazovimo to sada tradicijski, on je jako volio, obožavao je i usmjeravao nas je da neka kantamo otprilike točno kako smo od starijega brata, sestre mame ili oca navadili. Dakle, ako je to bila ta kanta ovaj koja se zvala "Oj desnico naša bela ruko" on je reka provajte to, izvodite točno kako ti je brat Bepo kanta, ne moj dodavat, on je to zna reć, da je to temperiranje kante, ako je drugajče izvodimo.* Osvrćući se na tendencije stručnog žirija na suvremenim smotrama, tradicijska pjevačica s Muntriljštine (r. 1970-ih) primjećuje: *većinon biraju ovu "Pola divojka na balkon" je stari vers i stare riječi, a sve ovo naknadno, ča je nono izmišlja beside, to ne. Kapiš njima su beside bitne, to da su beside od vjaka, ne samo vers kao vers!* To je u mnogočemu utjecalo i na mlade pjevače i svirače koji su u to vrijeme započinjali svoju glazbenu afirmaciju kao *kantaduri* i svirači. Naime, neki su se pojedinci u istarskoj tradicijskoj glazbi afirmirali kao najbolji *istrijski kantaduri*, koji su postali poznati diljem Istre upravo zahvaljujući nastupima na Smotrama narodne glabe i plesa Istre. Oni su imali veliku podršku od strane ondašnjih autoriteta na tom polju, danas pokojnih Slavka Zlatića i Renata Pernića koji su imali svoju ideju o tome što je autohtona kultura i predmet interesa etnologa. Prema njihovom sudu najbolji su onda promovirani putem radija (Radio Pula) gdje su se puštale snimke njihovih izvedbi koje su imale veliki utjecaj na glazbeni ukus drugih pjevača i svirača.

Jedan od najpoznatijih *kantadura* u Istri po mišljenju mnogih suvremenih tradicijskih glazbenika bio je Milan Orlić Bižulin (1940.-1992.) iz Klarići (južna Istra). Njega je Renato Pernić opisao kao "jednog od najboljih izvođača istarske autohtone pjesme", te navodi kako je bio "interpretator vanrednog osjećaja za čvrst ritam i pravilnu intonaciju, karakterističnog glasa kojim je znalački vodio pjesme vedrog, šaljivog karaktera tipa 'tarankanja' kao i onog sjetnog ugođaja" (Pernić 1997:74). Zajedno s rođacima Petrom, Milanom i Mihom Orličem i prijateljem Marijom Butkovićem u Klarićima je 1958. godine osnovao popularne *Vesele Roverce* koja je šezdesetih godina bila najpoznatija glazbena skupina koja je izvodila istarske narodne pjesme. Za to vrijeme, možemo slobodno reći da se dogodila prava renesansa u smislu nastanka tradicijskih pjesama *ex novo*. U izdanju Jugotona iz Zagreba izašla je 1967. godine gramofonska ploča „Ansaml Veseli Roverci“¹⁰⁰ na kojoj su snimljene četiri pjesme *Istrijanka*,

¹⁰⁰ Sastav "Veseli Roverci" činili su: Milan Orlić Bižulin (glas), Milan Orlić Grgo (glas), Miho Orlić, Mario Butković (glas), Petar Orlić (mala *sopela*), Tone Vitasović (harmonika).

Tararanka, Jedan brod mi plovi i Brajde. Sugovornik iz Pule rođen 1940-ih na Gračašćini ističe: *kante Da bi naše brajde*¹⁰¹ i *Jedan brod mi plovi*¹⁰² napisa je Mario Sandrc iz Butkovići.

Renato Pernić je zajedno s Brankom Paićem, snimateljem na Radio Puli, stvorio opsežnu fonoteku istarskih tradicijskih pjesama i svirki. Iz te je arhive kasnije, 70-ih i 80-ih godina u izdanju Jugotona objavljeno osam gramofonskih ploča i audio kazeta koje su mnogim mlađim pjevačima bile građa za učenje pjevanja i sviranja. Na taj su način svojim odabirom, Pernić i Zlatić utjecali na glazbeni ukus ostalih izvođača. Brojni tradicijski svirači i pjevači navode kako su mnoge pjesme usvojili preko radija. Tradicijski svirač iz Jurićevog Kala (r. 1930-ih) tvrdi da je *mantinjadu* skinu doslovno uz radio od pokojnih labinskih svirača Markulina i Mrkoča. I tradicijski pjevač iz Muntriljštine (r. 1930-ih) također ističe kako redovito sluša *istrijanske kante* na radiju: *pratin ja svaku nedilju, sve puštin i slušan radio Pulu i te naše istrijanske kante kad kantaju, svaku nedilju od devet do podne, to mi ne ujde, svaku nedilju*. Pojašnjava kako je mnogo pjesama naučio i preko radija, ali isto tako mnoge pjesme naučio je slušajući druge izvođače na smotrama. On sam stiče kako je neke pjesme čuo na smotri u Lovreču: *ja san tu kantu (Plovi mi plovi moj brode - op.a.), z nud povuka i pole je kantevan ja doma, kad san kadi, da*. Tradicijska pjevačica iz Žminjštine (r. 1930-ih) ističe: *kad se gre tako na te smotri, to vajk primite kakov vers. Od teh smotri se je sve poprimilo. Mi smo pobrli od Brbanci, od Rovierci, i zaključuje: dokle nisu bivale te smotre je svaki kraj za sebe kanta, je imie saki kraj svoje pjesme. Kako svaki kraj ima svoj običaj, tako su bile i pjesme, sake od svojega kraja*. Iste izvore preko kojih su dolazili do novih znanja navodi i tradicijski pjevač iz Žminjštine (r. 1950-ih) koji objašnjava: *to malo ukradeš na smotri, malo ukradeš na radiju, malo ukradeš od svojeh domačeh i tako*.

Smotre i radio uvelike su utjecale na pjevače u toj mjeri da danas većina istarskih pjevača njeguje i izvodi nekolicinu pjesma koje redovito izvode po smotrama i festivalima. Ono što je ušlo ljudima u uho, one melodije koje postale popularne – to je opstalo, a ove ostale su se s vremenom izgubile.

U neformalnim trenucima nakon službenog dijela smotre, svi zajedno pjevaju one *verse* koji su svima poznati. Tradicijska pjevačica iz Žminjštine rođena 1930-ih objašnjava: *sad je dobro tako, aš moremo svi skupa kantat i svi podjednako znamo*. U prošlosti to nije bilo tako. Samo su najbolji *kantaduri* mogli *složit* (uskladit glasove) sa svakim. Tradicijski glazbenik iz

¹⁰¹ Vidi: *Da bi naše brajde* <https://www.youtube.com/watch?v=aXyGjtFS2Us> (30. 8. 2019.)

¹⁰² Vidi: Arhiv Renato Pernić, CD3, br.1. *Jedan brod mi plovi* – izvode: Milan Orlić-Bižulin (glas) uz pratnju m. *sopele* Pere Orlića <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd-3-izdanje-2005/191363/> (30. 8. 2019.)

Pule, rodom iz Gračašćine (r. 1940-ih) ističe: *jedan kantadur po mojoj ocjeni i procjeni, da bi bio jedan osrednji kantadur, dakle dođe na Labinštinu je u stanju zakantati z Labinjani i dođe u Barban i zakanta sa Brbancima i dojde u Juršiće i more i z Rovercima i tako dalje. Ali još možda uže da to sažmemo, jedan kantadur koji mora znati, poželjno je znati deset, petnajs versi: Cviće mi polje pokrilo, pa Ispod mi Raklja sela, pa Kraj Marčane, pa Oj Labine, pa Puna nan je Istra, pa Lipa je Istra naša, Dođi k meni draga, pa Zbogom selo, pa ako hoćeš Jedan brod mi plovi, pa Cviće moje i ja bin te brala, pa Vozila se šajka barka mala, dakle, od versi da ima jenu paletu versi i ko se ćepa osobe koja zna tanko kantati, oni su odmah, moru se složiti, ako je dotična strana zna baren dve, tri verse. I toliko tarankanja, ja san jedan put iz glave napisa na jenu hartu, negdje mi je puli Drage Draguzeta ostala, 72 naslova tih domaćih versi koje se kantaju, u jednom ajmo reći u tradicijskom klasičnom načinu.*

Većina kantadura prije Smotri i radijskog utjecajnije nije mogla složiti s kantadurima iz drugih krajeva. To nije bilo moguće prvenstveno zbog *versa* (melodije) koji se razlikovao podosta od kraja do kraja, ali isto tako i zbog specifičnosti glasa. Tako je primjerice jedan tradicijski pjevač s Ceranštine, rođen 1940-ih vrlo teško mogao složiti s drugim kantadurima, ne samo iz drugih krajeva Istre, nego i sa samim Ceranima. On je bio vrhunski pjevač koji je zajedno sa svojim rođacima stvorio specifičan način interpretacije. Nekada su pjevači većinom pjevali u svom krugu, s poznanicima s kojima su točno mogli predvidjeti u kojem će se smjeru glasovi vodeće dionice kretati. Znali su unaprijed *sve zavijake*. *Zavijaka* označava kompliciranu glasovnu dionicu u kojoj svaki pjevač točno zna koji glas kamo ide. Jedan pjevač je lijepo opisao: *kad kantaš ko žbaljaš samo pol tona više nisi u Istri, nego si u Makedoniji*. Tradicijski pjevač iz Seline (Općina Sveti Lovreč Pazenatički) rođen 1930-ih objašnjava kolika je bila uigranost između njihove grupe: *jedan je bija tote gori u Babići, a oni drugi na dnu sela i mi smo slagali*. Tradicijska pjevačica iz Žminjštine rođena 1930-ih sjeća se kako su njezini roditelji složno pjevali: *otac je moga bit dole va korte, a mat na baladuru i su složili*.

Organizacijom smotri, kako je već navedeno dolazi do nekih promjena u interpretaciji tradicijske glazbe. Smotre postaju nova vrsta okupljanja i susreta pjevača, svirača i plesača. Promjene su vidljive ponajprije u prostornom smislu u odnosu pozornice i publike. Na smotrama i priredbama pjevači, svirači i plesači postaju akteri na pozornici pred publikom koja više nije neformalna. Tako svaki nastup na pozornici počinje biti formalan s jasno određenim pravilima. U takvim okolnostima normalno da se mijenja način izvedbe, repertoar pjesama, vrijeme izvođenja, estetska razina i sl.

Nekad su u pjesmi sudjelovali svi koji su se nalazili u određenoj prilici. Primjerice, na *prašćine* (na svinjokolji) *su svi kantali, ki god je zna je pomoga* (Milka Šajina, r. 1942. u Katunu

Lindarskom). Estetska razina izvedbe bila je sasvim drugačija. Kad poslušamo neke stare amaterske snimke, možemo čuti kako te izvedbe ne djeluju uvijek usklađeno, stječe se dojam da perfekcija u izvedbi nije na prvom mjestu, već je druženje, zabava i sam čin pjevanja i uživanja u tome. Kod nastupa na smotrama nastoji se dati naglasak na virtuoznosti izvedbe što se manifestira isticanjem najboljih pojedinaca i skupina. U tom kontekstu jako je važna i uvježbanost skupine. Tradicijski pjevač iz Klarići, rođen 1930 –ih prisjeća se: *kolike smo večeri pasali kantajući, mi smo vježbali svaku versu dokle smo je hitili van. Brat Miho je ima magnetofon i onda smo se snimali, pak bimo se bili slušali i onda smo trenirali dokle god nismo učinili kantu da je bez greške.* Za potrebe nastupa skraćuje se dužina tekstova, mijenja se tempo, nastaju nove autorske pjesme i sl. Možemo reći kako dolazi do promjena u sviračkom i pjevačkom repertoaru. Negdašnji tekstovi postaju predugački za izvedbu na pozornici. U toj pojavnosti nastaje potreba za izmišljanjem novih, kraćih tekstova (maksimalnog trajanja do 3 minute). Isto tako mijenja se i tempo izvedbe pjesama koje postaju brže i ritmičnije od nekadašnjih, karakteristične po nepravilnom tempu. Sugovornica iz Ceranštine rođena 1920-ih sjeća se kako su prilikom *lupačije* i *skubačije*¹⁰³ znali slušati pjevače koji su izvodili pjesmu toliko dugačak tekst da je trajala više od jednog sata. Takva je izvedba u ono vrijeme bila moguća jer je bilo mnogo poslova koji su ljudi zajednički obavljali i trebalo je nekako prikratiti vrijeme, a to je bilo najlakše pjesmom ili pripovijedanjem raznih priča. Sudjelovanjem na smotrama i slušanjem drugih melodija, mnogi svirači i pjevači proširili su repertoar pjesama svog mikrosvijeta. Uloga radijskih emisija na kojima se emitiralo određene tradicijske pjesame već je spomenuta! Tradicijska pjevačica iz Žminjštine (r. 1930-ih) takve pjesme naziva *kante srednjih let.*

Osim u pjesmi i svirci, promjena u tempu vidljiva je i u plesu. Nekad su svirači bili naučeni svirati po plesovima i samim time svirali su na drugačiji način. Danas su fokusirani isključivo na izvedbu koja često traje samo nekoliko minuta i u kojoj se teži virtuoznosti. Primjerice, sviranje bez naglašenih fraza, kontinuirano, bez prekida, primjer je starijeg načina izvedbe. Tradicijski glazbenik iz Pazina (r. 1980-ih) navodi kako neki plesači iz folklornog društva “Pazin” nisu mogli početi ples kad bi primijenio *starinski* stil sviranja *baluna* bez naglašenih frazi, jer nisu znali kad krenuti – nisu bili naučeni na taj način svirke: *Jedanput san svira balun bez da naglašavan svaku frazu, i bez finalisa i Dado mi je reka: – Ma daj šu sviraj balun! Nikako ni moga upas i ulovit korak.*

Do promjene je došlo u koracima i figurama u *balunu*. Inzistira se na izvedbi samo

¹⁰³ Češljanje vune

određenih plesova (*balun, balo di kušin, šete paši* i sl.). Oni plesovi koji su u živoj praksi i koji se plešu po zabavama, svadbama i veselicama poput: *polke na poskok, polke po staro, polke po novo, slovenske polke, valcera, dvokoraka (doppio passo)* i slično, u folklornim krugovima nisu zanimljivi.

4.8. Versi, arije ili melodije – različiti glazbeni mjesni govori

Kao što se ljudi u Istri međusobno raspoznaju po govoru (*zajno čim otpre usta znaš po besedah od kud je doma*), isto tako se raspoznaju i po pjevanju. Svaki kraj Istre ima svoj specifični stil koji se odnosi kako na *kantu*, tako i na svirku i ples. Nekad je to više dolazilo do izražaja.

Po stilu izvođenja *kante* ili svirke još uvijek je moguće prepoznati Cerane, Labinjane, Barbance, Prikodražane, Roverce¹⁰⁴ i druge. Stilove bismo mogli podijeliti prema lokalitetu (roveski, ceranski, barbanski, filipanski, labinski i sl.), ali i prema određenoj osobi koja je poznata po osobnom stilu. Sugovornik iz Žminja objašnjava kako na Barbanštini postoji vrlo specifični stil pjevanja: *svi Barbanci kantaju kroz nos i jako grleno, moremo reć da je to školski primjer grlenega kantanja*. Dakle, *kantaduri* i svirači raspoznaju se na mikrorazini.¹⁰⁵ Razgovarajući o tradicijskom pjevanju s poznanikom (r. 1950-ih) iz Kranjčiči (Općina Svetvinčenat) prisjetili smo se vrsnog pjevača iz obližnjeg sela Vidulini. Pustio je snimku pjesme *Usta san se jeno jutro rano* koju je izvodio zajedno s *kantadurom* iz Smoljanci i komentirao: *ne kantaju savičentinski vers, nego gredu na barbanski vers. Pokle je Milan kanta z Bogon ki je bija z Brbanštine, više su potezali na brbanski*. Tradicijski pjevač iz Rajki (Općina Tinjan), rođen 1930-ih pojašnjava: *Brbanci, voni stešo malo nikako drugajče kantaju, a Labinjani su sasvim drugajči. A mi drugi vode, Lovrečani i mi drugi smo tu i tu. Samo stešo svakega se pozna po versu*. *Kantadur* iz Barata rođen 1940-ih objašnjava: *interesantna stvar je to da mi kantamo po suoje, Bezaki po suoje, Loverci po suoje, vajak ima neke male razlike u kanti, razlike u ariji*. Labinjani od svih krajeva u Istri podosta se razlikuju po *kantanju*. Labinske *kante* su posve drugačije od *vlaških kanti*.¹⁰⁶ Njih se može prepoznati i površnim slušanjem, dok je *vlaške kante* malo teže prepoznati, treba imati suptilnije uho. Labinske *kante* su vrlo arhaične i u nekim detaljima slične pjevanju na Krku. Tradicijski glazbenik iz Paradiža na Labinštini (r. 1930-ih) navodi kako je od starijih čuo da su ljudi koji su bili *soči* (napoličari) od baruna Lazzarinija, posljednjeg velikog labinskog zemljoposjednika iz Martinskog, kopali

¹⁰⁴ “Roveriju je najjednostavnije locirati ‘tamo negdje’ sjeverno od Vodnjana i južno od Svetvinčenta. Istočno se nalazke Barban, Divšiči i Filipana, na zapadu, u smjeru Bala nenaseljena je pustara. Zapravo riječ je o skupini sela koja se vezuju za, kako bi političari rekli, administrativno, vjersko, pa i obrazovno središte – Juršiče. Roveriju čine sela: Juršiči, Cukrići, Bršiči, Bankovići, Gilešiči, Pačići, Butkovići, Dokići, Mandelići, Orlič, Muškovići, Klarići, Škicini, Grgurova stancija, Čipulinova stancija, Mićini, Paradiž, Sveti Kirin, Cirka i Tići.” (Orlić 2014:5).

¹⁰⁵ Primjerice u središnjoj Istri u promjeru od desetak kilometara, nailazimo na 4 verzije (*versa*) iste *kante* “Cviće mi polje pokrilo” (Vidljive su razlike u *versima* iz Šajini, Lindarskega Katuna, Križanci i Lindara).

¹⁰⁶ Površno mogli bismo podijeliti *kante* na *Vlaške* i *Labinske*. Labinjani stanovnike južno od rijeke Raše nazivaju *Vlahima*, dok su za Žminjce *Vlahi* svi južnije od sela Ferlini. Ovo je vrlo kompleksna podjela (Istranima vrlo jednostvna). O navedenim podjelama pisao je etnolog Sandi Blagonić (2013).

vinograde u okolici Bakra zajedno s Bodulima¹⁰⁷. Prema njegovim riječima zajedno su i pjevali, te su mnoge melodije koje su tamo čuli donijeli u svoj zavičaj. *Kantadur* iz Muntriljštine (r. 1930-ih) primjećuje: *Labinjani na primjer imaju druge verse, Labinjani su sasvim drugi, sasvim drugi*. Tradicijski pjevač iz Žminjštine (r. 1930-ih) za njih kaže: *Labinjani su jako dobri kantaduri, ali je njihove kante jako teško kantat*. Upravo radi toga nekima te pjesme nisu bile omiljene. Sugovornik iz Jašići (r. 1940-ih) jednom je rekao: *Kad ja čujen na radiju Labinjane da kantaju, ja zajno zapren radijo!* Tradicijska pjevačica iz Žminja (r. 1930-ih) ima sličnu priču: *Kad Labinjani kantajo, ja čuda riječi njihovih ne razumien va kante, a na drugo oni njihovi viersi i glasi ne mi pašo. Njin je liepo aš so Labinjani, a foši i naše kante njin nisu liepe. A sakemu je svoje liepo*. I sugovornik iz Labina (r. 1940-ih) smatra: *kako Labinjani imaju grde kante. Ja štiman barbanske verse. Po meni su najbolji kantaduri Brbanci, pa onda su Cerani. Anke Sutivančani su za me grdo kantali. Oni su kantali kako na molitvu. Ni me pieža ta njihov vers*. Tradicijski glazbenik iz Kršana (r. 1930-ih) rodom iz Trgeta (Labinština) smatra kako *Vlahi joko forcaju konto, kantoju vajk visoko*. Tradicijski svirač iz Jurićevega Kala (r. 1930-ih) pojašnjava: *u svakemu selu se drugajče kantalo, vajk je niki ima niku drugu kantu. Ista kanta, ali je bi drugi vers*.¹⁰⁸ *Svako područje je imalo svoju versu, to je i dan danaska tako kadi se još kanta. Jenu kantu jeno selo kanta ovako, a drugo selo drugajče. Tako da nisu sve iste, isto ime imaju, ali baš se ne isto kantaju*. Tradicijska pjevačica iz Muntriljštine (r. 1930-ih) objašnjava kako su se melodije pjesama malčice razlikovale u njezinom rodnom selu od onih u selu u koje se udala: *nike kante su bile drugajče, drugi vers kako mi rečemo, ali većinom smo kantali kako i voni*. Isto tako, mnoge pjesme iz drugih krajeva su se prihvaćale i usvajale. Tradicijski pjevač iz Cera (r. 1940-ih) objašnjava kako je u njegovom selu bila jedna starija žena rodom iz Martinskog na Labinštini: *ona je bila dobra kantadurka i navadila nas je kantat kantu "Majko Jelenina" koju smo mi pokle kantevali*. Tradicijski pjevač iz Pule, rodom iz Gračašćine (r. 1940-ih) prisjeća se kako je pjesmu *Zbogom selo di san se rodiya* u njihovo rodno selo donio najstariji brat: *vers je bija od moga najstarijega brata Josipa – Bepa. Jedna vrlo zahtjevna versa, koju sam zapamtio tako što mi je brat Bepo pričao, to je negdje sa Barbanštine, tamo da je savlada tu versu. Da bi on kanta poslije sa sestron Danicon, sa braton Tonijen i onda se to preneslo na mene i brata Anđela. Družija se u ranoj mladosti, je dela u rudniku. Onda ljudi sa Brbanštine i drugih krajeva Istre su imali samo to radno mjesto u Rudniku „Raša“. I tamo su se rodile te verse, di je on savlada te verse, pokupija i prenesa u naše selo*. Isti sugovornik ističe kako je mnoge pjesme usvojio od jedno prijatelja svog starijeg brata koji je bio nastanjen u Labinu: *u*

¹⁰⁷ Za Istrane su Boduli ljudi s o. Krka.

¹⁰⁸ Isti tekst pjesme, a različita melodija.

sjećanju mi je ostao još jedan član KUD-a iz Raše, pokojni Kutić. On je bi z Gajane. Ali živija je u Raši tamo je ima suprugu i familiju. I jako je poprimio labinjanski stil i način kantanja i dugogodišnji član je bija, jako drag kao osoba, društveni. Koji nas je, sve moguće kante prenaša je na nas. Sjećam se da je na selo dolazio kod nas u Pužare.

Neki su pojedinci pak stvorili vlastiti, vrlo prepoznatljiv, stil interpretacije. U svakoj kanti/svirki isticali bi se specifični ukrasi. *Kantadurka* iz Pule, rodom iz Filipanštine (r. 1940-ih) objašnjava: *Blaž Celiya Lancin je ima niki svoj vers i mi je bilo teško š njin kantati, ni mi ležalo, a moja mati je mogla š njima kantati lako.* Mnogi pjevači su sami izmišljali svoje pjesme, kako tekstove tako i melodije koje su kasnije prihvaćali i drugi pjevači. Svaki dobar tradicijski glazbenik kroz određeno vrijeme morao je stvoriti svoj osobni prepoznatljiv stil u interpretaciji. Tako npr. jedan *kantadur* iz Labinštine, koju god *kantu* otpjeva ona će biti obojena njegovim prepoznatljivim stilom. Isto tako, odličan primjer su supružnici tradicijski pjevači iz Žminja koji zapravo kreiraju svoju individualnu sliku tradicijske glazbe i prezentiraju je kao tipični pjevači. Samim time što dolaze iz različitog kraja, zajedno su stvorili jedan prepoznatljiv stil, njeguju neku svoju *kantu*. Od djetinjstva, svaki na svoj način, nose iskustva vezana uz tradicijsku gazbu (od svoje kuće i sela nose glazbeno i plesno iskustvo). Ona je rodom iz Savičente – iz *Vlašije*. Kod nje doma se vrlo rijetko pjevalo *na tanko i debelo*, nešto malo izvodili su njezini roditelji. Otac je svirao harmoniku. Pretežno su pjevali starogradske pjesme. Njezin suprug se sjeća da se u njegovom rodnom selu pjevalo *po staro*. Njegovi otac i majka nisu bili *kantaduri*, ali su zato njihovi roditelji bili. Međutim, više voli zapjevati uz gitaru. Sugovornik se sjeća kako je pjevati *na tanko i debelo* započeo na nagovor Renata Pernića: *izvorne istarske kanti smo počeli kantat relativno dosta kasno, na nagovor pokojnega Renata Pernića. Mi smo bili dobri prieteli i je reka kad kantaš i to drugo, zašto ne biš i to. Tako da nas je ustvari on, na neki način uve u ta istarski melos. I onda smo počeli po teh smotrah. To je moglo bit forši kasne osandesete, početak devedeseteh, to je bilo dosta relativno kasno.* Objašnjava na koji način oni interpretiraju *kantu*: *sada mi imamo praktički sve ono ča je snima Renato Pernić iz njigovega arhiva. Imamo sve njigove CD-e. I onda izabiremo mež temi kantami, ono ča nan odgovara. Uglavnon biamo vokal, muški-ženski, tanko i debelo. Jednostavno odaberemo, onojsto kanto kajsta nas zapieža. Uglavnon se navadimo po snimke od arhive Renata Pernića. Vajka nešto modificiraš malo, kako ti se para, uglavnon suština kante je. Mi ne robujemo temu da jušto mora bit onakova kako na snimki. Znači to zvuči, to je to, ali jeno malo modificiramo, prilagodimo.*

Isto je i sa sviranjem. Mnogi su svirači stvorili svoj prepoznatljiv stil. Primjerice “škola” Zorana Karlića, koji podučava mlade *sopce* i *kantadure* u KUD-u “Zlatela” u Kršanu vrlo je

prepoznatljiva budući da se on formirao kao svirač, za razliku od svojeg učitelja Valtera Primožića koji nije stvorio svoj stil. Kad je kod učitelja svladao osnove sviranja, krenuo je učiti po snimkama starih svirača. Zoran Karlić danas podučava mnoge mlade svirače i pjevače kod kojih je moguće prepoznati njegov utjecaj. Većinom su prihvatili učiteljev stil. Tako je moguće vidjeti utjecaj tradicijskog svirača iz Labinštine rođenog 1950-ih godina na sve svirače koje je podučavao. Tradicijski svirač iz Labinštine pak rođen 1980-ih preuzeo je stil sviranja od svog učitelja Meneta Markulina, jednog od najboljih svirača u Istri. Danas većina mlade i srednje generacije pjevača ne uspijeva doći do te razine stvaranja vlastitog stila interpretacije. Većinom ostaju na razini imitiranja pjevanja i sviranja po originalnom zapisu. Mogli bismo reći da se doslovno skida onako kako se čuje s izvorne snimke od koje se uči melodija, po načelu imitacije. Takve pjesme se dalje reproduciraju kao “zamrznute” iz razloga što ih se “skida” točno onako kako su zabilježene na audio zapisu. Često mlade generacije pjevača pokušavaju imitirati i boju glasa kako bi pjesma djelovala čim sličnija originalu. U prošlosti stariji pjevači /svirači nisu mlađima pokazivali prstomet, korak po korak (kakva je danas didaktička praksa nekih “učitelja”, nego su potencijalni pjevači/svirači sami “krali” melodije. Tradicijski glazbenik iz Kršana rođen 1930-ih na Trgetu sjeća se kako su dobri *sopci* svoje znanje skrivali i nisu baš rado pokazivali mlađim sviračima: *pokojni Mene Markulin ti ne bi nič bi pokaza, ku si ša š njin sos liepo te je hita van. Namjerno je sopa nešto ča nisi moga ulovit i onda te je hiti pod noge da si slab sopac*. Slušajući su upijali i ono što bi im ostalo u sjećanju su kasnije interpretirali i mijenjali, poigravajući se formom (improvizacija). Na taj su način između ostalog nastajale brojne varijacije pjesama i svirki. Tradicijski pjevač iz Žminjštine (r. 1940-ih) objašnjava: *kad san ja bi otrok, oniput ni još nanke bilo struji, prema tome ni bilo nikakove mogućnosti da nešto čuješ. Ku ne na Bartuljo, kad je bi samanj, si ša kako otročina na samanj i tamo se je kantalo i biš bi ču nešto, oni hip biš bi kako imie intonaciju i kako viers i sve, i pokle pomalo, kad si priša doma je prišlo van kizna ča*. Tradicijski svirač s Labinštine (r. 1940-ih) također objašnjava na koji način je usvajao nove melodije: *najbolje si se navadi vers kad si bi u plesu i si se malo napi. Drugi dan puli blaga ti je sve još zvonilo va glave i si ga ze lahko, aš ti je bilo sve još va glave*.

Važno je istaknuti kako „danas u Istri ima više načina i koncepcija prenošenja znanja vezanog uz tradicijsku glazbu. S jedne strane postoje škole folklora unutar KUD-ova i folklornih društava u kojima sami svirači i pjevači prenose znanje (Josip Lazarić, Franko Kos, Zoran Karlić, Dino Batelić, Marko Pernić, Goran Farkaš...) ili u sklopu izvannastavnih aktivnosti u školama učitelji glazbene kulture podučavaju učenike (Miloš Pernić, Anđela Damijanić, Valter Bašić...), a nerijetko su tu i pojedinci koji daju poduke kroz privatne satove

sviranja (Luka Brgić, Karmen Brajuha...) te putem povremenih edukativnih radionica (Dario Marušić, Marino Kranjac...)“ (Šuran 2019).

4.8.1. Autorske pjesme – kontinuitet od 'roverskog novog vala' do danas

Istrijanske kante su svakako primjer jednog arhaičnog glazbenog jezika (prve tradicije). Međutim, većina pjesama *istrijskih kanti* koje su danas u upotrebi novijeg su datuma (novija baština prve tradicije). Tu, na prvi pogled paradoksalnu situaciju pokušat ću objasniti usporedbom s latinskim jezikom. Npr. latinski jezik jest stari jezik, ali kad bismo ga usvojili (stil, leksik) mogli bismo njime napisati neku novu elegiju suvremene tematike. Ta elegija bila bi suvremena, a jezik arhaičan. Tako je i s većinom današnjih *istrijskih kanti*. Većina narodnih pjesama koje se danas smatraju starima, većina onih koje se izvode po smotrama, isto tako veliki dio fonoteke Radio Pule (Arhiv Renato Pernić) su relativno nove pjesme. Prava renesansa u tom pogledu dogodila se šezdesetih godina 20. stoljeća. Tada su se melodije toliko “arhaizirale”, zakomplicirale mnoštvom fioritura, da su zapravo te iste pjesme postale “arhaični” recentni primjeri “izvorne narodne glazbe Istre”.

U folklornom miljeu još uvijek prevladava stav kako su autori tradicijskih pjesama nepoznati, anonimni, međutim, to nije posve točno. Rudan ističe kako se u narodu, a čak ni u nauci nije postavljalo pitanje, tko je tvorac neke narodne pjesme, već je bilo važno tko i kako izvodi pjesmu odnosno svirku. Zbog takvih prilika u kojima se pažnja uglavnom usmjeravala na uspjeh izvođenja, ostalo je posve zanemareno pitanje stvaranja, oblikovanja pjesama, odnosno melodija (Rudan 1979). Nastojalo se mistificirati narodne pjesme i pridavati im veću starost od stvarne. Smatralo se da je pjesma kojoj autor nije poznat arhaičnija i samim time vrijednija. *Istrijska kanta* primjer je arhaičnog glazbenog jezika, međutim, velik dio melodija i tekstova tradicijskih pjesama koje se danas izvode zapravo nisu toliko stare koliko se želi vjerovati, odnosno nastojati prikazati. Tome u prilog idu kazivanja sugovornika koji su zapravo autori spomenutih pjesmama i sudionici određenih promjena u izvođačkoj praksi druge polovice 20. stoljeća. I Ive Rudan u knjizi *Narodna čakavska poezija* navodi kako su “rijetki primjeri pjesama koje su sačuvali i pjevni oblik od veće starine” (Rudan 1979:132).

Šezdesetih godina 20. stoljeća počinju se javljati određene pjevačke odnosno sviračke skupine koje se nadmeću u smislu kvalitete izvedbe, uvježbanosti i sl. Natječu se tko će zapjevati zahtjevniju melodiju. Roverci na čelu s glavnim pjevačem Milanom Orličem Bižulinom su među prvima stvorili svoj specifičan stil koji nazivamo roverskim. Tradicijski pjevač iz Žminja (r. 1930-ih) ističe: *Roverci su najbolji kantaduri, oni su najprvi u Istri za*

kantu. Šezdesetih godina 20. stoljeća nastajale su nove *kante*¹⁰⁹ – novi tekstovi i nove melodije, no za razliku od ostalih područja Istre, tu se već desetljećima gaji specifičan roverski zabavni tip narodne pjesme. Blizak temperiranoj intonaciji, on poseže i za suvremenim sadržajima, pa se po svom zvučanju može nazvati suvremenom narodnom muzikom zabavnog karaktera (v. primjere *Stara sura*, *Da bi naše brajde*, ili “narugalicu” *U Roveriji mala sela*” [Zlatić 1983]). Jerko Bezić u komentaru gramofonske ploče “Pjesma i svirka iz Istre” koja je izdana 1968. godine ističe “kad ih čujete kako su uspjeli diskretno podrediti harmoniku roženicama i uskladiti temperirani i netemperirani instrument time što je svirka na harmonici ograničena samo na nekoliko tonova, upoznat ćete zanimljiv, dosad nezapažen noviji prijelazni oblik istarskog muzičkog folklor” (Ansambl “Veseli roverci”, Pula, 1967). Osim specifičnog roverskog zabavnog tipa narodne pjesme kojeg Zlatić opisuje u svom komentaru ploče *Na brkuncu restu rože*¹¹⁰ iz 1983., a koji se odnosi većinom na *tararanku* uz *roženice* i harmoniku, odnosno kojeg Bezić naziva novijim prijelaznim oblikom istarskog muzičkog folklor, interesantno je uočiti kako su i pjesme koje se smatraju “starinskim, arhaičnim” zapravo novijeg datuma i podosta se razlikuju od onih pravih starinskih.¹¹¹ Ove potonje mnogo su jednostavnije u melodiji, sporijeg ritma i s manje fioritura (manje razvedene). Važnost je pridana tekstu u kojem je sadržana fabula. Primjer stare *kante Kapitane mili*¹¹² koju su izvodili Miho Košara (rođ. 1898.) i Luca Košara (rođ. 1903.) iz Šišana (bračni par).¹¹³ Također i većina pjesama koje su snimljene pedesetih godina 20. stoljeća, a koje su nastale kao rezultat terenskih snimaka Instituta za narodnu umjetnost iz Zagreba.¹¹⁴

Mnogi tradicijski glazbenici, prvenstveno harmonikaši koji nisu bili uključeni na Smotru folklor, a koji su prakticirali tradicijsku glazbu u svojoj zajednici (svirači na svadbama i sl.), prilikom pjevanja *starinskih kanti* izvode jednostavnije i manje virtuosne pjesme koje

¹⁰⁹ Neki *kantaduri* pjesme iz tog vremena nazivaju “*kanti srednjih let*”. *Danas se najveć čuje kantat, te kanti srednjih let* (Tradicijska pjevačica iz Žminja, rođena 1930 -ih).

¹¹⁰ Slavko Zlatić u komentaru ploče „Na brkuncu restu rože” o roverskim kantama piše: “čini se da je krajolik sa svojim osobinama utjecao i na narav i temperament stanovnika ovoga kraja. Oni su vedri ljudi, skloni šali i humoru. Napjevi su im – kao i tekstovi – rijetko sjetni, a prevladava čvrst i pregnantan ritam koji se očituje i u pjevanoj ritmizaciji svirke na *sopelama*, *roženicama* (tzv. ‘*tarankanje*’). I u ovom kraju sačuvani su do danas napjevi i tekstovi iz davnine, arhaični i autentični, ‘starinski’, koji ne podliježu utjecaju temperiranog tonskog niza (*Tri san lita mala, Sjela mi tužna grlica, Žito žela za goron divojka, Zaspal Pave, Mila, mila gdje si sinoć bila, Koliko je od Učke do mora*)” (Zlatić 1983).

¹¹¹ Pod pojmom starinske mislim na one pjesme koje su otpjevali najstariji *kantaduri* koji su snimani (audio zapis), a koji su rođeni krajem 19. i početkom 20. stoljeća.

¹¹² Arhiv Renato Pernić CD 4, br. 20, izdanje, 2006., *Kapitane mili*, ženski i muški glas, Luca i Miho Košara, Šišan <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd-4-izdanje-2006/191364/> (22. 6. 2019).

¹¹³ U njihovim interpretacijama rjeđe ima pripjeva *oja nina nina nena* u stilu *tarankanja*.

¹¹⁴ Ova melodija na tekst *Zaspal Pave* najčešće je izvođena u Istri pedesetih godina 20. stoljeća. Razni izvođači izvodili su je na različite tekstove poput: *Tri su rane, Milku moju glava zabolila, Ive kosi rukavice nosi* i sl. (Vidi: Arhiv Renato Pernić CD 15, br.13, izdanje 2015., *Zaspal Pave*, muški i ženski glas, Ema Štrpin i Nadalin Bernobić. <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd15-izdanje-2015/191375/>)

mного više nalikuju onim *starinskim* kakve možemo čuti na starijim snimkama.

Kante koje zajedno pjevaju Milan Orlić Bižulin, Milan Orlić Grgo, Mario Butković Korut i Petar Orlić, Petar Škuflić i drugi, a radi se primjerice o *kantama*¹¹⁵ *Jedan brod se vozi, Žito žela mala Ana, Lipa je Istra naša, Dokle ćemo se po kafanah vući, Znaš li mila, Ljubav me je dovela do groba* i sl., primjer su pjesama novijeg datuma, a koje paradoksalno, zvuče kao da su starije od spomenutih. *Roverske kante* su specifične i svaki tradicijski glazbenik ih zna prepoznati. Po čemu se one razlikuju od drugih istarskih *kanti*? S jedne strane radi se o melodiji čije pjesme imaju složene melodijske linije s mnogo fioritura. S druge strane druge pjesme prepoznatljive su po strogoj ritmičkoj strukturi, čvrstom i pregnantnom ritmu, drugim riječima, tradicijski pjevači rekli bi da je specifikum roverskog stila kod pjevanja da *oni kantaju kantu na taranku*. Tradicijski glazbenik iz Seline (kraj Sv. Lovreča Pazenatičkog) rođen 1940-ih rekao je *kako će zakantati svaku kantu, od tud* (od Seline – op. a.) *do Barbana, ali roversku da ne more nikakor uloviti*. Roverci na čelu s Milanom Orlićem Bižulinom utjecali su na ostale pjevače i svirače u Istri. Mnogi su današnji pjevači i svirači prihvatili njihov stil pjevanja i njihove *verse* na uštrb svojih lokalno specifičnih. Primjerice, poznati pjevači iz središnje Istre većinom izvode *roverske verse*. Grupa “Paljarica” je najbolji primjer utjecaja roverskog stila.

“Ansambl Veseli Roverci” započeli su s afirmacijom *male roženice* koja prati *kantu* na način da svira dionicu drugog glasa, kao pratnju pjevačima. Tradicijski glazbenik iz Jurićeveg Kala (rođen 1930-ih godina) ističe kako se danas vrlo malo originalnih, starinskih pjesama može čuti u praksi: *jako malo kanat se čuje u originalu, jer pokle su počeli to na novo, sve se to gambijalo nikako drugajče, a onih starih originalnih (kanti – op. a.) baš se ritko čuje*. Tradicijska pjevačica iz Pule, rođena 1940-ih na Filipanštini sjeća se: *te kante ke i danas kantan, Ljubav me je dovela do groba, Vraćaj mi prsten i te, san pred kornar lit počela z Bogomilon kantati, a prije su bile one starinske drugajče kante, samo ja se ih ne domislin više*. Tradicijski pjevač iz Muntrilja (rođen 1930-ih) danas većinom izvodi pjesme koje je sam napisao, možemo reći kako izvodi svoj opus *kanti*. Zanimljivo kako niti jednu *kantu* iz svog repertoara koje danas izvodi sa svojom obitelji nije preuzeo od oca: *ča je moj tac kanta da jušto njigovu kantu kantan, to ne*. I tradicijski glazbenik iz Jurićevega Kala rođen 1930-ih na moje pitanje: *Znate ke kante od oca i matere?* odgovara:

Ma vraga ću znat, ma ti govorin oni su kantali sedan, osan kanat nisu više i ko su one ke su oni znali. Tako da nismo nanka jenu, nanka jenu skoro, ću san hi oniput,

¹¹⁵ Arhiv Renato Pernić CD 3, br. 1, izdanje 2005., *Jedan brod se vozi* glas uz *sopelu*, pjeva Milan Orlić Bižulin, *sopela* - Petar Orlić, snimljeno 1969. Tekst pjesme napisao Mario Sandrić. <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd-3-izdanje-2005/191363/> (22.6.2019.)

ma oni put kad si dica ča si bacilja ča je to.

Rijetki su pjevači i svirači starije generacije koji su njegovali repertoar svojih starijih tako da možemo zaključiti kako pravilo prenošenja pjesama “s koljena na koljeno” ne vrijedi. Oni su u pravilu kako i svaka nova generacija težili za nečim novim, po vlastitom shvaćanju boljim i naprednijim. Svaki pjevač i svirač želio se po nečem istaknuti. Mladi pjevači težili su za novim repertoarom, naročito onim modernijim. Tradicijski glazbenik iz Jurićeveg Kala (rođen 1930-ih godina) prisjeća se: *smo se počeli zmišljat (nove kante – op. a.), kako smo počeli mi tako su i ostali i tako se to raširilo. I to je dosta rašireno u odnosu na ča je prije bilo, san ti reka prija da je bilo nikad deset kanti, a danaska ih je na stotine i dosta je lipih kanti danas. I vers i teksti.* Novo se usvajalo, a ono staro polako i zaboravljalo i zamijenilo novim. Tradicijski svirač iz Glavani (r. 1930-ih) ističe: *to ča je bilo to je izumrlo, to nanka blizu ni z ovin ča je sad. Sve to se je gambijalo, ma ke, to je razlika kako dan i noć.* Tradicijska pjevačica iz Žminjštine rođena 1930-ih objašnjava: *ovo ča se sad čuje kantat to su kante srednjih let, to nisu one starinske kanti.* Tradicijski pjevač iz Muntriljštine (r. 1930-ih) objašnjava kako izvodi samo jednu starinsku pjesmu: *...Pošla divojka na balkon, ka je starinska i to je kanta još iz Austrije.* Tradicijski pjevač iz Pule rodnom s Gračašćine (r. 1940-ih) sjeća se starinskih *kanti* koje su se izvodile u njegovom rodnom kraju: *brat Toni je kanta sa svojom ženom Đildon. Oni su bili starija generacija od nas dosta i su puno u svojoj mladosti i poslije u zrelijim godinama nastavili su živjeti, konkretno u Labinu su prakticirali kantati naše tradicijske, ajmo reći istarske kante i to na debelo i na tanko*¹¹⁶. *Ovo je jena versa koju nismo mi mlađi savladali: Ne umri Tone mlad, šternicu ćemo uzidat. U selu su još bile dve fameje Pužar, barba Jovanin je zna kantat, a jedna se versa zvala ča je on kanteva: Ciganice mala. Jedan sused Bino isto je bi kantadur on je kanta kantu: Oj desnice moja bela ruko, i manje više to su versi koji su onda koristili u nekom tako tonu, ležernijem malo, laganijom na tanko i debelo.*

Tradicijski pjevač iz Pule, rođen 1930-ih na Roveriji objašnjava: *Roverske stare kante ke su se nikad kantale kad san ja bija dica su bile: Ustal san se jeno mi jutro, Zaspal Pave pod orihon hlada, Lipa Tonina moja, Zrasal mi je zelen bor, Majka goji ščerku jedinicu, Majka Maru priko mora dala, U Lindaru gradu - to su bile većinon te kante, ni he bilo čuda. Pokle je Bižulin izvitoperija kante, on hi je zmišlja, je dela verse.* Tradicijski svirač iz Glavani (r. 1930-ih) prisjeća se kako su starinske *kante* bile: *Zaspa Pave, Cviće mi polje pokrilo, bilo je tega, razumiš. A te kante Ispod mi Raklja i to, to je već bilo počelo kašnije dolaziti.* Njegov vršnjak

¹¹⁶ Vidi: Arhiv Renato Pernić, CD 15, br. 3,5, izdanje 2015., *Moj mi dragi na jabuki piše*, muški i ženski glas, Anton i Đilda Milotić, Labin. <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd15-izdanje-2015/191375/> (22.6. 2019.)

iz Jurićevega Kala sjeća se da je pitao najstarije ljude u selu da mu kažu koje pjesme su nekad pjevali: *tu je bija jedan stariji čovik, ja san se prova mučit da nan on povi kako su oni kantali. Smo bili pitali ča su nikad kantali? Nikega 'Janko' je spominja, versu nan ni zna tačno povidat. Samo to je zna, niš drugo.* Također ističe kako su mnoge *kante* došle nakon 2. svjetskog rata: *pokle rata je zašla vanka Pošla Anka u šumu, Osedlaj mi konja, i druge.* Njihova vršnjakinja iz Žminjštine sjeća se: *jedan put mi smo kantievali Zaspal Pave, Široko more, Zibala Ane, Ladonja i te pjesme smo više kantievali, a sad se poprimilo od teh smotri i tako da to se je sve sad zmiešalo.* Sjeća se da su njezini roditelji pjevali jednu starinsku pjesmu *Proletija je sivi soko*¹¹⁷.

Mode se mijenjaju, pa tako i u glazbenom smislu. Starija generacija u pravilu je bila skeptičnija po pogledu novih trendova, oni su zapravo preferirali isključivo glazbu na kojoj su odrasli. Na moje pitanje kako su na te nove *kante* gledali stariji *kantaduri*, dakle, one generacije ispred njih, tradicijski glazbenik iz Jurićevega Kala (r. 1930-ih) objašnjava: *njin je bilo čudno.* Tradicijski pjevač iz Pule, rođen na Gračašćini 1940-ih ističe kako su on i brat pjevali pjesme koje su se razlikovale od pjesama koje je izvodila njihova majka: *bile su njoj nekako drugajče, ajmo reć neke modernije*¹¹⁸.

Sugovornik iz Labinštine (r. 1940-ih) objašnjava: *Vlahi su se zmišljali svakakoveh kanti. Nikad nisu zakantali dva put jednako. A Labinjani nisu, oni su vajka kantali sejene (iste) kante. Lemešić Silvano z Skitace je čuda konti pokle stori Skitacanko mala i druge.* Tradicijski glazbenik iz Kuići (r. 1980-ih) svjedoči: *moja nona Ulika Mirković je čuda kanti učinila. Ona i Veronika Cvitić su imale svoje kante: Znaš ti mila kada si moja bila*¹¹⁹, *Pokraj Raše zelen bor mi raste, Domisli se mala, Eno majko evo ga, Od Labina do Dubrove i druge.* Tradicijski pjevač

¹¹⁷ Tekst pjesme prema sjećanju spomenute sugovornice:

*Doletija je, sivi soko,
ma z j'ungarske gore.
Za njin se vuče,
ma svetlo mi perje,
do crne zemlje.
Doletija mladom momku,
ma kamo pred vrata.
Pa ga pita mladi momče
ma di ti je ljuba.
Vole ja iman
ma ljube ja niman.
Dao bin ja voz i vole
kad bin je ima.*

¹¹⁸ Vidi: Arhiv Renato Pernić, CD 15, br. 3.,5., izdanje 2015., *Niko nije naše tajne znao, Dođi k meni draga*, dva muška glasa Anđelo i Milan Milotić, Pužari. <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd15-izdanje-2015/191375/> (22. 6. 2019.)

