

RUŽA BONIFAČIĆ

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

O PROBLEMATICI TAKOZVANE "ISTARSKJE LJESTVICE"

U članku se analiziraju etnomuzikološki pristupi jednom od specifičnih glazbenih izričaja Hrvatske: tradicijskoj glazbi Istre, Kvarnerskih otoka i Hrvatskog primorja. Pretežno u prvoj polovici 20. stoljeća, vodila se zanimljiva i bogata rasprava o ovoj glazbi, posebno iz aspekta njezinih tonskih odnosa. Autorica iznosi pregled važnijih misli, stavova i djelovanja istraživača i teoretičara te otkriva dvije struje u tumačenju ove glazbe: prva je polazila od dostignuća zapadnoeuropske glazbene teorije s početka 20. stoljeća, dok se druga približavala tada teorijski još neosvijještenim, no naslućivanim antropološkim odrednicama. Budući da su istraživanja započela u Istri i zbivala se u vrijeme borbe za pripojenje Istre Hrvatskoj, nastao je i do danas opstao upitni pridjev "istarska", a budući da je u tumačenju tonskih odnosa prevladalo tumačenje iz aspekta zapadnoeuropskih ljestvica i modusa, do današnjih je dana preživio i upitni termin "ljestvica". Autorica predlaže uvođenje termina *stil tijesnih intervala istarsko-primorske regije* i *kanat* (za pjevanje) odnosno *sop* (za svirku) *istarsko-primorske regije*.

Ključne riječi: tzv. "istarska ljestvica", tonski odnosi, glazbena terminologija, Istra, Kvarnerski otoci, Hrvatsko primorje

U Hrvatskoj se, pretežno u prvoj polovici 20. stoljeća, vodila vrlo intenzivna i zanimljiva rasprava o tradicijskoj glazbi Istre, a potom, dijelom, i Kvarnerskih otoka te Hrvatskog primorja. Na to su utjecale različite okolnosti — među važnijima istaknimo borbu za pripojenje Istre matici domovini, kao i znatno zanimanje za specifičan tradicijski glazbeni izričaj vlastita naroda, koji je u tzv. umjetničkoj glazbi rezultirao nacionalnim pravcem.

Opsežna literatura o tzv. "istarskoj ljestvici"¹ nameće potrebu za sumiranjem temeljnih ideja, žarišta sukoba i podupirućih istraživačkih

¹ Vinko Žganec objavio je 1962. godine *Muzički folklor*, udžbenik namijenjen studentima Muzičke akademije u Zagrebu. Unutar poglavlja "Tonski sistemi", te potpoglavlja

interesa u prvoj polovici 20. stoljeća. Rasprava o tzv. "istarskoj ljestvici" nametnula je promatranju glazbi određena tumačenja koja su ostala i dijelom današnjeg etnomuzikološkog poimanja, a onda i onoga šire javnosti. Postavlja se pitanje koliko su se razna tumačenja uopće približila samoj glazbi i njezinim izvođačima, koliko su se analizirali problemi koji su joj imanentni, tj. je li uopće, i onda koliko, u raspravi o tzv. "istarskoj ljestvici", uz etski, bio prisutan i emski pristup. No, ako bismo unaprijed negativno odgovorili na navedena pitanja, pa onda i zanemarili cijelu tu opsežnu raspravu, kao da bismo istraživanoj glazbi oduzeli jedan njezin, doduše izvana nadodani, ali ipak važan dio, koji je postao i čimbenikom njezina povijesnog trajanja.

Za razliku od ranijih pretežno kronoloških pregleda istraživanja (v. npr. Žganec 1962:94-110, Požgaj 1966:649-653), u ovome ću radu pokušati dati presjek problematike tzv. "istarske ljestvice" iz aspekta terenskih (ne)iskustava istraživača koji su se njome bavili, obuhvatnosti njihovih pristupa, dojma što ih je ta glazba na njih ostavljala, interpretacije njezina podrijetla, originalnosti i zemljopisne rasprostranjenosti, i povrh svega, dakako, iz aspekta njezinih tonskih odnosa i uz njih vezane prakse transkribiranja.