¹¹⁹ Vidi: Arhiv Renato Pernić CD 1, br. 10, izdanje, 2004., *Znaš li mila*, pjevaju Ulika Mirković i Veronika Cvitić. <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd-1/191244/> (22. 6. 2019)

iz Zartinja na Labinštini pisao je tekstove “u dugim danima, ploveći morskim prostranstvima, mislio sam na Jelicu i svoj kraj, napisao sam i jednu pjesmicu i počeo ju pjevati na način labinskih konti:

*Cuda let san plovi
po daleken moru.
Bolilo me sarce
dok te nisan poljubija.
Kad san te poljubija
sarce san ozdravija.
Sarce san ozdravija
more san napuštija.
S tobun ću živeti
s tobom ću umreti.*

S tom pjesmom smo se kasnije mnogo puta predstavili na smotrama folklora Labinštine” (Pernić 1997:61). Također nekoliko pjesama koje često izvode po raznim smotrama napisao je tradicijski pjevač iz Pule, rodom s Prikodrage (r. 1930-ih) koji zajedno sa suprugom pjeva svoje pjesme: *Oj ti naša Drago, Oj ti Istro naša, Dva zrmata Tonića...*

Pjesmu *Oj ti naša Drago*¹²⁰ napisao je povodom izgradnje mosta preko Limske drage. Tu je pjesmu sa suprugom izveo na otvorenju mosta (početkom 90-ih godina 20. stoljeća).

Prema kazivanju tradicijske pjevačice iz Pule rođene 1940-ih na Filipanštini: *Ive Glavaš Mičulo rođen 1937. u Bičići, a sada živi u Švedskoj – on je zmislija kante Sjela djeva pokraj ognjšta*¹²¹, *Tvoj me rod ne voli...* Ista kazivačica ističe: *i Blaž Celija Lancin je čuda kanti zmislija, on hi je najveć kanteva svojon sestron Anon.* U nastavku donosim dva autorska teksta

¹²⁰ *Oj ti naša Drago
ti si nan od starine.
Oj ti stari grade
dobija si suseda.
Oj, suseda grade
novega vijadukta.
Fala njemu braćo
i ki ga je učinija.
Našu Prikodragu
nan je spasija.*

Pjesma je 2004. g. objavljena na dvostrukom nosaču zvuka “Naša kanta, naša besida, Prikodraga” na CD 1, br. 2.

¹²¹ *Sjela djeva pokraj ognjšta
pak potiče poli oganj.
Potiče z ovud, potiče z onud
zakuhati njoj neče da.
Pak dodade malo smričke
pak njoj lonac priko gre.*

Blaža Celijs Lancina.

*Daleko su ona usta mala.
Koja su mene poljubiti znala.
Dragi dragoj na jabuki piše.
A moj meni na papiru neće.
Piši mi dragi ne žali papira.*

*Nikad nisan propensa na te san se namura.
Na te san se namura na lipo lice tvoje.
Na ve kraje san ti doša stija bin te viti.
Dvi beside ću ti reći sva ćeš srićna biti.
Draga dušo ča ti je ča ti more biti
da ti nećeš lipa moja s namon govoriti.
Za te tvoje modre oči sve ću učiniti
samo ko je volja tvoja ti ćeš moja biti.
Ljudi žene dica mala svi će zakantati
stara će te roženica doma kumpanjati.*

Tradicijski glazbenik iz Jurićevega Kala rođen 1930-ih među prvima započeo izmišljati nove melodije i tekstove. Također, prvi je počeo svirati malu *sopelu* s harmonikom. Tradicijski pjevač iz Pule rodom s Gračašćine rođen 1940-ih navodi kako su u Istri među prvima počeli izvoditi *taranjkanje* u kombinaciji harmonike i male *roženice*: *ove brze taranjke, na Jurićeven Kalu jedan duet, Alfo Konović i negov prijatelj. Oni su počeli mala sopela i harmonika. Kad san bija ja mladić ta kanta njen je pošla zaista u povijest.* Tradicijski glazbenik iz Barbanštine rođen 1930-ih ističe: *u originalu se jako malo kanat čuje, jer pokle su počeli to na novo, sve se to gambijalo nikako drugajče, a onih starih originalnih (kanti – op. a.) baš se ritko čuje.* Na moje pitanje kako su na te “novotarije” gledali stari *kantaduri*, dakle one generacije ispred njih, tradicijski glazbenik iz Jurićevega Kala rođen 1930-ih objašnjava: *a ja čuj njen je bilo čudno, videli su oni da mi gremo napred s tin, mi smo znali i starinske, mi smo i njih isto držali i starinske kante mi smo svirili i kantali, ali smo i te nove smo se počeli zmišljat, kako smo počeli mi tako su i ostali.*

Tradicijski pjevač iz Pule, rođen na Gračašćini 1940-ih ističe: *vrlo nji je bilo drago i*

podržavali su nas bez obzira, ča su možda su počeli u jednom tonu, za njihov pojam malo modernije, malo na jedan drugi način, su bile izvođene.

Sugovornik iz Režanci (Općina Svetvinčenat) rođen 1930-ih napisao je veliki broj tekstova za mnoge poznate istarske tradicijske pjevače i svirače. Objašnjava razlog zbog kojeg je započeo pisati nove tekstove: *ja san prvi počēja pisati tekstove ki imaju glavu, trbuh i rep. I to je na niken skupu u Poreču spomenuja pokojni Zlatić, kapiš, ki je bija stručnjak za to. On je tamo reka da san jedini ja napisa kantu ka ima sadržaj, a prija se je kantalo samo jena kitica, uni bi zmislia kiticu 'Mala moja dojd na brkune', ili oni drugi bi 'dojd mala vode u šegalu, pak ću ti učiniti lipu malu', svašta bi govorili tako nu. To je bilo tako nu, oni put su samo napjevi bili, a ni bilo sadržajano razumiš, ni bila poruka.*

Organiziranjem smotri i raznih folklornih priredbi pjevači, svirači i plesači postaju izvođači na pozornici koji se sad nalaze u novoj ulozi. Pred sobom imaju publiku koja više nije neformalna. Nastup počinje biti formalan i točno vremenski određen. U tom slučaju jasno je da se mijenja kako način izvedbe, tako i repertoar, ali i količina teksta. Nekadašnji tekstovi imali su više desetaka kitica u kojima bi bila ispričana poanta pjesme. Takvi tekstovi postaju predugački i počinju se kratiti. Prilikom kraćenja ti tekstovi gube smisao. Tradicijski glazbenik iz Jurićevega Kala rođen 1930-ih objašnjava: *Znan kad smo počeli svirit nan je Renato reka, čujte vi predugo svirite ćete morat skratit na tri minute. Smo imali duge tekste i pak smo se morali prilagodit situaciji. Da ne smi priko tri minute bit. Ti jedan tekst moreš učenit, ti jenu kantu počneš, dan danaska niki počnu te verse starinske svirit i hi prekidaju na polovicu, čak jenu trećinu. Ti neće priznat, ti moraš skratit, ko je nećeš skratit će ti je skratit oni. Zbog toga se javlja potreba da se pišu novi tekstovi koji će u nekoliko kitica biti zaokruženi. Primjerice, tekst pjesme *Zibala j' Ane* u zbirci *Hrvatske narodne pjesme što se pjevaju u Istri i na kvarnerskih otocih* iz 1880. godine ima 34 kitice, a 1992. Renato Pernić objavljuje pjesmaricu *Cviće mi polje pokrilo* u kojoj je ta ista pjesma objavljena sa samo šest kitica. S obzirom na vremensko ograničenje festivalske koncepcije, dolazi do promjene i u tempu. Pjesme koje su se nekad više *rastezale*, jer su imale nepravilan tempo, počinju se sve više ubrzavati. Tradicijski glazbenik iz Pule rođen 1940-ih na Gračašćini objašnjava: *meni sad nakon nekih godina, desetljeća, san zaključio da smo ih počeli malo brže kantati. Jedan ritam se je da. Uvod u kantu je bija brži i samo izvođenje je bilo brže. I tako najduže kante su durale, rečimo 4 do 5 minuta, procjenjivali smo mi mlađi da to je previše dugo, dugačka je jedna kanta koja se šest, sedam minuti izvodila. Tradicijski pjevač iz Žminjštine rođen 1930-ih ističe: stareji su kantali kante starinske ke su se već rastezale kako naprimer *Sedila tužna grlica*, i druge.**

Većinu tekstova pjesama koje se danas najviše izvode na smotrama, a koje su mnogi tradicijski glazbenici izvodili prilikom terenskih snimanja Renata Pernića napisao je Josip Bilić Gašpar iz Režanci (Bilić-Gašpar 2014). One danas čine veliki dio građe „Arhiv Renato Pernić“ Popis autorskih tekstova Josipa Bilića Gašpara prema njegovom sjećanju:

- *Žito žela mala Ana*¹²²
- *Barba Grgo*¹²³
- *Iman malu kako cvit*¹²⁴
- *Sad napuštan hižu i hižište*
- *Rekla mi je tebe neću*
- *Na šufitu u kantunu*¹²⁵
- *Oj, Labine na bok su ti vrata*
- *Pazin grade od Istrije sredina*
- *Sada nan je došla moda (Novitali)*
- *Lipo van je auto imati i okolo hoditi*
- *Uzmite se srično pirovali*¹²⁶
- *Moja usta samo tebe ljube*
- *Sine dragi si se utopija*
- *Ružmarinac moj zeleni*
- *Dala bin ti srce moga tila*¹²⁷
- *Došla mala puli mora*
- *Moja mala zvala se Marija*
- *Puna nan je Istra*¹²⁸
- *Rekla mi je puš me čja*

¹²² Vidi: *Žito žela mala Ana*, vokali: Slavko Celija i Tone Drandić, *sopela*: Josip Jelčić-Slavić. <https://www.youtube.com/watch?v=o5oW6-jrYtM> (29.12.2019.)

¹²³ Vidi: *Barba Grgo*, vokali: Petar Brgić i Slavko Celija, tekst: Josip Bilić, *sopela*: Petar Orlić i Josip Jelčić, harmonika: Tone Vitasović Livi. <https://www.youtube.com/watch?v=OJhRht8g5q8> (29.12.2019.)

¹²⁴ Vidi: Arhiv Renato Pernić CD – 17, br. 22, izdanje 2016. *Iman malu kako cvit* dvoglasno izvode Slavko Celija i Petar Brgić iz FD „Mate Balota“ iz Pule. <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd17-izdanje-2016/191377/> (29. 12. 2019.)

¹²⁵ Vidi: *Na šufitu u kantunu* u izvedbi KUD-a „Barban“. https://www.youtube.com/watch?v=E0fd3Dp9X_Y (29. 12. 2019.)

¹²⁶ Vidi: Arhiv Renato Pernić CD – 17, br. 20, izdanje 2016. *Uzmite se* izvode dvoglasno Slavko Celija i Petar Brgić, uz pratnju *sopela* Martina Glavaša i Mate Špade iz FD „Mate Balota“ iz Pule. <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd17-izdanje-2016/191377/> (29. 12. 2019.)

¹²⁷ Vidi: Arhiv Renato Pernić CD- 13, br. 8, *Dala bin ti srce moga tila*, grupna izvedba uz *sopelu*, izvode Petar Brgić, Slavko Celija i Josip Jelčić. <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd13-izdanje-2010/191373/> (22. 6. 2019.)

¹²⁸ Vidi: https://www.youtube.com/watch?v=_YKnD-TCbV0 (29. 12. 2019.)

- *Dojdi mala sidi mi na krilo*¹²⁹
- *Zrušili se baladuri pale su bankine*
- *Zvizda Danica nas pelje...*

Gašparove pjesme vrlo su popularne među tradicijskim glazbenicima, jer govore o aktualnim temama u kojima se i sami prepoznaju. Njegove pjesme opjevavaju promjenu uloge žene, ili stereotip muškarca sklonog alkoholu i općenito promjenu društva, uloge žene i muškarca...

*Iman malu kako cvit
lipo je je vidit
darova bin cija svit
za nju razumiti*

*Delan naprid za vituru
bih je rad imati
ona špegalj i pituru
i do podne spati*

*Reka san joj hoj na delo
ćeš si prikurati
ona tanac banje špaš
I okolo mi klati*

*Uzmimo se ter je vrime
laglje ćemo skupa
ona neće da je mlada
i z nogami stupa*

*Ben vrag stobon san njoj reka
ćemo se puštiti*

¹²⁹Vidi: Arhiv Renato Pernić CD- 8, br. 6, izdanje 2007. *Dojdi mala sidi mi na krilo* grupna izvedba uz *sopelu*, izvode Petar Brgić, Slavko Celija i Josip Jelčić. <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd-8-izdanje-2007/191368/> (22. 6. 2019)

*sada plače kako i dite
da će se ubiti*

*Ča da delan na ten svitu
ću se pomutiti
kad tu malu
kako cvit
ne rivan kapiti*

Meni s tobom ni života¹³⁰ (za Alena Vitasovića, Slavka Celiju i Tonu Livega)

*Rekla mi je tebe neću
kada s tobom druge šeću
još se voliš i napiti
kako moren s tobom biti.*

*Tučesh se i piješ drogu
narandali su ti nogu
auto ti je svo u fašu
nisi ti za hižu našu.*

*Ti si najdi ništo bolje
vajk me mati zate kolje
tac me kune, brat me kara
ni on zate puš tovara.*

*Selo mi se cilo smje
da mi delaš porkarije
proda si mi dva kapota*

¹³⁰ Tekst pjesme objavljen je u zbirci pjesama "Mali svit" Josipa Bilića Gašpara, a voklano-instrumentalna izvedba prvi put je objavljena na gramafonskoj ploči pod nazivom "Žito žela mala Jana" FD "Mate Balota" Pula u izdanju Jugotona, a izvodili su je Slavko Celija i Tone Drandić uz pratnju male *sopele* Martina Glavaša (vidi: https://www.youtube.com/watch?v=hJhC_DcTp-k (25. 8. 2019)). Kasnije je ovu pjesmu aranžirao i snimio Alen Vitasović zajedno sa svojim ocem Antonom Vitasovićem, Slavkom Celijom, uz suradnju gitarista Damira Halilića-Hala s kojom su 1997. g. nastupili na festivalu "Etnofest Neum '97" (vidi: <https://www.youtube.com/watch?v=s4byzCP-fFI> (25. 8. 2019)).

meni s tobon ni života.

Tradicijski glazbenik iz Jurićovega Kala rođen 1930-ih napisao je mnogo tekstova tradicijskih pjesama, ali istodobno i skladao mnoge melodije: *Sećem stazom kud san nekad bija, Od mene do tebe dvi su ure hoda*¹³¹, *Meni je majka zabrala dragana, Tvoja usta mala su mi se dopala, Niko ne zna nego misečina...* Prisjeća se na koji je način i kada započeo pisati tekstove: *san počea kad san ima svojih dvajset i pet let. Tu je naša grupa Juričevkalka se je zvala, mi smo se složili, nismo imali ni klub ni niš, nego mi smo bili kao jena grupa. I to san ja poče pisat te tekste. I te kante ča iman, iman sve svoje tekste. San poče kantat jenu kantu, ne znan s kud mi je pala, kako da ti z neba pade, počneš je kantat i san je zapameti i san je oniput uljepša malo i doda tako da san si napravi svoj vers.* Zanimljivo kako je on tekstove pjesama kako mi je sam objašnjavao slagao tako da bi od različitih taranjkalica sastavio jednu pjesmu. Ovaj način slaganja teksta nazvao sam kolažiranje. Sam autor objašnjava kako je sastavljao tekst: *To su sve riječi, kako bimo mi rekli beside ke se svire, to hi je na miljare. I samo kad namisliš da biš rad učinit po svojoj želji niki tekst, tekste ki su ti već u glavi hi samo prestrojiš z jene u drugu i tako da automatski zajde jedan tekst novi. I ti takovih teksti moreš lih učinit, pošto su sve te riječi već zmišljene. Sve te riječi čuješ od svih kanat, hi je i na radiju ili bilo kadi ili ča čuješ da ljudi kantaju, sve te riječi postoju samo ih triba pregrupirat da učiniš tekst kega biš rada da tako i tako izgleda.*

*Kad san bio malo mlaji
teka san za divojkami
klateći san vajk hodi
svaku drugu noć zgubi*

_____ (taranjkalica)

*Nema sela u kemu nisan bija
samo u te san se zaljubija*

_____ (ubačena poveznica)

*Nisan se ja namura
na to tvoje selo
već san se ja namura
u tvoje lice belo*

_____ (taranjkalica)

¹³¹ Melodiju pjesme *Od mene do tebe* kasnije su preuzeli Roverci i dodali tekst *Oj Labine na bok su ti vrata koju je napisao J. Bilić Gašpar.*

*Pita san te za uženiti
mat te nije dala
ni pasalo osan dan
pismo si poslala*

_____ (taranjkalica)

*Vedro nebo
lipa misečina
dojdi dragi
srce nima mira*

_____ (ubačena poveznica)

*Pokraj sela ispod klena (izmjenjen tekst taranjke: Tamo doli u onoj vali na zelenoj travi)
na zelenoj travi
to je bio prvi dan
od naše ljubavi*

*sjećaš li se kako nan je bilo
kako smo se gledali na milo.*

(ova kitica vrlo slična je pjesmi:

*Sjećaš li se kad je ono bilo¹³²,
kad si mene gledala na milo.
Više nima te ljubavi moje,
ti ostaješ poli hiže tvoje.).*

Njegove su pjesme pretežno ljubavne, mnogo nježnije primjerice od Gašparovih koje su najčešće stereotipne u smislu da muškarca s jedne strane opisuju kao pijanca, a ženu kao brižnu domaćicu ili kao raspuštenicu, a muškarca kao patnika.

Kuda šecem rados i veselje¹³³ (1970.)

¹³² Vidi: Arhiv Renato Pernić CD 17, pjesma br. 4. u izvođenju Alde Dobran i Petra Škuflića.

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd17-izdanje-2016/191377/> (25. 8. 2019.)

¹³³ Ovu pjesmu često su izvodili Milan Kliman i Bogumil Bulić iz Savičenštine. Snimka ove pjesme nalazi se na CD 1 Arhiv Renat Pernić, pod br. 14. <https://radio.hrt.hr/radio-pula/ep/arhiv-renato-pernic-cd-1/191244/> (25. 8. 2019). Ovaj CD bio je prilog Pernićeve knjige *Meštri, svirci, kantaduri*. Na tom nosaču zvuka nalaze se najreprezentativniji glazbeni primjeri prema njegovom mišljenju.

*Kuda šećem rados i veselje
šećem stazom kud san nekad bija
zarasle su al' sam promastija
srećem dragu ku san naj volija
reči draga da me rada imaš
samo reči bit ćeš najmilija*

Od mene do tebe dvi su ure hoda

*Od mene do tebe
dvi su ure hoda,
veruj meni lipa moja
da ti doć nis moga.
Da bi bilo
ča je nemoguće,
ja bin skoči
tebi svake noći.
Zato dođi kada
misec zajde,
čekat ću te
poli moje brajde.
Dojdi draga
da ti ne zna mama,
ko bi znala
doć ti ne bi dala.
Misečino
i ti puno znadeš
samo pazi
da nas ne izdadeš.*

Tradicijski pjevač iz Muntriljštine rođen 1930-ih s obitelji izvodi svoje autorske tekstove poput: *Pojmo mi pojmo biondice moja, Naše selo to je misto malo, Moja mala pošla priko mora, Kud se šećeš zlato materino, Daleko je naše plavo more, Lastavice proleti kroz*

selo, Selo malo vajka si mi mило, Moja mala pošla priko mora... Većina njegovih pjesama odiše ljubavnom tematikom, a opjevao je i nekada krucijalan trenutak u muškarčevu životu – odlazak na odsluženje vojnog roka¹³⁴, odlazak iz sela te nostalgiju za rodnim krajem, s obzirom da je u njegovoj mladosti mnogo ljudi iseljavalo u gradove, ali isto tako i preko oceana (Ameriku i Australiju)

Sjećaš li se od šešnajš jangušta

kada smo se draga mi upoznali

Tico moja proleti kroz selo

I reči mi dragoj nek mi je veselo

Dok ja skinen vojničko odjelo

pa ću ljubiti tvoje lice bjelo

Dvi godine to je pola vjeka

Ko će dragi da tebe dočeka

Selo malo vajka si mi mило.

Gledan staze kud san prolazijo.

Gledan staze, gledan vinograde

di ostaju uspomene mlade.

Samo jena uspomena tu je

ča me draga za tebe vezuje.

Kud i kamo bijondice moja

trava nan je stazice zaresla

a kupina pute nan ubresla

kuda smo se prošetali mladi

Daleko je naše plavo more.

Još je dalje moja mila draga.

Moja draga ka me ima rada.

Dojdi draga na onu puntu od mora,

Di ne moru kola od vapura.

¹³⁴ Odlazak u vojsku bio je vrlo važan moment u životu. Smatralo se da je mladić sposoban za ženidbu nakon što odsluži vojni rok.

Moja mala pošla priko mora¹³⁵

voja nina, nina nena, ma, mala.

Daj mi mala ruku priko mora,

voja nina, nina nena, ma, mala.

Ča je more da bi bilo poje,

voja nina, nina nena, ma, mala.

Ja bin doša za tobom na noge,

voja nina, nina nena, ma, mala.

Grupa “Paljarica” izdala je 2014. godine nosač zvuka *Na zemlji istrijanskoj*. Svi su tekstovi autorski, a potpisuju ih Milan Milotić i Petar Brgić: Milotić u svojim pjesmama opisuje aktualne društvene događaje poput ulaska Hrvatske u Europsku uniju (*Novo lito nan je došlo*¹³⁶):

Novo lito nan je došlo, staro je pasalo

neka s njime pojde sve ča ni valjalo.

Pravi dobri ljudi, zdravi i srični bili

i novemu litu svi skupa nazdravili.

Na početku lita vajka se pensalo,

da će novo lito biti bolje nego staro.

U dvamiljara i trinajstoj svi smo veseliji

ča smo u Europu pošli di smo od vajka bili.

Neka novo lito bude nova nada za sve ljude

da imaju dela i boljega življenja.

Zatim festivalizaciju tradicijskih običaja:

Na bilen san konju na prstenac doša,

svojoj lipoj dragoj na puntamenat doša.

Kada me je očerala mati je pozvala,

da si vidi zeta kako po korti šeta.

Od veselja smo kantali zajno se gledali,

dok nas nije njena mati potirala spati.

Pod mojon komandon sad ćeš dragi biti,

¹³⁵ Pjesma je objavljena 2019. na nosaču zvuka „Istra zavičaj / Istria terra natia/ Homeland“ pod brojem 8.

Pjesmu svog djeda izvele su Katja Sirotić i Anđelina Banko. <https://www.istra-istria.hr/fileadmin/dokumenti/kultura/XIIxII/2019/Track08.mp3> (29. 12. 2019.)

¹³⁶ Vidi: <https://www.youtube.com/watch?v=CF4MVmkinOc> (29. 12. 2019.)

*ako budeš pravi ćemo se i oženiti.
Ja ću pravi biti i vajka te voliti,
a na trki na prstenac veli pir će biti.*

Također, njegove pjesme odišu snažnom nostalgijom i idealiziranjem prošlih vremena (*Paljarica*¹³⁷) te naglašenim stereotipnim simbolima istarskog identita (*Na zemlji istrijanskoj*¹³⁸).

*Na zemlji istrijanskoj kadi brajde rode
korjen je života puštilo srce moje.
U kažunu poli brajde, stali su nan sati
kad nas je rodila istrijanska mati.
Borovi i šume, i more se plavi
srce nan zaigra sopila kad se javi.
Anđeli samo znaju kako je u raj,
anđeli nebeski ča su Istru vidili.
Istro moja lipi zavičaju,
u tebi se ljudi po dobroti znaju.*

Paljarica pustelja moja mala

*sve si buhe u sebi zadržala.
Na njoj san se ja rodija
I vajka san srićan bija
ča san svoju mladost lipo proživija.
U mojemu selu truginja se sadila,
lupačija je glavna fešta bila.
Pokle lupačije rešte su se plele
i zavišale na stare črne grede.
Mlados je pasala, starost brzo došla,
I naša paljarica za vajk iz mode pošla.*

Brgić u svojim pjesmama više bavi ljubavnom tematikom (*Barba Tone*¹³⁹):

Barba Tone barba Vi, ko je doma vaša šči.

¹³⁷ Vidi: <https://www.youtube.com/watch?v=G7VH8tq-6es> (29.12.2019.)

¹³⁸ Vidi: <https://www.youtube.com/watch?v=IJDQqpe2tZo> (29.12.2019.)

¹³⁹ Vidi: https://www.youtube.com/watch?v=_2CXM-9tC38 (29.12.2019.)

*Ko je doma vaša šči, ja bin se za nju oženi.
Oženi se oženi, ko je volja tvoja
samo ča je tebi rekla Mandalena moja?
Mandalena je sve to čula i doprla je vrata
lipo se je nasmijala i piti nan je dala.
Pili smo mi pili, dosta čakulali
vesel barba Tone bija kako Istrijani.
I na kraju ruku smo si dali
reka mi je dojdj jopet bimo zakantali.*

*Hvala tebi na kiti od cvića.
Oja na nina trancina nina ni nen ti ne na
hvala tebi na kiti od cvića.
Kada si mene kitila mladića.
Hvala na tvojén govoru.
Kad si mene čekala u dvoru.*

“Narodni pjevači stvore nebrojene stihove. Od tog nepreglednog broja stihova u životu ostaje samo jedan mali broj to su oni stihovi u kojima je sažeta ocjena zbivanja, shvaćanja i pogleda na svijet i život određene društvene sredine. Takvu pjesmu ta sredina prihvati i njeguje je” (Rudan 1979:131). “Novokomponirane pjesme nisu manje vrijedne, dapače, autentične su, možda čak ponekad i više nego one stare. Stare nam najčešće dolaze rekonstruirane, a nove možemo pratiti od samog nastanka pa do raznih transformacija. Možemo slobodno tvrditi da su to izvorne pjesme, jer na kraju točno znaš tko je izvor.

Za razliku od pjesama koje su pale u zaborav pa se pri pokušaju rekonstrukcije vrlo često upada u zamku, budući da često ne uzimamo u obzir kako sjećanje nije paketić koji nam dolazi iz prošlosti nepromijenjen. Sjećam se da sam kod istog kazivača, dolazeći više puta i pitajući isto pitanje, dobivao različite odgovore. Svakom rekonstrukcijom stvaramo veću ili manju promjenu, ovisno koliko smo toga svjesni. Osobno smatram kako je bolje izmisliti novu pjesmu i pritom biti kreativan, nego krivo rekonstruirati staru. Pri svečanostima proglašenja blaženog Mira Bulešića nastale su najnovije pjesme, uglazbljene u stilu dvoglasja tijesnih intervala”¹⁴⁰. Vlč. Josip Zović skladao je pjesmu za pratnju uz *sopele* koju je napisao istarski

¹⁴⁰ <https://www.ipazin.net/sacratrad-noela-surana-u-cenki-ju/> (12. 5. 2019.)

književnik Danijel Načinović. Zović je opisuje koncept svog skladateljskog rada: „Dobivši u ruke tekst himne blaženog Miroslava Bulešića, čiji je autor pjesnik Danijel Načinović, uočio sam da je to tekst pripremljen za trodobno izvođenje. S druge strane, blaženog Miru promatram u sredini gdje se pjeva istarski melos, roženice sviraju na ‘tanko i deblo’. Pomislih: neka se i u pjesmi doživi sredina iz koje je on potekao! A zašto ne bi roženice pratile naše blaženike u vječnu slavu? Note su na visini koja odgovara roženicama tako da se može uskladiti i svirku i pjevanje. Skladano je po prvoj istarskoj ljestvici pa se može bez teškoće svirati na bilo kojem instrumentu” (*Istarska Danica* 2014:166). Vokalna skupina iz Lanišća (mjestu gdje je blaženik podnio mučeništvo) u svoj tradicionalni napjev, *koledvu*, *Boh se rodi, sunce naše, u Betlemu prosijaše* koju tradicionalno pjevaju u Lanišću na Badnjak, ispred crkve, uvrstila je novi tekst pjesme *Čabruniči selo malo* (selo u kojem se Miro Bulešić rodio, op. a.), autorice Jagode Mravak.

4.8.2. Glazbeni prijevodi pjesama

Pored izmišljanja novih pjesama, mnoge pjesme su se preuzimale iz drugih krajeva. Zanimljiva je pjesma *Biondina* u izvedbi grupe “Paljarica” koja je zapravo glazbeni prijevod pjesme *Ruse kose curo imaš*¹⁴¹ koja se pjevala po čitavoj Jugoslaviji.

*Oj moja bjondina, lipe lase imaš.
Da li ih žališ ti?
Voja da ih žalin,
ne bin tebi dala
da ih češljaš ti.*

¹⁴¹ *Aj ruse kose curo imaš
Žališ li ih ti?
Aman da ih žalam
Ne bi ti ih dala
Aman da ih žalam
Ne bi ti ih dala
Da ih mrsiš ti
Belo lice, curo, imaš
Žališ li ih ti?
Aman, da ih želim
Ne bi ti ga dala
Da ga ljubiš ti.*

*Oj moja bjondina, lipo lice imaš.
Da li ga žališ ti?
Voja da ga žalin,
ne bin tebi dala
da ga ljubiš ti.*

Tradicijski pjevač iz Roverije rođen 1930-ih sjeća se kako je upravo tu pjesmu čuo kad je bio na odsluženju vojnog roka u Makedoniji. Nakon što se vratio, sa svojom je grupom počeo pjevati ovu pjesmu u dvoglasju tijesnih intervala. Tradicijski pjevači Milan Milotić i Petar Brgić spomenutu pjesmu snimili su na svom nosaču zvuka “Paljerica”. Takvih primjera ima mnogo. Zanimljiv je i primjer iz Lanišća, gdje tradicijski svirač na tamburicu svira glazbeni prijevod poznate slovenske pjesme *Na planincah sončece sije* u stilu dvoglasja tijesnih intervala. Tradicijska pjevačica iz Pule, rođena 1940-ih na Filipanštini pjevala je zajedno sa svojim šogorom tekst pjesme “Šoferska je tuga pregolema” na melodiju pjesme *Niko ne zna ni zelena trava* koju je izvodio Petar Škuflić uz pratnju male *sopel* Mate Špade.¹⁴² Pjesmu su izvodili mnogi jugoslavenski pjevači. Navodno je prvi ovu pjesmu snimio srpski pjevač Predrag Živković –Tozovac. Ista pjevačica je zajedno sa svojom majkom izvodila tekst pjesme “Tjeraj mala ovce preko brijega” koju su također izvodili mnogi jugoslavenski pjevači. One su umjesto “ovce preko brijega” pjevale “volove sa brijega”.

*Tjeraj mala volove sa brijega
doći ćemo ja i moj kolega.
Nemoj dragi da vodiš kolega,
ja bih lako zavolila njega.*

Tradicijska glazba mora imati svoje aktivne kreativne stvaratelje jer u protivnom ona vegetira i polako nestaje. Prvenstveno oni koji *kante* i svirku razvijaju, unaprijeđuju i mijenjaju. Svaki svirač i pjevač koji poznaje abecedu tradicijske glazbe prilikom sviranja / pjevanja izvodi različite improvizacije. Međutim, u folklornom miljeu postoji snažna struja koja želi tradicijsku glazbu konzervirati, zamrznuti i reproducirati u nepromijenjenom obliku. Nastoji ju održati čistu bez ikakvih suvremenih infiltracija. Svaka tradicijska pjesma i tekst i melodija djelo je nečijeg kreativnog zanosa.

¹⁴² Vidi: Arhiv Renato Pernić CD 9, pjesma br. 12. <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd-9-izdanje-2009/191369/> (25. 8. 2019.)

4.8.3. Interpretacija pjesama

Neki pjevači prilikom izvođenja pjesme više preferiraju melodiju (*vers*), a drugi tekst. Na određenu melodiju mogu se pjevati različiti stihovi ili obrnuto. Što znači da svaka pjesma ne mora imati svoju melodiju, već jedna melodija može okupiti mnoge pjesme. Isto tako jedna pjesma može imati više melodija. Međutim, svaka pjesma ne može se adaptirati na svaku melodiju. Pjevačima kojima je melodija više važna, više pažnje posvećuju ukrasima (fioriturama) u melodiji – *zavijakama*, a manje tekstu. Oni jednu kiticu od nekoliko riječi mogu izvoditi više od minute.¹⁴³ Milka Šajina komentirala je jednom prilikom nakon što je čula jednu *kantu* u izvedbi tradicijskog pjevača iz Filipanštine rođenog 1950-ih godina (*Aj cvininiće mojninoninoj ma i nininija bininij te braninanala...*) preko radija: *i to nič na kraju nisi kapi, jenu besedu reču na pol i onda oooj semo, pak ooojj tamo i dokle je složi i na kraju, nič nisi kapi. Samo oj, oj, aj, aj i na kraju ne kapiš se ča se kanta*. Frane Tanković sjeća se kako se njegov otac Jakov podsmjehivao na način pjevanja susjednog sela Šoštari: *oni brojuo, brojuo, a na kraju složuo*. “Poznati istarski narodni pjevač i svirač Josip Rudan (1912. g.) kaže: je kantaduri i sopci ki ne mare za beside. Njin je glavni vers i u ta vers stavljaju beside ke njin dojdju na pamet samo ko se inbativaju. Ja nisan takov. Ja najprije kombinan beside, govorin ih na glas sam sobon i poslušan kako zvone i to ne samu u versu nego i ča govore” (Rudan 1979: 131). Tradicijska pjevačica iz Žminja rođena 1950-ih objašnjava: *ja ne volin kad se u kanti ne kapi beside*.

U izvođačkoj praksi postoje i dvije razine interpretacije: početnička i napredna. Poznata je Bižulinova krilatica: *kantati more svaki, ma je triba zakantati*. Sugovornik iz Labinštine rođen 1930-ih ističe: *kako treba razlikovat kante od početnika kada se samo počne kantat, od onega pravega kantanja. A danas da kad neki samo počne sos i kantat već ga stave na smotru. To ne valja tako, to je nič*. Nekada se nije moglo dok se nije pjevač/svirač dobro ispraksirao pjevati/svirati uz afirmirane prave svirače i *kantadure*. Tradicijski pjevač iz Rovinja rođen 1930-ih također navodi: *ne biš bija ti nikad kanta starijama ko te nisu ocjenili da si dobar, zajno bi te bili škartali*. Sugovornica s Barbanštine rođena 1940-ih prisjeća se: *bi reka moj pokojni did, neka zakantaju ki kantati znaju*.

¹⁴³ Npr. pjesma u izvedbi supružnika Mohorović s Labinštine *Milo je meni s tobon govoriti*.

4.9. Tipična glazbala kojima se izvodi dvoglasje tijesnih intervala Istre

Tradicijski glazbeni instrument prema Stockmanu, može postati svaki instrument na kojem svirači sviraju u prilikama koje spadaju u tradicijski kontekst te svaki predmet kojemu je uporaba određuje namjenu instrumenta (Stockmann 1984). U tom smislu, u istarska tradicijska glazbala ubrajam i sezonska glazbala, ali i harmonike, nove instrumente koji često nisu bili ubrajani u garnituru tradicijskih glazbala.

Glazbala kojima se izvodi dvoglasje tijesnih intervala u Istri su:

Sopele, roženice, pifferi, tuturače... (glazbalo s dvostrukim piskom tipa oboe)

Mih, meh, mieh, mehčić, ludro, pive... (glazbalo s piskom klarinetskog tipa)

Šurle, male roženice, tutule... (glazbalo s piskom klarinetskog tipa)

Dvojnice, duplice, svirale, volarice, vidalice, fiavole... (glazbalo s bridom)

Sopelica, frula, šurla, beramska šurla, vidalica, piskala,... (glazbalo s bridom)

Tamburica dvožica, cindra... (tržačko glazbalo)

Glazbala od sezonskih biljaka

Pored navedenih, često se melodije poput *baluna*, *balona* ili polke, *poljke* izvode i na harmonici, usnoj harmonici, klavijaturama i sl. Jasno je da tada izvedba postane potpuno temperirana. Kad sam tradicijskog glazbenika iz Jurićevog Kala (rođenog 1930-ih) tražio da odsvira starinski *balun*, otišao je u sobu po harmoniku klavirku i odsvirao mi je *balun* za koji tvrdi da je upravo to starinska melodija koja se nekada izvodila. Nije ga odsvirao na *mišnice*, *svirale* ili *šurle*. Njegova supruga prisjeća se kako su u njezinoj mladosti u rodnom selu Rojnići na Barbanštini najčešće plesali *balun* uz usnu harmoniku. I sugovornici iz Cera, Lindara, Rajki, Sv. Petra u Šumi itd. također navode kako su najčešće plesali uz usnu harmoniku.

U živoj praksi se često može čuti kombinaciju harmonike i *sopele*. Neki svirači običavaju pjevati i pjesme u stilu dvoglasja tijesnih intervala uz pratnju harmonike. Neki izvođači iz Rudani i Muntića (rođeni 1930-ih) svaku *kantu* koja se pjeva *na tanko i debelo* prate harmonikom. Valja napomenuti kako takve kombinacije nikada ne sviraju/pjevaju na smotrama. Forma smotri podrazumijeva da se sve točke izvode isključivo na *sopele*, *mih*, *svirale* i sl. Međutim, u prošlosti su najrasprostranjenija glazbala bila izrađena od kore svježeg drveća. Sva djeca su tada sebi izrađivala sezonska glazbala. Tradicijski glazbenik iz Lindara (rođen 1920-ih) objašnjava: *kad smo cuvali krave smo imeli lazno. Svikatin smo delali, smo delali anke dugega pa smo svikali va ta svikatić na tanje pa na deblje. Pa i od trstiki anke smo delali finta*

maj obična trstika pa si zacepi ozdola pa tako si svika. Tradicijski pjevač iz Muntriljštine, rođen 1930-ih sjeća se također, da su kao djeca izrađivali i svirali na glazbala od kore: *to se domišljan, ud jasena kad bi se jasen počeo namlad lupiti.* “Mnogi su znali virtuosno svirati u stilu dvoglasja tijesnih intervala upravo na ta glazbala od kore raznih vrsta drveća”¹⁴⁴.

Nomenklatura tradicijskih glazbala u Istri posebno je zanimljiva i ponekad zbunjujuća jer često nailazimo na iste nazive za različita glazbala. U tom smislu treba biti oprezan. Na primjer, u selu Režanci u južnoj Istri za glazbalo *šurle* kažu *duplice*, a *duplice* su zapravo naziv koji se u ostalim krajevima Istre odnosi na sasvim drugo glazbalo – na *svirale* ili *volarice*. Režanci pak za *svirale* kažu *šurle*.

„S vremenom razni nazivi prelaze s jednog glazbala na drugo, spajaju se, nestaju i nastaju novi. To se događa, ne samo po prostornom načelu, već i unutar jedne te iste zajednice, pa čak i jednog te istog informatora koji, označavajući prvo neko glazbalo jednim nazivom, kasnije tvrdi da se glazbalo naziva drugačije“ (Buletić, Marušić 2014:13). Za *sopele* se koriste još i nazivi: *supiele*, *roženice*, *piffero*, *tuturace*. *Sopile* su naziv za bodulsku odnosno krčku inačicu glazbala. Primijetio sam kako se često u praksi griješi i koristi termin *sopile* za istarske *sopele*. Čak sam primijetio kako u nekim prezentacijama, odnosno promotivnim materijalima, posebice turističkim materijalima, pogrešno rabe fotografije bodulskih *sopila* želeći prikazati istarske *sopele* ili *roženice*.

Bodulske sopile su naizgled slične s istarskim, ali u organološkom smislu radi se o različitom glazbalu. *Bodulske* su za razliku od istarskih kromatske, dakako, netemperirane (razmak između tonova je pola tona). „Istarske *roženice* za gotovo jedan ton netemperiranog tonskog sustava postavljene su šire u odnosu na krčke *sopeli*“ (Pavačić 2011: 31). Primjetio sam kako većina ljudi u Istri, ne raspoznaje istarske instrumente, ne samo što nisu u mogućnosti prepoznati ih po izgledu, nego čak niti po zvuku. Nedavno mi je jedna žena rekla kako se na njezinim svatovima kad se ona udavala, sviralo na harmoniku i *roženicu*. Zamolio sam je da pronađe fotografiju. Kada je pronašla fotografiju na fotografiji je uz svirača harmonike zapravo bio svirač klarineta. Također sjećam se da sam jednom prilikom svirao na jednom pogrebu *kada smo zakopali Karleta z Jašići, Tilio od Tankovići, me pita – kade ti je Romano? Misli je na Romana Živića, budući da smo skupa zadnji put na pogrebu kad je umrla zmana Eda, svirili na roženice. Na pogrebu od Karleta san sam svira najprije na svirale kad su pokojnega digli s kapelice i pokle na šurle kad su ga kalali u grob. Tilio je ču šurle, pa je misli da su sopele, a budući da se sopele soppu u paru, on me ni od gužve vidi pak je para da smo i sad svirili Romano i ja.* To je razumljivo

¹⁴⁴kulturistra.hr/2018/10/razgovor-noel-surana-uoci-predstavljanja-projekta-herbasonarij-u-rojcu/ (12. 6. 2020.)

budući da te generacije (rođene tridesetih-četrdesetih godina 20. st.) nisu imali priliku upoznati ta glazbala u svom kraju, s obzirom da ta glazbala nisu tada bila u uporabi. Kasnije su se prvenstveno kroz smotre, ali i ostale kulturne priredbe ta glazbala starije glazbene baštine afirmirala, proširila i postala poznata širim krugovima ljudi. U nekim krajevima kao primjerice na Labinštini, *mih* je bio gotovo jedini instrument uz koji se plesalo, većinom *balun* (*tanac*) sve do sedamdesetih godina 20. stoljeća kako ističe tradicijski glazbenik iz Kršana rodom iz Trgeta (r. 1930-ih), za razliku od Gračašćine i Pazinštine, gdje ni *balun* niti *mih* nisu bili u upotrebi.

Sugovornik iz Labina rođen 1940-ih objašnjava kako je on osobno prvi donio *šurle* na Labinštinu iz Žminjštine gdje ih je kupio od pok. Antona Peteha zvanog Muto, jer je bio gluhonijem. I drugi sugovornik iz Labinštine, rođen 1930-ih objašnjava: *najprvo su bile volarice i mešnjice, a šurle su najzad prišle*. Sugovornik iz Labina rođen 1940-ih također objašnjava kako *sopelica* nekad nije postojala na Labinštini, već je to glazbalo prije unatrag nekoliko godina prvi put vidio upravo na smotrama. Tradicijski glazbenik iz Jurićevog Kala rođen 1930-ih ističe kako je *sopelicu načinija i uskladija potpuno sa malon roženicon, tako da svakon moreš reć da je to istarski instrumenat, jer je tehnički isto kako i mala roženica*.

Ja san videla samo svirale i sopiele, a to drugo nisan videla kazala mi je moja baka Milka Šajina (r. 1942.) kada sam joj pokazivao video snimku na kojoj se sviralo na *sopelicu*. Njezin otac Jakov Tanković u Katun Lindarski donio je *sopel* iz Žminjštine. On je svirao *sopel* s Rudanima (Ceranima koji su osnovali prvo folklorno društvo u Istri) u svojoj mladosti, tako da je kad se oženio donio sa sobom novu glazbenu praksu koja nije bila poznata u tom kraju. Svirao je sa susjedom nećakom kojeg je osobno učio.

4.9.1. *Sopele / roženice / pifferi...*

Sopele (Labinština, Ceranština¹⁴⁵), *vele sopele* (Kršanština) *supiele*, *sopiele* (Žminjština, Lindarščina), *roženice* (južna Istra – Barbanština, Roverija, Prikodraga), *pifferi*, *tuturace* (istromletačko govorno područje), *supelele* (istrorumunjsko govorno područje) sve su to nazivi za isto glazbalo. Valja naglasiti kako se često iza jednog termina skrivaju različita glazbala ili pak se isto glazbalo označava s više naziva. „*Roženice* mogu biti *sopele*, ali i prebiraljka dvaju tipova *miha*¹⁴⁶. Naziv *roženice* pretežno je raširen u južnoj Istri, drugdje se *svirala* naziva *sopela* ili *sopel* pa kao što Buletić i Marušić navode (2014:13) nazivi prelaze s jednog glazbala na drugo, spajaju se, nestaju i nastaju novi. To se događa do te mjere da isti sugovornik koji označavajući neko glazbalo jednim nazivom, kasnije tvrdi da se glazbalo zove drukčije.

“Za poznate istarske roženice njihov izrađivač Anton Peteh tvrdi, prema Ivančanu [1960], da se ne zovu *roženice*, nego *sopiele*, a *roženice* da su ono, što neki zovu *šurla*. Događa se i to, da isti kazivač, koji je 1957. kazao da se instrument zove *šurla*, danas kaže da je to *tutula*, a da je *šurla* nešto drugo” (Buletić, Marušić 2014:13). U Lindaru su primjerice *supiela* nazivali instrument koji su izrađivali od kore svježeg drveća. Tradicijski glazbenik iz Lindara (r. 1920-ih) ističe: *supiela smo klicali. Supielo, tuka se je odrezalo na koso i tu je bi otvor; a tuka je bi jedan cep od drieva, pak je bilo pušćeno tako za na usta i je bila skulja za zrak.*

Sopele ili *roženice*¹⁴⁷ su aerofono glazbalo tipa oboe. Premda su u prošlosti one bile rijedak instrument i malo ih je tko znao svirati, one su danas neupitan i reprezentativan dio istarske “službene” baštine. Jedan od najvažnijih razloga takvog obrata leži u činjenici da su prilikom dokazivanja slavenstva Istre one podignute na razinu kulturnog simbola¹⁴⁸. U takvoj se klimi oblikovala i jedna zabluda vezana uz njihovu starost i porijeklo. Još je davnih 30-ih godina 20. stoljeća etnomuzikolog Božidar Širola došao do zaključka o neistarskom podrijetlu *sopela*. Međutim, primjerice pjesma Mate Balote (Mije Mirkovića) “Roženice” ističe njihovu sveprisutnost i starost (*Na svaken samlju, na svaken piru nikad su kantale. Od bogzna kega vika su tako tarankale po cija dan. // Velike sopele svire već miljare lit, kroza nje govore glasi*

¹⁴⁵ Na Ceranštini isto glazbalo primjerice u Rudanima nazivaju *sopele*, a u Gajmanima *roženice*.

¹⁴⁶ Kod Oplanića i na Čićariji.

¹⁴⁷ Ovo su dva danas najraširenija naziva.

¹⁴⁸ „Sopele, meh i kanat na tonko i debelo oduvijek su bili ključni znak identiteta slavenskog življa Labinščine, zbog čega je za fašističke Italije bila zabranjena istarska tradicionalna glazba. Oslobođenje i završetak rata bio je ujedno i signal za izlazak narodne glazbe iz ilegale, dao se odušak dugo godina zatomljivanom i zabranjivanom plesu i svirci” <http://labinska-republika.blogspot.hr/search?q=labinske+konti> (24. srpnja 2018.).

naših starih od davne davnine...) i postaje parazanstveni dokaz i jedno vro rastezljivo mjerilo. Tim mjerilom bilo je dosta lako izdignuti *sopele* u glazbalo koje se u Istri “oduvijek” svira. Stoga je razumljivo što su kasnije i sami svirači, polaskani tom činjenicom, *sopelu* povezivali s praiskonom (Buletić, Marušić 2014). O podrijetlu *sopela* postoje dva mišljenja. Prema Božidaru Širolu, Vinku Žgancu i još nekim etnomuzikolozima, *sopela* je ostatak starog europskog glazbala *šalmaja* (frac. *Chalemie*, njem. *Schalmei*, eng. *Shawm*, tal. *Ciaramella*), koji je nestao iz europske glazbene prakse već oko 1700. godine, a umjesto njega počela se upotrebljavati oboa. Inačica, tog *šalmaja* pod nazivom *piffero* upotrebljava se u nekim krajevima Italije (na četveromeđi između Piemonta, Ligurie, Lombardie i Emiglie-Romagne), te u Kataloniji kao u Istri u dvije dimenzije, ali razvijeni tip s klapnama. Ta dva glazbala nazvana su *tiple* i *tenora* (Baines 1967).

Pernić prema Zlatiću pogrešno navodi kako se starinski šalmaj još jedino koristi kod samoukih pučkih svirača u švicarskim alpama, u Abruzzima u Italiji, gdje ga nazivaju *piffero*¹⁴⁹ te u Istri, Hrvatskom primorju i sjeverojadranskim otocima. Ronjgov i Zlatić smatrali su kako je *sopela* srodnik makedonskih *zurli* i kavkaskih *surla* (Pernić 1997). Morfološki slična glazbala nalazimo osim u Europi i drugim krajevima poput Azije (npr. indijski *shehnay* i sl.). Priklanjam se Širolinoj tvrdnji i u tom smjeru donosim neke svježije argumente. *Sopele* su glazbalo koje je po svim svojim osobinama najbliže *šalmaju*. Etnomuzikolog Dario Marušić objašnjava kako “istarsko glazbalo predstavlja razvijeniju fazu od bodulskih inačica tog glazbala¹⁵⁰, možda čak gradskog podrijetla, koje se potom raširilo po selima” (Marušić 1995:89). *Sopele* su varijanta *schalmaya* koji je u Istru stigao u renesansi. Međutim, “ne možemo isključiti mogućnost da su one zamijenile prethodna, manje usavršena, ali slična glazbala. Svi stariji primjerci instrumenata u istarskim muzejima inače su vrlo recentni. Najstariji instrument je *sopela* izrađena dvadesetih godina 20. stoljeća” (Buletić, Marušić 2014).

Najraniji zapisi (Tomasinni; Petronio) vrlo su vrijedni jer spominju sviranje *šalmaja*, violine i gitare što nas može navesti na pomisao kako spomenuti *šalmaji* nisu bili u štimu dvoglasja tijesnih intervala, već su bili netemperirani u nekoj modalnoj ljestvici. Nažalost ne možemo znati

¹⁴⁹ U švicarskim alpama nema tog instrumenta, dok u Abruzzu (i ne Abruzzima) ali i po cijeloj južnoj Italiji instrument se zove *ciaramella*, rjeđe *pipita* ili *biffera*. Ovaj oblik *šalmaja* razlikuje se od istarskog (osim po mjerama) po tome što nema *špuleta* nego pisak biva direktno nataknut na prebiraljku, na neki način već se (kao bretonska *bombarde*) približava oboi.

¹⁵⁰ Istarske *sopele* valja odvojiti od krčkih, kako u geografskom, tako i u organološkom smislu. Smatraju ih sličnim, ali istarske *sopele* su za gotovo jedan ton netemperiranog tonskog sustava postavljene šire u odnosu na krčke. Tako primjerice u Istri nerijetko možemo čuti kako *roženica* svira zajedno s harmonikom, s temperiranim instrumentom, što je nemoguće postići s krčkim *sopelama* (Pavačić 2011).

kako su zvučali i je li taj zvuk sličan zvuku današnjih *sopela*. Možemo, dakle zaključiti kako su najvjerojatnije spomenuti *šalmaji* iz navedenih povijesnih zapisa sa sjeverozapada pristigli u Istru. Kad su se proširili po selima među puk koji je u uhu imao drukčiji glazbeni jezik u stilu dvoglasja tijesnih intervala i ta su glazbala najvjerojatnije prilagodili novom glazbenom jeziku.

Ono što znamo i što sa sigurnošću možemo tvrditi jest da je *sopele* kakve danas poznamo usavršio Ivan Fonović-Zlatela (1868.–1947.) iz sela Lazarići kod Kršana koji je bio u kolektivnom sjećanju jedan od njihovih najpoznatijih i najpriznatijih izrađivača.¹⁵¹ Stariji kazivači objašnjavaju kako je od njega sve krenulo. Ivan Klapčić Sopčić¹⁵² tumači: *Zlateli su tu bili prvi i kako prvaki za sos. Zlateli su delali sopele i od njih je krenulo. Od Zlateli je sve krenulo. Pokle se to pomalo proširilo. Oni su bili ljudi poznati i sposobni i najprvi su to otkrili, najprvi su to počeli delat. Oni su prvi otkrili sve, kako se dela sopela i kako se sope.*

Svi stariji *sopci* na *sopele* u Istri objašnjavaju kako su prva glazbala nabavljali upravo kod Zlatele. On je izrađivao i *piskove* za *sopele*. Malo tko od svirača je mogao svladati tu vještinu izrade i ugađanja glazbala. Zato su svi dolazili *napiskat sopele* kod njega. U doba Italije je svaki *pisak* stajao pet lira, što je bilo prilično za ono doba. Osim toga, mnogi su dolazili učiti svirati *sopele*, budući, da su Zlateli bili odlični *sopci*. Svirač Pere Orlić iz Bankovići ističe kako je njegov djed Miho Banković Dorligo nabavio *roženicu* kod Zlatele u Kršanu (Pernić 1997). Tradicijski glazbenik iz Pule rodom sa Žminjštine (r. 1920-ih) prisjeća se kako je biciklom odlazio u Kršan kod Zlatele po *piske* i kako mu je za plaću nosio komad slanine. I tradicijski svirač iz Ceranštine rođen 1930-ih sjeća se kako su kod Zlatele nabavili veliku *roženicu*: *Blaž Bančić nan je posudi prve roženice, pokle smo hi kupili. Smo šli puli Zlatele, nas je on organizira i smo kupili veliku ka ima sto let i ta je vajk tuka, vajk je čuvamo.*

Sugovornik iz Katuna Lindarskog (rođen 1950-ih) o podrijetlu *sopela* čuo je iz priča svojih starijih: *moj nono se vadi sos sopiele, je bi jedan od prvih svirača na tom području, tu okoli Katuna, Žminja i to. Je hodi na Ceranščino na instrukcije. Moja nona mene je poviedala da su ti Cerani hodili na instrukcije negdje u Kršan.*

„Zlateli su izrađivali glazbala, još je Ivanov otac, također Ivan, rođen 1841. godine, bio vrlo poznati graditelj glazbala, tako da je sin Ivan imao pravog učitelja. Međutim, usmenom se

¹⁵¹ Slavko Zlatić nazvao ga je istarskim Stradivarijem. Taj status je imao u zajednici koja je čak opjevala kvalitetu njegovih glazbala:

*Sve sopele su dobre,
najbolje su zlatelske,
kada one zasopu,
sve djevojke doteku.
(ili svi smo dobre volje.)*

¹⁵² Iz Arhive KUD „I. F. Zlatela“, CD – 5, Konte od jedamput -1

predajom tvrdi da je i on to umijeće graditeljstva stekao od svog oca Tomaža. Kako su Zlateli oduvijek imali vrlo poznatu stolariju – *marangoniju*, može se pretpostaviti da je to točno“ (*Vrime je...* 2007:123).

4.9.1.1. Vlastito sviračko iskustvo – novi pogled

Svjedočanstva nekih svirača iz Labinštine i s Ceranštine otvaraju posve novi pogled u poimanju tog instrumenta. Ti sugovornici ističu kako su u prošlosti neki Labinjani iz Italije donosili instrumente vrlo slične *sopelama*, koje su prepravljali bušeći nove rupe kako bi ih uskladili, na način kako im je odgovaralo uhu. Tradicijski svirač iz Kršana rodom iz Trgeta (r. 1930-ih) sjeća se kako je: *Milio Rajković ime sopelo ka je prišla z dolenje Italije*. Tradicijski svirač iz Kapelice (r. 1940-ih), također, ističe kako su njegovi susjedi porijeklom Talijani bili izvrsni svirači na *sopeli* i kako su ih donijeli negdje iz Italije. Kasnije je, on sam, vidio prilikom restauracije tih instrumenata, kako su bile bušene više puta i kako su imale rupe na više mjesta, što potkrijepljuje činjenicu da su bile prilagođavane i uštimaivane da bi mogle zvučati u dvoglasju tijesnih intervala. I tradicijski svirači iz Cera rođeni 1930-ih objašnjavaju kako su na samom početku svog sviračkog iskustva svirali na instrumentu nalik klarinetu:

Sugovornik (A): *Mala je bila nekakor su je premandurili* (preraditi, prilagoditi, izmijeniti), *ni bila prava*.

Sugovornik (B): *Je bila klarinet, znaš ča je klarinet, ma to su predelali na roženicu, ma to je hodilo znaš, lipo je svirilo, nema tu*.

Autor teksta: *Ča se je moglo na nju svirit?*

Sugovornik (B): *Kako i na ove sve. To je bila za malu roženicu, klarinet. A nimaš ti kadi doma, smo hi ča razdilili, razdaval*i.

Sugovornik (A): *Klarinet, ona ča ti govoriš klarinet, ono je bilo najprije niko zakovano tuka*.

Autor teksta: *Ali ki van je stori ta klarinet?*

Sugovornik (B): *Kupilo se. Blaž Bančić on je to nigdi naša po Puli, simo i tamo i je stavi za roženicu i je svirila, nan je da. Neće nan dat nove roženice, neka si ih kupimo sami*.

Sugovornica (C)¹⁵³: *Dok su se navadili*.

Autor teksta: *I kakov je zvuk imala?*

Sugovornik (A): *Kako i tajsta!* (Pokazuje na *sopelu* graditelja Martina Glavaša).

Sugovornik (B): *Prečižo*.

¹⁵³ Supruga sugovornika (A)

Autor teksta: *A škulj koliko je imela?*

Sugovornik (B): *Isto, sve isto. Samo je bila kratka, mića.*

Sugovornik (A): *Malo kraća.*

Sugovornik (B): *Malo kraća, ja.*

Sugovornik (A): *Ali je bila premandurena nikako prema roženican.*

Sugovornik (B): *A Blaž je predela sve i sličila je i svirila je lipo.*

Moje iskustvo svirača potvrđuje kako je mnogo više nego porijeklo glazbala važan način interpretacije na njemu. U ovom slučaju radi se o istarskom načinu. Jednom sam kod prijatelja imao priliku zasvirati na indijskom *shehnai*¹⁵⁴. Čim sam upuhnuo i dobio ton započeo sam svirati kako što inače sviram. Prirodno je da čovjek pokuša odsvirati onu melodiju koja mu je u uhu i na način kako svira svoje instrumente. Odsvirao sam melodiju *kante Mila moja imaš kadi koga na shehnai* kao da sviram *sopelu*. Tu svirku sam snimio mobitelom. Nakon toga sam melodiju pustio preko mobitela i zapjevao uz snimku, koja je zvučala isto kao da je odsvirana uz malu *sopelu*. To je dokaz da način sviranja, odnosno kombinacija tonova na određenom instrumentu omogućuje da zvuči u ovom slučaju “istarski” u smislu interpretacije. Kad bi na isto glazbalo zasvirao Indijac to bi glazbalo zasigurno sasvim drugačije zvučalo, a isto bi bilo i kada bi Indijac svirao na malu *sopelu*.

4.9.1.2. *Sopele* u prošlosti – rijedak instrument

U prošlosti je bilo manje *sopci* na *sopelah* nego što ih ima danas. Bilo je jako puno pjevača, a svirača je bilo malo jer se vrlo teško dolazilo do glazbala. Jedan od glavnih razloga je taj što su *sopele* bile izuzetno skupe. *Sopela* je postizala vrijednost krave, a to je za ondašnje prilike bilo pravo bogatstvo. Sugovornik iz Katuna Lindarskog (r. 1950-ih) svjedoči *znan da je moj nono da za svoju sopelu, jeno najboljo kravo, znači vrijednost jedne krave*. Negdašnja vrijednost krave i današnja je definitivno neusporediva. Vrijednost ondašnje krave bila bi ekvivalent današnjem automobilu. Prema riječima tradicijskog glazbenika iz Kapelice (r. 1940-ih) par je *sopela* imao vrijednost jednog para volova: *oni put par sopela od Zlateli, je bilo vrednost od par voli. To je bila njihova vrednost, to je moj otac mene reka ki je bi rojen 1895. On je reka, to je njihova vrednost*

¹⁵⁴ *Shehnai* je glazbeni instrument koji potječe iz Indije. Izrađen je od drveta, s dvostrukom piskom od trstike na jednom kraju i metalnim ili drvenim lijevkom na drugom kraju. Smatra se da njegov zvuk stvara i održava osjećaj povoljnosti i svetosti zbog toga naširoko se koristi tijekom ceremonije svadbe, raznih obrednih procesija, ali također, svira se i na koncertima.

bila! Znači oni put saki ih ni moga imet. Tradicijski glazbenik iz Jurićevega Kala (r. 1930-ih) također, ističe kako u njegovo vrijeme bilo vrlo teško doći do *sopela* jer su ih rijetki izrađivali, a isto tako, nije bilo ni novca za kupnju: *roženice su bile ritke, jer se hi je malo delalo. Se je sve moralo ručno, roženicu ni lako učinit, najteže je centralnu školju učinit, to je bilo najteže. Hoj ti kroz jeno drivo, dva prsta vamo, dva prsta tamo je teško učinit, to su ritki bili ti ki su hi delali. A su bile skupe, jer oni put ni bilo ni šoldi i zbog tega je bilo i manje svirači.* Isti sugovornik objašnjava kako bi u prošlosti bilo puno više svirača da je bila mogućnost nabave instrumenata kakva je danas. Smatra kako bi nekad *svi bili svirači da su imali instrumente, jer su svi znali kantati.* Po njemu nitko ne može biti dobar svirač, ako nije *kantadur*. Upravo zato danas ima jako malo dobrih svirača. U ono su vrijeme u njegovom kraju, kako ističe, svi bili pjevači: *kad bi bila današnja mogućnost za kupit roženice, jer danas roženice nisu skupe. I kad bi to nikada do roženic bilo doć, više svirači bi bilo. Nu, kantaduri ih je bilo više jer druge muzike ni bilo nego samo to, samo svirale, roženice, te mišnice i ti instrumenti su postojali. Oni put bi bilo svirači, mirakul bi hi bilo, a pošto nisu mogli do tega doć ih je malo bilo.*

Sopele su izrađivali i Anton Peteh (1888.–1975.) iz Petešljari blizu Žmnja, Miro Blažina Pikutar (1905.–1976.) iz Marčane, a od šezdesetih godina Martin Glavaš (1923.–2011.) iz Pule bio je jedan od najpoznatijih izrađivača. On je pokušao standardizirati današnje *sopele*, međutim taj posao još uvijek nije dovršen. Sedamdesetih godina je *sopele* intenzivno izrađivao i Mario Sandrić. Jedan od najcjenjenijih izrađivača novije generacije bio je Valter Primožić (1953.–2013.) iz Kršana. Danas *sopele* izrađuju: braća Vitasović iz Boduleri kraj Vodnjana, Drago Draguzet iz Pule, Đuro Adamović iz Pule, Franko Kos iz Kapelice, Mauricijo Mirković iz Kuići te Silvano Bulić iz Svete Katarine. Donedavno su ih izrađivali: Karlo Špada iz Špadići i Alfo Konović iz Jurićevega Kala

Šezdesetih godina 20. stoljeća započinje se s oživljavanjem tradicijske glazbe organiziranjem smotre narodne glazbe i plesa koja je afirmirala narodne svirače i pjevače, a tako i *sopele*. Značajnu ulogu u proizvodnji i širenju glazbenih instrumenata imao je i Čakavski Sabor. Osnutkom Likovnog centra Čakavskog sabora sedamdesetih godina 20. stoljeća pri kome su djelovale pučke radionice u kojima su etnografski predmeti u svojstvu suvenira postali dostupni širem krugu ljudi, tako su i glazbeni instrumenti doživjeli svoj procvat. U pučke radionice bili su uključeni majstori Anton Peteh, Martin Glavaš, Mario Sandrić, Romano Živić, Antun Kosić. U to vrijeme od majstora pučkih radionica Etnografski muzej Istre u Pazinu otkupljuje najviše glazbala za svoj fundus. Upravo aktivnosti tih pučkih radionica potaknule su kasnije proizvodnju i distribuciju glazbala na širem području Istre i izvan nje (Buletić, Marušić 2014).

4.9.1.3. Put širenja *sopela*- od Kršana po čitavoj Istri

Sopele su se s Labinštine proširile po čitavoj Istri. Svi kazivači navode kako su prva glazbena iskustva vezana uz Zlatelu. Tako je Anton Rudan Dončić (1884.–1956.) iz Rudani koji je glasio kao najpoznatiji narodni svirač u Istri “pješice odlazio na poduku u selo Lazariće kod Kršana kod Ivana Fonovića Zlatele tada najpoznatijeg svirača i izrađivača *sopela* kod koga je ispekao zanat, naučio je svirati, graditi glazbala i praviti piskove” (Pernić 1997). Dončićev učenik bio je Josip Rudan koji je kasnije s Antonovim sinom činio poznati par svirača na *sopela*. U selo Rudane često su dolazili istraživači narodne glazbe i plesa poput Ivana Matetića Ronjgova, Vinka Žganca, Ivana Ivančana, Olike Delorka, Ljelje Taš i dr. U arhivi Instituta za etnologiju i folkloristiku pohranjena je čitava arhiva snimki s terenskih istraživanja u Ceru. Preslušavajući tu arhivu došao sam do potvrde kako su najstarije ceranske melodije zapravo melodije s Labinštine što potkrijepljuje činjenicu da je stariji repertoar stigao upravo s Labinštine. Kasnije su Cerani stvorili jedan svoj osebujan glazbeni stil koji se razlikuje od ostalih susjednih krajeva. Josip i Anton Rudan svirali su mnoštvo melodija poput *mantinjade*, *mažurke*, *valcera*, *balona*, *poljke*, *speljivanja* i sl. koje je Ivan Ivančan snimao 1957. godine. Neke ceranske melodije gotovo su identične s onim labinskima. Rudanov stil sviranja *miha* očito je labinski.¹⁵⁵ Preslušavajući istarsku gradu (IEF) uočio sam da je *mantinjada* koju sviraju Cerani zapravo jednaka *mantinjadi* koju sviraju Šumberci. Snimku šumberske *mantinjade* koju su izvodili Ive Licul i Josip Miletić sam ubrzao i usporedio sa ceranskom i došao do zaključka da je to ista melodija.¹⁵⁶

Sopele nekoć nisu bile u praksi u čitavoj Istri kao što je to slučaj danas. Zadnjih tridesetak godina određeni kulturni elementi (*roženice* i *balun*...) koloniziraju ona područja na kojima se nisu nikad nalazili (Novigrad, Rovinj, Buzet i sl.). Postoje dijelovi Istre kao što su Labinština, Ceranština, Barbanština, Marčanština, Savičenština, Roverija i Kanfanarština koje su zapravo povijesni centri u kojima je to glazbalo bilo u upotrebi. Za razliku od središnje i sjeverne Istre gdje ga nije bilo. Tradicijski glazbenik iz Jerončići rođen 1930-ih ističe: *da z roženicon dojdeš sos balone va gorenju Istru forši bi te i stukli*. Tradicijski glazbenik iz Lindara, rođen 1930-ih napominje kako se *roženice* u Lindaru nisu nikad svirale: *rozenice niso jako*

¹⁵⁵ Usporedi snimku s CD 1 - Nasluhajmo, br. 28, *Šumerski balon*, Ivan Klapčić Sopčić (*mih*) s izdanja Vrime je..., izdanje 2007. sa snimkom iz Arhive Instituta za etnologiju i folkloristiku IEF CD 8, br. 69., *Balon*, Rudan Josip (*mih*).

¹⁵⁶ Usporedi snimku CD 1 - Nasluhajmo, br. 1, *Mantinjada*, Josip Miletić Maruškić i Ivan Licul Slivar (*sopela*), sa snimkom iz Arhive Instituta za etnologiju i folkloristiku IEF CD 8, br. 41., *Mantinjada*, Josip i Anton Rudan (*sopela*).

interessantne Lindarcon. One su počele pole je finila vojska '45. Onda je počelo nešto prihajat na bazi te kulture va središnju Istru. Tradicijski pjevač iz Muntriljštine (r. 1930-ih) objašnjava: roženice tote na Montriljštini se nisu svirile. Na Muntriljštini ča znan se svirilo samo vidalice i znan par od njih da su mali oni mih, ali to je pasalo ozdavni. Također, sjeća se kako je roženice prvi put u životu vidio od Cerana i to isključivo po Smotrama: prvi put san hi stešo vidija, još san bija najbolji mladič. Tamo su ti Cerani, oni su bili zaljubljeni u to. Ja san s Cerani bija jako prijatelj, mi smo se družili, smo i skupa kantevali. Cerani su bili, jeno vrime, san čuja da su Cerani bili najjači veseljaki u Istri. Su bili na glasu.

Tradicijska pjevačica iz Žminja rodnom iz Savičenštine (r. 1950-ih) ističe: *puli mojih u Bričanci ni bilo sopele, ni se sviralo, samo se je kantalo dvoglasje – tanko i debelo. Svirale su bile, to je svirija jedan sused barba Ive, on je stvarno svirija na tu sviralu, ali drugo niki. Ista sugovornica smatra da su se sopele i slična glazbala počela afirmirati nakon što su se počele organizirati smotre: zapravo kad se počelo na smotre i tako dalje, onda su počeli sve više koristiti roženice, te svirale, mišnice, šurle. Ali da su baš u selu, ja se ne domišljan. U selu su imali usnu harmoniku. Imali su harmoniku moj otac je svirija, i ta barba Ive je ima sviralu. I druge instrumente, roženice ni bilo.*

U prošlosti, pogotovo do druge polovice 20. stoljeća, *sopele* su se koristile najčešće na *pirima* i to prvenstveno u krajevima gdje su bile u upotrebi, ali isto tako i u obiteljima koje su si to mogle priuštiti. Tradicijski glazbenik iz Kršana (rođen 1950-ih) objašnjava kako je *Ive Fonović Zlatela* *sopa u paru sa svojim kunjadom Ivanom Lazarićem Šimicom iz Lazarići. Ljudi su ih štilali i pozivali po svin feštami, plesi, samlji. Oko njih je vajka bilo čuda kantadori i sopci ki su pratili prebiranje po sopelah. Skupa su sopli na preko dvesto piri. Sugovornica iz Cera rođena 1920-ih objašnjava: roženice su svirile kat su se neviste ženile ki su mogli, a nisu saki. Kad su speljivali mladu z roženicama su kantali: Mlada nevista s kuće van, mlada nevista s kuće van, poštena od mene je, od mene je ti ti ti mlada nevista s kuće van. Tradicijski svirač iz Glavani, rođen 1930-ih objašnjava kako je to bio pravi luksuz gdje su sopele svirale: čuj di su roženice svirile u selo, oooo to je bilo ništo. Sugovornica iz Potpićna rođena 1929. u Sutivancu sjeća se kako su u njezinom rodnom kraju, na svatima svirali Cerani na sopele. Također, naglašava kako su sopele bile svirane u posebnim prilikama: za svaki dan se sviralo na organi, a za svate obavezno na sopele. Od polovice 20. stoljeća sopele su često svirane na narodnim svečanostima i raznim priredbama. U tom vremenu dolazi do poticanja “prastarih” vrijednosti istarskog narodnog stvaralaštva (Miličević 1988). Sopele su još u vrijeme narodnooslobodilačke borbe 1944. godine za potrebe amaterske kazališne družine “Otokar Keršovani” počeli svirati Dinko Miletić (zvan Mene Markulin) i Josip Miletić (zvan Bepo Mrkoc) koji će kasnije postati najcjenjeniji svirači na sopele u Istri. Pernić*

Renato u svojoj knjizi *Meštri, svirci, kantaduri* navodi: “mnogi će se svirači u Istri složiti da su *mantinjadu*¹⁵⁷ najbolje svirali Labinjani Dinko Miletić iz Malih Golja na maloj i pokojni Josip Miletić iz Marića na velikoj *sopeli*. Martin Kutić iz Raše znao je reći: Koliko sam samo bio puta snjima, koliko sam puta s njima svirao i slušao njihov način sviranja, pokušavao sam nebrojeno puta imitirati melodiju koju je izvodio Dinko, ali da se valjda i sto puta rodim, tako ne bih uspio svirati. Slično kažu i drugi istarski sopelaši” (Pernić 1997:102). Spomenuti svirači počeli su zajedno svirati u ratno doba i odonda pa sve do svoje smrti zajedno su svirali. Vrsnoća njihovog sviranja proizlazila je iz zajedničkog vježbanja za potrebe kazališnih priredbi: „naime drug Bepo Labinjan (Josip Miletić Bepo Labinjan, svirač na ‘mih’ narodnih pjesama i plesa ‘balun’) je dobio roženice i već su svirali zajedno sa njegovim kompanjonom (Dinko Miletić kompanjon Josipa Miletića. Dinko svira ‘roženice’, a Josip ‘mih’. Obojica postaju članovi Kazališne družine ‘Otokar Keršovani’ i zajedno nastupaju u Gorskom kotaru, Žumberku i Sloveniji), ja sam već čuo to prije, jer kod nas još to postoji, ali ovi sviraju da je divota, stvarno je to umjetnost i to stara vrijedna umjetnost. Sada se radi samo o tom kako bi dobili ovog druga koji svira s njim. Isti se sada momentalno nalazi ovde u istom selu gdje smo mi i isti je kod bolnice na dužnosti. Trebalo bi odmah da poduzmeš potrebne korake da se isti dodijeli nama i to po mogućnosti najhitnije kako bi isti s nama oputovao na centar i kako se to ne bi odugovlačilo... Dakle, Ante ovog druga za roženice je drug Miletić Dinko... poduzmi sve i najhitnije gledaj da tog druga imamo biće od velike koristi, a sviraju odlično” (Dobrića 1981:47).

Miletići su bili prvi svirači koji su redovito uvježbavali svoj repertoar i postali virtuozi u sviranju. Mnogi su svirači pokušavali dostići njihov nivo. Oni su zapravo bili profesionalni svirači i njihova razina može se usporediti s današnjim glazbenicima profesionalcima. Normalno da svi ostali svirači nisu bili virtuozi, kao što i u današnje vrijeme mnogo ljudi svira npr. gitaru, ali ne mogu se nazvati gitaristima. U tom kontekstu treba promatrati Miletiće u odnosu na ostale svirače. Zasižno su oni podignuli letvicu u smislu kvalitete sviranja.

Na *sopeli* se mogu izvoditi različite svirke plesne melodije, pjesme i razne improvizacije. Nekad su se tijekom svatova svirale razne melodije: *otpravljanje, speljivanje, marča kad gre mlada u kuću, mantinjada* i sl. „Stari *sopci* iz Šumbera tvrdili su da se *mantinjada* svirala prilikom prikupljanja *manče za sopce* (napojnice) na svakom piru. Tako su svati *mantinali sopce* (tal. *mantenere* = namirivati, uzdržavati, darivati)“ (*Vrime je...* 2007:17). Danas se *mantinjada* naziva bilo koja svečana svirka koja se svira za potrebe raznoraznih ceremonija. Primjerice kod podizanja i spuštanja zastave na centralnoj smotri narodne glazbe i plesa Istre ili promociji kakve knjige,

¹⁵⁷ Vidi: Arhiv Renato Pernić, CD 1, br. 1., *Mantinjada*, na *sopelama* sviraju Dinko Miletić i Josip Miletić. <https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd-1/191244/> (22. 6. 2019.)

službenog otvaranja neke manifestacije¹⁵⁸ i sl. U Istri postoji gotovo za svaki instrument „specijalizirana smotra“ što je zarazliku od ostalih hrvatskih krajeva izrazito istarska tvorevina. Tako primjerice svirači *bajsa* imaju svoju smotru u Draguču, svirači harmonike „trieštine“ u Roču, svirači *miha*, *dvojnica* i *sopelice* u Raši... Zanimljivo kako svirači *na sopele* nisu uspjeli održati svoju smotru, koja se u početku održavala u Raklju, a zadnje izdanje imala je u Kršanu pod nazivom „Zasopimo na vele sopele“. Sve su te smotre pridonijele afirmaciji tradicijskih glazbala kod mlađih svirača.

4.9.1.4. *Kanat pod sopelu* – nova moda / novi stil pjevanja

Kako su *sopelice* postajale sve dostupnije glazbalo, nakon 1960-ih sve češće se počinju upotrebljavati kao pratnja pjevanju *kanta pod roženicu* u kojem mala roženica imitira *tanki* glas prateći niski (*debeli*) glas pjevača koji izvodi napjev. Glas (*na debelo*) izvodi melodiju, a *sopela* ga prati izvođeći *tanki* glas.

Važan razlog u širenju *sopela* je razvoj tehnologije koji je olakšao njihovu izradu (električni tokarski stroj). Mnogi svirači radili su kao tokari, bravari i slično, u pulskom *Uljaniku* ili rudniku u Raši, ali drugdje i tamo iskoristili tokarski stroj za izradu glazbala. Primjerice svirač iz Labina, rođen u Šumberu 1930-ih bio je tokar u tvornici alatnih strojeva *Prvomajska* u Raši, a poznati izrađivač istarskih instrumenata, Martin Glavaš, radio je u *Uljaniku*.

Kanat po roženicu je relativno nov oblik pjevanja. Ivan Ivančan pedesetih godina 20. stoljeća na terenskom istraživanju u Istri čudi se kombinaciji glasa i *sopelice*: “prilikom magnetofonskog snimanja u Žminju 1957. svirali su istodobno Josip Rudan ‘Stešo’ u mišnice, a Anton Rudan u sopelu, ali su se dosta teško slagali. Poslije toga je Anton uzeo harmoniku, a u za nj je ‘Stešo’ svirao sopelu. Zatim su izvodili i ovakve ekshibicije: ‘Stešo’ je svirao sopelu, a Anton je uz nju pjevao” (Ivančan 1963:26).

Nesumljivo da su pod *sopelu* pjevali i prije, u raznim kombinacijama koje danas nisu uobičajene. Sugovornica iz Rovinjskog sela, rođena na Žminjštini 1930-ih ističe: *moj otac je sopa sam sobon. Malo na malu pa malo na velu sopelu. Ku je ki kanta na debelo onda je sopa*

¹⁵⁸ Evo jednog primjera: „Kako i doliči, manifestacija je započela, uz zvuke Mantinjade na roženicama (...) osim mirisa pinca, prostorijom je dominirao „bezački“ izvorni čakavski dijalekt žminjskog područja kojim je govorio voditelj i gotovo svi sudionici i posjetitelji. Manifestaciju su upotpunila djeca žminjskog vrtića „Rapčići“ koja su u nošnjama najprije otplesala balun, tradicionalni istarski ples te izrecitala prigodne recitacije o uskršnim običajima, a iskazala su se i ispečenim pincama i uskršnim jajima obojanim lupkama od žbule koja su izrađivala zajedno sa svojim tetama u vrtiću...“ (Ladonja 4/327, travanj 2013).

z malon, a ku je teta kantala na tanko on je sopa z velon. Milka Šajina sjeća se kako je njezin otac znao pratiti svoju sestru koja je pjevala *na tanko* s velikom *sopelom*. Sugovornik iz Labinštine, rođen 1940-ih sjeća se kako je malu *sopelu* pričvrstio za mješinu i pritom pjevao: *jedan sused je bi priša i me je pita, ni mu bilo jasno, je vidi da ni niki puli mene, s kin san to kanto kad san som, ki mi je sopel sopa?* Tradicijski pjevač iz Pule, rodom iz Gračašćine (r. 1940-ih) prisjeća se: *sjećam se da je na selo dolazio kod nas u Pužare Martin Kutić. Mi smo mu puhali u sopelu da bi on prebira i sam je kanta uz roženicu, to me divi, to me zapanjivalo kad san bi mlad, dijete, pa san to gleda. Brat Anđelo mu je puha u sopelu, a on je prebira i pjeva. To je bilo za mene nešto nepojmljivo, sve se to u meni, kako bih reka, usadilo da bih ja do današnjih dana to jako cijenio i volio.*

Isti sugovornik smatra kako su mnogi pjevači i svirači koji danas slove kao najistaknutiji, svoju afirmaciju stekli zahvaljujući KUD-u “Mate Balota”¹⁵⁹ iz Pule koji je okupljao ondašnje talentirane mlade pjevače i svirače koji su u to vrijeme započinjali graditi svoju karijeru tradicijskih glazbenika. Prisjeća se kako su prije istaknutih pjevača okupljenih oko KUD-a “Mate Balote” pjevali pod *roženicu*: *ne znam nažalost ime, mislim da je prezime bilo Radetić, iz Kringe, je divno kanta. Jedina grupa je bila iz Kringe i s Tinjanštine koji su kantali uz sopelu.* Međutim, ti pjevači su u prvoj polovici 20. stoljeća bili rijetki, budući da su i *sopele* bile rijetke. Tradicijski glazbenik iz Jurićevog Kala rođen 1930-ih sjeća se kako su pjevači kojih je bilo mnogo po selima Barbanštine željeli iskušati svoje pjevačko umjeće uz pratnju *roženice* budući da je to onda došlo u modu. Isti sugovornik je 1967. godine sam ručno izradio *roženice* s kojima je pratio pjevanja mnogih pjevača. Prisjećajući se tih vremena objašnjava: *san poče svirit od 17 let kad san poče delati te roženice. Ja san oni put poče svirit i automatski to smo zajno kantali. Ja san sviri, a kantali su, puno selo mladići je bilo, svaki je zna kantat i svaki bi bi rad provat kako bi oni to kanta pod roženicu. Kumpanja nisan ima za svirit da me kumpanja z velikon i onda san većinon kante pratija kantadurima. Kud san na okolo hodija svaderi su kantali i sve san pratija, svaki bi bi rad iskusi da zna da li bi on moga to kantat pod roženicu.* Tradicijski pjevač iz Pule, rođen na Gračašćini 1940-ih smatra kako se intenzivna afirmacija *roženica* dogodila: *1970-ih, '73., '74., '75. pa sve tamo do 80-ih, '81., '82., '83. bio je onaj bum, kroz djelovanje KUD-a “Mate Balota” kao mlađeg društva. Prije toga je bila jedna grupa koji su se zvali Veseli Roverci čiji su članovi uglavnom radili, odnosno poslom bili vezani za Pulu i onda je nastalo to kulturno-umjetničko društvo “Mate Balota”. Društvo je imalo grupe plesača, svirača i pjevača. Tu su nastale čuvene snimke sviranja i*

¹⁵⁹ Folklorno društvo “Mate Balota” osnovano je u Puli 18. veljače 1968. godine na inicijativu tadašnje popularne grupe “Veseli Roverci” i nekolicine poznatih pjevača i svirača (Pernić 1997).

pjevanja pod roženice zahvaljujući snimanju Renata Pernića i Branka Pajića. Tu su djelovali braća Glavaši, njihov način sviranja. Zatim, barba Bepa Jelčića pa Bančić Blaža. Mate Špada je također vrhunski svirao roženice i druge instrumente. To je bilo jedno zlatno razdoblje, masovnog i kvalitetnog sviranja, slobodan sam izvest tu konstataciju. Od 70-ih do osandeset i koje, dok su ti ljudi bili na sceni, uglavnom danas nažalost nema ih među nama. Isto za Labinštinu potvrđuje tradicijski glazbenik iz Kršana, rodom s Trgeta (r. 1930-ih): ono vrijeme se čuda pod sopelu kantalo. Jedanput ih je bilo za kantat koliko ćeš, nanka nisu svi mogli rivat, to je najveć bilo tamo pokle 70-ih.

Pjevanje uz *roženicu* bilo je zahtjevno. Trebalo je imati snažan glas te cijelo vrijeme držati istu intonaciju, za razliku od pjevanja u dva glasa gdje se često intonacija mijenja. U *kanti* bez pratnje glazbala pjevači vrlo često započinju u jednoj intonaciji, a završe u drugoj. I meni se često u *kanti* događa da započnem niže i svaku kiticu postepeno podižem intonaciju. Osobno poznajem neke izvrsne tradicijske pjevače koji ipak ne mogu pjevati pod *sopelu*, upravo zato što ne uspijevaju držati jednaku intonaciju.

Za pjevanje uz *sopelu* uobičajena intonacija (finalis) je kad su četiri rupe na *maloj sopeli* pokrivene. Samo su bolji pjevači mogli pjevati uz višu intonaciju s prekrivene tri rupe. Inače, kad *sopela* sviraju u paru (velika i mala), finalis je kad su na maloj tri rupe zatvorene, a na velikoj pet ili šest¹⁶⁰. Tradicijski pjevač iz Roverije (r. 1930-ih), jedan od najcjenjenijih danas živućih pjevača pod *roženicu*, a koji je bio član ansambla Veseli Roverci objašnjava: *oni ki su kantali pod roženicu na tri školje to su bili mački!* Tradicijski glazbenik iz Kršana, rodom s Trgeta (r. 1930-ih), pratio je svirajući malu *sopelu* mnoge pjevače na Labinštini. Sjeća se kako je znao neprestano svirati *sopelu* prateći pjevače po pet, šest sati bez prestanka. Prisjeća se i objašnjava kako je izuzetno dobar glas za pjevanje pod *sopelu* imao njegov rođak koji je mogao zapjevati u najvišoj intonaciji: *pokojni strnić je anke na dvi školje kanta, kako bak je ime glas!* Tradicijski pjevač iz Pule rodom s Gračašćine (r. 1940-ih) ističe: *za kantat uz malu roženicu to bi bilo jako korisno da mladić počne u što ranijim godinama duperati, u protivnom je sve veća odmiče vrijeme, teže to savladati. Mada na oko izgleda jednostavno.* Svirač iz Juršići (r. 1930-ih) ističe: *Slavko Celija ni bija nikakov kantadur, niš se ni navadija bija od svojega oca ki je bija dobar kantadur i svirac. Nego se je s nami učinija, onda kad je počēja hoditi ovamo. Onda san ga vadija i načinija kako svirača.*

Sjećam se kako su neki svirači, zbog različite intonacije i boje zvuka, nosili sa sobom više *sopela*: jedne su bile za pratnju *kante*, a druge su bile za sviranje u paru. I pisak za *kantu*

¹⁶⁰ Velike *sopela* izrađivača: Zlatele, Primožića i Kosa imaju pet rupa, a kod ostalih izrađivača imaju šest.

na maloj *sopeli* je u pravilu bio malo duži, za razliku od onog koji se koristio za sviranje uz veliku *sopelu*. Kvalitetan *pisak* najvažnije da bi *sopela* imala dobar zvuk. *Pisak* se najčešće izrađuje od trstike koja mora biti kvalitetna, na vrijeme odsječena, dobro suha i sl. Graditelj tradicijskih glazbala s Labinštine ističe kako je od svih djelova glazbala najteže napraviti *pisak* za *sopelu*. Tradicijski glazbenik iz Kršana, rodom iz Trgeta (r. 1930-ih) sjeća se kako su njegov otac i susjed izrađivali *piske* od kutije za šibice koje su nekad bile od drva. Objašnjava kako takav *pisak* *dokle se ni zmoči je sopa, kad se namoči ni valja nič!* Milka Šajina iz Lindara (r. 1942. u Katunu Lindarskom) također potvrđuje kako ih je njezin otac izrađivao od drvene kutije šibica: *Cielu večer bi bili tesali te piske i onda su jeno malo zasopli, pak valje za tien in nisu više tele sos*. Tradicijski svirač iz Pinezići na otoku Krku (r. 1940-ih) prisjeća se kako je jedan na Krku izrađivao *piske* od volovskog roga. Tradicijski glazbenik iz Pule (r. 1950-ih) izrađuje *piske* od plastike, a tradicijski glazbenik iz Labinštine (r. 1980-ih) kupuje gotove *piske* za fagot u koje dodatno malo obradi i naštima za *sopelu*. Valja napomenuti kako mnogi današnji svirači koriste nove materijale za izradu *pisaka*. Međutim, folklorni puristi okupljeni oko *Smotre folklora* na nove materijale gledaju s negodovanjem.

4.9.1.5. Počeci eksperimentiranja s harmonikom

Šezdesetih godina 20. stoljeća u istarska sela sve intenzivnije u glazbenu praksu dolazi harmonika klavirka (*velika harmonika, armonika na pijane*). Tradicijski glazbenik iz Jurićevog Kala (r. 1930-ih) objašnjava: *pokle su počele harmonike je čuda laglje i čuda lipše je bilo. Pokle su počele ove klavirke harmonike i oniput je bilo tih svirači se bilo naglo povećalo*. Tada pojedini svirači počinju eksperimentirati i kombinirati sviranje *m. sopele* uz harmoniku. Prisjeća se tih početaka: *smo kupili bili harmonike i onda smo počeli svirit, pa smo zajno kako san ima roženicu, smo pošli provat kako bi to svirilo. Ni mi nismo znali ni imali od prije kega vidit da su svirili na roženice i na harmoniku. Smo počeli svirit i vidli da to gre i oni put smo vježbali i to nan je hodilo i lipo je bilo čut. Smo snimili '67. leta istarski balon ki je bi svaki dan slušan na radiju, oni put na radiju su svaki dan čestitke bile, jako mali dani su bili da ni on bi na programu, ta naš balon z roženicon*. Početaka sviranja uz harmoniku u Jurićevom Kalu sjeća se i tradicijski glazbenik iz Pule rođen na Gračašćini (1940-ih) navodi kako su: *ove brze taranjke počeli su izvodit na Jurićeven Kalu jedan duet – Alfo Konović i negov prijatelj. Oni su počeli svirati mala sopela i harmonika. “Kad san bija ja mladić” ta kanta njin je pošla zaista u povijest*.

Veliku ulogu u zajednicama imao je i radio preko kojeg su dolazile nove melodije. One su se postupno usvajale i uvrštavale u repertoar tradicijskih glazbenika. Na Labinštini gotovo u isto

vrijeme započinju svirati harmoniku i *sopelu* tradicijski glazbenici rođeni 1940-ih. Jedan od njih (iz Kapelice) navodi kako je sa *sopelom* pratio razne melodije poput *Twist againa*, meksikanskih pjesama (*Četri staze, Ševa*)¹⁶¹ koje su u njegovoj mladosti bile jako popularne u Istri. Isti sugovornik objašnjava: *smo se vadili sos twist again i druge melodije ča smo čuli preko radija. Jedan put smo čuli i drugi put smo već zasopli*. Tradicijski glazbenik iz Jurićovog Kala ističe: *Franko Kos je bi dobar za meksikansku gonit, on hi je dobro goni. Mi je reka – ti si bolji za balone, a ja san bolji za meksikanske. Za balone san bi bolji od njega, oni put. Ali on je nastavi i dalje s tin, ja san to bi zapušti, dvajset let nisan sviri opšte*.

Normalno je da zajednica prihvaćala novosti i ono što je tada bilo moderno. Tako je kombinacija harmonike i *sopele* postala popularna i vrlo tražena. Tradicijski glazbenik iz Jurićovog Kala (r. 1930-ih) objašnjava: *kad smo počeli svirit ta moj sused na harmoniku i ja uz njega z roženicon, mi smo od Pule do Prikodrage, finton u Raklju smo svirili, na Labinščini. Pa po oštarijah su nas počeli zvat po Labinščini i svaderi smo hodili svirit. Oni put smo bili popularni to je hodilo kako sve strile. I na pir sakamo su nas zvali. Svakamor su nas zvali! Oniput je bilo to popularno. Nanka plesat nas nisu puštili, čin smo tri četire plese zasvirili, ala balon, zajno balon, ala oni vaš balon. I oni put smo Roverce digli, a Roverci oni su deset puti jači, njih je više, njih je sedan, osan bilo, a mi smo samo dva bili. Pa pokle su oni zajno jeno dvi, tri “Staru suru”, “Da bi naše brajde de”. Oni put su se oni bili zaurtali, oni put su oni partili, a mi nismo hodili dalje nič*.

Na nosaču zvuka skupine “Veseli Roverci” (1967. g.) u komentaru ploče poznati hrvatski etnomuzikolog Jerko Bezić između ostalog je napisao “ono što daje posebnu draž programu ove ploče je povezanost novog i starog u narodnom pjevanju i svirci Istre” (Pernić 1997:73). Slavko Zlatić taj novi stil pjevanja naziva specifični roverski zabavni tip narodne muzike (Zlatić 1983). Možemo reći da je u to vrijeme došlo do određene transformacije tradicijskih pjesama kako bi ih prihvatili novi naraštaji, kako bi se one modernizirale, isto kao što i danas neke etno skupine pokušavaju uz moderniji aranžman približiti tradicijske napjeve mladim naraštajima. Takve pjesme, bliske temperiranoj intonaciji, postale su popularne po čitavoj Istri. Te nove 'snage' izvodile su tradicijsko pjevanje na jedan novi način. Izvodili su pjesme veselije, bržim ritmom, novim tekstovima koje su po njegovom mišljenju bile prihvatljivije za ondašnje mlađe generacije. Bile su često emitirane preko radija, što je utjecalo i na ostale pjevače koji su se povodili za tim pjesmama. I danas je tendencija srednje generacije *kantadura* da većinom izvode spomenute *roverske kante*.

Bez obzira na živu praksu, u kojoj je kombinacija starog pučkog i suvremenog muziciranja

¹⁶¹ Film “Un dia da vida” iz 1950. spada u najpopularnije filmove prve polovice pedesetih u Jugoslaviji. Mnogi pjevači i sastavi snimili su tu pjesmu pod raznim nazivima (Pro Arte, Ansambl Paloma, Mišo Kovač, Nikola Karović i dr.). Tradicijski glazbenici također su je usvojili i uvrstili u svoj repertoar.

zanimljiva i prisutna u zajednici na raznim veselicama, folklorni “stručnjaci” inzistiraju na purističkom stavu u kojem zastupaju načelo po kojem *roženice* ne smiju svirati s harmonikom, odnosno, kako je harmonika neprijatelj našega folklora. Tu je konstataciju iznio Ivan Matetić Ronjgov, a kasnije su je prihvatili i svi ostali. Ronjgov je na području tradicijske glazbe bio veliki autoritet. Fra Andrija Bonifačić donosi jedan zapis u kojem je moguće vidjeti utjecaja Ronjgova “Moj prisni prijatelj Željko napisao je za kalendar Jurina i Franina 1960. jedan sastavak sa dva notna napjeva i zamolio me da ga na uredništvo pošaljem po rukama prof. Matetića. To će biti mislio je, najbolja preporuka i siguran put da će uredništvo primiti i tiskati stvar. – *Pa to ću ti rado učiniti, Željko, i od svoje ću strane preporučiti stvar profesoru. To je bilo negdje u jesen 1959., kada je Matetić već ozbiljno pobolijevao. Sad, je li bolest pojačala njegovu osjetljivost, ili je ta osjetljivost bila kod njega tako jaka i bez utjecaja bolesti, kad se radilo o čistoći izraza narodne muzike, činjenica je da je Matetić s indignacijom poslao Željku natrag njegov sastavak uz obrazloženje na jednoj poštanskoj dopisnici: ‘Harmonika, neprijatelj broj jedan našeg folklora, a Vi mu pišete hvalospjeve! Ja sam razočaran!’”* (Istarska Danica, 1976:128).