Većinu istraživača istarsko-primorske tradicijske glazbe² privlačio je ponajprije njezin dominantni glazbeni izričaj koji se među domaćim stanovništvom naziva *kanat*, dok je u stručnim krugovima nazvan dvoglasnim pjevanjem, dvopjevom, "solističkim dvoglasjem".³ Prema

"Ljestvice muzičkog folklor Jugoslavije", znatnu je pozornost posvetio istarskoj ljestvici, a svoje je izlaganje započeo riječima: "Muzička ljestvica istarskih narodnih pobjevaka i istarske instrumentalne muzike ima svojih posebnih osobitosti, po kojima se naziva *danas već općenito uvriježenim nazivom 'istarska ljestvica'*" (1962:94; kurziv R.B.). Kurzivom sam označila tvrdnju koja i do današnjeg vremena ostaje valjanom. U nenalaženju uspješnijeg rješenja, termin *istarska ljestvica*, za koji se najviše zalagao Matetić Ronjgov, postao je općeprihvaćenim i među etnomuzikolozima (v. npr. Bezić 1974:168, 1981:34, 1984:329, Ceribašić 2000:132, 134, Marošević 2001:418, Marušić 1995:12, 44) i u širim krugovima. Budući da u ovome radu tzv. "istarsku ljestvicu" kritički propitujem u različitim njezinim aspektima, već sam samim naslovom rada (nazvavši je takozvanom i stavljajući je u navodne znakove) nastojala upozoriti na upitnost ovoga termina.

² U članku se koristim ovim skraćenicom, no za temu o kojoj govorim, točnijim terminom. On se odnosi na područje Istre, sjevernog Hrvatskog primorja (vinodolsko-velebitska obala) i Kvarnerskih otoka (veliki otočni nizovi Krk-Rab-Pag, Cres-Lošinj-Susak). Valja pritom imati na umu da je istraživanje ove glazbe započelo i dulje trajalo u Istri, a onda se proširilo i na ostala navedena područja.

³ Autor ovoga termina je Slavko Zlatić (v. npr. 1972a:84). Iako naizgled kontradiktoran, termin vrlo dobro oslikava način pjevanja u Istri i na Krku u kojem prevladava pjevanje u dva glasa (solistički, ne u zboru), a istaknuta je pritom i znatna samostalnost dionica. Ovom prigodom mogli bismo dodati da je to pjevanje reprezentativno, ono je na smotrama, javnim priredbama, za terenskog istraživanja. No, postoje i rjeđe (ili manje