Gotovo šezdeset godina nakon, ti kriteriji su i dalje prisutni u kontekstu nastojanja za očuvanjem istarske glazbene baštine te organizacije folklornih smotri. U pozivnici za 19. susret istarskih narodnih pjevača *Zakantajmo istrijske kante* u Baratu 2015. stoji napomena organizatora: *Ukoliko netko od izvođača želi nastupiti uz pratnju nekog narodnog instrumenta /nikako uz harmoniku/, molimo da sami obavjestite svirača /ili svirače/ da na vrijeme dođe na susret* (Tiskana pozivnica 19. susreta kantadura "Zakantajmo istrijske kante").

Ivan Pavačić, promotor očuvanja glazbene baštine otoka Krka, smatra kako je kombinacija sviranja *roženice* s harmonikom koja je česta u Istri „neprirodna i kako bi je trebalo izbjegavati. No, danas je mladima takva kombinacija starog pučkog i suvremenog muziciranja zanimljiva i čuje se na raznim veselicama. Takav se spoj na našim festivalima nikako ne bi smio prakticirati, pa ni u Istri, bez stručnog objašnjenja“ (Pavačić 2011:31). Dušan Prašelj u pogovoru krškanskog trostrukog nosača zvuka “Vrime je...” ističe vrijednost netemperiranog glazbenog izraza “sve su to netemperirani, neugodeni instrumenti s prirodnim tonovima, čiji originalni sklad na kraju CD-a razbijaju temperirani, ugođeni instrumenti *organić, trištinka i gunjci*” (*Vrime je...* 2007:122).

Postupno su se usvajala i mišljenja koja su vezana uz ono što je tipično i netipično za istarski folklor. Jedno od njih je i ono kako je u Istri uobičajeno svirati *sople* isključivo u paru. Međutim, kazivanje sugovornice iz Rovinjskog sela, rođene 1930-ih na Žminjštini dokazuje sasvim suprotno. Ona mi je jednom pokazivala *sople* od svog pokojnog oca i na moj upit s kim je otac u paru svirao odgovorila je: *pokojni otac ni z ninin svirija, uon je malo svirija na malu roženicu, ko je bila teta onda je on svirija na debelu, a teta je kantala na tanko*. Upravo to kazivanje otvara još jednu

varijantu interpretacije sviranja, odnosno način korištenja *sopela*. Sjećam se i zgrade kad je pokojni tradicijski svirač iz Šumbera (r. 1930-ih) na jednoj smotri *Labinske konti* sam svirao na maloj *sopeli*, a žiri i publika su se čudili, pritom podsmjehujući se toj interpretaciji, a koja je zapravo bila vrlo autentična. Nekad je bila praksa svirati istovremeno u obje *sopele*. Tradicijski svirač iz Kršana, rodom s Trgeta sjeća se jednog dobrog svirača iz Marčane koji je sam znao virtuosno svirati u obje *sopele*. Bilo je dosta takvih primjera na Labinštini, Ceranštini i sl. Tradicijski svirač iz Šumbera (r. 1920-ih) je u FD "Pazin" nekad znao na taj način svirati na nastupima folklornog društva. Sugovornica iz Cera (r. 1940-ih) također potvrđuje kako njezin sin zna svirati na obe *sopele* istovremeno: *Valter se je navadi od Blaža na dvi svirit*. Bez obzira na živu praksu u zajednici, organizatori *Smotre narodne glazbe i plesa Istre* striktno se drže konstatacije da sviranje u obje *sopele* istovremeno nije tipično za Istru, već da je to karakteristika otoka Krka (Zebec 2005:39). Međutim, tipično za određeni kraj je sve ono što ljudi u svojoj zajednici prakticiraju i dio je žive kulture. Na Labinštini se danas često može čuti svirka *sopela* u kombinaciji s *mihom*. Nekada takav način sviranja nije bilo uobičajena praksa. Sviralo se posebno na *mih*, a posebno na *sopele*. Ovo je razumljivo, jer je *mih* zapravo glazbalo jedne tradicije koja je u Istru došla s istoka (dinarsko područje) s ondašnjim stanovništvom koje je Mletačka Republika naseljavala po Istri, a *sopele* su došle sa zapada. Ovom kombinacijom su spojene dvije različite tradicije, što je vrlo zanimljiv fenomen. Sudeći po kazivanju starijih svirača ne radi se o tako staroj praksi. Stariji *sopac* Ivan Klapčić Sopčić (1912.–1991.) objašnjava: *jedino ča je moga oni put sos sopele z mihon je bi pokojni Šimica. Nikad ne zaboravin jedanaest let san ime i san sopa poli Lazarić kad san Šimicu sopa, ja na mihi, a on na spelu malu i veliku. Kako puška to je hodilo* (Iz arhive KUD-a "Zlatele", CD-5., snimka br. 21.).

4.9.1.6. Sviranje na pogrebima – novija praksa

Sopele se danas često svira na pogrebima kao znak isticanja Istrijanstva. U prošlosti to nije bila praksa. Tradicijski glazbenik iz Jurićevega Kala (r. 1930-ih) ističe: *to se ni svirilo prije, to je počelo tu zadnjih dvajset let u nazad, a to se prija ni svirilo na pogrebi, kakvi*. Tradicijski glazbenik iz Kapelice (r. 1940-ih) tvrdi da se na Labinštini *sopele* prvi put počelo svirati na pogrebu Berta Bolanca¹⁶². Od devedesetih godina to postaje učestala praksa te postaje simbol identiteta Istrana. Najčešće se na pogrebu svira *mantinjada* ili *koračnica* koja se nekad svirala u svatovima. Na početku je to bio običaj da se svira na pogrebu sviračima, a danas i drugima *Istrijanima*. Ovaj običaj je vrlo čest na Labinštini, Barbanštini, Ceranštini, Marčanštini, Roveriji, Puljštini, Prikodragi. I osobno sam mnogo puta bio pozvan svirati na pogrebima i na ostala tradicijska glazbala poput *svirala* i *šurli*. Čak smo bili pozivani i pjevati *na tanko i debelo* na pogrebima nekim istarskim *kantadurima*.

Tradicijski glazbenik iz Cera (r. 1930-ih) sjeća se kako su bili pozvani u Rovinj svirati na jedan pogreb, međutim ne sjeća se je li to bilo 1980-ih ili 1990-ih. Nakon sprovoda pozvani su bili i na karmine gdje su ih tražili da još zasviraju, što je njima bilo čudno budući da se nekada jako držalo do toga da se ne smije svirati tamo gdje je bila smrt u kući. Iz svega navedenog vidljivo je kako je nematerijalna kultura živa tradicija koja se konstantno transformira i modificira pod utjecajima različitih faktora.

¹⁶² “Berto Bolanac, rođen 12. veljače 1909. godine, bio je za svog života najpopularniji pjevač i svirač na mehu na svojoj rodnoj Labinščini. Nije bilo svadbe, pučke veselice ili praznika na kojoj popularni Berto nije svojom svirkom oduševljavao okupljene Labinjane. Omiljeni Berto Bolanac posljednji je put svirao u kolovozu 1965. godine na piru svoje kćerke Egle, a umro je šest godina kasnije 1971.“ <http://labinska-republika.blogspot.com/2012/07/bertob-bolana-zaboravljena-legenda.html> (2. 6. 2019.)

4.9.2. *Mih, meh, ludro...*

Ubrojimo li u svirače tradicijskih glazbala i one koji sviraju harmoniku, može se reći da danas na području Istre postoji velik broj svirača. U prošlosti je svirača na *mihu* bilo mnogo više nego svirača *sopela*. *Mih* je bio najrasprostranjenije i najdostupnije glazbalo¹⁶³. Svatko si ga je uz malo truda mogao izraditi. Sugovornik iz sela Bibići, rođen 1950-ih sjeća se: “*znan da smo mišnice delali od smrikve na paši, kad smo blago čuvali. Smo teplili želizo i smo delali školje*”. Danas najviše svirača na *mihu* ima na Labinštini. “Valja napomenuti kako *mih* odnosno *pive* u Istri sviraju i Hrvati i Talijani (Galižana i Šišan), za razliku od *sopela* koje su u Istri u prošlosti svirali većinom Hrvati¹⁶⁴ (slavensko stanovništvo)”¹⁶⁵

Mih se danas još uvijek svira na otoku Cresu i Lošinju¹⁶⁶. “Donedavno se svirao i na otoku Krku (Zebec 2005:30-32)”. Isto tako, *mih* se u prošlosti koristio i na Kastavštini (Jardas 1957:365). Jakov Mikac navodi kako je “najstarija glazba u Ćićariji bila na *mih* (mijeh) i na svirale. Na mijeh se sviralo svugdje: na paši kod stada, na plesu i prigodom svetkovina, a na svirale su svirali pastiri kod ovaca, da se zabave i da prikrate vrijeme. Pastira se nije moglo zamisliti bez mijeha ili bez svirale”¹⁶⁷ (Mikac 1963:265).

Tradicijski glazbenik iz Paradiža na Labinštini, rođen 1940-ih ističe: *dvojnice i šurle je ima malo ki, a mešnjice je ime saki. Mešnjice smo si sami delali najveć od smrekvi. Mih se joko malo delalo kad san ja bi decarija, najveć smo sopli na mešnjice. Ja nisan nikad za ples sopa. Najviše samo balon je bi. Najprije san mešnjice, pa volarice, pa surle to san si ih som stori*.

U Istri postoji više naziva za *mih*, nazivaju ga još i *meh*, *mieh*, *mehčić*, *mihur* (diljem Istre), *folele* (istrumunjsko govorno područje: Šušnjevica, Brdo, Jasenovik, Nova Vas i Žejane), *pive*,

¹⁶³ *Mih, mjeh, diple* razni su nazivi za srodno glazbalo koje se nekada sviralo od Istre, Like, Dalmatinske zagore i dalmatinskih otoka sve do Hercegovine. *Mih* se sastoji od štavljene kozje ili ovčje kože, puhaljke kroz koju se upuhuje zrak i prebiraljke na kojoj se svira. Na prebiraljci (s unutrašnje strane mijeha) nalaze se dva piska od trstike ili bazge. *Mih* nema *trubnja* ili borduna kao što imaju gajde i *dude*. Premda su naizgled slični mjehovi iz raznih područja jako se razlikuju. Najvažnija razlika je u prebiraljci, odnosno broju i rasporedu rupica. Ono što je manje važno je položaj puhaljke, ukrasi i sl. Svi navedeni mijehovi nisu temperirani instrumenti, dakle, odnosi među tonovima nisu intonativno čisti, pa je svirka na mijehovima vrlo specifična.

¹⁶⁴ Bilo je primjera, prema kazivanju tradicijskog glazbenika iz Kapelice rođenog 1940-ih, da su *sopela* svirali neki Labinjani porijeklom iz Italije, čak su i svoje *sopela* donijeli iz Italije.

¹⁶⁵ <http://www.regionalexpress.hr/site/more/mih-za-svakega-ili-mih-za-pochetnike> (14. 6. 2019.)

¹⁶⁶ Danas na otoku Cresu i Lošinju *mih* odnosno *meh* svira manje od deset svirača.

¹⁶⁷ Nitko na čitavoj Ćićariji danas više ne svira ni na *mih*, niti na *svirale*. Spomenimo kako na čitavoj Ćićariji više gotovo da i nema ovaca, a stime ni pastira. Kao kuriozitet napomenut ću kako je prema popisu od 31. prosinca 1869. g. u Istri bilo 159.536 ovaca (Istarska enciklopedija, 2005), dok je 2010. g. Hrvatska poljoprivredna agencija evidentirala ukupno 12 879 ovaca kod 200 uzgajivača (Mioč et al 2012: 24).

ludro (istrovenetsko govorno područje). Nekada se može čuti kako za *mih* kažu *je svirija na kožu od vovce*.

Mih se sastoji od prebiraljke i mješine. Prebiraljka služi kao glazbalo po kome se prebire. Postoji nekoliko vrsta prebiraljki i prema tome nekoliko tipova istarskih mijehova. “Upravo je *mih* glazbalo koje više od drugih odražava vjerojatni razvojni put do današnjeg istarskog dvoglasja u tijesnim intervalima. Uspoređujući ga s drugim sličnim glazbalima iz Hrvatske i Bosne i Hercegovine, može se utvrditi da ima potpuno osobit razmještaj otvora, slijedeći razvitak vokalne glazbe i možda vršeći povratno utjecaje na nju” (Buletić, Marušić 2014:14).

4.9.2.1. *Mišnice* - najrasprostranjenije glazbalo

Dvostruka prebiraljka zvana *mišnice*, *mešnjice*, *sopela*, *petoprsnica*, *roženica*, *meh* z *roženicama*... izrađena je od jednog komada drveta u koju se umeću dva jednostruka piska od trstike (*arundo donax*) klarinetskog tipa. “Izrađena je od dvije cijevi probušene usporedno ili tek neznatno divergentno”¹⁶⁸. “Na lijevoj strani prebiraljke nalazi se pet rupica za prebiranje, s time da između treće i četvrte rupice postoji razmak. U tom polju nema otvora, a na desnoj strani se nalaze tri otvora za prebiranje (5-3). Upravo je zbog takvog rasporeda otvora za prebiranje, svirka na istarskom *mihu* specifična i drugačija od ostalih”¹⁶⁹

Postoje morfološki vrlo slične prebiraljke na čitavom jadransko-dinarskom prostoru koje imaju različit raspored otvora za prste. “Upravo prema rasporedu i broju rupica za prebiranje razlikujemo: hercegovačke *diple* koje na obje strane prebiraljke imaju jednak broj rupica (6-6), dalmatinske *diple* sa šest rupica za prebiranje na desnoj strani i dvije na lijevoj (6-2). Postojale su raznorazne varijante: 6-5, 6-4, 6-3, 6-2, 5-4, 5-3 i sl.”¹⁷⁰.

Tip *mišnice* (5-3) rasprostranjen je duž čitave Istre i na otoku Cresu. Primjerice, labinske *mišnice* su po intonaciji malo niže od *mišnic* južne Istre. *Mišnice* iz južne Istre, pogotovo one graditelja Martina Glavaša, imaju s bočnih strana rupice – *oduhe* koje onemogućuju sviranje *na zaprto*, odvojeno i skraćeno izvođenje tonova kao da među njima postoje kratke stanke (*staccato*), u čemu su danas virtuozi Labinjani. Ovakav se način sviranja danas zadržao samo na Labinštini, dok se u prošlosti tako sviralo i u drugim istarskim krajevima kako svjedoče primjeri iz arhive IEF-u.

¹⁶⁸ <http://www.regionalexpress.hr/site/more/mih-za-svakega-ili-mih-za-pochetnike> (14.6.2019.)

¹⁶⁹ <https://www.hrvatskifolklor.net/php/tradicijuskaglazbala.php> (14.6.2019.)

¹⁷⁰ <https://www.hrvatskifolklor.net/php/tradicijuskaglazbala.php> (14.6.2019.)

4.9.2.2. Izumrli tip mišnice

Drugi tip *mišnice* su istrorumunjske *misnicele* koje više nisu u uporabi. Prvi ih je evidentirao Teodor Burada 1896. godine. One na lijevoj cijevi imaju tri, a na desnoj šest rupa ili otvora za prste. Ovakav tip prebiraljke potvrdili su u Istri osim Teodora Burade i Božidar Širola i Radoslav Hrovatin (Marušić 1995:95). Slični primjerci nalaze se u Pazinu u Etnografskom muzeju Istre i u Buzetu u Zavičajnom muzeju. Ovaj tip glazbala najvjerojatnije je donesen s pristiglim stanovništvom u kolonizacijama u mletačkom razdoblju kada su različiti krajevi Istre naseljavani stanovnicima iz Dalmacije, Crne Gore i Bosne. S obzirom da dalmatinske *diple* imaju upravo takav raspored otvora, moguće je da su određeni primjerci stigli u Istru u novije doba. Od sadašnjih *mišnica* razlikuju se po tome što prilikom sviranja imaju jednu (uvjetno rečeno) tercu manje.

4.9.2.3. Šurle, pive, male roženice

Treći tip prebiraljke su *šurle* izgrađene od dvije odvojene svirale od drveta, spojene u *did*, *grljak*, *didac*, *cavecio*, *glaulja*... kroz koji se upuhuje zrak, a koji ujedno služi i kao zaštita za piskove izrađene od trstike, ali također i za privezivanje na mješinu. Svirka na *šurlama* je dvoglasna (u tercama) u stilu tijesnih intervala. Zvuk koji proizvode vrlo je sličan zvuku *mišnica*, a tehnika sviranja je ista kao kod *svirala*.

Šurle ili kako ih je nazivao Božo Oplanić *male roženice*, relativno su se kasno proširile po Istri. U Galižani su se upotrebljavale od davnina i to pričvršćene na mješinu pod nazivom *pive*. Ako je vjerovati Tischbeinovoj grafici, nekada su bile korištene i u Peroju. Godine 1914. Domenico Rismondo potvrđuje za Vodnjan, pored uporabe violine i *bajsa*, prisutnost *piva* i *defa*: „mladići su se, zajedno sa sviračima piva fiavola i defa, zabavljali pjevajući i svirajući cestama; zastajali su najradije na raskrižjima i trgovima te su tu svirali i plesali tradicionalne” (Marušić 1997:21). Danas su *pive* prisutne samo u Galižani. Povremeno ih sviraju i nekolicina tradicijskih glazbenika i u drugim krajevima Istre.

Tradicijski svirač iz Glavani, rođen 1930-ih objašnjava:

Šurle san se pokle navadija sviriti. To je došlo kasno vanka. Je, je kvarnar lit pokle da su zašle van steši.

Autor teksta: *Ča prije ni bilo tega?*

Sugovornik: *Hm, ko i su, ja nisan zna za njima.*

Sugovornik iz Labinštine rođen 1940-ih ističe kako je on donio prve *šurle* na Labinštinu iz

Žminjštine gdje ih je kupio od pok. Antona Peteha zvanog *Muto Balde*. I tradicijski svirač iz Paradiža na Labinštini objašnjava: *najprvo su bile volarice i mešnjice, a šurle su najzad prišle*. Tradicijski svirač iz Zgrablići na Poreštini svjedoči: *...kako su šurle došle kasnije, pokle hi je Glavaš počeo delati, ja san svoje nabavija prija dvajset lit. Prije je šurla bila samo jena, učinjena d trstike 30 cm duga, anke duža i se svirila s pet prsti. Kad smo ovce vraćali i blago smo svirili na tu šurlu*.

4.9.2.4. *Duple mišnice* – zaboravljeno i neafirmirano glazbalo

Četvrti tip glazbala su *duple mešnjice* kako ih Labinjani nazivaju. Glazbalo je bilo rasprostranjeno upravo na tom području Labinštine i Kršanštine i dugo je vremena bilo izvan fokusa istraživača.

“To glazbalo je zapravo po rasporedu otvora za prste identično sa *šurlama* i skoro su i iste dužine. Isto tako, ima *grljak* iz kojeg izlazi *prebiraljka* izgrađena iz jednog komada drveta, s dvije uzdužne rupe u koje se umeću piskovi od trstike klarinetskog tipa. Iz *grljaka* šurli izlaze dvije drvene cijevi i tu je vizualna razlika između ova dva glazbala. Međutim, glavna je razlika u štimanju ovih glazbala. Kod *šurli* se štimanje vrši paralelno, a kod *duplih mišnjica* križno. Time se postiže mogućnost sviranja iste svirke u dvije intonacije, a kod *balona* virtualni rad kažiprsta, identično kao i kod običnih *mišnjica*” (*Vrime je...* 2007: 56). *Duple mišnjice* su se obično svirale na usta. Osobno ih koristim privezane na mješinu. Upravo na to glazbalo osmislio sam i novu tehniku koja omogućuje sviranje/imitiranje *tankog* glasa kao pratnju pjevanju (*na debelo*). Efekt koji postizem je sličan pjevanju uz malu *sopelu*, ali u ovom slučaju sam pjevač može u isto vrijeme pjevati (prvi glas) i pratiti (drugi glas) na ovom glazbalu. S malim prstom zatvorim izlaznu rupu jedne (desne) cijevi tako da ona ne proizvodi zvuk. Druga (lijeva) proizvodi zvuk i prebirujući po njoj pratim svoje pjevanje. Uz ovu tehniku moguće je izvesti gotovo svaku *kantu na tanko i debelo*.

Sve navedene prebiraljke mogu se pričvrstiti na mješinu, koja služi samo kao spremnik zraka. Mješine se najčešće izrađuju od životinjske kože. “Danas najviše od jareće ili janjeće kože” (Šuran 2015: 88). Janjeća koža ponešto je deblja i čvršća od jareće. Izrađivači smatraju da je koža janjeta koji je uzgajan u staji puno kvalitetnija od onog koji se uzgaja na otvorenom. Njegova koža je mekša i tanja. Također one životinje koje rastu vani, često po sebi imaju krpelje i na *mihu* ostavljaju rupice koje kasnije propuštaju zrak.

Danas su među sviračima najcejenjeniji bijeli mijehovi. Tradicijski glazbenik iz Kršana, rodnom s Trgeta (r. 1930-ih) ističe kako je *najlepci meh, beli meh*. Da bi mješina bila bijela, janje ili

jare moraju biti potpuno bijele boje. Tradicijski glazbenik iz Kapelice (r. 1940-ih) napominje kako nekada nije bilo važno kakva je koža, nego je bilo važno ne ispušta zrak, čak je rekao da su u kožu koja je bila tvrda kao rog ulijevali vina da se omekša, da bi mogli svirati. Tradicijski glazbenik iz Glavani (r. 1930-ih) sjeća se kako je jedan svirač u njegovom selu oderao janje i odmah od te kože napravio *mih*, on je svirao na friško oderanu kožu: *u Glavani poli nas, to san vidija prije nego je počēja drugi svječki rat. Jedan je svirija i ti je po ratu osta mrt. On je udera janca i ča bi bija rad sviriti i samo je kožu, dlake obrnuja nutra, a kožu vanka i svirija. Ja san vidija kad je dera ujutro niku dobu i ubrniuja kožu i načinija mih i svirija na njega zajno, moj čovik*. Tradicijski glazbenik iz Kapelice (r. 1940-ih) izrađuje ih, između ostalog, i od *kunelića* (kunića) za svoje učenike. Oni su manji i vrlo pogodni za sviranje manjoj djeci koja tek počinju učiti svirati. Isti sugovornik objašnjava kako je počeo svirati. Rekao je kako mu otac nije htio dati svoj *mih* da na njemu uči svirati, jer se bojao da će mu ga uništiti. On sam si je kao dječak sam izradio svoj priručni *mih* tako da je oderao kunića i s čitavom dlakom ga napuhnuo, zatim je od bazge izradio sviralu i privezao je na kožu. S tim priručnim *mihom* je po cijele dane vježbao. Kasnije, kad je otac vidio koliko je uporan i kako ima veliku želju za učenjem, dao mu je svoj *mih*.

Tradicijski glazbenik iz Glavani (r. 1930-ih) sjeća se kako je jedan njegov poznanik izradio *mih* od mačke: *niki pokojni, tega ni drugo več, Mišan Ive on ga je ima od mačka, velikega mačka. Ma sve je bilo na njen kompleto. Ma ja ne znan kako je odera, finto nohti. Slušaj, ja san svirija na njega, jer smo u Uljaniku delali i znali se z ditinjstva još*.

Ja sam napravio mješinu od *šlaufa* za plivanje. Na njega sam pričvrstio *mišnice*, taj sam *mih* nazvao “vegetarijanski”.¹⁷¹

“Drveni dio u kojim se upuhuje zrak u mješinu naziva se *kana, kanela, kanelica, bokin, dulac, gerličul*. *Kanela* se pričvršćuje na jednu od dviju prednjih nogu *miha*. Taj danas drveni dio *miha*, nekada se izrađivao od puranove ili pijetlove bedrene kosti koja je prirodno šuplja. Na nju

¹⁷¹ Sa svojim radom *Vegetarijanski mih* sudjelovao sam na Croatian Holiday 12. To je putujuća izložba dizajna koja se šarmantno, kritički i duhovito bavi klišeima i stereotipima vezanim za hrvatski turizam, istovremeno nostalgично evocirajući kamp atmosferu hrvatskog Jadrana. Glavni cilj izložbe, proizašle iz natječaja i kustoskog koncepta *Design Tourisma*, jest javnom raspravom naglasiti potrebu povezivanja sektora dizajna i turizma, nudeći pritom realne, pametne i zanimljive proizvode. Suvremeni pristup turizmu ne temelji se nužno na prirodnim ljepotama zemlje, već na kontinuiranom obogaćivanju ponude uvođenjem dodatnih sadržaja. Turizam je zamašnjak koji pokreće čitav niz aktivnosti: kulturne inicijative, ugostiteljstvo, poljoprivredu, građevinarstvo, promet, trgovinu, sport, rekreaciju. Nabrojene djelatnosti uglavnom nisu dovoljno artikulirane, a njihovi se identiteti razvijaju stihijski. S druge strane, one sadrže ogroman potencijal za iskaz kreativne energije. Iniciranjem konkretnih projekata koji povezuju dizajn i različite aspekte turizma povećavaju se i mogućnosti za proizvodnju i vidljivost hrvatskih proizvoda. Mladi hrvatski dizajneri i timovi na kritičan su način pristupili kreativnom istraživanju o sociologiji turizma. Rezultat je imaginarni brend koji predviđa i komentira budućnost hrvatskog turizma, istovremeno se oslanjajući na povijesno nasljeđe i turističko isustvo zemlje. Kolekcija objedinjuje spektar proizvoda za turistički interijer i eksterijer, proizvode kao simpatične dosjetke i suvenire, urbane instalacije. Projekt je bio predstavljen na *Milano Design Weeku* u zoni Ventura Lambrate, zatim na sajmovima, izložbama i festivalima dizajna u regiji, zatim na festivalu Mikser u Beogradu te u sklopu *Sofia Design Weeka*.

se postavlja nepovratni ventil koji se naziva *zaletavac* i služi da upuhani zrak u mješini ne izlazi na *kanu*.¹⁷² Ta pogodnost služi da *sopac* može ispustiti *kanu* iz ustiju i pjevati odnosno *taranjhati*, *nabrujat*, *taronjkat*, *tararankati* dok istovremeno svira tako da laktom pritišće mješinu i tjera zrak van kroz *mišnicu*”¹⁷³.

Melodija kod *tarankanja* je većinom od *baluna*, a može biti i od *polke*. *Taranjke*, *taronjke*, i slično, većinom su kratke pjesmice od nekoliko stihova. Tematski one spadaju u humoristične, satirične i često vrlo lascivne pjesme. Nekoć je bilo vrlo popularno *taranjhati* u plesu. Rudan objašnjava kako su šaljive i podrugljive pjesme predstavljale tribinu slobodne kritike svega onoga što je na neki način odskakivalo od uobičajena života određene društvene sredine (Rudan 1979). Takav način pjevanja odnosno *tarankanja* pod *mih* najrašireniji je na Labinštini, gdje se često može vidjeti kako *sopac sope na mih* i istovremeno *taronjka*. Često se može vidjeti kako *sopac sope na mih*, a drugi pjevač uz *mih taronjka*. Jedan od najpopularnijih svirača *miha* na Labinštini koji je uz *mih taronjka* bio je Berto Bolanac „vrlo temperamentna osoba u svoje je nastupe uvađala elemente estrade i zabavljanja puka, na što okupljena svijetina nije bila ravnodušna. Pjevajući i svirajući na mehu on je nerijetko dobacivao vesele doskočice s erotskom porukom tipa ‘Moja mat je siromaha, ima sina ka bi jaha’ ili ‘Kada je priša poli lesi jeno kvorto mu je kreši’, što je dodatno uveseljavalo njegove sugrađane koji u prvim poslijeratnim godinama nisu imali drugih oblika zabave”¹⁷⁴

Did, *grljak*, *didac*, *cavecio*, *glaulja* pričvršćuje se na vratu mijeha, a na *grljak* se natakne prebiraljka. Dimenzije *mišnica* su različite, primjerice *mišnjice* graditelja iz Kršana (r. 1950-ih) iznose 20 cm zajedno s *grljakom*, a jedne stare *mišnice* nepoznatog graditelja iz Cera iznose 17 cm. Kad su *mišnice* duže, intonacija je niža, a što su kraće, intonirane su više.

Mišnice se može svirati i bez mješine, prislanjajući ih samo na usta. Tehnikom sviranja na usta može se kontrolirati *sapa* (dah) što se na *mihu* ne može postići, budući da u *mišnjice* dolazi kontinuirani pritisak zraka iz mješine.

Tehnikom samostalnog sviranja *mišnica* na usta moguće je postići potpuno drugačiju svirku. Međutim, teško je upuhivati zrak u *mišnicu* kroz *grljak*, jer se pritom troši puno zraka, a isto tako sam *grljak* namijenjen je za pričvršćivanje na mješinu. Graditelj glazbala iz Svete Katarine, rođen 1940-ih inovativan je po tome što koristi internet kako bi unaprijedio istarska tradicijska glazbala. Na taj način prikuplja razne ideje koje potom primijenjuje u svojim inovacijama. Tako je izradio jedan specifičan *grljak* za *mišnice* koji se natakne na prebiraljku i služi

¹⁷² U novije vrijeme mnogi svirači taj *zaletavac* izrađuju od prezervativa.

¹⁷³ <https://www.istrapedia.hr/hr/natuknice/1785/mih#> (14. 6. 2019.)

¹⁷⁴ <https://labinska-republika.blogspot.com/2012/07/bertob-bolana-zaboravljena-legenda.html> (14. 6. 2019.)

za lakše upuhivanje, a samim time i sviranje jer se pritom koristi manja količina zraka, a ta njegova inovacija vrlo sličana je nekom azijskom glazbalu.

Što se ukrasa tiče, oni mogu biti različiti, na nekim *mišnjicama* ukrasi su rađeni paljenjem, a na nekima rezbarenjem. Ima primjeraka gdje je prisutno i jedno i drugo, što ovisi o ukusu graditelja.

Najčešće se izrađuju od borovice (u Istri *smrikva*; lat. *juniperus oxycedrus*). Tradicijski glazbenik iz Kršana, rodom s Trgeta (r. 1930-ih) objašnjava: *najbolje su mešnice od smrikve, one imaju jako umiljat glas*. Za izradu se još koristi i maslina (*ulika*; lat. *olea europea*), bagrem (*drača* ili *kacija*; lat. *robinia pseudoacacia*), busul (*buxus sempervirens*), trešnja (*prunus avium*), šljiva, (*prunus domestica*). Čak je i *ancipres* (*Cupressus sempervirens*) vrlo dobro drvo za izradu. Zapravo, svako tvrdo drvo s gušćom strukturom je dobro za izradu glazbala.

U prošlosti su ih izrađivali od materijala koji su im bili najdostupniji. Neki svirači su izrađivali i *mišnice* od metala. Tako je tradicijski svirač iz Labina, rodom iz Šumbera (r. 1930-ih) inače i spretan tokar, izradio *mišnice* od aluminija. Jedan mi je svirač pokazao svoje *mišnice* koje je izradio na brodu (bio je pomorac) od nekog specijalnog drva porijeklom iz Azije koje on naziva *legno santo*, a pronašao ga je negdje u Aziji.

Mih je glazbalo koji je po svojoj prirodi namijenjeno pratnji plesa, budući da ima mješinu koja služi kao rezervoar zraka i sviraču olakšava sviranje jer ne mora stalno puhati u *mišnice*. Osim što se uz *mih* izvodilo plesne melodije i uz to vrlo često *taranjkaló*, moglo se i pratiti *kantu*. Tako je u Šišanu zabilježeno pjevanje pjesama uz pratnju *miha*, npr. *Il mezzo l'mar ghe xe camin che fuma* i dr. Na *Labinščini* su ponekad znali *kantu* izvoditi pod *mih*. Međutim, mnogo češće je bilo *tarankanje* uz *mih*. Na *mih* se sviralo sve ono što je ljudima bilo u uhu, i na plesovima su svirali sve moguće plesove: polke, valcere, *mazurke*, *rašpe*, *balone*. Sugovornica iz Rovinjskog sela (r. 1910-ih) ističe kako su plesali *polku*, *valcer* i *balun pod mih*. Tradicijski glazbenik iz Paradiža (r. 1940-ih) objašnjava: *na mišnice se svirilo najviše balon i te domaće pjesme mores kantat*. Tradicijski svirač iz Labina, rodom iz Šumbera (r. 1930-ih) u neformalnim je prilikama na *mihu* često znao zasvirati popularnu pjesmu *Ljubav nas veže i spaja*. U nedostatku *sopela* na Labinštini se *speljivanje nevesti* izvodilo pod *mih*: *su hodili z barkon po nevestu u Rakalj i su je speljali na Trget pod meh* (tradicijski svirač iz Kršana, rodom s Trgeta, r. 1930-ih):

Mih je danas moguće je čuti u sklopu folklornih manifestacija, najčešće kao pratnju plesova *baluna*, *balo di kušin* i *poljke*. Starija i srednja generacija još zna *taranjkatí* uz *mih*.

4.9.3. *Svirale, dvojnice, duplice – dvocijevne usnene svirale s bridom*

Svirale, dvojnice, volarice, sopelice pastierske, dvojkinje, fiavole, feiavole, vidalice, vjedalice, šurle sve su nazivi za jedno te isto dvocijevno usнено glazbalo s bridom, izrazito tihog i nježnog zvuka. U daljnjem ću ih tekstu nazivati *dvojnice*. Istarske *dvojnice* zapadno-balkanskog su tipa. Na lijevoj strani imaju tri otvora za prste, a na desnoj četiri plus jedan za palac. Postoje primjerci koji nemaju otvor za palac. Samo rijetke imaju četiri otvora i na lijevoj cijevi.

Najčešće se grade iz jednog komada kompaktnog drva. Tradicijski glazbenik i graditelj glazbala iz Jurićevoga Kala *svirale* iz jednog komada drveta naziva *dvojnice u kotuli*, jer su cijevi spojene. To je najrasprostranjeniji tip. One koje izrađuje tako da su cijevi odvojene naziva *dvojnice u bragešah*. Potonje su novijeg datuma. Navedeni sugovornik objašnjava kako *imaju čuda bolji i čistiji zvuk*. Izrada tog glazbala vrlo je komplicirana. Tradicijski svirač iz Paradiža na Labinštini, rođen 1940-ih ističe: *volarice son samo prova delat, ma je tesko piske klas*.

Na dobrim *dvojnicama* mora biti moguće sviranje na četiri načina i to u višoj i nižoj oktavi te kombinirano. Na prvi način svira se tako da se u oba piska upuhuje zrak ujednačeno, držeći ih u sredini usta, s malom količinom zraka (*male sape*), onda *dvojnice* sviraju u nižem registru. Slično *kantanju u dva (debela) glasa*. Drugi način je jednak po držanju u ustima prvom, samo što se upuhuje veća količina zraka (*veće sape*) pa *dvojnice* proizvode zvuk u visokom registru. Treći pak način je sličan *kantanju na tanko i debelo*, i tu se *dvojnice* drže malo postrance na lijevu stranu, tako da se u lijevi pisak upuhuje više zraka (ta svirala proizvodi tanki glas / visoki), a u desni manje zraka (ta svirala proizvodi debeli glas / niži). Četvrti način sličan je sviranju *male i vele sopele*. Kad se u *dvojnice* u lijevi pisak upuhuje manje zraka (ta svirala proizvodi debeli glas / niski), a u desni više (i ta svirala proizvodi tanki glas / viši). Samo kad *dvojnice* zadovoljavaju sve opisane načine, onda možemo reći da su dobar instrument. Kako bi rekao graditelj tradicijskih glazbala iz Pule, rodnom s Barbanštine (r. 1920-ih): *dobre duplice moraju imati osan glasi*. Neki svirači preferiraju sviranje na 4. način, neki na 3., a početnici većinom sviraju na prva dva načina. Međutim, najljepše je sviranje kombinacijom ta četiri načina.

I s vizualnog aspekta *dvojnice* su vrlo zanimljive jer su najčešće lijepo ukrašene različitim ornamentima. Postoje dva načina izrade ornamenta: paljenjem ili rezbarenjem, a često i kombinacijom tih dvaju načina. Neke *dvojnice* su u prošlosti izrađivali tako da bi već gotove *svirale* stavljali kuhati u maslinovo ulje, onda bi one dobile sjaj kao da su lakirane, a svirači su čak smatrali da imaju bolji zvuk. Danas ih graditelji lakiraju bezbojnim lakom.

Postoje tri veličine *dvojnica* prema riječima tradicijskog svirača iz Cera (rođenog 1930-ih):

moj pokojni otac je ima troje svirale, jene miće, jene srednje i jene velike. On je to kupi štabele, aš je zna lipo svirit na svirale. Ćeš mi čuvat krave, ću ti svirale dat. I mi je da te miće svirale. I ja san mu ih čuva. A ja svraničon su šle, ja san ih nigdi zabi. Pokle kad san bi stariji san si ze ja one srednje, pak san ja ze one najveće svirale, eee san reka na te ću ja svirit. Sve jene bolje od drugih. Sugovornik iz Labina, rođen 1940-ih objašnjava: *volarice ni liepo čut na gusto sos kako meh, njih treba sos malo na reje. Volarice se najlepče čuju jako rano ili pod noć, kad je tiho i kad ne puše. Onda ih je jedan gušt slušat.* Tradicijski svirač iz Paradiža ističe: *najveć volin sos na volarice, one me najveć komodojo.* Namjena im je osobna razbibriga, ali dokumentirana je i uporaba kao pratnja plesu (Ivančan 1963). Tradicijski svirač iz Cera (r. 1930-ih) prisjeća se: *kad smo ofrkli malo, kad smo počeli hodit po plesi, niki je ima organić. Ko je bi organić, nismo hi zvadili, su bile za pason, smo plesali, ko ni bilo nič, ja san zguli svirale i ala udri balon, poljku i valcer, to su bili tri plesi.* Neki su svirači imali običaj i pjevati u dvojnice podvajajući jednu od dvije dionice. Na Labinštini to nazivaju *njurganje*. Taj je način danas gotovo iščeznuo. Nekada je bio veoma raširen¹⁷⁵.

4.9.4. Sopelica, frula, beramska šurla - jednocijevna usnena svirala s bridom

Sopelica je jednocijevno glazbalo iz kompaktnog drva, slično blok flauti. Ima šest rupa od kojih pet služi za prebiranje, dok šesta daje intonaciju petoj rupi. Tako se dobije šest tonova za istarsko netemperirano sviranje. Jednocijevna svirala s bridom u prošlosti se gradila od trstike, bazge i sl.

Zanimljiv je primjerak svirale s jednim otvorom za prste koja je pronađena u selu Krpani. “glazbalo ima samo jedan produženi otvor i prsti stavljeni na tu pukotinu moraju biti dobro stisnuti. Podižući ih po redu dobiva se ljestvica koja naravno varira s obzirom na debljinu prstiju svirača” (Marušić 1997:82). Ima i drugih tipova svirala od trstike bez otvora za prste, s jednim otvorom i zatvorenim dnom, bez otvora, i s jednim produženim otvorom. Tradicijski glazbenik i graditelj glazbala iz Jurićevog Kala objašnjava kako je standardizirao navedeni glazbeni instrument: *sopelicu san učinija. San uskladija potpuno sa malon roženicon, tako da svakon moreš reć da je to istarski instrumenat, jer je tehnički isto kako i mala roženica.*

Isti sugovornik objašnjava kako je izradio novo glazbalo: *san se jako misli, kako bin ja par načinija sopelici, jer svi istarski instrumenti su u paru, roženice su u paru, velika i mala, mišnice su u paru, imaju dvi školje, dvojnice imaju dvi školje, sve u paru, šurle, to je sve u paru. San muku mući kako bin ja učinija i sopelici par, san sviri sam z dvima, pak su me i ščiplate poli usti, pa san*

¹⁷⁵ U arhivi Instituta za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu u istarskoj građi (iz 1950-ih) ima mnogo primjera spomenutog *njurganja* ili *kantanja u svirale*.

reka to mi je i neugodno. Pa i nike pute ko nisi dobro drža u usti nisu slagale, malo san bi mučan. I ja san se mislija, kako bin ja napravi da su one u jenen kusu. Ja san lipo ove obične starinske, ke mi nisu baš dobro svirile, ja san ih lipo odsika, jeno trinajs centimetri od kraja i na tokarski stroj san si napravija dvi kanele, ista dimenzija kako i na sopelici i po izgledu su iste i po dužini su iste, isti promjer rupa unutra. I san spoji i san dobija taj novi instrumenat, dvojnice – sopelice, poboljšanega su zvuka, dosta bolje sviru nego ča sviri stari tip dvojnic. Sopelicu je pogodna za učenje mladih sopaca roženic, budući da ima isti raspored rupa, kako bi se lakše priviknuli i upoznali s specifičnim tonskim nizom, na samom početku učenja sviranja.

4.9.5. Sezonska glazbala – svirale od raznih vrsta biljaka

“Svirale od kore raznih vrsta drveća (jasen, lijeska, rulj, topola, vrba, kesten...) izrađuju se u rano proljeće kad se *drievo lika*. To je posebno stanje drva kada je drvo osobito vlažno ispod kore, pa se s njega kora lako skida. Trajnost takvih svirala je neznatna, jer se kora skinuta s grančice vrlo brzo osuši i zgužva pa više ne proizvodi zvuk. Dakle, takve su svirale sezonski instrumenti. Dugi niz godina ova glazbala smatrala su se igračkama koje su djeca izrađivala za zabavu (Širola 1932:1). Međutim, većina sugovornika ističe kako su svoja prva sviračka iskustva stjecali prvenstveno na navedenim glazbalima. Na takva glazbala moguće je svirati od jednostavnih do virtuosnih melodija, poput *balona*, polki, valcera i drugih melodija tradicijskih pjesama (npr. *Dekla je po vodo šla, Cviće mi polje pokrilo...*). Zanimljivo je što se na istu sviralu može svirati u stilu dvoglasja tijesnih intervala i u glazbenim oblicima koji tendiraju duru”¹⁷⁶. Sve ovisi koja je melodija sviraču u uhu.

Takve su se svirale izrađivale diljem Istre i svatko ih je uz malo truda mogao napraviti pa su radi toga bile najrasprostranjenije i najdostupnije glazbalo. Božidar Širola 1932. g. izdao je knjižicu pod nazivom *Fučkalice*. U knjizi je prikupio tehniku izrade iz različitih krajeva ondašnje Jugoslavije. U knjizi se nalaze i neki primjeri fućkalica iz Ćićarije.

Najdetaljnije je takva glazbala opisao Dario Marušić u knjizi *Piskaj, sona, sopi* izdanoj 1995. “Možemo ustvrditi kako su određeni autori opisali spomenuta glazbala, međutim, vrlo rijetko su se objavljivale snimke sviranja na njima, jer dugo nisu smatrana ‘ozbiljnim glazbalima’”¹⁷⁷ Na nosaču zvuka *Godci god'jo prav na glas* prilikom postave istoimene izložbe 2005. godine, snimljene su i objavljene snimke svirki na navedenim glazbalima. U Lindaru je 2007. godine

¹⁷⁶ <https://kulturistra.hr/2018/10/razgovor-noel-sur-an-uoci-predstavlj-anja-projekta-herbasonarij-u-rojcu/> (14. 6. 2019.)

¹⁷⁷ Ibidem

organiziran prvi susret svirača pod nazivom *Fešta pres štrumienti* koja je okupila svirače koji njeguju sviranje na takvim glazbalima. Osobno sam objavio 2018. godine “nosač zvuka *Herbasonarij* u kojem sam dokumentirao izradu i sviranje na glazbalima od sezonskih biljaka (*švikatić, švikutić, svikalin, flautin, švikalnica, fis'cioto, švikaloto, švik, piščalca, prda, zvizdalo, trombeta, tromba, tuturača, ruh, piskala od žbule, piskala od puhaljke...*)¹⁷⁸”. Sva ta glazbala možemo podijeliti na labijalne fućkaljke, fućkalice s jednim i s dva jezičca.

4.9.5.1. Labijalne fućkaljke

U skupinu labijalnih fućkaljki spadaju: “*švikatić, švikutić, svikalin, flautin, švikalnica, fis'cioto, švikaloto, švik, piščalca*.”

“Najjednostavniji je *švikutić* bez otvora za prste i svira se držeći objema rukama koje na dnu oblikuju zdjelicu. Ruke zapravo produžavaju ili skraćuju zračni stup i, susljedno tome, mijenjaju visinu tonova. Na nekim tipovima svirala bez otvora za prste primjenjuje se klip. Koristeći drvo kao klip, mijenja se dužina zračnog stupa, a na taj način i visina tona. Na isti način funkcionira i fućkaljka bez brida (*piskalić, fis'cioto...*) koja zvuk provodi puhanjem prema rubu cijevi (kao na panovu frulu). Postoji i tip glazbala dugačkog oko jedan metar koji nema rupe za prebiranje pa je potrebno pravo umijeće sviranja da se dobiju potrebni tonovi i to otvaranjem i zatvaranjem uzdužne rupe na kraju glazbala, taj se tip naziva *švikalnica*. Na takvim uskim i dugim primjercima mogu se lako proizvesti alikvotni tonovi i iskoristiti ih za sviranje melodija. Ista tehnika se koristi i kod svirala sa zatvorenim dnom koje imaju jedan otvor vrlo blizu kraja” (Šuran 2015: 83).

4.9.5.2. Fućkaljke s dva jezičca

Drugu skupinu čine fućkalice s dva jezičca: *pazdac, prda, pisak, piskalić, trumbeta od kostanja, roh od rulja, tuturača...*

Pazdac, prda, pisak, piskalić je najrudimentarniji primjerak dvostrukog piska tipa oboe. Cijev od kore (najčešće jasen) spljošti se na jednom kraju tako da se dobije dvostruki pisak spljoštenog tipa. Isto tako svirati se može i na stabljiku luka (*žbule*) ili maslačka (*puhaljke*) koja je šuplja. Stabljiku se odreže i na vrhu se stisne prstima – spljošti na gornjem kraju, isto kao *pisak* od jasena. Takav pisak moguće je umetnuti u *trombetu, tuturaču*.

¹⁷⁸ <https://metamedia.hr/otvorene-prijave-za-radionicu-remiks-identiteta-5/> (14. 6. 2019.)

Trombeta, tuturača, sopiela od kostanja, rog od jasena, rog od rulja, rog od vrbi... izrađuje se od kore svježeg drveta, na način da se spiralnim rezom na ravnoj grani zareže i oguli kora te se smota u konus, pričvršćujući trnjem od bagrema. Osim na dvostruki pisak spljoštenog tipa, moguće je svirati i na način kako se svira truba.

4.9.5.3. Fućkaljke s jednim jezičcem

Trećoj skupini pripadaju fućkalice s jednim jezičcem, a radi se o jednostavnim sviralama i rudimentarnim klarinetima koje je moguće izraditi i od trske, urezujući jednostruki jezičac u komad trske zatvoren na jednom kraju čvorom. Isto tako moguće je izraditi i od drugih vrsta biljaka. Tradicijski svirač iz Zgrablići na Poreštini rođ. 1930-ih ističe kako su oni zvali *šurla* jednocjevno glazbalo dugačko cca 30-ak cm, napravljeno od trstike s umetnutim piskom klarinetskog tipa s pet otvora za prste.

Posljednju skupinu čine fućkalice s jednom membranom poput sviranja na vlat *trave* (*na oštricu, na podlesnicu...*) koju se postavilo između dva palca i upuhivalo se zrak, na lišću raznih vrsta drveća (najčešće se koristi bršljan i lovor) koji se položi na usne i puše u njegov rub. Akustični efekt koji ovo glazbalo proizvodi slično je zvuku klarineta u visokom registru.

Zvzdalo je razvijenije glazbalo koje se sastoji od komada uzduž prepolovljene grane koja se poklapa samo na krajevima. Između dva komada drva umeće se vlat *trave* ili komad lista najčešće lovora, horizontalno odrezan tako da njegova širina odgovara debljini grančice. U središnjem dijelu gdje list nije stisnut drvetom, svirač puhanjem izaziva vibraciju lista i ovisno o jačini daha mijenja zvuk.

Sva su opisana glazbala bila jako rasprostranjena po čitavoj Istri. Gotovo svi sugovornici sjećaju se kako su glazbovali na navedena glazbala. “*Kad se drievo počelo likat, to je bila prava fešta, ona put je saki sopa* (Kazivač iz Središnje Istre)”¹⁷⁹. “Da bi se skinula kora drveta, potrebno je lupkati tupim predmetom po kori koju prethodno treba ovlažiti” (Šuran 2015: 83).

¹⁷⁹ <http://kulturistra.hr/lang/hr/2018/11/predstavljen-projekt-herbasonarij-noela-surana-u-dnevnom-boravku-dc-a-rojc/> (14. 6. 2019.)

4.9.6. *Tamburica, cindra – tambura dvožica*

Na prostoru Ćićarije koristi se kordofono glazbalo – tamburica. Takvo glazbalo još se svira na obližnjem otoku Krku pa i mnogo širem području. Žejanci je nazivaju *cindra*. Ova starinska solistička inačica tambure u Istri je “prisutna vjerojatno od XVI. stoljeća” (Marušić 1995:68). “Ona ima dvije unisono ugođene žice, a pragovi su postavljeni na jednakoj udaljenosti jedan od drugog” (Šuran 2015:89). U prošlosti se koristila kao pratnja plesu, ali također, moglo se uz nju pjevati. Etnomuzikolog Joško Čaleta pričao mi je kako mu je pokojni Josip Grbac uz tamburicu pjevao uz svjetovne, čak i crkvene napjeve: „čim mi je čuo glas prvo zasvirao *Oj more duboko*, dalmatinsku za Dalmatinca, a onda primjere iz svojeg repertoara i uz to dijelove mise (ljut na svećenika, tada nije odlazio u crkvu pa mu je to došlo kao ispušni ventil)“. Nekada je na Ćićariji bilo mnogo dobrih svirača na tamburici, a danas tamburicu svira manje od 10 svirača u čitavoj Istri.

Tamburica se najčešće pravi od javora, ali može i od drugih vrsta poput klena i sl. Korpus se radi tako da se izdubi od jednog komada drveta, na koji se potom lijepi gornja daska. Danas tamburice izrađuje Miro Šverko iz Lanišća. Neki svirači su si i sami izgradili instrument. “Tako sam si i ja napravio uz pomoć majstora Danijela Paulovića, graditelja gitara iz Cerovlja električnu *cindru*, inačicu starinske tamburice koja ima dvije unisono ugođene žice, dok su pragovi (*pasi*) postavljeni na jednakoj udaljenosti jedan od drugoga. Novina je što je korpus instrumenta od limene kutije Milka bombonjere u koji je umetnut drveni vrat na koji su napete dvije žice. Ispod konjića, preko kojeg prolaze žice, umetnut je *piezzo* mikrofonski koji je spojen na električno pojačalo i dobivamo zvučne efekte slične onima električne gitare” (Šuran 2015:89).

4.10. Vokalna i instrumentalna glazba kao pokazatelji identiteta Istre

Mnogi stariji svirači ističu kako se u prošlosti mnogo fućkalo (*švikalo, švikuljalo...*). Neki su čak znali vrlo virtuozno *švikat u dva glasa*.

Glazbala na koja danas mnogi tradicijski svirači sviraju su najčešće harmonike¹⁸⁰ (kromatske i dijatonske), violine, *bajsi*, razna limena puhaća glazbala i sl., koja pripadaju temperiranim glazbalima koja nisu predmet ovog rada, osim u slučajevima kada se sviraju zajedno s glazbalima koja odgovaraju dvoglasju tijesnih intervala što je gore opisano.

Nisu sva glazbala u isto vrijeme svugdje u Istri bila u upotrebi. U neke krajeve su došla ranije, u neke kasnije. Neka su se više svirala, neka rjeđe i to se s vremenom mijenjalo.

Smotre folkloru pridonijele su afirmaciji određenih tradicijskih glazbala koja su se postepeno proširila i u one krajeve u kojima prije nisu bila u praksi. Repertoari za glazbala isto tako su izmijenjeni i isprepleteni. Primjerice na *sopela* su se svirale i *mazurke, valceri* i sl., a na harmonike *baloni, kante po staro*. Poneki tradicijski glazbenici pokušavaju kombinirati sviranje na različitim glazbalima, poput *organića* i *sopelice*; *svirala* i *sopelice*; *šurli* i *vele sopela*. Međutim, te su kombinacije u purističkim folklornim krugovima nedopustive, pa ih na smotrama nikada nije moguće vidjeti. Voditelji smotri smatraju kako se točno zna koja glazbala mogu svirati zajedno. Još uvijek postoji jaz između službenih i neslužbenih, odnosno glazbala koja su formalna i neformalna. *Sopela, mihi, svirale* biti će prezentirani u javnosti, na službenim i formalnim priredbama, dok će se primjerice harmonike svirati na privatnim zabavama, veselicama i druženjima.

Što se tiče *sopela*, one su danas definitivno najreprezentativnije tradicijsko glazbalo u Istri. Možemo reći da su one na prvom mjestu hijerarhijske ljestvice među tradicijskim glazbalima upravo u tom formalnom kontekstu. U drugoj polovici dvadesetog stoljeća postale su simbol nacionalnog identiteta Istre (slavenskog). Od onda pa sve do danas, u folklornom miljeu taj se primat očuvao i dalje se prenosi. Bez obzira, što u “živoj praksi” stvari stoje ponešto drugačije, pa će većina srednje generacije na svojim druženjima svirati i pjevati unajčešće uz harmoniku. Zanimljivo je čuti kako starija generacija svirača (rođenih u prvoj polovici 20. st.) ističe kako su u svojoj mladosti vrlo rijetko svirali na *sopela*, većinom su svirali na sezonska glazbala, ali vrlo često i na *organić* (usnu harmoniku¹⁸¹). Za *organić* možemo reći da je bio najraširenije glazbalo u dvadesetom stoljeću. Bio je prisutan u čitavoj Istri i što je vrlo važno, dostupan svima. “U prvoj

¹⁸⁰ Tradicijski nazivi za harmoniku: *rimonika, ramonika, armonika, armonika na piane, fiza, fisarmonica...*

¹⁸¹ Tradicijski nazivi za usnu harmoniku: *organić, vorganić, urginet, uslice, vijulin, finfalica, tintina...*

polovici 20. st. gotovo da nije bilo sajma, a da se na štandovima nisu našli organići. Lijepi i relativno jeftini bili su meta djece koja bi “tentala” roditelje da im kupe tu “igračku”. Svaki bi dječak, kao poklon od svog *šantula za bermu*, poželio dobiti upravo organić. Nekad gotovo da nije bilo kuće bez organića” (Pernić 200:19).

Generacija sugovornika rođenih u drugoj polovici 20. stoljeća ističe kako su o tradicijskoj glazbi najviše naučili u školi, kasnije i u folklornim društvima¹⁸². Za njih će svakako *sopele* biti najautentičnije glazbalo jer su tako čuli, a zapravo su ih u živoj praksi vrlo rijetko imali priliku čuti, osim u svečanim prigodama. Kad bismo pojedinačno pitali ljude koje je po njima glazbalo najtipičnije za Istru, dobili bismo različite odgovore. Nekima bi bila najtipičnija harmonika¹⁸³, drugima *sopele*, trećima *vijulin i bajs*... Međutim, istarska tradicijska glazba “u prošlosti je zasigurno imala važniju ulogu u lokalnoj identifikaciji nego u regionalnoj, dok je u sadašnje vrijeme važan čimbenik zadržavanja samosvijesti različitih etničkih grupa u zbirnom kontekstu” (Orlić 2004/2005:91).

Glazbala na kojima se izvodi dvoglasje tijesnih intervala ne prate svugdje, kako se to često smatra, vokalni izričaj. U nekim krajevima Istre nisu se nikad, primjerice svirale *sopele*, ali pjevanje *na tanko i debelo* bilo je itekako u praksi. Tradicijski glazbenik iz Lindara, rođ. 1930-ih objašnjava: *Konkretno va Lindaru gradu, va jezgru Lindara tega ni bilo, sopiele nisu bile tuka. Te sopiele su počele pole je finila vojska, kornar i piete, nu, kad je fini Drugi svječki rat. Onda su počeli, nešto je počelo prihajat, da bi nešto tako, na bazi te kulture nešto doprineslo i anke va središnje Istre. To je prišlo od Pule, od tega kraja dole, jer oni do tega i danas držiyo i te roženice imaju, tanko i debelo. Kantajo i oni isto sve skupa, ali ku prideš va Lindar, te rozenice niso jako interesantne Lindarcon. Nisu bile interesantne, jer to ni bi jedan instrument do kega so ljudi držali. To je dole uni kraj kade je krvava zemlja. Se rece da to je prislo s krvave zemlji, a ne tu puli nas va Lindaru. Jer lindarska muzika je bila na tanko i na debelo, najveć prisutna. Ljudi su kantali prvi i drugi glas i kad je bila neka fešta ili kad se je kopalo na kampanji, kad se delalo teške dela, liepo kad se finilo kad se zaskurelo, kad se sunce skalalo, šlo spat, ala ljudi kantat na tanko i debelo.* Lucijan Jerončić u poglavlju o sviračima iz Novaki kraj Pazina navodi kako su se na Novačanščini “u stara vremena pjevale istarske narodne pjesme ali bez pratnje *miha i roženica*, jer ti instrumenti nisu bili zastupljeni u našem kraju” (Šiklič 1997:78).

Prvu glazbenu tradiciju karakteriziraju arhaični, veoma stari glazbeni oblici kao što je

¹⁸² “Nezamjenjivu ulogu u očuvanju glazbenog izričaja i njegovo prenošenje na mlađe naraštaje imala su folklorna društva, koja su i u Hrvata (nakon pripojenja Jugoslaviji) i u Talijana (nacionalna manjina koja je ostala nakon egzodusa) “bila promotori etničkog identiteta” (Starec 1999:104)“ (Orlić 2013).

¹⁸³ Sugovornik rođen 1950-ih u Brestu pod Učkom zaključuje: *za naše kraje, nema ga do harmonike*.

kanat, *bugarenje*, *tarankanje* i diskantno dvoglasje, a drugu oblici koji su vezan uz priobalni (urbani/poluurbani) dio Istre. Međutim, potonje glazbene oblike nalazimo i u središnjem i sjevernom dijelu Istre (poput gradića Grožnjana, Motovuna, Lindara, Žminja i sl.). Takva glazbena baština sazdana je od glazbenih elemenata koji su karakteristični za alpsko i za mediteransko područje. Stoga je razumljivo da je glazbena kultura ovog dijela Istre sazdana ponajviše od glazbenih elemenata koji su karakteristični za šire mediteransko područje, odnosno alpsko područje. Takva glazbena kultura sadržava i unesene glazbene cjeline s raznih geografskih područja. “Istra je veoma zanimljiv geografski prostor na kojemu se, kao malo gdje u Europi, stoljećima nalaze, dodiruju, isprepliću i prožimlju tri velike kulture: slavenska, romanska i germanska, ostavljajući svoja obilježja i utjecaje na njezine žitelje, njihov život, kulturu, prosvjetu i gospodarstvo, što je po mnogočemu čini posebnom i drugačijom od ostalih naših pokrajina” (Žmak 2013:17). Posljedica višestoljetnog prožimanja i strujanja različitih kultura, a najviše talijanske (mediteranske), slavenske i germanske je nemonolitnost glazbene kulture stanovnika Istre. Osim spomenute glazbene prakse violine i *bajsa*, zatim glazbene prakse dijatonske i kromatske harmonike u različitim kombinacijama i sastavima, u Istri je vrlo prisutno višeglasno pjevanje koje je prema Bezićevoj klasifikaciji nazvano durski tonski način i tonski načini koji tendiraju duru (Bezić 1984). U tu kategoriju folklorne glazbe spadalo bi dvoglasno i višeglasno pjevanje hrvatskih, slovenskih i talijanskih pjesama, profanog i sakralnog karaktera, različite starine. Moramo spomenuti *bitinade*, koje zajedno sa *Arie da nuoto* (Noćne arije) sačinjavaju specifičnu rovinjsku pjevačku tradiciju koja je ograničena na “kulturni mikrokozmos grada Rovinja”¹⁸⁴ (Benussi 1997), a isto tako pripada tom glazbenom obliku. Marušić ističe kako je teško odrediti čvrste granice među stilovima te kako je određenim mjestima pojedini stil dominantan. Tako je, primjerice, na području oko Buzeta instrumentalna glazba tonalna, dok je vokalna glazba u stilu tijesnih intervala. U Šišanu pokraj Pule, i Hrvati i Talijani izvode dvoglasje tijesnih intervala kao i durski tonski način. Na hrvatsko-slovenskoj

¹⁸⁴ *Bitinada* je sasvim originalan način izvođenja vokalne pratnje solista imitiranjem muzičkih instrumenata za bilo koju pjesmu pjevač želi otpjevati. (Danas se ona može definirati kao “muzička baza”, arhaičan, ali funkcionalan “karaoke”). Kad solist ili solisti u duetu, intoniraju odabranu pjesmu, ‘*bitinaduri*’ (tako se definiraju crkveni pjevači toga skupa, koji se sastoji od petnaestak ili više članova) koriste sve svoje vještine u imitiranju zvukova instrumenata hipotetičnog orkestra. Instrumenti koji se najčešće imitiraju su: gitara, kontrabas i mandoline. Kako bi u ukupnosti postigli jedan dobar harmoničan efekt, barem tri ili četiri *bitinadura* imitiraju ‘bas’ gitare na način kontrabasa, dajući mu ritam potreban za izvedbu (ljudski glas ne može imitirati pravi registar kontrabasa zbog toga što je ton prenizak). Zatim, individualno ili u grupicama, imitiraju se zvukovi ostalih žica gitara; barem tri su glasa, koji tako definiraju akord i time harmoniju. Te dijelove podržavaju takozvani *preîmi* (tenori), *sagondi* (tenori II) i *tièrsi* (baritoni). Ostali članovi grupe imitiraju zvukove po želji – mandoline ili mandole, koji se u žargonu zovu *tintini*, (etimološki gledano, oni su onomatopejskog porijekla). U rjeđim slučajevima imitiraju se i puhački instrumenti, truba i oboa, i također havajska gitara, koji izvode originalne *controcanto* (prateći glasovi) u falsetu ili sa ‘izmijenjenim’ registrom.” (Benussi 2003: 685).

granici, Hrvati, Slovenci i Talijani izvode instrumentalno potpuno identičan repertoar (Marušić 1997:31). Ne treba zaboraviti kako je “kroz stoljeća suživota Slovenaca, Hrvata i Talijana u Istri došlo do međusobnog prelaženja ili preuzimanja tradicijskih pjesama, melodija ili načina izvođenja. Makar su sve tri kulture živjele prilično odvojeno jedna od druge, u prošlosti je svakodnevica bilježila priličnu vezanost i međuzavisnost. Bilo je više kontakata i susreta nego danas, primjerice prilikom sajмова, u gradovima, gdje su Slovenci i Hrvati prodavali svoje seljačke proizvode talijanskom gradskom pučanstvu, ili na igrankama, slavlјima, hodočašćima, pa i ženili su se međusobno” (Kranjac 2013). Ceribašić navodi “važno je istaknuti kako dvije istarske tradicije – tradicija tijesnih intervala i tonalna tradicija (durski tonski načini) – ne supostoje odijeljeno već su veoma često kompleksna cjelina. Plesni žanrovi i glazbala jedne i druge tradicije međusobno su umreženi. Tako će, primjerice *balon*, ples tipičan za tradiciju tijesnih intervala, između ostaloga biti izveden i na usnoj harmonici, glazbala tipičnom za tonalnu tradiciju. Osim toga, pojedine su folklorne skupine snažni baštinici obiju istarskih tradicija, što je također važan argument u prilog shvaćanju o nedjelјivosti i jedinstvenosti istarske tradicije, unatoč poveznicama prvog sloja s tradicijom na području Hrvatskog primorja, a drugoga s tradicijom slovenskih i sjevernotalijanskih pokrajina” (Ceribašić 2009:18).

Činjenica jest kako većina Istrana glazbu dvoglasja tijesnih intervala, konkretno pjevanja *po staro*, sviranja na *roženice*, *mih*, *svirale* i slično, zapravo uopće ne podnosi. Takva se glazba ne konzumira u svakodnevnim prilikama, već je ona rezervirana samo za posebne prigode, a i tada se konzumira u malim količinama. Ipak, ljudi se tom glazbom diče u smislu isticanja identiteta *to je naše blago; nasa istarska kanta se nebi trebala zatrt... to je jedna kultura ljudi, bogatstvo jenega kraja*, itd.

Starije generacije spočitavaju mladima kako napuštaju *naše kante i sopnju*, a zapravo su oni bili ti koji su u svoje vrijeme prekinuli s tom vrstom glazbe. Tradicijski glazbenik iz Lindara, rođen 1930-ih generalizira kako mladi naraštaj ne drži do *istrijske kante*, te spominje kako je to za njih nešto bezvezno: *Nasa istrijska muzika je bila vajka dobra, liepa i popularna u ono vrijeme. A danas ti mladi, oni išćo se neke bendove, neku muziku kopiraju tamo od drugeh držav i drugoga kraja i to ni dobro, da naša muzika i naš istrijski melos se zatare. To bi trieba da vajk postoji, jer ti mladi ne drzijo toliko do tega, oni hoće sve nesto tako moderno. Hoće te sastave. Mi smo jedanput sopli samo na 'trieštinko' ili na rimoniko smo se snašli kako smo mogli jer ni bilo toliko inštrumenti kako danas. Ali nasa istarska kanta bi muorala bit vajka prisutna. Mi smo to prozvakali i pasali, ali bi trebali nasi mladi anke, mladi naraštaj da tuo do tega nešto drži i da to ne se žgubi i ne propade, jer to je jedna kultura ljudi, bogatstvo jenega kraja, jer ko pjeva zlo ne misli, se rece, ali Istrijani so vajk bili veselјjaki i vajk*

so kantali. Bilo je kako je bilo, bilo je svega u životu, ali govorin da ti mladi kad čuju neke kante naše istrijsanske, tu domaće ke smo mi oniput kantevali, a recejo a ca čes tuo poslusat to je nešto bezveze....

Mladi pojedinci koji se prihvate učenja pjevanja *na tanko i debelo*, vrlo često se srame zapjevati u javnosti, ako to nije u sklopu folklornog nastupa. Vrlo često im je teško opstati u tom naumu i izvoditi tu glazbu jer nailaze na podsmijeh svojih vršnjaka koji tu glazbu gledaju kao nešto zaostalo. Danas, nakon velikog zasićenja raznim glazbenim stilovima neki mladi počinju tragati za starim glazbalima, starim zvukovima, arhaičnim glazbenim jezikom. To su istaknuti pojedinci koji su na neki način prezasićeni svime što danas kroz medije dolazi do uha, a istodobno su vrlo kreativni pa pokušavaju povezati staro i moderno. “U tom spajanju novo uzdiže staro, a staro i dalje živi u novom. Novo na taj način predstavlja otkupljenje starog na kojem se temelji” (Šuran 2015: 88). Etno glazba je zapravo jedan novi žanr popularne glazbe s folklornom osnovom. U Istri se danas ističu dvije etno skupine, pazinska "Veja" i kršanske "Šćike" koje su važne jer su njihovi voditelji nositelji dvoglasja tijesnih intervala, vrhunski pjevači i svirači koji izuzetno dobro pozaju ovaj glazbeni jezik, za razliku od drugih etno glazbenika koji su se bavili drugom vrstom glazbe pa sada eksperimentiraju s tradicijskom glazbom (poput Tamare Obrovac, Franka Krajcara...). Pionir u svemu tome bila je etno – rok glazbena skupina Istranova, „ koju su pod utjecajem europskog pokreta Folk Revival 1981., kao prvu te vrste na području Jugoslavije, osnovali Luciano Kleva, Franco Juri i Dario Marušić. Nastojeći predstaviti multietničnost Istre i potvrditi uvjerenje da je internacionalnost tek mozaik sastavljen od lokalnog i osobnog, istraživali su, obrađivali, izvodili i snimali glazbu koja je bila spoj posebnosti različitih istarskih baština i njihovih zajedničkih točaka. Bili su početnici u izvaninstitucionalnom istraživanju na terenu i potrazi za korijenima vlastite kulture, radi neke vrste dekolonizacije od “univerzalne” glazbe, koja je tada bila isključivo angloamerička. Istranova je djelovala osam godina i izdala dvije ploče (Istranova i Ča to šuška, ča to gre?) te znatan uspjeh postignula ponajprije u inozemstvu, gdje je zadobila ugled jedne od važnijih skupina u povijesti europskog Folk Revivala. Posebno su zapaženi bili nastupi pred više tisuća ljudi na festivalima Kunsertu 1982., Musita 1987. i Folkest 1988. te na ponoćnom koncertu na festivalu Opatija 1983., koji je uživo prenosio radio. Istodobno je Istranova putovala po Istri te u pojedinim mjestima nenajavljeno improvizirala jam session s baštinicima žive istarske glazbene tradicije i lokalnim glazbenicima. Istranova je odigrala ključnu ulogu i u ponovnom oživljavanju tradicijskih sastava i općenito glazbe i glazbala sjeverne Istre (skupine Trio Kras, Piščaci, istarski kulturni dani po školama, susreti »Z bajson po Istri« i »Z armoniku v Roč« te sve veća zastupljenost istarske i europske folk glazbe na radiju i televiziji)

Neke od njihovih skladbi danas su sastavni dio programa glazbenog obrazovanja u školama i u hrvatskom i u slovenskom dijelu Istre¹⁸⁵.

Kasnije su neki članovi Istranove osnovali grupu Vruja koja i danas djeluje u slovenskom dijelu Istre. Valja spomenuti i Ča-val koji je pridonio popularizaciji istarske regionalne kulture te potvrđivanju osjećaja istarske regionalne pripadnosti (Kalapoš 2002). Svi oni u svom radu nastoje tradicijske pjesme koje su današnjim generacijama gotovo neslušljive kroz moderniji aranžman približiti mladim naraštajima. Tradicijski pjevač iz Pule rođen na Gračašćini 1940 –ih zaključuje: *Kad danas gledan i uspoređujen sa onim iz moje mladosti, to su poprilične razlike. Međutim, ono narodni onaj štih, tradicijski on je osta. On je osta kod ljudi danas živućih kantaduri i svirači, jer recimo jedno „Cviće mi polje pokrilo" se kantalo i pred sto godina i otprilike i danas na onaj način. Da bi kroz sve druge oblike, danas stara kanta mi sad došla na pamet „Ispod mi Raklja sela“ danas je i na moderniji način otkantaju uz pratnju drugih instrumenata, meni se sve to čini i ocjenjujem da je dobro, jer promjene su neminovne u tehnologiji i u kulturi, u svim gledanjima na život.*

O toj glazbi možemo reći kako je samo manji broj ljudi voli i konzumira. Razumljivo bi bilo zaključiti kako je riječ o ljudima uključenima u folklorni milje (članovi folklornih društava i KUD-ova). Međutim, dugogodišnjim sustavnim praćenjem zbivanja vezanim uz tradicijsku glazbu koju prezentiraju, mogao sam uočiti kako ih taj glazbeni izričaj uopće ne zanima. Da budem plastičniji u tim konstatacijama, navest ću nekoliko primjera iz prakse koji će vrlo zorno opisati tu problematiku. Jednom prilikom je tradicijskog glazbenika i dobrog poznavatelja tog glazbenog fenomena, gospođa koja je bila na čelu jednog folklornog društva priupitala mora li voljeti tu glazbu koju oni kao folklor prezentiraju? Dotični je bio začuđen pitanjem i nije mu bilo jasno zašto netko radi nešto u osnovi neobavezno, a da to uopće ne voli. Podrugljivi nazivi koji opisuju ovu vrstu pjevanja i sviranja svjedoče kako većina ljudi u Istri tu glazbu istinski ne voli. Jedna popularna istarska pjevačica je u intervjuu na radiju izjavila kako je pjevanje s kojim se ona počela baviti u svom početku bilo zahtjevno dok ga nije savladala *ni to miga bilo pjevanje oja nina nena*. Ovo su neke usporedbe pjevanja u stilu dvoglasja tijesnih intervala koje možemo vrlo često čuti na terenu. Pjevanje *na tanko i debelo* često se naziva *tuljenje* (*Nisan više mogla slušati to tuljenje, tulili su cilu večer*), *narikovanje* (*Smo bili na nikih svati i doli puli Klarići, mi smo sopli i dva starčića su došla do nas i su teli da bi oni nešto zakantali, ti kad su oni počeli narikovat, nikad kraja finit, svih su već bili štufali i dalje su narikovali.*), *blejanje* (*Ja san bi z mojin kunjadon u Lindaru, smo šli, so igrali na*

¹⁸⁵ <https://www.istrapedia.hr/hr/natuknice/2474/istranova> (20. 8. 2019.)

balote. Je reka homo kume videt malo do Lindara i ćemo videt unde va juogu ki to igra i tako dalje, je reka, i siguro će ki i zakantat. I poče je moj brat Jušte i Ivan, oba dva so mrtvi danas. Ivan je poce prvi glas, Jušte drugi, a muoj kunjado kad je to cu je reka, ma dobro ca zajebavate, je reka, ćete kantat liepo ili ca tu ste prisli blejat. Ca san vas ja tuka prisa poslusat, da vi blejite, tuka va juogu. Je reka to ni ni kanta, to ne se zna ca kantate, ili ste se pomuotili ili ca, ma ca nimate jeno malo lepčo mužiko, oni so kantali na tanko i debelo. Uon ni do tega jako drža, ac uon je živie va Italie, va Trstu. Je reka, ako budete i dalje tako blejali, ja ću se liepo pobrat i gren doma.), zavijanje (Nisu kantali nego zavijali.), zatim jokanje (Jednom prilikom je susjeda rođena u Lindaru, 1950-ih bila kod mene doma i rekla je da me čula preko televizije: čula san te i po glasu san te poznala i šla san videt i san te videla kako jočeš z nekon bulon žienskon. Susjeda me je pitala: Ka je ta žienska? Od kud je? S nama je bila i moja baka koja je susjedu pitala: Ča je ta žienska kantala š njin? A susjeda odgovara: Kantala? Rastezala je! i sl.

U Istri se danas, osim *Smotre narodne glazbe i plesa Istre*, gdje redovito nastupaju aktivni tradicijski pjevači koji njeguju stil dvoglasja tijesnih intervala, održavaju i drugi festivali i susreti koji njeguju dvoglasje tijesnih intervala.

“*Zakantajmo istrijske kante – susret istrijskih kantadura* je manifestacija koja okuplja sve istarske narodne pjevače *na tanko i debelo*, s ciljem očuvanja i njegovanja istarskog tradicijskog pjevanja. Neprocjenjivu vrijednost i potrebu čuvanja i njegovanja tradicijske istarske narodne baštine prepoznao je i priznati etnomuzikolog pokojni Renato Pernić koji je bio pokretač susreta istarskih narodnih pjevača i svirača. Nakon što je u početku susret održavan u različitim mjestima, od 2004. godine neprestano se održava u Baratu¹⁸⁶”. Na ovom susretu nastupaju gotovo svi aktivni pjevači *na tanko i debelo*. Tko želi nastupiti na tom festivalu mora izvesti narodnu pjesmu, ali bez pratnje harmonike. Ovdje se jako inzistira na autohtonosti repertoara. Zanimljivo je istaknuti kako na taj susret nikad ne dolaze pjevači diskantnog dvoglasja, a ono jest jedan od četiri stila dvoglasja tijesnih intervala. Galižanci i Vodnjanci ne dolaze na taj susret jer, zapravo, od strane organizatora nikada nisu bili pozvani. Za razliku od pjevača stila *bugarenja*, *kantaduri* iz Žejana redovito dolaze na susret u Barat, a zapravo su iz druge županije.

Od 2007. se u Barbanu organizira susret *Kantajmo i svirimo za Romana* (u studenom) u spomen na preminulog *kantadura* i jednog od osnivača KUD-a Barban, Romana Broskvara. Na tom se susretu također okupljaju brojni istarski *svirci* i pjevači *na tanko i debelo*. Od 2016. godine taj se susret mijenja naziv u *Kantajmo i svirimo po staroj užanci*. Izvođači na susret

¹⁸⁶ <http://www.kanfanar.hr/novost/412> (5.1.2017.)

dolaze po pozivu. Svaki pjevač, svirač, duet ili grupa nastupaju samo s jednom pjesmom po vlastitom izboru, u trajanju od oko 3 minute.

Treći susret pjevača *na tanko i debelo* održava se u selu Klarići pod nazivom *Memorijal Milan Orlić Bižulin*. Memorijal od 1994. svake godine krajem travnja organizira rodbina pokojnog Milana Orlića Bižulina u prostoru svog agroturizma “Konobe Klarići”. Organizator Memorijala rekao je kako su ga počeli organizirati dvije godine nakon smrti pokojnog Milana. Nakon nekoliko godina uključio se u organizaciju Renato Pernić koji je taj susret prozvao *Zakantajmo istrijanske kante*. Međutim, nakon nekoliko godina zajedničkog vođenja susreta, razišli su se u koncepciji organizacije. Pernić je nastojao organizirati susret tako što je odabirao “arhaične”, “autentične”, “starinske kante” i “svirke koje ne podliježu utjecaju temperiranog tonskog niza”. Na neki način forsirao je “izvorni” folklor. Organizator je želio da se na susretu prezentiraju i nove intervencije u tradicijskoj glazbi koje su bliske temperiranoj intonaciji koji poseže za suvremenim sadržajima kojeg se može nazvati i suvremenom narodnom glazbom zabavnog karaktera (Zlatić 1983). O neformalnosti susreta, te koncepciji manifestacije moguće je zaključiti iz uvodnog govora voditeljice Dorine Tikvicki, Bižulinove rođakinje: *Milan Orlić Bižulin kega se normalno i mi danaska domišljamo i na račun kega smo se tote stali. Čemo zakantati, ni televizije, ni radija, ni novina i baš nas briga, jušto kako nas bude volja tako ćemo delati za svoj gušt, to je i najvažnije, da se stanemo, da se vidimo, da zakantamo. Svi mi volimo tu našu istarsku kantu, uni ki znaju kantati, pa kantaju, niki će samo slušati, svi skupa uživajmo večeras.*

Meh na srcu – susret svirača *meha*, dvojnica i sopelice održava se u Raši u mjesecu svibnju od 1995. godine. Organizator susreta je RKUD "Rudar" iz Raše. Na tom susretu okupljaju se svirači navedenih glazbala iz čitave Istre, a katkada budu prisutni i svirači iz drugih krajeva naše domovine i drugih država, tako da je manifestacija međunarodna.

Susret svirača dijatonske harmonike (*trieštine*) održava se u Roču pod nazivom *Z armoniku v Roč* u prvoj polovici mjeseca svibnja. Manifestacija ima međunarodni karakter. Na tom susretu okupljaju se svirači dijatonske harmonike iz čitave Istre.¹⁸⁷

Pored navedenih, tu su i *Zasopimo na organi* – susret svirača usne harmonike koji se održava u Gračišću, obično u svibnju, te priredba poput *Kanat i ples naših najmlajih* (Barban).¹⁸⁸

¹⁸⁷ Na ročki susret dolaze svirači koji kombiniraju obje tradicije.

¹⁸⁸ Autorova bilješka s Male smotre folklor Istarske županije održane u Barbanu 18. svibnja 2019. poslana organizatoru:

KUD "Mate Balota", Rakalj

Mlađa grupa: *Mih ne slaže*, potrebno je poraditi na uštivanju glazbala. Ples solidan, međutim, izostaje figura

Danas po mnogim susretima i smotrama tradicijske glazbe prevladava vokalni izričaj dvoglasja tijesnih intervala, a vrlo rijetko moguće je čuti i višeglasno pjevanje u durskom tonskom načinu, ako izuzmemo klapsko pjevanje koje je u posljednje vrijeme veoma popularno. Kazivači napominju kako se za razliku od danas kada je više u suvremenim prezentacijama folklora prisutno pjevanje u stilu dvoglasja tijesnih intervala, nekada mnogo više pjevalo u durskom tonskom načinu. Repertoar durskog tonskog načina značajnije je prisutan u instrumentalnom smislu. Većina *gunjaca*, ali i harmonikaša pojedinaca, danas na nastupima po raznim glazbenim festivalima izvodi većinom samo svirku, dok je pjevanje rijetko. U Draguću na susretu svirača bajsa (*Bajsi u Draguću*) većina svirača svira melodije koje su se nekada samo pjevale s pratnjom glazbala ili čak bez pratnje. Također, to vrijedi iza sve druge istarske susrete. Primjerice za susret svirača dijatonske harmonike *Z armoniku v Roč*, zatim susret svirača usne harmonike *Zasopimo na organi* koji se održava u Gračišću itd. Na susretu svirača *bajsa* u Draguću 2016. godine nastupilo je mnogo svirača u raznim glazbenim sastavima, s raznom kombinacijom glazbala kojima je bio pratnja jedan ili više *bajseva*. Nakon završenog službenog dijela, okupljali su se svirači koji su svirali većinom zabavne pjesme razih izvođača: Mladena Grdovića, Elija Piska i sl. prateći i sudjelujući na raznim glazbenim manifestacijam. Primijetio sam kako većina Istrana može zapjevati pjesme koje spadaju u kategoriju tonalnih, tipa starogradske, podjednako na hrvatskom, talijanskom i slovenskom.

obraćanja koja je zapravo najvažniji dio *baluna*.

Starija grupa: Potrebno je poraditi na uštímanju glazbala. Plesači sigurni, izvrsna izvedba figure obraćanja, estetski dojam odličan. U grupi ima odličnih plesnih parova.

RKUD "Rudar", Raša

Ističe se svirač *miha*. Lijepa melodija, međutim, instrument ponekad ne *slaže*. Plesna točka solidna. Plesna izvedba solidna, pokušali su izvesti i figuru obraćanja.

FD "Cere"

Lijepa izvedba, dobra koreografija, plesači složni. Figura obraćanja uspješna, potrebno poraditi na figuri *valcanje*.

KUD "Rakalj", Rakalj

Solidna izvedba. Teži se standardiziranoj izvedbi *baluna*. Plesači su previše ozbiljni, nedostaje osmijeh.

FD "Pazin", Pazin

Simpatična dječja izvedba. Nošnja prilagođena uzrastu. Primjer dobre prakse.

KUD "Barban", Barban

Uigrano, simpatično, dječje. Izvrsna izvedba, metroritamski točno. Preporuka u plesnu izvedbu ubaciti malo govora i šale, jer u protivnom postaje monotono.

U voklanim izvedbama dominira jednoglasno pjevanje, što nije karakteristika *istrijske kante*. Poticati pjevanje u tercama ili pjevanje uz glazbenu pratnju (*sopele, mih...*).

Istaknuo bih izvedbu *Igre na lokvi* KUD-a "Kumpanija Kosirići" iz Tinjana. Potrebno je poticati ovakve izvedbe primijerene uzrastu (igrokazi, brojalice,...). Kroz takav oblik njeguje se dijalekt, pjesma, svirka, ples i tradicijske igre. Ovo je primjer dobre prakse.

U većini plesnih točaka inzistira se na koncepciji odraslog folklora. Potrebno je poticati izvedbe prilagođene uzrastu. Na Malu smotru pozvati i školske folklorne grupe. Možda razmisliti o uvođenju dodjele nagrada, odnosno o natjecateljskoj koncepciji smotre.

Dobar dio starije i srednje generacije zna relativno velik broj takvih pjesama. Za razliku od kategorije pjesama u stilu tijesnih intervala koje može izvesti mali broj ljudi. Tradicijski pjevač iz Žminja, rođen 1940-ih objašnjava: *Otprilike 10, 12, do 15 % populacije ima rečimo smisla za kantat. Jedan veći dio nema, ali to ne znači da oni ne vole pjesmu. To su više slušatelji i pošto jedan veći postotak populacije ima manje sposobnosti interpretiranja, manje moro zakantat, ali vole slušat i tako dalje, onda njen je ugodnije slušat kantu ka ima ritam. Zašto istrijanska kanta, jednostavno tu puli nas se kantajo i dalmatinske i makedonske, naročito mi smo kantali, tih pjesama klapskih dosta po feštah i dan danas i uz gitaru i tako dalje, imaju ritam i nešto ča čoviku nekakor kako da drži i laglje je otkantat, nego jedno pravo istrijansko kanto, to je strašno teško kantat. Daleko je laglje zakantat Ribar plete mrižu svoju, nego Zaspaj' Pave.*

Pjesme u stilu dvoglasja tijesnih intervala mogu izvoditi rijetki pojedinci, zapjevat i to isključivo oni pjevači koji njeguju stil tijesnih intervala. Većina ljudi nije u mogućnosti niti slušati više od dvije-tri takve pjesme. Često ćemo čuti argumente koji idu i u prilog tome: *ja ću poslušat, par kanti, ali ne moren to dugo slušat, meni su sve te pjesme iste...* Toga su svjesni i sami pjevači pa tradicijska pjevačica iz Žminja, rođena 1950-in na Savičenštini objašnjava kako *na nekoj fešti ti zakantaš tri četiri, neka su izvorne istarske, ovo drugo je sve, jednostavno imaš osjećaj da gnjaviš ljude s tin... ja volin istarsku pjesmu, ali ne moreš ti, stvarno kad si na fešti ili bilo kadi, s ton svojon istarskon pjesmom izdaviti svih drugih.* Tradicijski pjevač iz Žminja, rođen 1940-ih ističe: *Kad smo bili mlaji, malo smo više hodili po feštah po pirah i tako dalje. I vajk smo volili kantat. Ali se je kantalo ono ča će bit prihvaćeno od mase. Mi zakantamo i sada na svake fešte, obavezno da se zna da smo Istrijani, obavezno par istrijanskeh kanti. I to bude muk, prihvaćeno općenito, jedan muk i odobravanje. Ali pošto te tu, to ne more prihvatit masa, ne moreš maltretirat ljude s tien.* Isti kazivač navodi i kako ni sami izvođači nisu baš skloni izvoditi isključivo pjesme u stilu dvoglasja tjesnih intervala: *i nan osobno, kad bimo pilili samo istrijanske, bimo sami sebe štufali.*

Danas će vrlo rijetko netko pratiti *kantu*, na način da ako jedan započne, zapjeva, da ima nekoga tko ga može pratiti – sekundirati. Ovdje možemo govorit o brojci manjoj od pedesetak ljudi u Istri. To su većinom pojedinci koji su jako opčinjeni tom vrstom glazbe. *To je muzika koju voliš ili ne, kako i trufi. Rijetko ki će samoinicijatvno poč slušat kante na tanko i debelo od mlađe generacije* (sugovornica iz Pićna, rođena 1980-ih). Tradicijski pjevač iz Žminja, rođen 1940-ih objašnjava kako je *istrijanska kanta* vrlo teška za izvođenje i kako većina ljudi u društvu voli one pjesme u kojima i sami mogu sudjelovati: *Istrijanska kanta prava, ona izvorna, prvo svega jako jo je teško otkantat. Siromašna je ča se tiče ritma i ljudi*

vole slušat i zakantat ono ča moro kantat. Istrijansko kanto more rietko ki kantat. Upravo za to, jer svi ljudi ki jeno malo vole kanto, sad zavisi kade so, da li moro i samostalno zakantat ili moro čut pa nešto usut pomoć i tako dalje. Svaki voli ono kade more učestvovat i uon. A istrijanska kanta ona ne trpi neke šundi, to je to, ili gre ili ne gre. Navodi i razloge zašto mlađi naraštaji ne vole takav glazbeni izričaj: za mlade bi to bila jedna kazna, da oni sedijo tamo s ljudi ki imajo šeždesiet, sedandesiet liet i zakantievajo sad jedan sad drugi ... njihov ritam života je drugi. Oni so preživi da bi mogli tamo stat. A dok folklor, oni ki plešu balun, šetepaši, ovo ča se tu plieše više, špic polka i to, oni su svi vršnjaki i svi su veseli i živi, ne moro oni podnes nas da mi tamo bi, reka pok. Renato, da mi njin tulimo nešto.

U kontekstu stvaranja identiteta tradicijska je glazba imala važnu ulogu u nekoliko povijesnih trenutaka. Prvo u dokazivanju slavenstva Istre nakon Drugog svjetskog rata. Onda je bio naglasak na glazbenim oblicima prve tradicije, prvenstveno one glazbe koju najčešće izvode istarski Hrvati. Devedesetih godina prošlog stoljeća tradicijska glazba koristila je kako bi se iskazala „etnička raznolikost (multietničnost) kao važni element konstrukcije istarskog identiteta“ (Orlić 2004/2005: 92).

O pluralnosti istarske tradicijske glazbe svjedoče i mnoge glazbene manifestacije koje afirmiraju gotovo sve tradicijske glazbe Istre¹⁸⁹.

¹⁸⁹ *Meh na srcu* - Raša, *Susret harmonikaša Labinštine* – Raša, *Z armoniku v Roč* - Roč, *Zasopimo na organi*ć - Gračišće, *Zarozgajmo na Čičariji* - Lanišće, *Bajsi u Draguču* - Draguč, *Zasopimo i zakantajmo po stare užance* - Boljun, *Armonike zad kaštela* - Žminj, *Armonike u polju* - Zabrežani, *Susret harmonikaša u Zrenju* - Zrenj, *Maša po starinski* - Sveti Petar u Šumi, *Leron* – međunarodni festival folkloru - Vodnjan, *Zakantajmo istrijanske kante* - Barat, *Memorijal Milan Orlić Bižulin* – Klarići, *Kantajmo i svirimo u Barbanu* - Barban, *Zasvirimo u Barbanu* – susret harmonikaša, *Pišćaci i gunjci* - Marušići...).

5. ZAKLJUČAK

Transformacije fenomena dvoglasja tijesnih intervala u svjetlu njihove prilagodbe raznolikim društvenim funkcijama bili su polazište ovog istraživanja. Razmatralo se poimanje tradicijske glazbe u kontekstu društveno-kulturnog okružja u kojem se ona javlja. Dugogodišnje iskustvo vlastitog umjetničkog stvaranja na području tradicijske glazbe omogućilo mi je spontane i neposredne kontakte s drugim umjetnicima i tradicijskim glazbenicima u Istri, upoznavanje s njihovim idejama i različitim načinima izvedbe i interpretacije, a to je dijelom uvršteno u moja terenska istraživanja. U vlastitoj istraživačkoj poziciji od *kantadura* i *sopca* do istraživača pokazujem kako sam odrastao u sredini u kojoj je tradicijska glazba bila živo prisutna, te kako su se moje predodžbe o tradicijskoj glazbi razvijale i mijenjale. S jedne strane bio sam u kontaktu s dominantnom strujom, odnosno izvođačima iz folklornog miljea, a s druge strane u doticaju sa samozatajnim izvođačima izvan tog kruga. Prilikom istraživanja ove teme nastojao sam razgovarati s različitim sugovornicima. Iskustva i saznanja u tom kontekstu upotpunjena su upoznavanjem s arhivskim gradivom, literaturom što me dovelo do zaključaka o tradicijskoj glazbi u Istri koja se razlikuju od dosadašnjih, prema kojima se Istra percipira kao područje u kojem dominira pjesma i svirka u stilu tijesnih intervala. Svi glazbeni oblici navedenog fenomena smatrani su veoma starim i arhaičnim. Često se nije uzimalo u obzir da je tradicijska glazba vrlo podložna promjenama i različitim utjecajima (društvenim, političkim...).

Umjesto pojma istarska tradicijska glazba, u tom je smislu, u duhu multikulturalnosti koja se u Istri već dugi niz godina promovira, ispravnije koristiti množinu – istarske tradicijske glazbe, jer riječ je o različitim tradicijama, više vokalnih, instrumentalnih i vokalno-instrumentalnih oblika različite starine i kulturnih utjecaja.

U poglavlju naslovljenom *Tradicijske glazbe Istre* nastojao sam ponuditi nekoliko mogućih podjela, ali isto tako ukazati na slojevitost različitih kulturnih i povijesnih razina. Također, i o složenosti i kompleksnosti u kontekstu terminoloških razlika vezanih uz pjevanje, sviranje i imenovanje glazbala.

Prema muzikološkoj podjeli i prema tonskim intervalima istarsku tradicijsku glazbu možemo podijeliti na dvoglasje tijesnih intervala i glazbene oblike koji tendiraju duru. Dvoglasje tijesnih intervala sastoji se od četiri stila: *kanat*, *tarankanje*, *bugarenje* i diskantno dvoglasje, koje možemo označiti prvom tradicijom. U glazbene oblike koji tendiraju duru ubrajamo razne dvoglasne i višeglasne pjesme često s tragovima modalnosti (*vilote*, *arie da nuoto*, *bitinade...*).

Kako bismo tradicijsku glazbu u Istri što preciznije klasificirali, predlažem da se umjesto starije i novije glazbene tradicije, koristi podjela na prvu i drugu tradiciju, koju pak možemo dalje podijeliti na stariju i noviju. Tako glazbeni stil kanat pripada prvoj tradiciji, ali primjerice pjesma iz tog glazbenog stila *Iman malu kako cvit* i druge koje su nastajale od 1960-ih godina i kasnije, ubrajamo u novije glazbene primjere prve tradicije. Isto tako, pjesma *La buona notte amici* pripada starijoj glazbenoj baštini druge tradicije, dok primjerice pjesma *Moreda* pripada novijoj glazbenoj baštini druge tradicije. U vokalnim izvedbama prve i druge tradicije pjesme se izvode na hrvatskom, talijanskom i slovenskom jeziku, ali i na vlaškom ili žejanskom, istrorumunjskom govoru.

Najstariji glazbeni vokalni oblik u Istri je diskantno dvoglasje, koji se u europskoj glazbi javlja u 12. stoljeću, a danas se još uvijek izvodi u Vodnjanu i Galižani pod nazivom *bassi discanti*, *canto a pera* i *canto a longa*. Međutim, u Vodnjanu taj se dvoglas (*bassi*) izvodi na jednu melodiju koja ima nekoliko tekstova, dok u Galižani postoje dvije melodije (*canto a longa*, *canto a pera*) na koje se također izvode različiti tekstovi. Što se tiče *bugarenja* ono zasigurno pripada ilirsko-balkanskom obliku pjevanja, koji se u Istru proširio s novim stanovništvom u 16. i 17. stoljeću. U Istri je danas prisutno još samo u Lanišću i u Žejanama. *Kanat* pripada sjeverno-jadranskom tipu pjevanja, koje je osim u Istri i na jadranskim otocima do otoka Zlarina (Krk, Iž...) prisutno i u Italiji (Marche, Umbria...) pod nazivom *canto vatoccu*, *canto batoccu*. U novije vrijeme na oba područja glazbena praksa diskantnog dvoglasja gotovo se zamrzнула i nema mjesta za promjene ili glazbene eksperimente. Slično je i kod *bugarenja*. Mnogo otvoreniji pristup imali su i imaju pjevači i svirači *kanta* i *taranjkanja* koji su prihvaćali i prihvaćaju nove tekstove i melodije, nove glazbene kombinacije i sl.