Bezićevoj klasifikaciji stilova narodne glazbe, to pjevanje pripada stilu tijesnih intervala (Bezić 1981:33-34), što znači da su neki intervali u tonskom nizu uži, a neki širi od sustava 12 jednakih, temperiranih polustepena. Kretanje dviju dionica odvija se pretežno u paralelnom pomaku u intervalima nešto užim od malih terci, a završeci su u unisonu (ako pjevaju dvije žene ili dva muškarca), odnosno u intervalima nešto širim od velikih seksta sa završecima u oktavi (ako pjevaju muškarac i žena, a u Istri i dva muškarca, pri čemu jedan pjeva u falsetu oponašajući prateći glas žene). Pjeva se snažno, djelomice kroz nos, pa je boja tona nazalna. Tonski nizovi napjeva sastoje se od četiri do šest tonova u nizu, nešto užih i/ili širih od polustepena i/ili cijelog stepena koji se izmjenjuju na različite načine. Melodije su građene na kraćim melodijskim motivima koji se obično sastoje od 3-4 tona. Metroritamska i formalna struktura, kao i struktura pjevanoga teksta variraju od jednostavnih do vrlo složenih obrazaca, a u vokalno-instrumentalnim izvedbama odnos vokalne i instrumentalne dionice također varira od jednostavnog do složenog. Istraživači ove glazbe pretežno su zanemarivali cjelinu njezinih glazbenih značajki.⁴ Izvan njihove pozornosti ostali su, osim toga, neki drugi više ili manje srodni glazbeni izričaji u ovoj regiji: *tarankanje* (detaljnije v. u R. Bonifačić 1996), *bugarenje* istrorumunjskog i hrvatskog živilja (Zlatić 1970, 1972a:85, Marušić 1995:13), diskantno dvoglasje (Starec 1986, Marušić 1995:13) kao i ostalo glazbovanje talijanske istarske zajednice (npr. Zlatić 1972a:85) koje više istražuju Talijani iz matične zemlje (detaljnije v. bibliografiju i diskografiju u: Starec 1991:39-43). Od crkvene glazbe pozornost se posvećivala istraživanju glagoljaškog pjevanja koje živi upravo u istarsko-primorskoj regiji i u Dalmaciji, a unutar toga sličnostima, razlikama i međutjecajima između svjetovnog i glagoljaškog pjevanja (detaljnije v. Bezić 1971). Instrumentalna glazba daleko je manje zanimala istraživače skupljene oko problematike tzv. "istarske ljestvice" (osim Širole i Karabaića): pozornost je jedino privlačio aerofoni instrument tipa oboe — sopile s otoka Krka i dijela Hrvatskog primorja i njima srodne roženice u Istri. Razlog je bio očigledna sličnost s prevladavajućim dvoglasnim pjevanjem (svirka instrumenata uvijek u paru, značajke stila tijesnih intervala, kretanje u intervalima nešto širim od velikih seksta koje završava u oktavi, nazalna boja tona i dr.). Potrebno je navedenomu dodati znatnu virtuoznost svirke i česte brzine tempa koje su s etnomuzikološkog gledišta negativno rezultirale u rijetkosti notnih zapisa.⁵ Istraživanje njihova podrijetla, zakoni opstanka, tonski nizovi,

poznate) prigode kada dvoglasno pjevanje izvodi i više glasova, npr. za nekog privatnog okupljanja ili nakon završetka "službenog dijela" javnih manifestacija.

⁴ Iznimke su Karabaić, koji s mnogo strana osvjetljuje ovu glazbu (1955; detaljnije na slijedećim stranicama) te Širola, koji se dijelom upušta u odnos pjevanog i govorenog teksta te u pitanja gradnje melodije (1919:514-515). U svom sam magistarskom radu na primjeru tradicijskog pjevanja u Puntu na otoku Krku detaljno analizirala različite aspekte ovoga pjevanja (v. R. Bonifačić 1991: 40-104 i 133-163).

⁵ Čak i Širola u svojoj opširnoj raspravi *Sopile i zurle* donosi jednoglasne zapise svirke sopila (1932:41-42).

akustička mjerenja (o čemu će kasnije biti riječi), mogla su pomoći u rješavanju pitanja u vezi s tzv. "istarskom ljestvicom".

Problematika tonskih odnosa ostala je trajnim središnjim interesom u istraživanjima istarsko-primorske tradicijske glazbe. Pitanja koja su se nametala istraživačima bila su, ponajprije, kako valja shvatiti uporišni tonski sustav te glazbe, kakva je njegova intervalska struktura, što čini osnovu tonskog niza, može li se taj niz nazvati ljestvicom i koje bi bile njezine osnovne značajke, kako takve napjeve valja transkribirati, kako ih harmonizirati, postoji li zakonitost opstojanja i mijenjanja te glazbe.⁶ Upravo su ova pitanja i odgovori na njih bili najčešće isticani, napadani i branjeni predmeti rasprave. Time je, istodobno, do izražaja došla sva teškoća razrješavanja, ali i specifičnost i tvrdokornost istraživane glazbe.