Kad je riječ o prvoj tradiciji, *kanat* je danas najrasprostranjeniji vokalni oblik u Istri. Tome je doprinijela činjenica da je on afirmiran i promoviran putem folklornih smotri jer se smatralo da je *kanat* najtipičniji i najreprezentativniji oblik glazbenog stvaralaštva u Istri. Danas *kanat* izvodi 50-ak aktivnih izvođača čije se izvedbe još uvijek razlikuju; moguće je raspoznati različite melodije (labinske, barbanske i roverske verse). Međutim, valja istaknuti kako se već duže vrijeme na smotrama i festivalima tradicijske glazbe izvodi tek desetak melodija koje su većini aktivnih tradicijskih pjevača poznate. Riječ je o melodijama i tekstovima koji su nastajali od 60-ih godina prošloga stoljeća dalje. Isto je i s instrumentalnim izvedbama. Stariji oblici druge tradicije (dvoglasje koje tendira duru) gotovo su iščeznuli iz folklornih priredbi, dok je instrumentalna glazba druge tradicije veoma prisutna. To pokazuje i veliki odaziv svirača na raznim susretima (*Z bajson u Draguč*, *Z armoniku v Roč*, *Zasopimo*

na organić, *Gunjci i piščaci, Armonike zad kaštela...*). Durski oblici uhu suvremenog čovjeka su prihvatljiviji od dvoglasja tijesnih intervala, ipak mnoge su pjesme tog stila, ali starije tradicije (*Tužna ona ptica, Dekla je po vodo šla, Mamma mia go visto l'orso* i dr.) sve manje poznate. Na folklornim smotrama inzistira se na izvođenju dvoglasja tijesnih intervala, dovodeći pritom glazbenu tradiciju koja tendira duru u vrlo nezavidan položaj. Paradoksalno je to što se u svakodnevnoj praksi pjesme koje tendiraju duru izvode, za razliku od glazbenih izričaja tijesnih intervala. Čini se da „folklorna politika“ još uvijek pripada staroj paradigmi koja teži prikazati „izvorno“ i „rijetko“.

Većina pjevača u pjesmama druge tradicije (koje tendiraju duru) drugi glas diže za tercu iznad vodećeg glasa, dok je u klapskom pjevanju prvi glas najviši, a drugi glas pjeva tercu niže. Upravo zbog tog istarskog specifikuma, gdje drugi glas pjeva u visokom registru, ista pjesma uz suptilne glasovne preinake može zvučati kao da se pjeva u stilu tijesnih intervala ili u stilu koji tendira duru (npr. *Smiljaniću pokislo ti perje*). Teško je ponekad razlučiti u određenim pjesmama o kojem je glazbenom stilu riječ jer samo završetak pjesme jasno odaje stil.

Napravljena je analiza i usporedba tradicijskih glazbi u prošlosti te koje se bile najčešće prilike u kojima se glazbovalo. Opisani su mnogi običaji koji su u zajednici bili veoma važni (kompleksni rituali svadbenih običaja, pusni, kolendarski i drugi običaji).

Valja istaknuti kako je u prošlosti bimumizikalnost bila izrazito prisutna. Oni koji su bili skloni glazbenom izražavanju, s jednakom su lakoćom mogli zapjevati pjesme u dvoglasju tijesnih intervala i one koje tendiraju duru (kako hrvatske, tako talijanske i slovenske). Danas samo rijetki pojedinci mogu izvoditi pjesme stila dvoglasja tijesnih intervala.

U prošlosti najrasprostranjenija glazbala danas su gotovo nestala iz prakse (glazbala od sezonskih biljaka) i nemoguće ih vidjeti na smotrama jer ih je struka dugo vremena smatrala neozbiljnima i nedoraslima. Ostala glazbala koja odgovaraju dvoglasju tijesnih intervala u smislu reprezentativnosti možemo rangirati od najmanje izvođenih do najizvođenijih (prema broju svirača): *tamburica, sopelica, svirale, šurle, mih, sopele*. *Mih* i *svirale* pripadaju ilirsko-balkanskom stilu prema tonskom nizu, što odgovara vokalnom stilu *bugarenju* i u prošlosti su bili vrlo rasprostranjeni diljem Istre. Danas je broj svirača na *mihu* u odnosu na prošlost neznatan. Ima ih 20-ak, dok je svirača na *tamburicu* nešto više od pet. *Sopelicu* i *svirale* isto tako svira manje od deset svirača. Ako ubrojimo svirače koji sviraju više tipova glazbala (*svirale, sopelica, mih* i sl.), možemo govoriti i o znatno manjim brojkama. Svirači na *sopel* danas su najbrojniji, za razliku od ne tako davne prošlosti kad ih je bilo vrlo malo. Prema svjedočenju najstarijih tradicijskih glazbenika, *sopel* kakve danas poznajemo proširile su se

iz Kršana po čitavoj Istri. Bilo je i primjera u kojima su u 20. stoljeću iz Italije donošeni *pifferi* – glazbalo vrlo slično *sopelama*. Ta su se glazbala uštimavala da bi zvučala u stilu tijesnih intervala. Iz svog iskustva tradicijskog glazbenika zaključujem kako svaki svirač na bilo kojem glazbalu najprije izvodi one melodije koje su mu u uhu. Prema glazbenim odnosima, današnje *sopele* odgovaraju glazbenom obliku *kanta na tanko i debelo*.

Razmotrena je i promjena društvene klime u kojoj je došlo do mnogih transformacija u interpretacijskom smislu, ali i u smislu stvaranja identiteta. Polovicom 20. stoljeća *kanat na tanko i debelo*, *sopela* i tradicijski ples *balun* bili su simboli hrvatskog identiteta u dokazivanju slavenstva Istre. Tijekom 20. stoljeća *sopele* su se svirale pretežno u selima među slavenskim stanovništvom pa su tako polovicom 20. stoljeća postale simbol slavenskog identiteta te su zajedno s *kantom na tanko i debelo*, kao i *balunom* služile kao dokaz slavenstva Istre. Upravu radi političke propagande, još su za vrijeme Narodnooslobodilačke borbe u sklopu kulturno- umjetničke djelatnosti, izvođeni *kanat na tanko i debelo*, svirka na *sopela* i ples *balun*. Nakon pripojenja Istre Jugoslaviji glazbeni oblici (*kanat na tanko i debelo*, *sviranje i pjevanje uz sopele* i sl.) počeli su se još više afirmirati putem kulturno- umjetničke djelatnosti. Prva smotra folklor održana 1966. u Motovunu okupila je veliki broj tradicijskih glazbenika iz čitave Istre. Većina sudionika te Smotre kasnije su postali poznati i priznati izvođači koji su promovirali istarski folklor diljem ondašnje Jugoslavije.

Smotre i festivali postaju nova mjesta okupljanja i postupno mijenjaju interpretaciju, stil i formu vokalnih, instrumentalnih i vokalno-instrumentalnih oblika. Neke grupe poput Ansambla „Veseli Roverci“ snimile su gramofonske ploče te su se njihove snimke redovito puštale na valovima radio Pule. Njihov stil izvedbe postepeno je prihvaćen i od drugih izvođača, tako da su mnogi tradicijski glazbenici bili nadahnuti njihovim izvedbama. U takvom ozračju počele su se izmišljati mnoge pjesme, koje su postupno zasjenile one starije. Također, počelo se masovno pjevati uz pratnju male *sopela*, ali isto tako i uz kombinaciju harmonike i *sopela*. Međutim, u folklornim krugovima, prvenstveno na smotrama, nastojalo se harmoniku isključiti iz takvih izvedbi, bez obzira na to što su prve gramofonske ploče snimljene upravo u kombinaciji harmonike i male *sopela*. Tako je primjerice, u proslovu prve ploče Ansambla

„Veseli Roverci“ izvrsne kritike napisao akademik Jerko Bezić, a Ansambl je koristio upravo glazbeni izričaj kombinacije harmonike i male *sopela*. Isto tako valja istaknuti kako je harmonika, kao i dvoglasno pjevanje koje tendira duru, vrlo omiljeno i korišteno glazbalo u živoj tradiciji. Taj oblik pjevanja gotovo je nestao u folklornim krugovima, na uštrb poticanja pjevanja i sviranja u stilu tijesnih intervala. Većina aktivnih tradicijskih pjevača koji njeguju

dvoglasje tijesnih intervala međusobno se poznaju i u zadnje vrijeme sve su češće kombinacije pjevača iz različitih krajeva Istre, pa se sve manje mogu čuti lokalne melodije (poput ceranskih, prikodražanskih i sl.), samim tim izvode se samo određene pjesme koje su većini poznate.

Tradicijski pjevači su vrlo cijenjeni u folklornim krugovima i pozivani na susrete i smotre. Međutim, takve izvedbe se toleriraju u predviđenom programu, a u neformalnim trenucima ta vrsta pjevanja zapravo većini folklorša nije zanimljiva. Postoji čak mnogo primjera prema kojima niti samim izvođačima koji njeguju taj glazbeni fenomen, to pjevanje nije previše drago, ali ga ipak izvode jer je vrijedna glazbena baština i izraz identiteta. Među pjevačima koji njeguju dvoglasje tijesnih intervala ima izvođača koji su izvrsni pjevači na visokoj razini i onih koji su na početničkoj razini. Još u nedavnoj prošlosti promoviralo se samo najbolje izvođače, a danas je praksa da se promovira i one koji su u fazi učenja. Mnogo je primjera u kojima mladi pjevači pjevaju jednoglasno, a što se tiče sviranja, primjerice *sopela*, često sviraju na isti način (paralelno) veliku i malu. Određeni izvođači, prvenstveno oni u folklornim društvima, drže se određenih klišeja i pokušavaju unificirati tradicijsku glazbu, dok u manjoj mjeri ima nositelja tradicije koji smatraju kako se tradicijska glazba mora prilagođavati vremenu te ju sukladno tome interpretiraju. Smotre su s jedne strane promovirale i očuvale određenu glazbenu tradiciju (npr. dvoglasje tijesnih intervala), dok su s druge strane postigle kontra efekt, u kojem se sve ono što se nije uklapalo u koncepciju smotre jednostavno pogubilo. Od druge polovice dvadesetog stoljeća naglasak je bio na svjetovnoj tradicijskoj glazbi, ona je bila na neki način evaluirana i usmjeravana od strane struke, dok je crkvena tradicijska glazba bila prepuštena sama sebi, odnosno pojedincima koji su u nekim krajevima očuvali ili su pak bili zaslužni da je nestala. S jedne strane to je razumljivo, jer se radi o razdoblju u kojem naglasak nije bio na sakralnom.

Također, smotre su proizvele izvođače koji su bili uvježbani da do tri minute pokušaju na što virtuozniji način odsvirati ili otpjevati određenu pjesmu. Na taj način mnogi tekstovi su se skratili, ali su se isto tako počeli izmišljati novi. Međutim, na smotrama se moglo izvoditi samo određene „tipične“ pjesme, svirke i plesove, dok su svi oni koji su bili netipični polako padali u zaborav.

Danas su veliki naponi usmjereni na motivaciju mladih kako bi prihvatili i njegovali tradicijsku glazbu te još uvijek postoji više načina i koncepcija prenošenja znanja (škole folkloru unutar KUD-ova, u školama u sklopu izvannastavnih aktivnosti, putem povremenih edukativnih radionica te vrlo rijetko prenošenje znanja u obitelji). Kao što su se u Vodnjanu i Galižani očuvale samo najtipičnije melodije u vokalnog, instrumentalnog i vokalnog-

instrumentalnom smislu, tako će se najizglednije dogoditi, a već se događa i u ostalim krajevima Istre.

Na samom kraju moram istaknuti kako me insajderstvo i vlastito umjetničko iskustvo vodilo i u metodološkom smislu pa sam upravo zbog toga došao i do drugačijih zaključaka od onih dosad uvriježenih, odnosno dominantnih. Prije svega u interpretacijskom smislu, da nisam bio aktivni svirač i pjevač, zasigurno ne bih došao do zaključka kako je veliki broj tradicijskih pjesama u stilu tijesnih intervala zapravo novijeg datuma, odnosno, kako su tu radi o autorskim pjesmama. Kao pjevač mogao sam razlikovati različite melodije koje pripadaju različitoj starini. Puno mi je bilo jasnije na koji način i zašto su neki versi nastajali, a neki padali u zaborav. Zašto su neke pjesme bile u modi, a druge nisu i sl. Također, dugi niz godina u organološkom smislu tražilo se odgovore isključivo u morfologiji tradicijskih glazbala poput *sopela*, *miha*, *svirala* i sl., gdje su istraživači inzistirali na mjerenju frekvencija koju proizvode određeni tonovi na glazbalu, rasporedu rupica i sl., kako bi dokazali da je glazbalo i njegova specifična morfologija zaslužna da zvuči tako kako zvuči. Zastupam suprotnu tezu, te sam pokazao kako je isključivo čovjek/svirač taj koji je zaslužan da instrument zvuči onako kako zvuči. Primjerice, indijski *shenay* u rukama svirača *sopela* zvučati će u istarskom melosu, dok će *sopela* u rukama Indijca zvučati u nekom indijskom melosu. Stariji istraživači nisu uzimali u obzir kako su određena tradicijska glazbala donošena iz drugih krajeva, već se izvor uvijek tražio na samom tlu Istre. Glazbala koja nisu bila „tipična“, nije se niti razmatralo i proučavalo, tako da se često nije moglo doći do drugačijih zaključaka. Činjenica kako su stariji svirači svirali na glazbalima koja su donosili iz Italije nije bila čak ni politički opravdana.

Također, kroz doticaje s ljudima koji nisu bili dio folklornog miljea, došao sam do zaključka kako je velika razlika u glazbenim praksama koja su prevladavale u prošlosti i one koju se pokušava danas prezentirati kroz smotre i razne folklorne priredbe.

Krenuo sam u istraživanje s idejom kako se tradicijska glazba Istre razlikuje od kraja do kraja i kako nisu svi glazbeni oblici svugdje jednako prisutni i popularni. Određeni instrumenti i vokalni oblici postali su u identitetskom smislu svojevrsni simboli i markeri identiteta, pa su se postepeno kolonizirali i u one krajeve u kojima povijesno nisu pripadali. Zahvaljujući tome određeni su glazbeni oblici prve tradicije preživjeli do današnjih dana. Međutim, oni su se itekako mijenjali i prilagođavali vremenu i modama. Mnogi oblici koji su opisani primjerice pod stilom *kanat* nastajali su *ex novo* u drugoj polovici 20. stoljeća. Tako da su većini današnjih *kanti* poznati autori, kako teksta, tako i glazbe. Isto tako nastaju i neke nove vokalno-instrumentalne kombinacije poput *kantanja pod roženicu*. Afirmaciji svega toga

pridonijele su smotre folklora koje su njegovale samo određene glazbene oblike prvenstveno prve tradicije, dok su stariji glazbeni oblici druge tradicije gotovo iščeznuli. Određeni glazbeni oblici su reprezentativniji od ostalih i samim time u fokusu kako istraživača, tako i javnosti. Možemo reći kako se živa tradicija razlikuje od one koja je reprezentativna i „službena“. Sve navedene teze potvrdile su mi se zahvaljujući dugogodišnjem iskustvu vlastitog umjetničkog stvaranja pa na taj način i spontanim i neposrednim kontaktima s drugim umjetnicima i znalcima o glazbi Istre, uz detaljno upoznavanje s arhivskim gradivom, literaturom i vlastitim terenskim istraživanjima te višegodišnjim praćenjem žive tradicije. Tako sam dobio sliku koja se razlikuje od dosad dominantnih percepcija Istre kao područja u kojem dominira pjesma i svirka u stilu tijesnih intervala, ali i o glazbenim oblicima koji su tu od davnina. Malobrojniji su bili prilozi znalaca poput Marušića, Nikočević, Papuge čiji rezultati i iskustva su me u istraživanju poticali da bih došao do cjelovitije slike o tradicijskoj glazbi Istre.

6. LITERATURA:

BABUDRI, Francesco. 1926. *Fonti vive dei Veneto-Giuliani: per le scuole medie e le persone colte*. Milano.

BAILY, John. 2001. Learning to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology. *British Journal of Ethnomusicology* 10, br. 2: 85-98.

BAINES, Anthony. 1967. *Woodwind instruments and their history*. 3. izd. London: Faber & Faber Limited.

BALOTA, Mate. 1946. *Tijesna zemlja*. Rijeka: Istarska nakladna zadruga.

BARTH, Frederik. 1969. *Ethnic groups and boundaries*. Boston: Little, Brown and Company.

BARTOLIĆ, Ivan. 1979. Barba Jušte iz Lindara. *Istarska Danica*: 165-168.

BAUMANN, M. P. 1989. The Musical Performing Group: Musical Norms, Tradition and Identity. *The World of Music* 31, br. 2: 80-113.

BELTRAM, Vlasta. 2005. *Godci god'jo prav na glas*. Koper: Pokrajinski muzej Koper.

BENUSSI, Libero. 1997. Su alcuni canti popolari di Rovigno. *Atti del Centro di Ricerche storiche Rovigno*, br. 27: 383-397.

BERTOŠA, Miroslav i Robert Matijašić, ur. 2005. *Istarska enciklopedija*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

BERTOŠA, Miroslav. 2006. Hrvatska historiografija i hrvatski povijesni identiteti. U: *Identitet Istre ishodišta i perspektive*, ur: Marino Manin i dr., 17-27. Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar.

BEZIĆ, Jerko. 1981. Stilovi folklorne glazbe u Jugoslaviji. U: *Zvuk*, br. 3: 33-50.

- BEZIĆ, Jerko. 1984. Hrvatska Narodna muzika. U: *Leksikon jugoslavenske muzike*, Krešimir Kovačević et al., ur. Zagreb: Jugoslavenski i leksikografski zavod "Miroslav Krleža", 328-336.
- BIJAŽIĆ, Marko. 1999. *Istarski narodni običaji i stari zanati*. Pula: C.A.S.H..
- BILIĆ, Josip. 2014. *Mali svit*. Pazin: Matica hrvatska.
- BLACKING, John. 1973. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- BLAGONIĆ, Sandi. 2010. *Objektiviranje identiteta u procesu socijalne i političke mobilizacije periferije*. Zagreb: Filozofski fakultet. (doktorska disertacija).
- BLAGONIĆ, Sandi. 2013. *Od Vlaha do Hrvata*, Zagreb: Jesenski i Turk.
- BONIFAČIĆ, Andrija. 1977. Tužna i sretna grlica. *Istarska Danica*: 132-135.
- BONIFAČIĆ, Andrija. 1977. Narodne pjesme u Premanturi. *Istarska Danica*: 123-126.
- BONIFAČIĆ, Andrija. 1978. Jedan rakljanski napjev. *Istarska Danica*: 175-177.
- BONIFAČIĆ, Andrija. 1979. Zibala Jane. *Istarska Danica*: 102-105.
- BONIFAČIĆ, Andrija. 1981. Jedan glas iz Ćićarije, a jedan, iz vlašije. *Istarska Danica*: 128 - 129.
- BONIFAČIĆ-ROŽIN, Nikola. 1952. *Hrvatske narodne pjesme, priče i običaji iz Ćićarije i kotare Buzet*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (rukopis).
- BONIFAČIĆ-ROŽIN, Nikola. 1952. *Hrvatske narodne pjesme, priče i običaji iz kotara Buje*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (rukopis).
- BONIFAČIĆ-ROŽIN, Nikola. 1952. *Hrvatske narodne pjesme, priče i običaji iz kotara Poreč i okolice Rovinja*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (rukopis).

BONIFAČIĆ-ROŽIN, Nikola. 1953. *Hrvatske narodni običaji, pjesme, priče iz kotara Pazin*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (rukopis).

BONIFAČIĆ-ROŽIN, Nikola. 1960 – 1982. *Hrvatske narodne pjesme, običaji, priče i drugo kotara Pule i Lupoglava*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (rukopis).

BONIFAČIĆ, Ruža. 2001. O problematici takozvane "istarske ljestvice". U: *Narodna umjetnost* 38, br. 2: 73-95.

BOŠKOVIĆ-STULLI, Maja. 1952. *Narodne priče, pjesme i praznovjerja okolice Rovinja i Poreča*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (rukopis).

BOŠKOVIĆ-STULLI, Maja. 1952. *Narodne pripovjetke, praznovjerja i pjesme iz okoline Labina*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (rukopis).

BOŠKOVIĆ-STULLI, Maja. 1952. *Narodne pripovjetke, praznovjerja i pjesme iz okoline Labina*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (rukopis).

BOŠKOVIĆ-STULLI, Maja. 1953. *Hrvatske narodne pripovjetke i pjesma kotara Pazin*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (rukopis).

BRAJŠA RAŠAN, Matko. 1961. *Razne svjetovne, sv. 1 – Svjetovne istarske narodne pjesme*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (rukopis).

BRAJŠA RAŠAN, Matko. 1910. *Hrvatske narodne popijevke iz Istre, 50: svjetske i crkvene, Sv. 1*. Pula: "Josip Krmpotić".

BRATULIĆ, Vjekoslav. 1959. *Rovinjско Selo: Monografija jednog istarskog sela*. Zagreb: Jadranski institut JAZU, Jadranske monografije, knjiga 2.

BULETIĆ, Mario i Dario MARUŠIĆ. 2014. *Istarski tradicijski instrumenti iz fundusa Etnografskog muzeja Istre*. Pazin: Etnografski muzej Istre.

BURADA, Teodor. 1896. *O Calatorie in Sotole Romanesti din Istria*. Bukurešt: Tipografia Nationala.

CERIBAŠIĆ, Naila. 1998. Etnomuzikološka i etnokoreološka djelatnost Instituta tijekom devedesetih godina. U: *Narodna umjetnost* 35, br. 2: 49-66.

CERIBAŠIĆ, Naila. 2003. *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće, Povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku. Biblioteka Nova etnografija.

ČAPO ŽMEGAČ, Jasna, Valentina Gulin Zrnić i Goran Pavel Šantek. 2006. Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja. U: *Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*, ur. Jasna Čapo Žmegač, Valentina Gulin Zrnić i Goran Pavel Šantek, 7-52. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku i Naklada Jesenski i Turk.

ČAPO ŽMEGAČ Jasna i dr. 1998. *Etnografija - svagdan i blagdan hrvatskoga puka*. Zagreb: Matica hrvatska.

ČAPO ŽMEGAČ, Jasna. 1994. Plaidoyer za istraživanje (nacionalnog) identiteta u Hrvatskoj etnologiji. U: *Etnološka tribina*, br. 17: 7-23.

ČARGONJA, Alojz. 2013. Pjesništvo, nošnja, običaji, pjesme, poslovice i mudre izreke buzetske Ćićarije. U: *Zbornik Općine Lanišće*, knj. 6. 69–79. Općina Lanišće.

ČALETA, Joško. 2007. Antropološki pregled glazbovanja. U: *Dalmatinska zagora — nepoznata zemlja*, Vesna Kusin (ur.), Zagreb: Ministarstvo kulture RH; Galerija Klovićevi dvori, str. 549-556.

ČALETA, Joško. 2012. Glazbovanje Dalmatinskog zaleđa: Interdisciplinarni antropološko-etnomuzikološki pristup glazbenoj praksi u kulturnom kontekstu. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička Akademija (doktorski rad).

ĆALETA, Joško. 2015. Da si o' srebra, da si o' zlata. U: SFUMATO: duhovni zvuci, boje i oblici, ur. Ana VIDIĆ. Zagreb: Muzej Mimara. 26. svibnja 2015. Programska knjižica.

DELORKO, Olinko. 1953. *Narodne pjesme i običaji iz kotara Pula i Poreč*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (rukopis).

DELORKO, Olinko. 1953. *Narodne pjesme kotara Pazin*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (rukopis).

DELORKO, Olinko. 1960. *Istarske narodne pjesme*. Zagreb: Institut za narodnu umjetnost.

DOBRILA, Tone. 1981. *Istarske kazališne družine u NOB, građa za povijest*. Rijeka: Otokar Keršovani.

DOBRONIĆ, Antun. 1943. Prinos Istre hrvatskoj glasbi. U: *Alma Mater Croatica* 7, 1-4: 62-69.

DONORÀ, Luigi. 1997. Antiche musiche sacre e profane di Dignano d'Istria. U: *Collana degli atti*, Extra serie n. 2. Rovinj-Trst: Centro di ricerche storiche – Università popolare di Trieste, Unione Italiani-Fiume.

DUVELLE, Charles. 2010. *Aux sources des musiques du monde*. Paris: Editions Unesco.

DVORINKOVIĆ, Vladimir. 1958. Problem preslovenskog, starobalkanskog elementa u našem muzičkom folkloru. U: *Rad Kongresa folklorista Jugoslavije na Bjelašnici 1955. i u Puli 1952.*, ur. Vinko Žganec, 92-97. Beograd: Savez Udruženja folklorista Jugoslavije.

ELLIS, Alexander, J. 1877. *On the basis of music, containing an elementary account of the nature of musical notes and chords, the generation of scales and modulations, and the origin and effects of the usual tempered scales*. London: C. F. Hodgson & Son.

ELLIS, Carolyn & BOCHNER, Arthur P. 2000. Autoethnography, personal narrative, reflexivity. In Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (2nd ed., pp.733-768). Thousand Oaks, CA: Sage.

ELLIS, Carolyn. 2004. *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek: AltaMira Press.

ERIKSEN, Thomas Hylland. 2004. *Etnicitet i nacionalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara krug.

FACCHINETTI, Antonio. 2005. *O Istarskim Slavenima*. Labin: Mathias Flacius.

FAJDETIĆ, Vladimir. 1966. Narodna glazba Hrvatskog primorja, Istre i Kvarnerskih otoka. U: *Rad XI-og kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Novom Vinodolskom 1964.*, ur. Vinko Žganec, 45-54. Zagreb: Savez udruženja folklorista Jugoslavije, Društvo folklorista Hrvatske.

FAJDETIĆ, Vladimir. 1974.-1975. *Dvije hrvatske narodne mise iz Istre*, Posebni otisak iz Sv. Cecilije br. 4 (1974.) i 1 (1975.).

FRANCETIĆ, Ivan. 1957. *Narodne pjesme iz Boljuna i boljunske okolice*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristku (rukopis).

GAVAZZI, Milovan. 1928. Kulturna analiza etnografije Hrvata. U: *Narodna starina*, br. 16: 115-144.

GEERTZ, Clifford. 1998. *Tumačenje kulture I*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Glas Istre. 1946. Dobro došli naši veliki saveznici! Istra pozdravlja dolazak Međunarodne komisije za razgraničenje. 8. ožujka.

Glas Istre. 1946. Istarska narodna pjesma, nošnja i običaji dokazuju da je Istra Hrvatska. 21. veljače.

GRBIĆ, Jadranka. 1994. *Identitet jezik i razvoj*. Zagreb: Institut za etnoflogiju i folkloristiku.

HALMI, Aleksandar. 2001. *Metodologija istraživanja u socijalnom radu*. Zagreb: Alinea.

HARDING, Sandra. 1987. Introduction: Is There a Feminist Method? U: *Feminism and Methodology*, ur. Sandra Harding, 1-14. Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press-Open University Press.

HAUSER, Nuša. 2006. *Il canto al sottile e al grosso. Ricerca su un genere musicale della tradizione istriana*. Padova: Università degli studi di Padova (diplomski rad).

HAVILAND, William. 2004. *Kulturna antropologija*. Zagreb: Naklada Slap.

IVANČAN, Ivan. 1960. Istarska svirala – šurla. U: *Rad VII kongresa SUFJ*, 253– 260.

IVANČAN, Ivan. 1963. *Istarski narodni plesovi*. Zagreb: Institut za narodnu umjetnost.

IVE, Antonio., 1877. *Canti popolari istriani raccolti a Rovigno*. Torino: Roma; Torino; Firenze: Ermanno Loescher, 1877. — XXXII, 383 p. (Canti e racconti del popolo italiano, vol. 5.).

JAKELIĆ, Mirjana. 1971. Kronika – međunarodna smotra folklora (Zagreb, 19—26. srpnja 1970). U: *Narodna umjetnost* 8, br. 1: 363-366.

JARDAS, Ivo. 1957. *Kastavština: građa o narodnom životu i običajima u kastavskom govoru*. Zbornik za narodni život i običaje, knjiga 39. Zagreb: JAZU.

JARDAS, Ivo. 1971. *Po grožnjanskom krasu. Ljudi, običaji, folklor*. Buje: Narodno sveučilište.

JERONČIĆ, Lucijan. 2010. *Neki stari meštiri od štrumenti*. Vlastita naklada. Ježtisak.

KALAPOŠ, Sanja. 2002. *Rock po istrijanski. O popularnoj kulturi, regiji i identitetu*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

KARABAJIĆ, Nikola. 1956. *Muzički folklore Hrvatskog primorja i Istre*. Rijeka: Novi list.

KIRIGIN, Ivo. 1946. Akustički temelji istarske ljestvice. U: *Muzičke novine Hrvatskog državnog konzervatorija 1*, br. 6: 1-2.

KORACA, Rudolf, ur. 2005. *Tebe Boga hvalimo: crkvena pjesmarica*. Pazin: „Josip Turčinović“.

KRANJČIĆ, Milica. 2019. *Ljudi pod žminjsken turnon*. Žminj: Općina Žminj.

KRIZMAN, Gordana. 2013. Prva smotra istarske pince i vazmenog doručka fešta od gušta i besedi. U: *Ladonja* 4/327: 7.

KUBA, Ludwig. 1909. Einiges über das istro-dalmatinische Lied. U: *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft*. [s.n.]. Wien: Artaria & Co. - Leipzig: Breitkopf & Haertel, 271-276.

KUHAČ, Franjo Ksaver. 1878-1881. *Južno-slovjenske narodne popievke, I-IV*. Zagreb: vlastita naklada.

KVALE, Steinar. 1994. Ten standard Objections to Qualitative Research Interviews. U: *Journal of Phenomenological Psychology* 25, br. 2: 147-173.

LEYDI, Roberto. 1973. *I canti popolari Italiani*. Arnoldo Mondadori Editore.

LOZICA, Ivan. 1988. Dva karnevala. U: *Narodna umjetnost*, br. 25: 87-113.

MAJOR ŠUJEVIĆ, Iva, ur. 2011. *Svati po staroj užanci*. Pazin: Matica hrvatska.

MARCUS, E. George. 1998. *Ethnography through thick and thin*. Princeton: Princeton University Press.

MARÉCHAL, Garance. 2010. Autoethnography. In A. J. Mills, G. Durepos & E. Wiebe (Eds.), *Encyclopedia of case study research* (Vol. 2, pp. 43–45). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

MAROŠEVIĆ, Grozdana. 2001. Folklorna glazba. U: *Hrvatska tradicijska kultura na razmeđu svjetova i epoha*, ur. Zorica Vitez i Aleksandra Muraj, 409-421. Zagreb: Barbat - Galerija Klovićevi dvori - Institut za etnologiju i folkloristiku.

MARUŠIĆ, Dario. 1995. *Piskaj, sona, sopi*. Svijet istarskih glazbala. Pula: Castropola.

MATETIĆ RONJGOV, Ivan. 1925. O istarskoj ljestvici. U: *Sveta Cecilija XIX*, br. 2: 37- 42.

MATETIĆ RONJGOV, Ivan. 1925. O bilježenju istarskih starinskih popievki. U: *Sveta Cecilija XIX*, br. 6: 165-171.

MATETIĆ RONJGOV, Ivan. 1946 -52. *Narodne popjevke iz Istre, atto 1-3*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (rukopis).

MEDIĆ, Mladen. 2010. Njegovanje prošlosti za bolju budućnost. *Glas Istre*. 22. listopada.

MERKEL-TIEFENTHALER, Vera. 2010. Stari hrvatski fonografski zapisi u novoj zvučnoj tehnici. U: *Jezik 57*, br. 3: 118-120.

MERRIAM, Alan P. 1964. *The Antropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

MIKAC, Jakov. 1977. *Istarska škrinjica*. Zagreb: Matica Hrvatska.

MIOČ, Boro i dr. 2012. *Istarska ovca - hrvatska izvorna pasmina*. Zagreb: Hrvatski savez uzgajivača ovaca i koza.

MOGOROVIĆ CRLJENKO, Marija. 2012. *Druga strana braka: nasilje i ilegitalnost u (izvan)bračnim vezama na području Porečke biskupije u prvoj polovici 17. stoljeća*, Zagreb: Srednja Europa.

NIKOČEVIĆ, Lidija i dr. 2002. *Istra različiti pogledi*. Pazin: Etnografski muzej Istre.

NIKOČEVIĆ, Lidija. 2011. *Valiže&Deštini*. Pazin: Etnografski muzej Istre (katalog izložbe).

OPLANIĆ, Božidar. 1968. *Istarske narodne pjesme*. Beograd (rukopis, Institut za etnologiju i folkloristiku rkp 920).

ORLIĆ, Drago. 2014. *Roverija - portret zavičaja*. Svetvinčenat: Općina Svetvinčenat.

ORLIĆ, Drago. 2003. *Istarski bordel muza*. Zagreb: V.B.Z. studio.

ORLIĆ, Ivona. 2004. *Franci Blašković i konstrukcija suvremenog istarskog identiteta*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju (magistarski rad).

ORLIĆ, Ivona. 2004/2005. Istarski identitet kroz glazbeno stvaralaštvo: Etnološki pristup. U: *Etnološka tribina* 27-28, br. 34/35: 91–110

ORLIĆ, Ivona. 2006. Čakavsko pjesništvo u Istri. Od spašavanja dijalekta do očuvanja identiteta. U: *Etnološka istraživanja*, br. 11: 135-159.

ORLIĆ, Ivona. 2011. *Regionalni identitet u suvremenoj turističkoj ponudi Istre*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju (doktorski rad).

ORLIĆ, Ivona. 2013. *Istra kroz tri generacije: između svakodnevne konstrukcije identiteta i turističkog proizvoda*. Pazin: Etnografski muzej Istre – Museo etnografico dell'Istria.

PAVAČIĆ, Ivan. 2011. *Početnica za svirku sopela i kanat po starinsku*. Rijeka: Ustanova I. M. Ronjgov

PERIĆ POLONIJO, Tanja, prir. 1992. *Narodne pjesme Ćićarije / zapisao Josip Ribarić*. Pazin: Istarsko književno društvo "Juraj Dobrila"; Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

PERIĆ POLONIJO, Tanja, prir. 1992. *Narodne pjesme iz Istre / zapisao Jakov Volčić*. Pazin: Istarsko književno društvo "Juraj Dobrila"; Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

PERIĆ POLONIJO, Tanja, prir. 1997. *Hrvatske narodne pjesme što se pjevaju u Istri i na Kvarnerskih otocima*, Pazin: Istarsko književno društvo "Juraj Dobrila".

PERINIĆ LEWIS, Ana. 2011. Hvarski kampanilizam – stereotipi i podrugljivi etnici otoka Hvara. U: *Studia ethnologica Croatica*, br. 23: 215-237.

PERNIĆ, Renato. 1985. *Narodne pjesme iz Istre*. Pula: Istarska naklada.

PERNIĆ, Renato. 1997. *Meštri svirci i kantaduri*. Buzet: Reprezent.

PERNIĆ, Vladimir i dr. 2007. *Barbanska dota*. Barban: KUD "Barban".

PERNIĆ, Vladimir. 2008. *Zasopimo na organi u Gračišću*. Buzet: Reprezent.

PETRONIO, Prospero. 1968. *Memorie sacre e profane dell'Istria*, ur. Giusto Borri i Luigi Parentin. Trst: Unione degli Istriani nel cinquantesimo anniversario della redenzione.

PLESNIČAR, Ljudmila. 1954. Svatbeni običaji v okolici Buzeta v prvi polovici XIX. stoletja. U: *Kronika - Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, br. 2: 95-97.

POTKONJAK, Sanja. 2014. *Teren za etnologue početnike*. Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo, HED biblioteka – Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, FF press, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju.

PRAŠELJ, Dušan, prir. 1990. *Ivan Matetić Ronjgov - Zaspal Pave. Zbirka notnih zapisa narodnih pjesama Istre i Hrvatskog primorja*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka i Kulturno-prosvjetno društvo "Ivan Matetić Ronjgov".

PRAŠELJ, Dušan. 1995. Autohtoni glazbeni izraz Hrvatskog primorja i otoka. U: *Zbornik društva za povijesnicu Klana*, 1: 101-114.

PREPREK, Stanislav. 1923. Istarska ljestvica. U: *Sveta Cecilija*, br. 17: 135.

RADIĆ, Ignacije. 1914. Staroslavensko crkveno pjevanje u biskupiji krčkoj. U: *Sveta Cecilija* 8/3:35-36.

RADIĆ, Ivan. 1995. *Zasopimo sopile*. Rijeka: Matica hrvatska, ogranak Rijeka.

RADOLE, Giuseppe. 1968. *Canti popolari istriani. Seconda raccolta con bibliografia critica*. Firenze: Olschi.

RAKOVAC, Milan. 1995. *Riva i družī*. Pula: C.A.S.H..

RIHTMAN, Cvetko. 1998. O Ilirskom porijeklu polifonih oblika narodne muzike Bosne i Hercegovine. U: *Muzika*, br. 5: 6-11.

RIHTMAN-AUGUŠTIN, Dunja. 1991. Istinski ili lažni identitet – ponovno o odnosu folklorā i folklorizma. U: *Simboli identiteta: Studije, eseji, građa*, ur. Dunja Rihtman-Augustin, 78-89. Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo.

RODMAN, Margaret. C. 1992. Empowering Place: Multilocaliti and Multivocaliti. U: *American Anthropologist* 94, br. 3: 640-656.

RUDAN, Evelina. 2016. *Vile s Učke, žānr, kontekst, izvedba i nadnaravna bića predaja*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

RUDAN, Ive. 1974. Istarske taranjkalice. U: *Jurina i Franina*. 140-141.

RUDAN, Ive. 1976. Barbanske taranjkalice. U: *Barban i barbanština*. Pula. 197 – 207.

RUDAN, Ive. 1979. *Narodna čakavska poezija na tlu Istre i Hrvatskog primorja*. Pula: Čakavski sabor.

SMITH, Antony D. 1991. *National Identity*. Nevada: University of Nevada Press.

ŠEPIĆ, Lino. 2002. *Tu i tamo po Bujštini: kulturno-povijesne crtice, članci, baština i zanimljivosti*. Buje: Matica hrvatska Buje.

ŠIKLIĆ, Josip. 1997. *Pazinski Novaki*. Pazin: Matica hrvatska - ogranak Pazin.

ŠIROLA, Božidar. 1942. *Hrvatska narodna glazba. Pregled hrvatske muzikologije*. Zagreb: Matica hrvatska.

ŠIROLA, Božidar. 1919. Istarska pučka popijevka. U: *Savremenik*, br. 11-12: 509-518.

ŠIROLA, Božidar. 1931. Fućkalice. U: *Narodna starina* 10, br. 26: 231-266.

ŠIROLA, Božidar. 1933. Sopile i zurle. U: *Narodna starina* 12, br. 30: 1-64.

ŠIROLA, Božidar. 1937. *Sviraljke s udarnim jezičkom*. Zagreb: JAZU.

STAREC Roberto. 2004. *I canti della tradizione italiana in Istria*. Brescia: Grafo edizioni.

STAREC, Roberto. 1986. I discanti popolari della tradizione veneto-istrian, Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria. U: *Nuova Serie*, br. 34: 117-142.

STAREC, Roberto. 1987. Instruments and instrumental repertoire in Istria: The two traditions, U: *Zbornik radova XXXIV Kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije: Tuzla, 22. do 26. IX 1987.*, ur. Miroslava Fulanović-Šošić, 469-474. Tuzla: Savez udruženja folklorista Jugoslavije.

STAREC, Roberto. 2001. *Canzoniere Triestino*. Trieste: Edizioni Italo Svevo Trieste.

STAREC, Roberto. 1991. *Il repertorio etnomusicale Istro-Veneto*. Catalogo delle registrazioni 1983 – 1991. Trst: Istituto Regionale per la Cultura Istriana.

STAREC, Roberto. 1990. *Strumenti e suonatori in Istria*. Udine: Pizzicato.

STAREC, Roberto. 1999. "The Three Goats: Ethnic Group, Political Borders and Regional Identity in Istria". U: *New Countries, Old Sounds? Cultural Identity and Social Change in Southeastern Europe*, ur. Bruno B. Reuer. München: Verlag Sudostdeutsches Kulturwerk. 99 - 108.

STEPANOV, Stjepan. 1952. *Trinaest pjesama iz Istre*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (rukopis).

STOCKMANN, Erich. 1984. *Teoria e metodo per lo studio degli strumenti di musica popolare*. Culture musicali, br. 3: 3-17.

SULIMA, Roch. 2005. *Antropologija svakodnevnice*. Beograd: Biblioteka XX. Vek.

SUPEK, Olga. 1988. Etnos u etnologiji i kulturnoj antropologiji. U: *Zgodovinske vzporednice slovenske in hrvaške etnologije*; Dolenjske Toplice, 3. – 5. 11. 1987., ur. Ingrid Slavec-Gradišnik i Tatjana Dolžan, 29-60. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo.

ŠKRBIĆ ALEMPIJEVIĆ, Nevena. 2002./2003. Značenja tradicijskoga pri konstruiranju istarskih identiteta. Zagreb. U: *Studia ethnologica croatica*, vol. 14/15: 69-88.

ŠURAN, Noel. 2011. Zvučni oblici – zvučni objekti. Rijeka: Sveučilište u Rijeci, Akademija primijenjenih umjetnosti (diplomski rad).

ŠURAN, Noel. 2015. Etno-glazbeni performansi ili stvaranje i sviranje na čudnim glazbalima U: *Kazalište*, 63/64: 83- 91.

ŠURAN, Noel. 2016. Crkveni običaji u Istri: Pasijska baština između nestajanja i nastajanja. U: *Zbornik radova X. međunarodnog znanstvenog simpozija Pasijske baštine Muka kao nepresušno nadahnuće kulture*, ur. Jozo Čikaš, 69-87. Zagreb: Udruga Pasijska baština.

ŠURAN, Noel. 2016. Prekinuta stogodišnja glazbena tradicija. *Istarska Danica*: 184-186.

TADEJ, Perla. 1983. Mogućnosti i perspektive promatranja sa sudjelovanjem, U: *Revija za sociologiju*, br. 1-4: 81-94.

TISCHBEIN, August i August Selb. 1997. *Uspomene sa slikarskog putovanja Austrijskim primorjem*. Pula: C.A.S.H..

TOMMASINI, Giacomo Filippo. 1847. *De comentari storici-geografici della Provincia dell'Istria*. Archeografo Triestino IV.

TOMAŠEK, Andrija. 1985. *Zlatić Slavko, kronika života i rada*. Poreč: Narodno sveučilište Poreč.

TOMIĆ-KOLUDROVIĆ Inga i Anči LEBURIĆ. 2002. *Sociologija životnog stila: prema novoj metodološkoj strategiji*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk i Hrvatsko sociološko društvo.

UJČIĆ, Tugomil i Vitomir Ujčić. 1953. *Pazin*. Pula: Gradska štamparija.

VALIĆ, Tone. 1944. *Štorice iz Proštine*. Zagreb

VALVASOR, Weichard J. 1689. *Die Ehre des Herzogthums Crain*. Laibach – Numberg. b. II.

VISINTIN, Denis i Marija Ivetić. 2007. *Vjenčanja u fragmentima baštine i suvremenog doba*. Pazin: Muzej grada Pazina.

VITEZ, Zorica, ur. 2009. 43. *Međunarodna smotra folklora Zagreb*: MSF (programska knjižica).

VLAHOV, Dražen. 2011. *Matična knjiga iz Boljuna, glagoljski zapisi od 1576. do 1640*. Pazin: Državni arhiv u Pazinu.

ZEBEC, Tvrtko. 2005. *Krčki tanci - Tanac dances on the Island of Krk*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku; Rijeka: Adamić.

ZLATIĆ, Slavko. 1934-46. *Istarske narodne popijevke*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (rukopis).

ZLATIĆ, Slavko. 1972. Tonski niz narodne muzike Istre, Hrvatskog primorja i sjeverno dalmatinskih otoka. U: *Rad XVII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije: Poreč 1970.*, ur. Vinko Žganjec, 83-86. Zagreb: Savez udruženja folklorista Jugoslavije, Društvo folklorista Hrvatske.

ZLATIĆ, Slavko. 1968. Arhaična baština. (Istarsko – primorsko muzičko područje. Muzički instrumenti. Plesovi. Muzikološka istraživanja. Obrade muzičkog folklor). U: *Knjiga o Istri*. Bertoša Miroslav i dr. Zagreb: Školska knjiga, 89-96.

ZLATIĆ, Slavko. 2012. Bugarenje sjeverne Istre. U: *Zbornik općine Lanišće*, 63-67.

ZLATIĆ, Slavko. 1983. *Na brkuncu restu rože, narodne pjesme i svirka iz Roverije*. Jugoton. (Proslov gramofonske ploče).

ZOVIĆ, Josip. 2014. Himna Blaženom Miroslavu Bulešiću. *Istarska Danica*: 166-167.

ŽELJKO. 1976. Jedna dogodovština zapisivača narodnih napjeva u Istri. *Istarska Danica*: 128- 129.

ŽGANEC, Vinko. 1921. Takozvana istarska ljestvica. U: *Sveta Cecilija*, br. 8: 8-10.

ŽGANEC, Vinko. 1948-61. *Istarske narodne pjesme, atto 1-8*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (rukopis).

ŽGANEC, Vinko. 1951. Osnovni stilovi hrvatskih narodnih pjesama. U: *Hrvatske narodne pjesme i plesovi*, ur. Vinko Žganjec i Nada Sremec, 5-9. Zagreb: Seljačka sloga.

ŽIŽA, Stjepan. 1896. *Narodne pjesme iz Istre*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (rukopis).

ŽMAK, Vladimir, ur. 2013. *Hrvatska pučka škola u Lanišću iz 1851. u temeljima hrvatskog narodnog preporoda u Istri : spomen-knjiga 160 godina osnovnog školstva u Lanišću*. Pazin: Matica hrvatska - Ogranak Pazin.

Izvori:

Pisani:

Rješenje Ministarstva kulture o svojstvu kulturnog dobra za Dvoglasje tijesnih intervala Istre i Hrvatskog primorja, 2007.

Reprodukcije zvuka:

ANSAMBL „Veseli Roverci“ Pula. 1968. *Pjesma i svirka iz Istre*. Zagreb: Jugoton. (Gramofonska ploča).

BAN, Davor. (ur.) 2004. *Naša Kanta, naša besida*. Prikodraga. (CD - ROM). Grupa Paljarica. 2014. *Na zemlji istrijanskoj*. (CD - ROM).

FOLKLORNA GRUPA IZ CERA. 1967. *Pjesma i svirka iz Istre*. Zagreb: Jugoton. (Gramofonska ploča).

FOLKLORNA GRUPA CERE. 1990. *Oj divojko, jabuko rumena: narodne pjesme i svirka Rovinjštine*. Zagreb: Jugoton. (LP).

FOLKORNO DRUŠTVO „Mate Balota“ iz Pule. 1970. *Barba Grgo*. Zagreb: Jugoton. (Gramofonska ploča).

KRANJAC, Marino i MARUŠIĆ, Dario. 2005. *Godci dod'jo prav na glas*. Koper: Libris. (CD-ROM).

KRANJAC, Marino. 2013. *Brez Pašaporta*. Koper: Vruja. (CD – ROM).

KUD “Ivan Fonović – Zlatela”. 2003. *Konte od jedanput 1*. (Demo disk).

KUD „Roverija“ Juršići. 1983. *Na brkuncu restu rože : narodne pjesme i svirka iz Roverije*. Zagreb: Jugoton. (Gramofonska ploča).

MARIĆ Katarina i Tajana UJČIĆ (ur.). 2019. *Gajba i tić*. Pula: Povijesni i pomorski muzej Istre (CD-ROM).

PJESMA I SVIRKA IZ ISTRE. 1968. Zagreb: Jugoton. (Gramofonska ploča).

PERNIĆ, Renato (ur.). 1980. *Narodne pjesme i plesovi Bužeštine / Folk songs and dances of Bužeština*. Zagreb: Jugoton. (Gramofonska ploča).

PERNIĆ, Renato (ur.). 1983. *Doleti tičica: narodne pjesme i svirka pazinštine*. Zagreb: Jugoton. (Gramofonska ploča).

PERNIĆ, Renato (ur.) . 1983. *Labinske konti i tonci: narodne pjesme i plesovi labinštine*. Zagreb: Jugoton. (Gramofonska ploča).

PERNIĆ, Renato (ur.). 1984. *Zletela tužna grlica : narodne pjesme i svirka Poreštine*. Zagreb: Jugoton (Gramofonska ploča).

PERNIĆ, Renato (ur.). 1987. *Cvit mladosti: narodne pjesme i svirka južne Istre*. Zagreb: Jugoton. (2 gramofonske ploče).

PERNIĆ, Renato (ur.). 1992. *Cviće mi polje pokrilo: hrvatske narodne pjesme iz Istre*. Pula: Libar od grozda (Audio kazeta).

PERNIĆ, Renato (ur.) *Lipa je Istra naša: narodne pjesme i plesovi iz Istre*. Jugoton. (Audio kazeta).

PRIMOŽIĆ, Valter (ur.). 2007. *Vrime je...*KUD „Ivan Fonović Zlatela” Kršan (Trostruki CD-ROM).

ŠURAN, Noel. 2013. *Audio dnevnik*. Vlastita naklada. (CD - ROM).

ŠURAN, Noel. 2013. *ŠuraNovi Versi*. Vlastita naklada. (CD - ROM).

ŠURAN, Noel. 2013. *Tradeksperiment*. Vlastita naklada. (CD - ROM).

ŠURAN, Noel. 2019. *Istra Zavičaj/Istria terra natia/ Homeland*. Torbica,Vladimir (ur). Pula: MARA. (CD - ROM).

ZLATIĆ, Slavko. 1999. *Ars et vita Slavko ZLATIĆ*. Zagreb (CD-ROM).

Video materijal:

DANOJEVIĆ, Nada. 1981. *Istarska češljarija*. Zagreb: HRT.

ROTTA, Carla. 2001. *Dignano in canto e ballo*. Vodnjan: Comunita degli Italiani di Dignano. (DVD).

KUD “Ivan Fonović Zlatela”. 2006. *Kršonski pir*. Kršan: KUD I.F. Zlatela. (DVD).

MAKAROVIĆ, Berislav. 1971. *Istarska svadba*. Zagreb: HRT.

UDRUGA HISTRIART. 2007./ 2008. *Fešta „pres“štrumienti*. Pula: Udruga Histriart. (DVD).

Materijali s interneta:

<https://radio.hrt.hr/radio-pula/ep/arhiv-renato-pernic-cd-1/191244/> (25.8.2019.)

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd-2-izdanje-2004/191362/> (22.6.2019.)

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd-3-izdanje-2005/191363/> (30.8.2019.)

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd-4-izdanje-2006/191364/> (22. 6. 2019.)

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd-5-izdanje-2007/191365/> (30.8.2019.)

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd-6-izdanje-2007/191366/> (30.8.2019.)

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd-7-izdanje-2007/191367/> (22.6.2019.)

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd-8-izdanje-2007/191368/> (22.6.2019.)

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd-9-izdanje-2009/191369/> (25.8.2019.)

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd10-izdanje-2009/191370/> (22.6.2019.)

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd11-izdanje-2010/191371/> (30.8.2019.)

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd12-izdanje-2010/191372/> (30.8.2019.)

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd13-izdanje-2010/191373/> (22.6.2019.)

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd14-izdanje-2010/191374/> (30.8.2019.)

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd15-izdanje-2015/191375/> (22.6.2019.)

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd16-izdanje-2015/191376/> (29.12.2019.)

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd17-izdanje-2016/191377/> (29.12.2019.)

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd18-izdanje-2016/191378/> (30.8.2019.)

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd19-izdanje-2016/191379/> (30.8.2019.)

<https://radio.hrt.hr/ep/arhiv-renato-pernic-cd20-izdanje-2016/191380/> (30.8.2019.)

<http://www.radioistra.hr/program/emisije/draga-nam-je-istra> (29.1.2017.)

<http://www.biskupija-porecko-pulska.hr/arhiva/12-arhiva/237-glazba-na-zvona-i-skrgetalnice.html> (15.2.2016.)

<https://www.hrvatskifolklor.net/php/tradicijaskaglazbala.php> (14.6.2019.)

<https://www.istrapedia.hr/hr/natuknice/1785/mih#>. (14.6.2019.)

<http://www.biskupija-porecko-pulska.hr/novosti/1737-in-memoriam-vinko-zidaric.html> (12. 5.2019.)

<https://www.ipazin.net/sacratrad-noela-surana-u-cenki-ju/> (12.5.2019.)

<https://kulturistra.hr/2018/10/razgovor-noel-suran-uoci-predstavljajna-projekta-herbasonarij-u-rojcu/> (25.6.2019.)

<http://kulturistra.hr/lang/hr/2018/11/predstavljen-projekt-herbasonarij-noela-surana-u-dnevnomo-boravku-dc-a-rojc/> (14.6.2019.)

<http://medulin.hr/predavanje-etnoglazbena-slika-istre-03-05-premanturi/> (12.10.2019.)

<http://kulturistra.hr/lang/hr/2013/04/noel-suran/> (20.8.2019.)

http://os-rivarela-novigrad.skole.hr/?news_hk=1&news_id=362&mshow=711 (2.2.2014.)

<http://www.pula.hr/repositorij-novosti/prikaz-novosti/article/predstavljen-projekt-arhiv-renato-pernic-i-najnoviji-nosac-zvuka-iz-njegove-edicije/> (21.1.2017.)

<http://labinska-republika.blogspot.hr/search?q=labinske+konti> (24.7.2018.)
<http://studentski.hr/vijesti/na-danasnji-dan/thomas-alva-edison-izumio-fonograf> (27.10.2017.)
<https://www.istrapedia.hr/hr/natuknice/2474/istranova> (20.8.2019.)
<http://istra.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1260> (12.7.2017.)
<http://www.istrapedia.hr/hrv/751/fonoteka-hrvatskog-radija-radio-pule/istra-a-z/> (4.1.2019.)
<http://www.istra.hr/hr/sve-o-istri/ljudi-i-obicaji> (19.2.2015.)
<http://radio.hrt.hr/emisija/cvice-mi-polje-pokrilo/328/> (27.5.2017.)
<https://www.istrapedia.hr/hrv/1342/koledanje/istra-a-z/> (12.3.2017.)
<http://labinska-republika.blogspot.com/2012/07/> (3.11.2019.)
<http://www.kanfanar.hr/novost/412> (5.1.2017.)
<http://www.canzoneitaliana.it/canti-a-batoccu.html> (25.8.2019.)
<http://www.regionalexpress.hr/site/more/mih-za-svakega-ili-mih-za-pochetnike> (14.6.2019.)
<http://www.canzoneitaliana.it/canto-a-vatoccu.html> (25.8.2019.)
<http://radio.hrt.hr/arhiva/cvice-mi-polje-pokrilo/328/> (21.1.2017.)
<http://istra.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1260> (12.7.2017.)
<http://www.pula.hr/repositorij-novosti/prikaz-novosti/article/predstavljen-projekt-arhiv-renato-pernic-i-najnoviji-nosac-zvuka-iz-njegove-edicije/> (21.1.2017.)
<http://www.kanfanar.hr/novost/412> (5.1.2017.)
<http://labinska-republika.blogspot.com/2012/07/> (3.11.2019.)
<http://labinska-republika.blogspot.com/2012/07/bertob-bolana-zaboravljena-legenda.html> (2.6.2019.)
<https://www.istra-istria.hr/fileadmin/dokumenti/kultura/XIIxII/2019/Track08.mp3> (29.12.2019.)
<https://metamedia.hr/otvorene-prijave-za-radionicu-remiks-identiteta-5/> (14.6.2019.)
<https://labinska-republika.blogspot.com/2012/07/bertob-bolana-zaboravljena-legenda.html> (14.6.2019.)
kulturistra.hr/2018/10/razgovor-noel-suran-uoci-predstavljanja-projekta-herbasonarij-u-rojcu/ (12.6.2020.)
<http://labinska-republika.blogspot.hr/search?q=labinske+konti> (24.7.2018.)
<http://www.istra.hr/hr/sve-o-istri/ljudi-i-obicaji> (19.2.2015.)
<https://www.youtube.com/watch?v=s4byzCP-fFI> (25.8.2019.)
<http://www.youtube.com/watch?v=SZ4pcw5OglA> (30.8.2019.)
<https://www.youtube.com/watch?v=aXyGjtFS2Us> (30.8.2019.)

<https://www.youtube.com/watch?v=O7yFVZ8J5u0> (30.8.2019.)
<https://www.youtube.com/watch?v=MkSf-UeJf-g> (30.8.2019.)
<https://www.youtube.com/watch?v=1FV1r4cmBdc&t=2s> (30.9.2019.)
https://www.youtube.com/watch?v=hJhC_DcTp-k (25.8.2019.)
<https://www.youtube.com/watch?v=s4byzCP-fFI> (25.8.2019.)
<https://www.youtube.com/watch?v=aXyGjtFS2Us> (30.8.2019.)
<https://www.youtube.com/watch?v=OJhRht8g5q8> (29.12.2019.)
<https://www.youtube.com/watch?v=o5oW6-jrYtM> (29.12.2019.)
<https://www.youtube.com/watch?v=CvDPHjE0nhk> (29.12.2019.)
<https://www.youtube.com/watch?v=G7VH8tq-6es> (29.12.2019.)
<https://www.youtube.com/watch?v=IJDQqpe2tZo> (29.12.2019.)
https://www.youtube.com/watch?v=_2CXM-9tC38 (29.12.2019.)
<https://www.youtube.com/watch?v=CF4MVmkinOc> (29.12.2019.)
https://www.youtube.com/watch?v=_YKnD-TCbV0 (29.12.2019.)
<https://www.youtube.com/watch?v=Kb5y9VP77LE> (29.12.2019.)
https://www.youtube.com/watch?v=E0fd3Dp9X_Y (29.12.2019.)

Napomena:

U tekstu su korišteni vlastiti zapisi s terenskih istraživanja. Svi materijali korišteni u ovom radu nalaze se u autorovoj privatnoj arhivi.

7. PRILOZI:

7.1. Prilog 1

Razgovor/intervju vodio: Noel Šuran

Ime i prezime sugovornika: Milan Milotić

Demografski podaci o sugovorniku/kazivaču/inofrmantu: Milan Milotić rođen u selu Pužari, Općina Gračišće (1948. g.). Danas nastanjen u Šuridi (Štinjan, Pula).

Datum razgovora/intervjua: 04. siječnja 2014.

Početak i kraj; trajanje razgovora/intervjua: 02:01:12

Medij/tehničke karakteristike aparata, audio zapisa: diktafon (video snimka)

Kratak opis okolnosti razgovora/intervjua: Ovaj razgovor vodio sam s poznatim *kantadurom* Milanom Milotićem, aktualnim tekstopiscem i osnivačem grupe *Paljerica* u gostionici „Grdelin“ na Velom Vrh u Puli.

(P)itanje: (N)oel

(O)dgovor: (M)ilan

N: Kad si ti bi otrok doma, koliko se kantalo, recimo u vašen selu? U okolnin selima, tamo po Boškariji, pa na ovu stranu prema Jakačićima, Pićanština, koliko je tega bilo?

M: Nemjerljivo u odnosu na danas, daleko, daleko, više. Prije svega i ljudi, dakle, demografski je bilo više nego danas, po selima naseljeno. Familije su bile mnogoljudne u prosjeku 5-6 dice. Ko ni u svakoj, svakoj drugoj, trećoj familiji se kantalo ili soplo – svirilo, kako mi rečemo na Gračašćini.

N: Recimo ki je od tvojih starijih kantieva?

M: Odgovorit ću ti Noel, na to pitanje, moja familija. Ja san dakle rođen u Pužarima, to je bivša općina Pazin, sada općina Gračišće. Malo selce, zaseok sa tri kućna broja. Dakle familija Milotić nas je bilo šest. Dakle, moja mama i tata i mi smo bili šesteročlana obitelji i jedan pokojni nažalost. I među nama svima braće smo praktički svi, i otac i mama, i mi sva djeca, smo neko više neko manje prakticirali kantat. I sestra Danica na tanko i mi braća na debelo. Da bi se kao najmlađi ja - Milan i četiri godine stariji brat Anđelo više tome posvetili i ono zaista najduži period smo skupa kantali.

N: Kako su vas pronašli?

M: Pronašli su nas tako, kako smo odrastali, volili smo se baviti i sportom pa smo se družili i po drugin selima sa omladinom, po plesovima. Otkriveni smo tako što su nas forsirali, eto kad je bija neki pir, kada su bili svati. Dakle, kad je bila plesna zabava povodom nekog drugog običaja, crkvenog ili neka druga fešta. Kad se izgradio dom, kad je bio blagdan, ponavljam crkveni, državni ili neki drugi i tu se dosta ljudi sakupilo i eto, Milan, Anđelo izvolite kantat i sestra Danica, brat Roko. Nažalost njih svih danas nema. Međutim, svi su to prakticirali i znali su, svaki na svoj način lipih kanti otkantali.

N: A koje kante su to bile onda?

M: To su bile kante recimo „Zbogom selo di san se rodija“, pak je bila kanta „Dođi k meni draga“, koju smo dugo kantali, koja je ostala zabilježena između mene i brata Anđela. To smo otkantali i snimili za Radio Pulu. Pa je brat Toni -Anton kanta sa svojom ženom Đildon jenu versu koju nismo mi mlađi savladali. Recimo „Ne umri Tone mlad, šternicu ćemo uzidat“. U mladosti san se sjeća te kante, danas se ne bih usudio izvesti, jer ni zabilježena i tako se pomalo zaboravila. Dakle, ponavljam brat Toni - Anton sa svojom suprugom Đildon, oni su dosta, dosta prakticirali. Oni su bili starija generacija od nas dosta i su puno, puno u svojoj mladosti i poslije u zrelijim godinama nastavili su živjeti konkretno u Labinu i su prakticirali kantati naše tradicijske, ajmo reći istarske kante i to na debelo i na tanko. Ja i Anđelo, ponavljam i sestra Danica smo možda najviše u tom učestvovali, mada je tu kad je doša iz Zagreba, najstariji brat Bepo - Josip i on je to uvijek u sebi nosija, bijo je po raznim vojnim Akademijama, međutim, uvijek ga je srce vuklo u Istru i kada se desilo da se on vratio na selo, doma. Pa i od Pazina kad smo ga dočekali na željezničkoj stanici, smo već počeli kantati naše domaće tradicijske kante. Po plesovima sjećam se kao djetu da su Roko brat, također sa sestrom Danicom, kantali po plesovima, po nekim fešticama, baš su bili traženi od drugih, izazivani, predlagani, ajmo Danica i Roko, zakantajte. Pa na isti način i možda malo više, smo se istakli bili ja i Anđelo u tom kantanju. Da bi mi pokle pomalo, kako smo odrasli i mojim preseljenjem u Pulu, nakon odsluženja vojnog roka. I tu u Puli san ja steka nove prijatelje s područja Barbanštine, Roverije - Roverštine. U selu su još bile dve fameje Pužar, barba Jovanin je kanta, zna je kantat.

N: Kakovi su bili njigovi versi?

M: A jedna se je zvala versa „Ciganice mala“, manje više to su versi koji su ona koristili. U nekom tako tonu, ležernijem malo, laganijom, tanko i debelo je z nekin, z mojom sestron je kanta, pa se njegova kćer u Batlug udala pa je svojzin zeton izvodija isto tri, četiri verse.

N: Kako se zvala, Ana Pužar?

M: Ni Ana, nego Marija, živa je još tu u Puli na Vidikovcu. Taj Družetić Ivanino on je umra pred jeno dva leta, pokopan u Gračišću, stolar u Uljaniku i tako dalje, kantadur je bija. Onda

je i Bino bi, on je kanta „Oj desnica, naša bela ruka“, sused Zorko - Bino, smo ga mi zvali po domu. Ja i Anđelo smo to nadograđivali, jer i Anđelo je pokle š njin kanta, jer kako on u fameji ni ima par s kin bi kanta, pa je doša, bi se priključiva nama, pa bi kanta i sa sestron Danicon, sa Braton Bepon, jer su bili vršnjaki.

(Milan pjeva pjesmu „Oj desnice“)

N: Dalje besede kako gredu?

M: " Mnogo nas je napojila puta", koji smisao su te rečenice imale nikad ih nisan proučava, taj tekst.

*" Oj desnice naša bela ruko,
mnogo nas je napojila puta,
bez ljubavi svita ne bi bilo,
ni tebe ni mene zlato materino." Evo s tin je završila.*

N: Tamo se to duperalo, a su se svirale sopele?

M: Ne. Pričala mi je pokojna mama da je moj nono u Montovanima, dakle, njezin otac sa jednim susedom, ja ne znam o kome se radilo. Dakle, moj nono je ima roženicu, dal veliku ili malu, i po svadbama, pričala mi je moja mama, to mi je ostalo zapečaćeno iz djetinjstva, da se u selu Muntovani sviralo na par roženica. To je bila glavna mužika, glavna glazba na piru, na svadbi ili na nekin drugim veseljima.

N: A mih recimo?

M: Mih mi ni poznato da se dupera, to je već više počelo, Labinščina. U Pićnu jedan poštar, poštini je dela barba Tone, ne mu se sjećan prezimena, on je bi kantador i mi se para da je sopeva na mih.

N: Tu gore, zanači je bila zadnaj granica, kadi do Ceranščine više ni bilo sopel?

M: Je bilo, sopelu od mlađe generacije, se navadija sosti u Brljafi, dakle, u našem susjednom selu. Brljafa Amedeo je bio savlada sviranje na sopelu ili roženicu kako se to u dolnjen kraju Istre zove. On je isto se dosta kreta, bija je pomorac. Da li je na Labinščini di su se jako duperale sopele i mehi i drugi instrumenti, istarski, on je to poprimija ili sa Ceranštine od one strane. On je bija stariji desetak, dvanajst godina od nas, tako da nismo.

N: S kin je on sopa? S Čedeton Liculon?

M: Je. On je bija pomorac, ali u njegovoj familiji se kantalo. On je lipo kanta naše tradicijske istarske kante sa sestron Marijon, koja se potle bila udala na Orič, on je š njon kanteva.

N: Ča ni anke onaj Šabanović, kadi je bi u Brljafi ili Deltini?

M: Je, u Bakšoti. On je poprimija.

N: S kin se navadi on?

M: Sa Čedon Liculon da, on je onoliko koliko se navadija, ima je strašnu želju. Dosta je bija napredova. Ma da to iz djetinjstva uvijek fali ona poveznica, ako si rođen u familiji di su ti stariji kantali tu poprimiš iz najranijega djetinjstva. Oni ni od roditelja poprimi. Od nas prijatelja, šta si ti Noel reka Amadea ili od Čeda Licula i Čedin konpanjon s kin je sopa -Hrelja Anton Tone isto u Pazinu je stanova, radija je na pošti. Oni su bili par, velika i mala sopela. Da bi Licul svira roženicu, a Toni je kanta ili obratno.

N: Od kud je bi ta Tone ?

M: Tone je bi tu negdje iz jednog sela, ne znan točno san zaboravio od Ceranštine je bija Tone. A Licul je bija labinjan z Šumbera.

N: A ti je poznata ta priča kako se osnovalo društvo u Pazinu?

M: Poznato mi je sledeće, ono ča san uvodno napomenu. Dolaskom u Pulu 1969. godine još prije već je bilo formirano KUD " Mate Balota". I Čedo Licul i Tone Hrelja kao veliki i strašni ljubitelji te naše istarske tradicijske kante i svirke, njima je zasluga što se bila podružnica osnovala " Mate Balota - Pazin" di su oni i još neki su bili, ne se sjećan baš detaljno drugih članova, ali ja i brat Anđelo smo bili udruženi u tu podružnicu. Da bi Anđela zaslugom Tonija Antona Hrelje koji je bio zapažen rukovoditelj u pošti, Anđela je zaposli u Pošti, ali i mene, ali ni bilo došlo do toga da se ja vratim u Pazin i da budemo jedna ekipa kantadori i sopci u toj podružnici KUD-a " M. Balota" iz Pule koje je funkcioniralo pet, šest godina. Imali smo i svoje nastupe i od Sv. Nedelje na Labinšćni od Nedeščine do Rovinjskog sela, Žminja i tako okolnih sela.

(Pitao sam ga ima li slučajno kakvu fotografiju iz tog vremena. Rekao je da misli da ima jednu, gdje on i Anđelo pjevaju, a prati ih Čedo sa sopelom na nekoj proslavi povodom jednog kulturno – umjetničkog događaja u okolici Pazina)

M: Tako da smo bili pozivani di su se održavale neke veselice, feštice neki događaji ili otvaranje komadića ceste. Onda su se izgrađivali ovi seoski Domovi, tu bimo se bili našli i zasopli i zakantali. Vjerovatno je nakon toga kad se malo slabije počelo, ta podružnica M. Balote je malo oslabila, a tada vjerujem da je Čedo Licul i Hrelja Anton, da su pomogli kod osnivanja KUD " Pazin", vjerojatno jesu, koji i dan danas djeluje.

N: Šezdesetih godina su se počele osnivati smotre, lokalne, kako je to hodilo, kad su vas našli za na smotru?

M: Jesu, to se jako toga, to je sve bliže, bliže današnjim zbivanjima. Ali su mi svježe u pamćenju ostale, to šezdestih godina točno koje godine, mi se čini 66.-67. kade san ja bi na odsluženju vojnog roka, tad je organizirana prva smotra, centralna i glavna smotra kako se to zvala onda folklora Istre, dakle, pjevanja i plesa u Motovunu.

N: Ki je to organizira?

M: Zahvaljujući, koliko ja znam najvećim djelom profesora Slavka Zlatića s kojim sam ima priliku i sam putovat nekad, Pazin - Pula i razgovarat o tim problemima, kako unapredit to.

N: Ča ti je govoriya?

M: Ovo mi je ostalo u sjećanju, u jako svežem sjećanju, jedno putovanje šinobusom iz Pazina prema Puli, pa smo o tome pričali, zadivile su ga neke moje skromne idejice kad san ja zagovara s velikim poštovanjem prema njemu, on je iz mene izvlačio čak kako ja mislim. U jenen momentu san ja reka: - profesor Zlatić jako bi bilo dobro u osnovnim školama, nastavnici glazbenog odnosno muzičkog da forsiraju, da oni znaju instrumenti istrijski svirati ili da znaju baren jednu kantu ili dve kantati da prenose to na mlađe. To mu se jako ovaj, divio se naprosto kako sam uopće moga doć na takvo razmišljanje. Inače njega smo po svim tim smotrama, događanjima, on je uvijek bio prisutan, neću reć da se hvalim, možda će bit neskromno, kako da je jako nas volija i cjenija, mene i brata Anđela. Mi od neke smotre od sedandesetih pa sve do Anđelovog odlaska na onaj drugi svit, smo bili zaista učesnici. Em, lokalnih, bile su lokalne smotre, recimo bivša općina Pazin je imala jeno 4-5 lokalnih smotri i tu su birani najbolji, kvalitetni svirači i pjevači koji su se kvalificirali, ajmo tako reć sportskim riječnikom na centralnu u Motovunu. Da bi velike zasluge uz profesora Zlatića, nemjerljive zasluge poslije je pridonio i zaslužan je za očuvanje svega toga i razvijanje Renato Pernić, glazbeni urednik Radio Pule, sve do svoje smrti. On je na tome zaista bio nezamjenjiv i najveći sakupljač svega toga.

N: U kojem smislu?

M: Ja san sklon reći u smislu omasovljavanja, u smislu da se i u najmanjen selu, di got je on dozna da se kanta, sope - sviri bilo ki instrument, bilo ki dvoglas da kanta, kako ča je dozna za mene i brata Anđela, pa nas je doša u Brozane snimati, on i njegov kolega Branko Pajić, snimatelj i tako u sva druga sela i zaseoke. Mislim da nitko živući zaljubljenik i stručnjak iz tog područja, ne bih nikoga želio uvrijediti, nije prokrstario Istrom, po priko i po dužini i po svin njenin elementima kao što je Renato Pernić i njegov suradnik Branko Pajić. Već sam zapazio kroz njegove snimke, kad je tehnika bila jednostavnija i skromnija, nego što je to danas, težio je da se i u jednom kvalitativnom smislu, dakle da se pjesma otpjeva, tražio je od nas ono kako najbolje znamo.

N: Kad je doša u Brozane. Tvoje iskustvo, ča je tražija on kad ste mu zakantali?

M: Prije svega on je tu tehniku, te mikrofone, sjećam se jednog ogromnog magnetofona. Da bi Branko Pajić, to su sproveli kroz š kale, kroz plafon, te kablove, namjestio je mikrofone, podučio

nas je kako ćemo se držat na kojoj razdaljini od mirofona, pita je ki će vodit kantu. Neke kitice smo i ponavljali.

N: Zašto ste ponavljali?

M: Mi smo bili uzburjeni tim događajem, mi sad snimamo za radio Pulu. Osjetio da smo se malo, da nas je malo određena tremica uhvatila pa smo malo stanku napravili, popričali. On nas je vrlo lijepo psihološki ubjedio i smirio, da smo mi puno kvalitetnije i složenije i bez da smo se napinjali otpjevali jedno, eto, konkretno četiri kante koje su danas u fonoteci Radio Pule.

N: Znači on je i ispravlja?

M: Ispravlja je di se radikalnije žbaljalo, recimo ili smo žbaljali tekst ili je vidi da se mučimo u smislu dizanja, neprimjerenog dizanja prvog ili drugog glasa, mi rečemo tako jednostavno. I tako da je on na tome radi da bude i kvaliteta zastupljena. A to ja san slobodan procjeniti, te snimke od unazad dvadeset i trideset godina, reći ću generalno, od snimaka koje je on i sa svojim suradnikom Brankom Pajićem snimao, pa slobodan san izvest zaključak da su, da li su pjevači onda bili kvalitetniji, i svirači, da su to sve na zavidnom nivou snimke ostale. Smijem zaključiti da danas uz svu tehniku nisam baš uvjeren da su se kvalitetnije snimile naše istrijanske kante i svirke.

N: To ste mu zakantali te četiri pjesme, ča ste znali i druge?

M: Znali smo još drugih kanti, ali eto zaključilo se tu večer da je to dovoljno.

N: Ča je on odabra koje će bit?

M: Mi smo predlagali, za koje smo bili najspremniji i uvježbani smo bili. Za neke san ja malo doda tekstove, kiticu recimo "Zbogom selo". U jednoj emisiji san surađiva u radio Puli, me je pita pok. Renato, kaže: - Milane, šta zaista si za uvijek rekao zbogom selo? To me htio pitati da li imam namjeru se još vratiti. Ja velin, u srcu iman još uvijek namjeru se vratit u selo. Ali to san želi mojen kraju pokloniti tu kantu „Zbogom selo di san se rodija“ i tako dalje.

N: To si ti napravija tu kantu?

M: Jesan da, nešto san ja malo je dotjera: „Zbogom selo di san se rodija i lipe divojke ke san ljubija“

N: A vers, od kud je bija?

M: Vers je bija od moga najstarijega brata Josipa – Bepa. Jedna vrlo zahtjevna versa koju zadnje vrime ne čujen na radio Puli, možda se nešto to pogubilo, valjalo bi je presnimiti da ostane za mlađe naraštaje. Jedna vrlo zahtjevna versa, koju sam zapamtio tako što mi je brat Bepo pričao, to je negdje sa Barbanštine, tamo da je savlada tu versu. Da bi on kanta poslije sa sestron Danicon, sa braton Tonijen i onda se to preneslo na mene i brata Anđela.

N: Ča on je bija tamo na Barbanštini?

M: Družija se u ranoj mladosti, je dela u rudniku. A onda ljudi sa Brbanštine i drugih krajeva Istre su imali samo to radno mjesto u Rudniku Raša.

N: I tamo je doša do tih kanti?

M: Tamo su se rodile te verse, di je on savlada te verse, pokupija i prenesa u naše selo.

N: A od oca i matere, su kantali vaš otac i mati?

M: Jesu, ali rijeđe, koliko se ja sjećan, kao mlad, kao djetē. Jer je otac umra kad san ja ima 10 godina. Mama znam da je na tanko, pa je i s menom i sa starijim sinovima.

N: A ke kante je ona imala?

M: Upravo ove koje san uvodno bija spominja, „Ne umri Ive mlad, šternicu ćemo uzidat“, to njoj je od djetinjstva, da je njezin otac tu kantu kanta.

N: A ove ča ste vi kantali su bile njoj kako drugajče?

M: Bile su njoj kako drugajče, ajmo reć neke modernije. Recimo, se sjećan jednu kantu od brata Tonija: " Volovi su polje preorali".

N: Kako je to hodilo?

M: Čak se ni ne bin se uspje ni sjetiti. Izbljedi ako se ne ponavlja.

„Dodi k meni draga“, to je bila već jedna modernija Tonijeva versa, sa svojom suprugom Đildon to je on kanta. To je bila, ajmo reći, jena novija u to vrime. Sad san se sjetija od pokojnog oca, je ima jenu versu koju je rado kanta „Svako delo, konac ima“.

(Milan pjeva taj vers)

N: A ti starci recimo ki su bili tamo, kako su oni gledali na te kante ča ste kantali?

M: Vrlo njin je bilo drago i podržavali su nas bez obzira, ča su možda su počeli u jednom tonu, za njihov pojam malo modernije, malo na jedan drugi način, su bile izvođene.

N: Kako, na koji način? Kako je to hodilo?

M: Da buden kratak, meni sad nakon nekih godina, desetljeća, san zaključio da smo ih počeli malo brže kantati. Jedan ritam se je, uvod u kantu je bija brži i samo izvođenje je bilo brže. I tako najduže kante su durale, rećimo 4 do 5 minuta. Procjenjivali smo mi mlađi da to je previše dugo, dugačka je jedna kanta koja se šest, sedam minuti izvodila.

N: Ste anke malo dodali tararanku unutra i to?

M: Počelo se dodavati, da naprimjer jedna kanta je bila ajmo na taranku, ja se sjećan, možda neprimjerena za današnje doba „Z braton bih ti kuću pomeja“, da li je to bila neka rugalica kanta ili neki fizički obračuni. Ostale su mi samo neke prve kitice, ostale se ne bih moga sjetiti. Mada san ja recimo od tih versa, poslije nadograđiva na neke druge napisane tekstove ili kitice kako bimo to nazvali.

N: A kad je doša Renato, ča je on iska?

M: Dolaskom Renata to mi je jako upečatljivo ostalo, jer je on inzistira da se kanta ono ča se je moglo originalnije, dakle, nazovimo to sada tradicijski, on je jako volio, obožavao je i usmjeravao nas je da neka kantamo otprilike točno kako smo od starijega brata, sestre mame ili oca navadili. Dakle, ako je to bila ta kanta ovaj koja se zvala „ Oj desnico naša bela ruka“ on je reka provajte to, izvodite točno kako ti je brat Bepo kanta, ne moj dodavat, on je to zna reć, možda je to bi stručan termin, ti ćeš procjenit Noel, sve drugo miksanje, da je to temperiranje kante, ako je drukče izvodimo. Ja san pokušam sebi izgraditi jedan način razmišljanja, da dva čovika, da dva kantadura kantamo istu kantu, da je ne moremo na isti način izvesti, svaki će je na drugajči način izves, da li griješin? Recimo moja sestra Danica na jedan način je pratila, na tanko, brata si Bepa - Josipa, na drugi način Tonija, na treći način mene i Anđela. Dakle more se devedeset posto, ali sto posto je teško ponovit od onog prethodnog kantadura ono točno izvoditi, jer to je sve bez nota i onda idemo na sluh.

N: To je igra!

M: Kako smo raspoloženi, kako smo razigrani, kako smo veseli, raspoloženi. A i ljubav se rodi prema tome, prema izvođenju takove kante od malih nogu.

N: Kojih let je to bilo kad ste vi najbolje kanatali?

M: To su bile između 69.- 86. A ako smijen reći moje najšire upoznavanje svirke, dakle istarskih instrumenata, da ih ne nabrajan i kantanja na različite načine. Više tih versi, dakle, više tarankanja počelo je zaista mojim dolaskom u Pulu 69. di san se zaposli u Uljaniku i prateći rad, jer san to volio bio sam i član, manje aktivan nešto " Mate Balote". Pratio sam i druge KUD - ove, uvijek mio je ostalo u sjećanju, djelovanje KUD - a " Rudar" iz Raše, jer mi je brat Toni tamo živi pa san se često družija sa Labinjanima.

N: Je on bija uključen u „Rudar“?

M: Nije, jer je jako bija zauzet poslom i tako da ima je svoje prijatelje s kojima je na nekim događanjima, veselicama, uvijek je zna zakantati. U sjećanju mi je ostao još jedan član KUD - a iz Raše, jedan, mislim pored glavnih članova pored onih najstarijih koji su bili Miletići, koji su divno sopli roženice, meh i tako dalje, pokojni Kutić.

N: On je bija tu z Gajane, rodom.

M: On je bi z Gajane. Ali živija je u Raši tamo je ima suprugu i familiju. I jako je poprimio labinjanski stil i način kantanja i dugogodišnji član je bija, jako drag kao osoba, društveni koji nas je, sve moguće kante prenaša je na nas. Sjećam se da je na selo dolazio kod nas u Pužare. Mi smo mu puhali u sopelu da bi on prebira i sam je kanta uz roženicu, to me divi, to me zapanjivalo kad san bi mlad, dijete, pa san to gleda. Brat Anđelo mu je puha u sopelu, a on je prebira i pjeva. To je bilo za mene nešto nepojmljivo sve to, sve se to u mene, kako bih reka,

usadilo da bih ja do današnjih dana to jako cijenio i volio i malo koliko san stiga i proučava, nadograđiva i pratio druge KUD - ove, „Cere“ recimo, KUD „Barban“, njihove članove, svi oni su imali svoj neki poseban stil kantanja, sviranja. KUD Cere strašno isto su mi bili blizu od sela do sela.

N: Kakve su bile komunikacije, u ono vrijeme, s obzirom da ste bili na kunfinu, suradnja ste kantievali s njima?

M: Jesmo, jesmo. Mada, uvijek je bila jedna doza malo, kako bin reka, jedna barikadica, kaže učlanite se pa ćete bit naši članovi, ali prijateljstva su tako nastala na druženjima na svatovima, na samljima di smo uvijek zakantali za društvo. Sa članovima KUD-a „Cere“ ili KUD-a „Barban“ i ponavljam iz KUD-a „Raša“, Labin također isto smo.

N: To isto ča si reka Kutić je prijateljeva s tvojin braton Bepon i on je dolazija kod vas doma?

M: Točno, to mi je ostalo, mislin da san prvi put na sopelu čuja sosti upravo od pokojnog barba Martina Kutića!

N: Kojih let je to bilo?

M: To je bilo ja san ima 10 -12 g., to je bilo '58.-'59., '60., to je bilo tu negdje.

N: Kega leta si ti?

M: '48.

N: Prije to nisi ču pod sopelu kantat, prije tega?

M: Nisan, jer se nažalost, mislim ne treba žaliti za to, sjećam se kad moje selo nije imalo ni struje, di je ni radija bilo, ni nikakvih.

N: Prema temu, kad je doša procvat sopela po tebi?

M: Procvat sopela, mislim, ova kulturno - umjetnička društva kao ča je KUD „Rudar“ iz Raše točno ne znan koje godine je osnovan, KUD „Cere“ ovo mogu iznijeti ako sam dobro zapamti, KUD „Cere“ je jedno od najstarijih KUD - ova.

N: '45. je osnovano.

M: Povjesno sam čitao i slušao od starijih, da su oni čak u jednoj komisiji tamo glede završetka 2. Svjetskog rata izvodili naše istrijanske, hrvatske kante, svirke da dokažu običaje Istre da mi pripadamo matici zemlji Jugoslaviji, Hrvatskoj i tako dalje. Da bi onda u Parizu pred komisijom koja je bila ne znam točno, da je bio u toj komisiji čini mi se mons. Milanović, ulogu odigrao. Da je crkvene knjige, neko mi je prepričavao, listao i dokazivao hrvatska imena i prezimena i kaže: - gospodo izvolite poslušati pjevanje i sviranje istarske stvari od članova ondašnjeg KUD -a „Cere“. '45. pa, '46., '47. i tako dalje. Dakle, to je meni poslije kad sam sazio, to mi se je jako dojmilo, dakle, ima i povijesni i svakodrugni kulturni, ne znam kako bih

terminološki još to nazva, koji je to još značaj bio tog KUD-a, da bi poslije se osnivali i drugi. Mislim da je iza njega, KUD "Raša" nešto, najstarije.

N: Po tebi kad su roženice doživile procvat kakav je danas?

M: Mislim da su '70 – ih, '73., '74., '75. pa sve tamo do '80 - ih '81., '82., '83. bio onaj bum, kroz djelovanje KUD kao mlađeg društva, KUD „M. Balota“ Pula, a prije toga je bila jedna grupa koji su se zvali „Veseli Roverci“, koji su članovi uglavnom radili, delali, bilo poslom vezani za Pulu i onda je nastalo to KUD „M. Balota“ i omasovilo se, imali su grupe, plesača, svirača. Tu su roženice, kroz sviranje do danas, snimke su ostale zahvaljujući snimanju Renata Pernića i Branka Pajića, recimo. Braća Glavaši, njihov način sviranja, pa barba Bepa Jelčića sa Martinom Glavašom, pa Bančić Blaž koji je još dan danas živ, pa pok. Špada koji je također vrhunski svirao roženice i druge instrumente. To je bilo jedno zlatno razdoblje, masovnog i kvalitetnog sviranja, slobodan sam izvest. Od '70 -ih do osamdeset i koje, dok su ti ljudi bili na sceni, uglavnom danas na žalost nema ih među nama. Da bi najduže bio aktivan i lijepe godine doživio, barba Bepo Josip Jelčić, koji je bio, svi smo ga procjenjivali i cjenili, da je bio jedan najkompletniji svirač istarskih instrumenata.

N: Pojasni mi najkompletniji, ča to podrazumijeva?

M: To smo mi kantaduri podrazumijevali, jer je zna pratiti z malon sopelon gotovo svakega pjevača – kantadura, da li je on ono bio početnik, ili je bio srednje već osposobljen da more kantati uz malu roženicu. Za kantat uz malu roženicu to bi bilo jako korisno da mladić počne u što ranijim godinama duperati, u protivnom je sve već ča odmiče vrijeme, teže to savladati. Mada na oko izgleda jednostavno. Dakle, tu strukturu kantaduri koji su bili tek početnici, je zna se prilagoditi i pratiti ih. A da ne govorimo već o oformljenim kantadurima koji su bili u „Mate Baloti“. Ovi iz Roverštine: Milan Orlić, pa Milio Orlić, pa Mario Butković, pa mlađi Pere Brgić, Slavko Celija, Škuflić Pere.

N: Kad je počela ta praksa, kantanja uz roženicu?

M: Mislim, koliko se ja sjećam to ima dugu tradiciju, jer ja se sjećam i prije KUD -a „Mate Balota“, da su još to kantali, ne znam nažalost ime, mislim da je prezime bilo Radetić iz Kringe je divno kanta. Jedina grupa je bila iz Kringe i s Tinjanštine koji su kantali uz sopelu. Slobodan sam izvesti nekakav zaključak da je to unazad sigurno stotinjak godina već kantalo uz roženicu, mada je bilo tanko i debelo kako nekakav prioritet, nekakav u praksi, neću reć zakon, ali običaj je bija da se kanta na tanko i na debelo, da li grupa, jedan kantadur ili dva. Uglavnom ženske su kantale na tanko. Ali u tim godinama ponavljam, jer se uzelo jedan mah taranjhati i više izvoditi u paru roženice, pa onda i meh uz to. Na labinštini izvođene su mantinjade čuvene, od Miletići. Miletići slove do dana današnjeg, da mantinjadu nije niko odsvirao u nekom

kvalitetnom smislu, na nekoj višoj razini, sklon sigurno reć, na nekoj višoj razini su tu mantijadu izveli, o mantinjadi ne znam puno, samo otprilike sam shvati o čemu se radi i kad se njih sluša koju poruku nosi ta mantinjada, nisan baš ulazi u detalje. Međutim, ona da se kod svih nekadašnjih svadbi znala svirat, kod svih važnih događanja, dakle, i na piru i na krštenju pa iman osjećaj da se to odsvira danas i kod pogreba određenih osoba.

N: Kad je počelo to za pogrebe, je bilo to jedanput?

M: Od kad se ja sjećam, moje sjećanje doseže u nazad 40-50 godina sigurno se to prakticiralo, zavisi kako je bija i običaj, u to dosta znan po nekin drugin linijama da se uvijek pogreb tretira po crkvenim i nekim službenim navadama, ali uglavnom i po mjesnim običajima, to je najpravičnije reć. U Tinjanu je mjesni običaj jedan, u Raklju drugi ili u Boljunu jedan treći način.

N: Kako mi znamo toliko o toj tradiciji, točno kako je bila mantinjada, balun, kad ovo ili ono, na koji način se to nauči kroz koje izvore?

M: Pa izvori su upravo ti bili, eto, sad sam se sjetio upravo kroz govore, ona emisija koliko stoljeće i više traje recimo, „Jurina i Franina“. Taj kalendar, taj librič, od kad se to piše. Jednom prilikom san pročitao da je preteča današnjeg Glasa Istre, bilo jedan list da se zvao u Trstu, „Naša sloga“ kojem je osnivač bio biskup Juraj Dobrila. Ja san slobodan izvodit zaključke da se je od oniputa već, možda se ni smilo kantati, ni svirati, ali da su već u nekoj recitaciji Ive Ermana, glumca kazališnega u Puli i u Zagrebu on je zna recitirat jednu kantu, samo tu kiticu san zapošta o sopelama: - da su miljare lit, milijar lit da svire, dakle da li je zaista to milijar lit ili je dvjesto ili tristo godina to bi trebalo istražiti. To mi se uvijek jako ljepilo i jak utisak je na mene ostavljalo.

N: Zašto nama ima značenje, nešto ča je jako staro, neka stvar ako ima sto lit? Zašto uzimamo nešto da mora bit jako staro ku će bit vrijedno?

M: Ja bin odgovorija na način, jedan pijetet, jedno poštovanje prema onim ljudima, prema onim generacijama koje su vrlo mučno, pretpostavljam onda živjele i mučile se po seoskim tim domaćinstvima. Pod raznim vlastodršcima i zaključujemo da kad se je onda moglo u onom skromnom obliku življenja kantati i sviriti to upravo daje neki poticaj, dajmo i danas kad imamo mnogo više nego što su te generacije tada imale. I navodno i kroz kantu i kroz pisano slovo su izvodili zaključci da nas je to pomalo i održavalo. Kad je najteže bilo, puno je od toga rećeno, možda malo zabilježeno na najtežim seoskim poslovima, na njivama kad se je želo, kopalo, u brajdama delalo se je zakantalo nekada, dakle, se je i taj trud pretvorio u veselje. To je jena po meni, kad danas gledan z današnjeg gledanja u nazad, pedeset ili bilo sto godina, to je bilo zadivljujuće, dakle, ljudi su u onom velikom trudu i muki su našli dašak odmora i su zakantali.

Čuvajući krave, ovce to njihov je bilo i jedini instrument, ja sam i tako sklon reći, ljudi su jedan drugoga podučavali, jer su sa skromnim alatom mogli napraviti i sopelu i šurle i neke druge razne sviralice.

N: Ben kada sad govorimo o instrumentima, kako biš ti sada stvorio hijerarhiju istarskih instrumenata koji bi bili na vrhu, a koji bi bili na dnu. Po tebi i ča misle ljudi tu po terenu, kako ljudi gledaju?

M: Vrlo je jako je kompleksno i složeno pitanje kad danas o tome razmišljan svaki ima svoj instrument i svoju hijerarhiju. Kad slušan malu roženicu da prati kantadura onda mi je ona u hijerarhiji nezamjenjiva. Kad lipu mantinjadu ili balon zasviraju dva roženničara, velika i mala, to mi je vrhunac, međutim, malo zatim kad čujem meh i šurle ili svirale i ne znam još koji instrument išao uz meh, tad sam raspoložen. Možda sam ja preveliki zaljubljenik pa mi je svaki instrument ima svoju hijerarhiju i me zadivljuje. Dao bih, ala možda neću poniziti druge instrumente ili druge svirače koji prakticiraju na njima svirati, dao bih neku prednost upravo tim sopelama.

N: Zašto?

M: Zato, jer su se ljudi najviše razveseljavali svirajući na malu i veliku roženicu, su mogli balon zaplesati, su mogli kantati, su mogli taranjkat, dakle to je jedna velika zasluga i male i velike sopele. Međutim kad prelazimo sad na meh, uz meh isto moremo i taranjkat i plesat i veseliti se.

N: Kako sada, meh ili roženice?

M: To se valda usadi, kroz prakticiranje, kroz dugi niz godina slušanja i kantanja uz roženicu, i sviranje mantinjade i sviranje balona, da bi danas ta mala roženica, sopela i uz harmoniku jako dobro slagati. O kojem instrumentu ne znam puno, ali navodno, ta rimonika ili harmonika nije naš izvorni instrument, ja u to ne ulazim, ali da su se jako lijepo uklopile to je činjenica.

N: Ki je reka da se ne smi svirati s harmonikon?

M: Tako je objašnjavano nam, konkretno od pok. Renata Pernića, ne se sjećam da li je i od prof. Zlatića, da na tim tradicijskim smotrama nije bilo dozvoljeno, ni dan danas da svira harmonika uz malu roženicu i uz meh, jer se i uz meh slaže. Ja imam samo drugo gledanje.

N: Reči mi tvoje gledanje.

M: Ja bih dozvolio jedno obogaćivanje na neki način, neka se uklopi svaki instrument, da ih sad, možda bih se sjetio neke i nabrajati. Ki got se uklapa u sviranje i kantanje uz meh, uz malu i veliku roženicu, šurle ili kako se još zovu, svirale i tako dalje i tako dalje. Ja tu ne bih zapreke postavljao. Jer time bismo možda prenesli i na neke mlađe generacije, ono na čemu je težio prof.

Zlatić i profesor mi se čini je bio i Renato Pernić. Bi se išlo na jedno omasovljavanje, možda bi počeli u većem broju i mladi svirati i kantati.

N: A recimo pjesme talijanske, meksikanske u tvoje vrijeme su bile u praksi, u modi?

M: Bile su, u mojoj mladosti jako se kantale, pjevale na plesovima, svadbama, pirevima, to je uz harmoniku, zaista to su nam bile tako, ajmo reć drage pjesme, modernije.

N: Koje na primjer, samo naslov?

M: Na primjer, sad ne mogu se brže, „Carabina trenta trenta“, na primjer mi je ta pjesma ostala u sjećanju, ali ima još lipih meksikanskih, kojih trenutno se nemogu sjetiti naslova, čak jedan bend je bija u Labinu u mom djetinjstvu koji su prakticirali svirati te meksikanske, dosta su bile zapažene.

N: Dosta su bile u modi.

M: Jesu!

N: I kako su došle te istrijanske, kako je bila ta komunikacija između?

M: E to je bila jena, to je bila uvijek, jena neću reć ni takmičenje, nego možda jedan mali duelčić unošenja, ajmo reć, stranog. Međutim kad je to strano, ajmo reć to meksikansko došlo, u ove krajeve, kad san ja to prvi put čuja pa drugi pa trći pa četvrti put, to smo prihvatili da je to moderno, ajmo reć. Da se uz to pleše i da to valja i prihvatiti. Da li je to počelo pomalo pritiskat i pomalo zatomljivat ovu našu situaciju, pjevanja na tanko i debelo, sviranja i plesanja baluna i poljke i tako dalje.

N: A ste plesali vi balun doma u plesu?

M: Da!

N: A kako je hodilo to ?

M: U svakom plesu, nije bilo plesa po selima, to je bija skoro glavni ples, valcer, tango i ti klasični plesovi z organiçon, s harmonikon su se plesali, ali 4, 5 puta, ko nije i 10 puta, se na početku i na kraju i u sredini, obavezno je bi balon i poljka i još koji su bili plesovi. Šetepaši kojega ja nisam plesač ne znam puno plesati.

N: A kad si ti bi mladić?

M: Obavezno je bi balon!

N: Kako ste balun plesali, da li se on razlikuje od ovega ča sad plešu ?

M: Ja u mojoj mladosti nisan baš razlikova barbanski od labinskog, labinskoga od medulinskoga balona, to su mi poslije ljudi koji su se time bavili poput Stjepana Celića i Mihe Orlića, učitelja tog plesa, koreografa nekakvih, ja ne znan to kako bih ih stručno nazva. Oni su mi objašnjavali da postoji žminjski balon, barbanski, labinski, možda mi se taj tanac labinski, nekako dojmi više.

N: Koji ste vi balon plesali?

M: Ma, mi smo poprimili bili, moja sela, dakle, Pužari, Brljafi, dakle, do Barbana, do Žminja, Cera, tvrde da postoji posebna vrst ceranskoga balona, ja osobno nisan vidi u tome razliku, nego mi bimo uvijek rekli na piru ili kad je bija ples, ajmo jedan barbanski, to nan se nekako dojmilo, jer su manje više taj stil plesanja, svi smo znali to otplesati. Ki je malo, malo zna plesat se je to počeo obraćat.

N: Obraćat više, ni bilo prebiranja?

M: Bilo je bilo i prebiranja, ono stupkanja, kako se to zove, bilo je bilo je, ali da bi obraćanje bilo ono centralna figura, kad se taj balon izvodi.

N: To je bilo centralno - obraćanje?

M: Obraćanje! To harmonika, ja se sjećam divnog svirača na harmoniki, Iveta prezime je ima, ime mu se ne sjećam, iz Melnice kraj Barbana. On je dugo godina slovio kao jedan najbolji, da svirač koji je balon odsvirao. Da kažem mrtvi bi ga mogli plesati, da kad je on to odsvira. Tone Vitasović, poznati harmonikaš iz Orbanići, Tone Livi zvani je reka meni: - mi je bi učitelj šjor pokojni Iveta iz Melnice od njega san poprimija tu nit kako kvalitetno balon odsvirat.

N: Na harmoniku?

M: Na harmomniku! E, na meh Labinjani, pokojni barba Martin Kutić, bio je i jedan šjor tu negdje oko Kanfanara, ne se sjećam više prezime. Divno je svira meh, sjećam se.

N: Martin Tanković?

M: Moguće, ali u pamćenju mi je ostalo sviranje na meh barba Bepa Jelčića, pokojnog - Josipa, koji je san reka već uvodno, najkompletniji bio, i najrazovrsniji, sve instruyente, gotovo sve instruyente istarske koje je dohvatio u ruke je i kvalitetno odsvira. Sjećam se njegovih svirki u KUD-u „Mate Balota“, kad su izvrsni mladi pjevači izvodili te plesove, dakle, poljku, balun, dal su Brbanski ili kako se već zvao, ali on je to odsvirao. Danas to izvodin zaključak, da je to bilo sviranje na jednoj višoj razini. Jer razlikujem početničko, ono srednje sviranje, kada čovjek misli da je savladao sviranje ili pjevanje, a nije, jer za to treba, mnogo, mnogo godina i mnogo vježbanja i biti društvo za to, imati, ajmo reć posložene kockice u smislu da li je trio, da li je dvoglas u dva, da li je pratnja roženice ili tanko. Smijen izvest zaključak dragi moj Noel, da moguće je da postoji neki minimum od 5 do 10 godina da djeluje jedna grupa pjevača i svirača, da zakantaju i zasviraju po mojen guštu koga ja nazivan - na toj jednoj višoj razini. Dakle, tu da se vidi ona apsolutna sloga i ljubav prema toj kanti od tih ljudi, jer bez toga ko njima srce ne igra s ton kanton i s ton svirkon, oni ne mogu to izvest kvalitetno, ne uživaju. Ako oni u tome ne uživaju, onda ne mogu to ni kvalitetno izvesti. Da li je to, da li se ja varan ili san u nekoj

zabludi, ja takov zaključak izvodim. Možda danas kad se brže uči, mislin da spod pet godina druženja z jednon grupicon da se ne more zaista kvalitetno.

N: Da se ne more uigrat.

M: Uigrat tim. Jer to se ne more zabilježiti, tekst možeš zapamtiti i ga izvoditi svaki drugi put, malo na jedan različiti način.

N: To je bogatstvo tega, ustvari.

M: Jelda?

N: A recimo, da se vratimo na taj balon, znači vi ste tamo to plesali? A "li koliko se to razlikuje od današnjih plesova po folklornim društvima, konkretno od brbanskoga balona ča plešu u KUD-u „Barban“?

M: Mislim da, koliko ja zapažan i koliko pratin, ovako ne preveč, ne stignen, ali da se zadržala ona jedna, moguće, slobodan san reći, ajmo ovako, u horizontali u nekom livelu, reći da je jedna, neću reći jednakost, jedno obogaćivanje. Kvaliteta je podignuta sigurno na jednu malo višu ljestvicu. Ali divota je gledati te mlade danas, koji izvode to, izvode i masovno i kvalitetno i to. Mi se čini da se to prenijelo iz onih nekadašnjih dana u najorginalnijem tonu.

N: Kad ste vi recimo plesali, kad ste bi mladić taj balon? Kako ste ga vi plesali, kako biš ga sad komparira s koreografiranom izvedbom nekega folklornega društva? Koliko je to imalo odstupanja?

M: U to se ne, u odnosu na kantanje i sviranje o čemu san u stanju se nešto više upuštati, o plesu bih samo to reka, ne bih ulazi u detalje, jer nisan time ovlada. Ali primjećujući danas, da to obogaćuju i narodne nošnje. Lijepe narodne nošnje koje to čine, kad jedan sposoban koreograf to osmisli, sam početak, sviranje, plesanje, da je to jedna divota gledati i slušati.

N: A ste imali vi nošnje kad si ti bi doma?

M: Onda tih nošnji nije bilo. Danas su možda malo obogaćenije te nošnje, recimo ženske, muške. Ja iman tradicijsku narodnu nošnju, istarsku. Onda je nisan imao, ako nije bio maldić ili neki drugi osoba član pojedinog KUD - a, malo tko je samoinicijativno dao da mu se napravi nošnju. Nošnja narodna, istarska nošnja to je jedan naš isto upečatljiv simbol, ona čini to što čini narodnoga istarskega, tradicijskega pjevača, kantadura, svirača . Dakle, prenosi ono šta san prije reka i te nošnje, ja ne znam starost tih nošnji. Sigurno taj krožat, banavreke kako su ih zvali, ima preko stotinjak i više godina, što sigurno postoje te narodne nošnje. Ja neznam kako se istarski čovjek oblačio na nekoj fešti pred 150 godina.

N: Ali ča se ti sjećaš u svojen selu, se sjećaš da su otac ili mat nosili?

M: Ne, u mom selu i kroz pričanje mame i oca, ne se sjećan da se to prakticiralo nositi.

N: A kad je to došlo u modu?

M: Ja san to 60-ih godina i dalje viđao na smotrama narodnim.

N: Prvi put, kad si ti vidi nošnju?

M: Mislim da nisam do tih godina, od kad sam išao u Labin, možda. Ne znam baš točno odgovorit kada.

N: Otprilike?

M: Mislim da san, kad me brat Toni, kad san ima ferje u osnovnoj školi, kad san iša u Labin. Uvijek govorin kod brata Tonija san išo u Rabac, pa san prvi put tamo pliva u moru, u Rapcu. Da san tada već je KUD „Rudar“ iz Raše je ima već lijepe priredbe, da san tada sigurno se ne varam vidio labinsku narodnu nošnju nihovog KUD-a „Rudar“, Raša. Da san je prvi put vidiija i da bih poslije vidiija, imali su pokojni svirači i pjevači, mi čini ako se se ne varan iz Kringe, da su oni prakticirali nosit. To su već onda bili, ja sam bio dječčić 10, 15 godina, da bi oni već bili onda oko sedandeset godina i znali su se ubući i taj klabučić i tu narodnu nošnju.

N: To kadi si njih vidi prvi put?

M: Mi se čini da san u Žminju, bi znali na samlju kad bi bilo, stočni sajam i tu san znao vidit, neko bi doša, mi se para iz sela, ovdje jedno malo selo između Žminja i Cera, ne mogu se sad sjetit. Tu je jedan, dandanas još živ, jedan svirač na roženicu - Rudan iz sela Rudani. A spominjat selo Rudani bio bi grijeh, a da se ne spomenemo rođenog iz tog sela je bio pokojni profesor doktor Ive Rudan, zaslužan za ove naše stvari. Jako, jako je bio on zaslužan.

N: Si ga bio pozna ti?

M: Jesan kao mladić, kao djete, je obilazio bijele ceste, kružere - tako mi se čini da neki njigovi zapisi tako nose ime. Magnetofon bi nosio od 20 kili na ramenu. Pisao, zapisiva ostao mi je u jednom sjećanju kao oformljeni intelektualac od kojega se moglo učit ki je bio već sazrio mladić. Šteta da nas je bio mlad napustia, ali on je bio pojam za nas mladiće koji smo išli po plesima. Sjećam se nekih njegovih predavanja da je čoviku dah zastaja kad je on na naš nivo, na našu razinu znanja i dobi životne, to prenosio da bimo pokušali to shvatiti.

N: O čemu?

M: O običajima istarskim, o povijesti Istre. Mislim da sam prvi put iz njegovih usti čuo, čak i prerano se osudio bio reć da bi trebalo zavičaju povijest izučavati. Jer smo mi zadirkivali, da smo mi pitali o Dvigradu, o Gračišću. Kad je nastalo Gračišće, kad je ovo kad je ono? Da bimo mi rekli da učimo u osnovnoj školi svakojake teme, a da ne znamo o svom selu. Je reka to van se zove zavičajna povijest, draga moja dječurlija ili mladići nas je on oslovljava. To bi trebalo uvest predmet zavičajna povijest, pa učiti te stvari.

N: Ali recimo to kad se sjećaš sa prve smotre u Motovunu da si kanta tamo?

M: Ne, nisan na prvoj, lagao bih da san kanta. Anđelo je samo učestvovao tako što je bio samo učesnik tamo, ali nije. Mi smo druga, treća iza toga smo počeli se aktivno uključivati.

N: I ki su bili tamo izvođači od kuda su bili?

M: Kako su mi pričali Veseli Roverci, KUD-a Mate Balote još nije bilo, postojala je grupa "Veseli Roverci" koji su se tada zvali. Pričao mi je taj njihov danas živući član Pere. Pere Orlić i Miho Orlić i Milio Orlić koji živi u Klarićima, da su čak i prespali dve, tri noći i dana tamo. Da su bili primljeni kako da bi danas doša neko iz zabavne glazbe, čuveni kantador. Jer oni su bili, zaista su bili uigrana ekipa i su to izvodili, vrlo, vrlo kvalitetno i dojmljivo i upečatljivo.

N: Ča su oni bili malo to i transformirali?

M: Ma po meni da, u smislu kantanja na jedan možda ča san uvodno reka, na jedan brži način. Na jedan brži način i našla se jedna kumpanija krvno povezana, dakle braća i prvi zrmari. I tu su se poklopile ove stvari, uigranosti što si Noel prije reko. Uigranost do te mjere što su to bili u blizini u istom selu i tu se kantalo kako oni pričaju, manje više svako večer, svako drugo večer.

N: Ali kada čuješ ti tamo od Juršići od onih seli stare kantadure, starije i njih to je sasvim jedan drugi tip pjevanja. To skoro nema veze s tim ča su oni kantali.

M: Je. Dandanas je živ od tih ljudi iz tih krajeva, ja ih pratin, to mi je nekako upečatljivo ostalo. Kantanje i svirka, sada se to zove iz Roverije, onda kantanje iz Roverije. Danas kad je sve manje tih kantadori.

N: Tereza i Miho Banković su kantali „Koliko je od Učke do mora“ i neke pjesme .

M: Oni su to izvodili!

N: Ali to su pjesme kao ča se kantalo, recimo pojednostavljene melodije, nisu to neke komplicirane neke verse, neke zavijake, nešto kako ča su „Veseli Roverci“ imali.

M: Da, ali nisu ni oni otkrivali toplu vodu. Naime, recimo jutros na radiju Puli se je čulo, kanta Milio Orlić Bižulin je kanta solo na sopelu zrmara Pere Orlića, „Poša bih ja priko oceana“. Ni on zmislija tu kantu, ta je preuzeta od nekih nonića ili pranonića.

N: Ali su napravili aranžman?

M: Ali nazovimo, stručno se nekih zna izražavati oko toga, ali smijen tvrditi, ja tako doživljavan, ja neću ništa tvrditi da u kvalitetnom smislu, u smislu sloge, slaganja, u smislu uigranosti da to je otkantano, ono kvalitetno.

N: A zašto se njega Milana Orlića Bižulina percipira kao najboljega kantadura u Istri?

M: Tako je to počelo. Jer oni su među prvima počeli ove brze taranjke. I među prvima, ako se ne varam, jeste prvi su počeli, prije njih su bili na Jurićeven Kalu. Na Jurićeven Kalu jedan duet - Alfo Konović i negov prijatelj, ja se ga ne sjećam više, ali negdje vani u Švedskoj živi.

Oni su počeli mala sopela i harmonika „Kad san bija ja mladić“ ,ta kanta njin je pošla zaista u povijest „Kad san bija ja mladić“.

N: Oni su prvi ustvari?

M: Bili su zaista prvi. Da bi Roverci ta grupa „Veseli Roverci“ su se zvali su počeli oni harmonikaša Tonija Livega iz Orbanići su, onda njin je on priša i onda su dakle roženica i harmonika i tri pjevača su bili.

N: I koje pjesme su onda otkantali?

M: Tad su te još dandanas poznate, tad su se snimile i mislin da je napisa tekst tih kanti, tih pjesama, ovaj Josip Bepo Gašpar je napisa druge, a ovaj je Mario Sandrić.

N: Koje je Mario Sandrić napisa?

N: Ako se ne varam on je napisa te pjesme „Kad bi naše brajde“, „Stara sura“, „Zrušili se baladuri“ i „Sad nan je došla moda“, jeno 4, 5 koje su, dakle ponavljan i „Jedan brod mi plovi“ mislin da je Mario Sandrić napisao, to se kao kanta kanta, zadnje vrime je je malo čuti. „Jedan brod mi plovi“, „Stara sura“, „Kad bi naše brajde“, „Srušili se baladuri“, a Bepo Gašpar je poslije nešto modernije, „Barba Grgo“ je napisa pjesmu koju pjesmu izvode Slavko Celija i Pere Brgić, pa je napisa „U šufitu u kantionu“, pa je napisa „Iman malu kao cvit“, jedan lijepi broj tih pjesama. Pa je napisa „Uzmite se, srično pirovali“ i još koje bi se ja, pa je napisa „Oj, Labine“ koje se u obliku kantanja izvode Slavko i Pere. Pa „Puna nan je Istra“. Nije mi pozato ki je napisa, a mi kantaduri držimo da je „Lipa je Istra naša“, ne znan ki je tekst napisa te četiri kitice, mi držimo to kao neku našu himnu – „Lipa je Istra naša“ te četiri kitice da je to neka naša interna himna za istrijanske kantadure i svirače i tako dalje. Dakle, Bepo Josip Gašpar je dao veliki doprinos, možda jednom modernijem stilu, je zabilježio neka događanja modernijeg tipa, kad se razvio turizam i neke nove mode kad su došle.

N: A recimo Slavko Celija, on je od kantadurske race doma i to, kad se on afirmira?

M: Jeste. Svi braća i sestra su kantali.

N: Da, oni kantaju, recimo zanimljivo je brat Blaž i sestra kad kantaju imaju svoj stil, a on ima svoj stil. On je kanta sa ovin, tvojim kumon Brgičen.

M: Ali i svojim ocen, braćon i sestron.

N: Ali mi je reka Orlić, da se on ustvari najviše navadija od njega. Da je pohvata te verse, sad reci mi ti malo o temu, ča ti znaš?

M: Ja san sklon malo generalizirat stvari. Ne bih imenom i prezimenom ča je ki od koga nauči i poprими. Reka bih tako, ajmo reć, jednu generaliziranu stvar da su se ti ljudi ti pjevači i kantaduri afirmirali kroz jenu formalnu organizaciju kao što je bilo FD „Mate Balota“. Tu su bili treninzi, tu su bile vježbe. Tu su se hvala Bogu pojavili ti živući, onda kvalitetni svirači i

kantaduri, dakle iz Roverštine, grupa iz „Veselih Roveraca“ koje smo prije spomenuli i kroz tu grupu, kroz to društvo FD „Mate Balota“ su se afirmirali i shvatili sigurno da se može, da se more na drugi način malo kantati. U tom momentu, kvalitetnije, složnije, uigranije i tu su postigli po mojoj procjeni Slavko Celija, Pere Brgić, uz pratnju roženice barba Bepa Jelčića, Martina Glavaša, velika i mala, pa je bila harmonika, tu su oni zaista jedan svoj stil stvorili. „Veseli Roverci“ kroz „Mate Balotu“ uvijek su do dana današnjeg, ko got je živ, kantali jednu svoju, jedan stil za nijansu drukčiji. I to je po meni jedno bogatstvo, ne bi bilo dobro da svi u jedan roh, na isti način sviramo, tako da slikovito rečen. Da bi Slavko i Pere Brgić kum, to izvodili isto na jedan možda veseliji, na jedan brži način, na jedan način prihvatljiviji možda i za one mlađe generacije koje su tada bile mlade, mladići i djevojke i tako dalje. Sjećam se gdje god bi se pojavili, vrlo su bili rado prihvaćani, slušani. I viđeni i slušani, kao što su eto i do današnjih dana. Kao što su bili dugi niz godina, dakle, „Veseli Roverci“ to je bio pojam di su se oni pojavili. Di su kroz kvalitetu svog pjevanja, oni su odmakli, jedan novi stil su odabrali, da bi kantaduri po mojoj procjeni iz KUD-a „Cere“ zadržali onu, onu ajmo reć od početka utemeljenu, da li je grubo reć stariju tradicijsku notu kantanja, sviranja vrlo kvalitetno, ali na jedan drugi tradicijski način. Da li je to dobar termin ili ne, ovi bi znali reći da treba unesti jednu ajmo reć, tempo, to je kroz trening, su se ljudi nalazili jer nisu volili kantati s onim početnikom. Nije mogao pristupit u njihovu kumpaniju. Ja danas kad ja to posmatram, proučavam gledan, to je bila greška, jer trebalo je mlađe privlačiti, na mlađe prenositi. Ne se ponašati tako što ili ja pjevan ili ne kanta nijedan drugi. Da bi možda tu poprimili možda tu negativniju notu i Slavko i Pere koji su ist željeli, nisu previše željeli da njin neki treći početnik, počeli su poslije neki Tone Drandić, pa još neki jedna divna osoba Alda Dobran, ne mojmo je zaboraviti iz sela Dobrani koja je vrhunski na tanko kantala. To je bilo teško takvu osobu smisliti, pratiti na tanko, zašto se osposobila, ja vjerujem bez alata nema zanata i obratno, bili su takvi nivoi kantaduri uigranih s kima se ona mogla uvježbati i kantati.

N: Ki je vježba tamo, ki je bija glavni za te vježbe i te treninge?

M: Pa uglavnon Miho Orlić i za ples i za kantu. Jer je Bepo Josip Gašpar, on je manje bija kantadur, on je više bija tekstopisac.

N: Ča i on je bija član „Balote“?

M: Da, čak i predsjednik, voditelj, organizator. A da bi razumija se u stručno izvođenje plesa - Miho Orlić i kantu je usmjerava.

N: I ki je njima onda bija taj, ča onda iznad njih je bija Pernić i Zlatić, oni su njih na neki način?

M: Pa jesu u stručnom pogledu, oni bi tu i tamo došli vidit.

N: Su in davali neke sugestije u kojem smjeru da se to odvija?

M: Ne se sjećam puno da su njih davali sugestije, osim Toni Vitasoviću je da neke naputke profesor Zlatić na sviranju na harmonici u kom segmentu to je meni, ne zan se izraziti to mi je Tone jedanput priča. U kantanju smijem si izvesti ja svoje razmišljanje, oni su dali vjerovatno in naputke, ja ih se ne sjećam koji u kom pravcu, ali kad su ih čuli kako kantaju koliko su uigrani, mislin da je malo bilo i potrebno da tu in dodavati i usmjeravati, možda u odabiru kante. Ne se sjećam da su oni kantali versu „Koliko je od Učke do mora“ to se nije čulo.

N: Ne oni.

M: Ne.

N: Ali su kantali drugi u Juršići.

M: Jesu.

N: Fabci, ovi.

M: Jesu. Međutim oni su u tom KUD-u „Mate Balota“ imali su repertoar i mogli su izvesti program uz plesove, kantanje. E, Gašar Josip on je recitira određene tekstove, određene pjesme. On je bio ajmo reć, pjesnik, pjesnički nadaren. Na svakoj priredbi, na svakom događanju, je moga, tako je konferansijer bija, je moga izveasti dve tri točke da se pjevači i kantaduri malo odmore. Pa su bili plesovi.

N: Kako su bile priredbe, kako je izgledala jedna priredba?

M: Lipo je bilo. Bili bi i plakati, billo bi preko radija objavljeno: FD „Mate Balota“ ima nastup, priredba se održava povodom nekog događanja u Barbanu, u Žminju u Rovinjskemu Selu. Sjećam se i tad bi Josip Bepo Gašpar, u Savičenti na mladome vinu obavezno, on je bio neprekosnoven voditelj u ono vrijeme ima je te sposobnosti da je znao vodit, usmjerit se, u hipu. On je sjećam se jedne kitice, u hipu na kurijeri kad smo slavili stogodišnjicu rođenja Jurja Dobrile u Ježenju, mi se čini mu je rodno mjesto, da bi je na kurijeri napisa jednu kiticu. A ja i jedan moj prijatelj iz Režanci smo kantali, Anđelov kum Romano, „To je hiža koja je rodila, našeg dragog Jujrja Dobrila“, evo jedne kitice. Ima je takvu sposobnost da na kurijeri od Pazina do Ježenja je već složija, dve tri kitice koliko rabi. I onda je on da uvod, pozdravi ljude i počelo se je. Uvijek se je počelo sa mantinjadon, jednom bi zasvirili braća Glavaš ili barba Bepo Jelčić sa Martinon Glavašon - mantinjadu. Onda je počela jedna pjesma, druga, pa je počelo nekoliko plesova, balon, poljka. Pa se je počelo tarankanje, pa bi Bepo jedan recital da. Vrlo, vrlo ljepo, kojih priredbi bi ja poželi danas, dandanas da se može to ponovno pokrenuti i organizirati. Ja mislin da kroz KUD-ove bi moglo i kroz da se sakupimo koliko nas je živih nas starijih i vas mlađih je desetak san ih pobrojao, desetak mlađih, relativno mlađih danas kantaduri u Istri samo ih treba malo složiti i uigrati, bi se moglo i kvalitetno složno kantati,

smijen reći kako onda, ako ne još i bolje. A plesovi su tu, KUD-ovi su tu, samo fali kantanje i sviranje. Nema kantaduri, nema svirači u dovoljnom broju koliko bi trebalo.

N: A reci mi vezano uz tu cijelu štoriju kanat, svirka i sve to ča je bilo. Ki je sve pasa kroz „Mate Balotu“ od današnjeh živućeh i ki su umrli anke?

M: Milan Orlić Bižulin i Mario Butković, Koroman Josip, pa i Konović Alfo, dakle, Roverci svi Miho, Milio, Pere, to su bili glavni pjevači i svirači, da bi Špada, pokojni svirač, braća Glavaši. Jedno vrijeme san ja Milan Milotić bio aktivan koliko mi je vrijeme dozvoljavalo, san kanta u grupnim pjevanjima ne, uglavnom grupno, kad smo taranjali. Bio sam jedno vrime, aktivan član i nošnju ime i tako dalje. Pa je bio pokojni Lojzo Batel iz Vodnjana, vrhunski svirač na meh. To je bio zaista jedan dragi, draga osoba vrhunski svirač na meh i jedan gospodin pokojni iz Kanfanara, ne znam ime i Juričić, jedan gospodin koji je isto meh lijepo svirao i sopelu.

N: On je bi Labinjan?

M: Bi je Labinjan. Špada, ne znan mu ime, vrhunski je svirač bio na roženicu i na šurle.

N: Od Karla brat.

M: Moguće.

N To je barba od Tice.

M: Mi se čini da da.

N: Dalje.

M: Celija Slavko, Pere Brgić.

N: Alda Dobran.

M: Alda Dobran.

N: Je još ka ženska, osim nje?

M: Bile su plesačice.

N: A kantadurke?

M: Kantadurke, je bila jedna mala Slavica kantala je na tanko, ne sjećan joj se prezime.

N: Od kuda?

M: Tu je negdje bila, mi se čini oko Krmeda iz nekog sela. Zbalja bih kad bih reka.

N: A dobro je kantala?

M: Pa poprilično. Alda je bila najistaknutija, plesarinka i kantadurka na tanko. Međutim prioritet se je davalo, ne znam zašto, kanat uz roženicu i onda tarankanje, počelo je i harmonika ili na obe dvije roženice.

N: A Tone Livi je bija član?

M: Pokle, da Tone Livi, Tone Vitasović. Manje više ki je, reći ću manlo općenitije, ki je malo, malo nešto znači, više želju ima, volju. Neki su i došli o čemu se radi pa su odstupili. To je

možda jena greška bila, ča se ni to taj KUD, možda do dana današnjega održa, jednim omasovljivanjem i prenošenjem na mlađe, jer bez podmladka, ko ni u nogometu, bez podmlatka nema opstanka. Jer po mojoj procjeni danas su svi ovi KUD-ovi malo možda previše zatvoreni sami u sebe. Bez da više surađuju u svislu razmjene mišljenja. Ne samo mišljenja, nego programa, radova da se nadopunjavaju, jedan drugoga, jer od Savičente do Cere je mala razdaljina. Moguće da to bi pokrio, jedan kud bi bio dovoljan. Da KUD „Rudar“ Raša je dovoljan za cijelu nekadašnju općinu Labin. Koliko je potrebno da je i KUD „Zlatela“ iz Kršana, ja u to ne bih moga ulaziti, ali moja je procjena da ti KUD-ovi, meni je jako drago da su da djeluju. Imaju nošnje, organizirani su, lipo plešu, međutim, svirača i kantadura je na minimumu. Tu je problem današnjeg opstanka.

N: Ča bi treba da se reče da je neki kantadur, ča bi treba, ča to podrazumijeva biti kantadur? Kako treba izgledati jedan kantadur? Koje sposobnosti on mora imati?

M: Jedan kantadur po mojoj ocjeni i procjeni, da bi bio jedan osrednji kantadur, dakle dođe na Labinštinu je u stanju zakantati z Labinjani i dođe u Barban i zakanta sa Brbancima i dojde u Juršiće i more i z Rovercima i tako dalje. Ali još možda uže da to sažmemo, jedan kantadur koji mora znati, ništa se ne mora, poželjno je znati deset, petnaest versi tradicijskog izvođenja „Cviće mi polje pokrilo“, pa „Ispod mi Raklja sela“, pa „Kraj marčane sela“ pa „Oj Labine“, pa „Puna nan je Istra“, pa „Lipa je Istra naša“ pa „Dođi k meni draga“ pa „Zbogom selo“, pa ako hoćeš „Oj Labine“ pa ako hoćeš „Jedan brod mi plovi“, pa „Cviće moje i ja bin te brala“, pa „Vozila se šajka mala barka“. Dakle, od versi da ima jenu paletu versi i ko se ćepa osobe koja zna tanko kantati, oni su odmah moru se složiti, ako je dotična strana zna baren dve, tri verse. I toliko tarankanja, ja san jedan put iz glave napisa na jenu hartu, negdje mi je puli Drage Draguzeta ostala, 72 naslova tih domaćih versi koje se kantaju, u jednom ajmo reći u tradicijskom klasičnom načinu.

N: A biš moga ti napisat joped tako jenu listu, ovako da imaš lazno, sastaviš one pjesme koje su obilježilo ovo moderno vrijeme, koje su se najviše kantale.

M: Moga bih. Pedesetak barem naslova, šezdeset.

N: Koliko moreš, dvajset, koje ti podrazumijevaš da su najznačajnije istrijske.

M: Jedna kanta recimo „Do po korta“ ta se je vajak kantala i još se kanta.

N: Napiši onda.

M: Ali ovo, Noel, ne mogu proniknut u tu problematiku, zašto je spalo na tako mali broj kantaduri, čak i svirači malo prednjače u odnosu na pjevače. Da li su to nešto nova zbivanja, promjene su svakom segmentu života neminovne tako i u tom području. Ja ne znam, da li je neskromno reći na kraju Noel, o samemu sebi odlaskom u mirovinu, da san si da dela, želin to

koliko got moren, san neke pjesme zapisa, neke san izmislija ja osobno, neke san forši malo uglazbija bin moderno reka tako, neke otkantali smo, da bi se nešto preneslo na mlade. Čak san zadovoljan jedno vrime, jedan mladić, glazbenik od 22 leta lipo svira veliku i malu roženicu. Neka ostane mladom naraštaju.

N: A reci mi ti sada pred kraj ča si ti dela i koje je tvoje zanimanje i koje funkcije si ima. Čisto da znamo, da te ne stavimo u prostor čoveka ki je na kampanji ki nešto kanta, nego si ti ipak intelektualac koji se bavi tom glazbom.

M: Od djetinjstva ostalo mi je ta naša kanta i svirka u meni u mom egu. Da bi doša u Pulu '69. s osnovnom školom, zaposlio se u Uljanik kao običan radnik. Da bi iz Uljanika uz rad završio srednju upravnu školu četiri godine u Rijeci. Da bi uz rad završio višu upravnu u Zagrebu, stekao zvanje upravni pravnik, viša stručna sprema. I da bi osamdesetih godina uz rad također, dobivenu stipendiju od Uljanika završio Pravni fakultet u Rijeci. Da bih radio u struci cijeli radni vijek u Uljaniku, skoro 40 godina. Da bi radeći u struci na upravljanju i gospodarenju nekretninama bio i rukovoditelj takve službe, stambeni poslovi u Uljaniku zadnjih 22 godine, tu san i u mirovinu otiša, jeste u prijevremenu, mojom voljom iz Uljanika, dakle.

N. Kao diplomirani pravnik.

M: Kao diplomirani pravnik. Di mi je divota bilo, nekad sam bio stanar samačkih hotela, poslije sam bio rukovoditelj, sa dragim ljudima, timovima. Rukovodio tim objektima, tri su ta hotela bila, drugi domovi, 3 hiljade je bilo stanova, dakle i poslovnih prostora. U mojoj ingerenciji i službi je bilo upravljanje, gospodarenje dakle generalno rečeno nekretninama, a detaljno radilo se o stanovima i poslovnim prostorima.

N: Lijepo. A reci mi ovi ostali kantaduri i pjevači ča su bili unutar KUD-a, čime su se bavili, ča su delali većina?

M: Tu kad sam reko, povremeno sam bio aktivan u „Mate Baloti“ jer sam sagledao da, lipo je bilo, običaj i te tradicije održavati i uvijek je bila volja kao što je kod mene i do dana današnjeg, međutim sagleda san, možda neću se sam sebe hvaliti kakav sam bio kroz sve omladinske organizacije i druge aktivnosti kroz ono radničko upravljanje u svim tim raznim tijelima sam bio. I u općinskim tijelima, pa i odbornik u skupštini općine Pula u demokratskin izabranoj '89. na '90-u. San na vrijeme bio sagledao da moran se trgnut, da moran završit određene škole i steći određeno zvanje i poslije kroz praksu se osposobljavati jer ovo sve drugo i sport sam volio pratiti i aktivan biti, pa i folklor, te pjesme, svirke i tako dalje, međutim uvijek sam se odnosio odgovorno prema poslu, jer to mi je bilo glavno opredjeljenje. Sve u redu, svaka čast svemu, ali međutim posao profesionalni kojeg sam odabrao nisam htjeo da trpi radi ovih drugih aktivnosti. Drugih ljudi, netko je završio zanat, bilo je mnogo članova od KUD-a „Mate

Balota“, neki su bili u vatrogascima, neki su bili službenici, prevladavala je srednja stručna sprema, da bi osim Gašpar Bepo ima višu stručnu spremu, pokojni Lojzo, pokle isto je ima višu ekonomsku, taj koji je sviro na mih, Lojzo Batel. Sandrić Mario također, inženjer je bio pozati u Uljaniku. A uglavnom su prevladavali ljudi od zanata industrijske škole, bilo je i običnih, kako da rečen jednostavnim poslova i složenijim, svih struktura nas je bilo, ali je prevladavala, ajmo reć ovako srednja stručna sprema.

N: Reci mi sada ovako u 3 minute jedan rezime kakvo je stanje danas na terenu, kako ti vidiš danas tradicijsku glazbu i strujanja koja se danas dešavaju, ukratko, par crta i s tin ćemo finit.

M: Kad danas gledan i uspoređujen sa onim iz moje mladosti, to su poprilične razlike, međutim, ono narodni onaj štih, tradicijski on je osta. On je osta kod ljudi danas živućih kantaduri i svirači, jer recimo jedno „Cviće mi polje pokrilo“ se kantalo i pred sto godina i otprilike i danas na onaj način. Da bi kroz sve druge oblike, danas. Stara kanta mi sad došla na pamet „Ispod mi Raklja sela“ danas je i na moderniji način otkantaju uz pratnju drugih instrumenata, meni se sve to čini i ocjenjujem da je dobro, jer promjene su neminovne u tehnologiji i u kulturi, u svim gledanjima na život.

N: Škužaj, da te tu prekinen, jer ću pokle zabit. „Cviće mi polje pokrilo“ i te neke pjesme koje su od starine moremo vajk pratit, žašto se one nisu mijenjale, a neke druge su se mjenjale.

M: Ovako možda su prilagodljivije za mijenjanje, „Cviće mi polje pokrilo“ i nju se da.

N: „Cviće mi polje pokrilo“ i još neke stare kante imamo primjere tih nekih starih ke moremo nać u zabilježkama pred sto let koje su praktički malo se promijenile, su otprilike versi vajka isti.

M: Jesu.

N: Tvoj otac je zakanta „Cviće mi polje pokrilo“, moj pranono, ja i ti i vajk ćemo nekako to.

M: I prenesli na nas.

N: A neke su doživile neku transformaciju.

M: Transformaciju. Jesu, jesu, mnogo od njih je doživilo.

N: Zašto neke su ostale, neke su doživile transformaciju.

M: po mojem skromnom gledanju i razumijevanju toga, zato što su neke prilagodljivije, da se transformiraju na neki ajmo reć zabavni način od pjevanja i uz pratnju nekih razolikih instrumenata. Ja danas neke moje kantice ke san napisa, molin jedan sastav, jedan bend neka pokuša me otpratiti da to izvedemo uz bogatstvo nekih drugih instrumenata da obogatimo tu pjesmu, a „Puna je Pula mladih marinera“, mada danas nema mladih marinera, ona je ostala upravo onakva kakva je bila i već kad spominjenmo to „Cviće mi polje“ i „Lipa je Istra naša“

ona je ostala takva kakva je i niko je ni transformira u neku drugu pjesmu i recimo još je tih „Širi se more Jadransko“ ta pjesma mi sad pada na pamet.

N: Ona vajak je ista.

M: Ona je ostala. Možda jedna novija pjesma od Celiije Slavka i Pere Brgića „Oj, Labine na bok su ti vrata“ ta je ostala tako kako je otpjevana i meni je drago da je ostala ta tako kako je ona otpjevana u nekom svom originalu. Dakle neminovno je da razvojem, cjelokupnog društva tehnologija, nastankom drugih mlađih generacija. Očito generacijski se mnogo toga mijenja, mijenja se unose se drugi instrumenti, ali bogatstvo je sigurno to da ona glavna nit ostaje i upotrijebit ću besede našega barba Romana Lanče da dokle got je istarskega čovika, dokle got je malo toga duha, da će se taj način kantanja i sviranja - sopnje da će se održati.

N: A recimo, a propo toga koju ulogu je imala radio stanica i koju ima ona danas u širenju i popularizaciji tradicijske glazbe?

M: Sve radio stanice, nekada je više, danas manje naša državna radio televizija Zagreb ili radio televizija Hrvatske kako se danas zove, ona je uvijek iz Istre pratila u jednom dijelu izvođenje naših kanti i svirki, no međutim radio stanica ili postaja Pula kako se danas to zove od svojeg osnutka od '60-ih godina prošlog stoljeća, ona nemjerljiv doprinos ima u očuvanju ovoga.

N: Zašto?

M: Jer su Renato Pernić i njegov kolega Branko Pajić sve to snimili. To ja ne zan koliko brojeva postoji u fonoteci Radio Pule, sve to zabilježeno. Nemjerljivo je zasluga, ne može se mjeriti ni procijeniti zaslugu Radio Pule, a i ovih drugih po Istri, ali manje. Ovo nan je mama i tata Radio Pula, za ovo.

N: Se more isčitati iz toga, da puno kanti ti, ja i drugi smo se navadili preko radija?

M: Jesmo.

N: Zanimljiv je to fenomen, dakle puno kanti, zato mi danas moremo kantati i z Labinjanima.

M: Tako je, bravo.

N: I s Prekodražanima i svima jer smo te kante naučili jer su bile dostupne na radiju.

M: Slažen se Noel, to je jako dobro i korisno. A ja mogu odgovoriti po svom mišljenju, po mom mišljenju i zašto. Nismo stigli sa tim autohtonim izvođačima iz Labinštine da s njima kantamo i to uvježbavamo, nismo stigli. Smo bili mladi, smo bili zauzeti, nismo stigli poč u Barat kantati s onim, u Kringu sa tim pokojnim barbon, kega san ja pozna, ja i Anđelo smo š njin kantali, međutim trebalo se navaditi njihovu versu. Danas hvala Bogu zahvaljujući tehnici, snimimo na magnetofon ili neku drugu tehniku. Snimimo versu i ja za tri dana moren pomalo tu versu reproducirati i z nekin drugin kantaduron zakantati. To je jedno veliko bogatstvo dakle da je

nešto registrirano, kao pisana povijesna građa od kad je nešto nastalo nam je drago se toga sjećati, da nije zabilježeno ne bimo toga imali, ne bimo mogli dakle, učiti.

N: Ljudi i dan danas slušaju i vade se i ti kao dalje vadiš kroz radio i neke verse slu ti kao stari kantadur i ti se išaš i znaš ča se dešava u Istri.

M: Slušaju, slušaju.

M: Mislim da moren kompetentno to što sam iznesao je iz iskustva i ne bih želio da sam kroz svoje izlaganje nekoga povrijedio. Nastoja san iznjet ono moje skromno znanje i gledanje na svu tu problematiku. Ali ovo želim naglasiti, ako treba i poimence, pobrojao sam jedan dan desetak kantaduri u Istri postoji, cirka preko 30 između 40 i 50, desetak koji su nam temelj ovoga da će to opstati jer oni će širiti ovo.

N: Moremo reći i tu stvar da tu sliku koju mi imamo danas o tradicijskoj glazbi je tu sliku nam nametnula na neki način Radio Pula i Pernić i ta kumpanija.

M: U dobrom dijelu.

N: Jer jako puna toga znamo ča je mantinjada, koji se instrumenti slažu, ovo i ono, a to je sve na neki način poteklo kroz Radio Pulu i organizacije smotri narodne glazbe i plesa.

M: Je i kroz pojedine zapise, kroz pojedine knjige, kroz pojedine pisane pjesme.

N: Da, ali mislin reć tu sliku koju mi imamo danas o tradicijskoj glazbi mi zapravo imamo većino kroz pogled, odnosno na neki način forsiranje programa u pozitivnom smislu Radio Pule.

M: Je, to je bez daljnijega, možemo to tako zaključno reć. Međutim ja bih ovdje još istaknuo da se pojedinci kao što je naš evo prisutan Noel Šuran, mi se čini i u Pazinu je Goran Farkaš koji to i studira, to se zove stručno studiranje etnomuzikologije. Dakle, to je jedno bogatstvo, pa vi ćete biti dragi moji prijatelji zamjena pokojnom profesoru Rudanu Ivi i Renatu Perniću i profesoru Zlatiću.

7.2. Prilog 2

Prijepis autorske pjesmarice tradicijskog glazbenika iz Jurićevog Kala (r. 1930-ih)

Kuda šećem rados i veselje

(1970.)

*Kuda šećem rados i veselje
šećem stazom kud san nekad bija
zarasle su al sam promastija
srećem dragu ku san naj volija
reči draga da me rada imaš
samo reči bit ćeš najmilija*

Ljubav me je dovela do groba

*neću više ljubiti nikoga
lužmarine moj si mi zeleni
procvati mi za me si sađeni
presadi ga mati moja mila
ova zemlja bi mi laka bila*

Od mene do tebe

*dvi su ure hoda,
veruj meni lipa moja
da ti doć nis moga.
Da bi bilo
ča je nemoguće,
ja bin skoči
tebi svake noći.
Zato dođi kada
misec zajde,
čekat ću te*

*poli moje brajde.
Dojdi draga
da ti ne zna mama,
ko bi znala
doč ti ne bi dala.
Misečino
i ti puno znadeš
samo pazi
da nas ne izdadeš.*

Nisan nego zaspala
*ponoć je zvonilo,
s tobon mi se već sanjalo
moje zlato milo.
Nočas mi se je
cilu noć sanjalo
da je lice tvoje
kraj moga spalo.
Kada se probudim
žalosna ostanen
kad tvoje lice
kraj svoga ne najden.
Mili Bože,
si me prevario
kad mi nisi snove ostvario
Ja ostajen za njim tugovati
ja ga čekam foši se i vrati.*

I.
Meni je majka zabrala dragana
*za me majko sriće biti neće
kad mi nudiš ča mi srce neće*

*Več dovoli mila majko moja
da ja uzmen svoga voljenoga
uzmi kćeri milo dite moje
uzmi kćeri svoga voljenoga
sretna budi jedinice moja*

II.

Meni je majka zabrala dragana
*hvala majko imam dragog svoga
njega volim majko jedinoga
njega volim moj će biti
on će mene majko uženiti
želja bi se moja ispunila
kuntentaj me majko moja mila*

Istrijanko lipa mala moja
*ti si lipa i na moj mod zgojena
a majka tvoja škurega me gledatela
reči joj mila da joj ni potriba
ko je volja ti ćeš biti moja
učinimmo ča smo napensali
uzmimo se vajka se štimali*

Nemoj Ane laže virovati
*laži će ti glavi bol zadati
čuj me Ane jedinice moja
ča govori tebi majka tvoja
Ane, Ane ne ženi mornare
on će tebe prevariti Ane
njega čeka draga domovina
i njigova draga najmilija*

Ča ti je mala valje vrag,
da ti je mali tako drag.
Svi govore on te neće,
kad ni u te gledat neće.
Nek govore ki ča će,
moje srce njega će.
Svi me mraze da je vrag,
on je meni lip i drag.
Kemu krivo kemu ža,
samo meni pripada.
Njega volin moj će biti,
on će mene uženiti.
Hopca mila hopca draga,
sad se ženi vrag za vraga.
To je prava istina,
rekla je i mat moja.

Nemoj mala ti parat da te rada iman,
prije san te rad ima ali više niman.
Sve zbog tebe kune majka mene,
mala moja nisi ti za mene.
Ni za šolde ni za beče,
moja mat te u hižu neće.
Nek ostane samo uspomena,
da si bila moja sad si svačigova.
Neću više s tobom ja hoditi,
svakom daješ lice poljubiti.
Reka san ti hodi zbogom
sad ću zdrugon neću stobon.

Ti si meni najdraža na svitu

*ti si lipa da takove nije
nad tobon se vedro nebo smije
ti si mala rođena za mene
ti si meni vajka na pameti
i po noći kad sunce ne svjeti
bit ćeš moja ko je volja tvoja*

Kad san bio malo mlaji

*teka san za divojkami
klateći san vajk hodi
svaku drugu noć zgubi
Nema sela u kemu nisan bija
samo u te san se zaljubija
Nisan se ja namura
na to tvoje selo
već san se ja namura
u tvoje lice belo
Pita san te za uženiti
mat te nije dala
ni pasalo osan dan
pismo si poslala
Vedro nebo
lipa misečina
dojdi dragi
srce nima mira
Pokraj sela ispod klena
na zelenoj travi
to je bio prvi dan
od naše ljubavi
sjećaš li se kako nan je bilo
kako smo se gledali na milo.*

Od Korenići do Salanbati

*pleše cura u cavati
Sva je draga sva je mila
samo da bi moja bila
Pitat ću je za uženit
ku bi stila moja bit
uze bin je i večeras
ku bi je majka stila dat*

Tvoja usta mala su mi se dopala

*kad bi mi se mala poljubiti dala.
I ta tvoja oka su mi se dopala
kad namignu srce mi podignu*

Niko ne zna nego misečina,

*kad si meni sila na kolina
Ča te draga meni majka ne da
ostati ćeš meni uspomena.
Ča te za me draga majka kara
ne mogu ti reći zbogom draga
Ti si meni vajka na pameti
ja ću doći tiho jedne noći
ti ćeš draga s namon doma poći.*

8. ŽIVOTOPIS

Noel Šuran rođen je 1986. godine u Puli. Završio je Akademiju primijenjenih umjetnosti u Rijeci. Završio poslijediplomski doktorski studij kulturne antropologije i etnologije u Zagrebu. Radi kao nastavnik likovne kulture u osnovnoj školi. Tajnik je koordinacije Institucionalizacije zavičajne nastave Istarske Županije. Član je Hrvatskog etnološkog društva, Hrvatskog društva skladatelja i Hrvatskog društva likovnih umjetnika Istre. Dugi niz godina bavi se istarskom tradicijskom glazbom. Sudjelovao je na mnogim manifestacijama, susretima, stručnim i znanstvenim skupovima, simpozijima, izložbama, smotrama, memorijalima vezanim uz prezentaciju i edukaciju tradicijske glazbe.

Popis objavljenih radova:

- Šuran, Noel. 2016. Crkveni običaji u Istri: Pasijska baština između nestajanja i nastajanja. U: *Zbornik radova X. međunarodnog znanstvenog simpozija Pasijske baštine Muka kao nepresušno nadahnuće kulture*, ur. Jozo Čikaš, 69-87. Zagreb: Udruga Pasijska baština.
- Šuran, Noel. 2015. Etno-glazbeni performansi ili stvaranje i sviranje na čudnim glazbalima. *Kazalište*, 63/64: 83- 91.
- Uljanić Karmen, Noel Šuran i Ida Skoko. 2016. Perspektiva djeteta u igri znanstvenika i umjetnika, refleksije na istraživačke aktivnosti u vrtiću prezentirane likovnim izričajem novim medijima. U: *Suvremeni, modeli rada u dječjem vrtiću i kompetencije odgojitelja. Zbornik radova Dana predškolskog odgoja Medulin 2016.*, ur. Nevenka Tatković i dr., 141-149, Medulin: Dječji vrtić Medulin i Sveučilište Jurja Dobrile u Puli.

Popis radova prihvaćenih za objavu:

- Šuran, Noel. Jena briga z glave i sto u glavu - Etnografske zabilješke o ljubavi, spolnosti i braku u Istri. U: *Gajba i tić – pokriveno i raskrito u seksualnosti Istre*. Pula: Povijesni i pomorski muzej Istre.
- Šuran, Noel. Ovca: utjecaj estetike na na(e)stanak pasmine istarske ovce. U: *ANIMAL: zbornik o ne ljudima i ljudima*, ur. Antonija Zaradija Kiš, Suzana Marjanić, Maja Pasarić i Lidija Bajuk. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.