S obzirom na terensko iskustvo i uvide koji iz njega proizlaze, kao i s obzirom na upućenost u prikupljeno gradivo i dotadašnje rezultate istraživanja, istraživači istarsko-primorske tradicijske glazbe međusobno su se veoma razlikovali. Neki su mu pristupali na temelju vlastitih istraživanja, melografitiranja i proučavanja građe (Kuba, Kuhač, Brajša Rašan, Radić, Sokol, Matetić Ronjgov, Tačlik, A. Bonifačić, Karabaić, Žganec nakon 1921., Širola nakon 1926., Kirigin, Slavenski), dok su drugi (ili isti u drugo vrijeme) svoje teorije temeljili na gradivu i rezultatima istraživanja autora iz prve skupine (Širola 1919-1920, Žganec 1921., Prepek, Dugan, Dobronić). No, bez obzira na navedeno, i jedni i drugi su velikim dijelom iznosili shematske ideje i zalazili u teorijski konstruktivizam. Nadalje, zamjetno je da su neki autori u većoj mjeri bili usmjereni k sumiranju teza (ponajviše Širola, Žganec, Matetić Ronjgov, Karabaić, Zlatić, a onda i Dobronić), dok su se drugi usredotočili na samo jedan problem ili na pojedine teorije, pridonoseći time u znatnijoj mjeri točnijem i objektivnijem sagledavanju fenomena tzv. "istarske ljestvice" (Kirigin, Tačlik, Prepek, A. Bonifačić, Slavenski, Županović).

No, najbitnija se razlika među istraživačima istarsko-primorske tradicijske glazbe odnosi na teorijska uporišta iz kojih su proizlazile analize i interpretacije ovoga pjevanja. S obzirom na to moguće je razlučiti dvije struje: prva je polazila od dostignuća zapadnoeuropske glazbene teorije s početka 20. stoljeća (Kuhač, Brajša Rašan, Sokol, Matetić Ronjgov,

⁶ O načinu na koji su mnogi od navedenih autora shvaćali ovu glazbu, a jednako tako i o načinu njezina života u široj javnosti moglo bi se suditi i na temelju autorskih harmonizacija i obradbi skupljenih napjeva (Kuhač, Brajša Rašan, Matetić Ronjgov, Žganec, Zlatić) ili pak autorskih skladbi inspiriranih istarsko-primorskom tradicijskom glazbom (I. Matetić Ronjgov, V. Žganec, A. Dobronić, F. Lhotka, B. Širola, P.Šivic, N. Devčić, D. Savin, B. Papandopulo, I. Lhotka Kalinski, B. Adamič, T. Vidošević, S. Zlatić, D. Prašelj; detaljnije o tome v. u Zlatić 1966:24/5). No, tim se aspektom u ovome radu neću potanje baviti jer smatram da istarsko-primorska tradicijska glazba u svom originalnom obliku ne sadrži složenije harmonijske elemente od dvoglasja.

Žganec, Dugan, dijelom Tačlik, Preprek, Karabaić, dijelom Slavenski), a druga se približavala tada još teorijski neosvijestanim, no naslućivanim antropološkim odrednicama (Kuba, Radić, dijelom Širola, Dobronić, Kirigin, dijelom Zlatić, Gotovac, Grgošević).⁷ Temeljna je značajka prve struje njezino zalaganje za približavanje tzv. "istarske ljestvice" poznatim sustavima: durskom i molskom tonskom rodu (s određenim alteracijama) i starocrkvenim načinima (češće frigijskom, a rjeđe dorskom modusu). Pojedini autori upuštali su se i u teorijske konstrukcije, nadopunjujući osnovne, u realnosti postojeće tonove nepostojećima, te određujući i nazivajući konstruirani tonski niz "ljestvicom". Navedeno toliko ne začuđuje u istraživača koji se osobno nisu suočili s ovim glazbenim sustavom (Žganec u prvoj fazi — v. Žganec 1921) koliko u onih koji su ga terenski istraživali i relativno preciznim metodama zapisivali (Matetić Ronjgov) ili pak akustički mjerili (Kirigin, Slavenski). Želja za cjelovitim i definitivnim objašnjenjem tzv. "istarske ljestvice" rezultirala je u nekih istraživača i izvjesnim pokušajima klasifikacije, pri čemu su — slijedeći unaprijed osmišljen model — nerijetko znali previdjeti neke važne pokazatelje. Zadržat ću se pobliže na interpretacijama dvojice značajnih istraživača — Vinka Žganca i Ivana Matetića Ronjgova, a potom ukratko i nekolicine drugih.

Razlog zbog kojega prvo navodim Vinka Žganca nije toliko njegovo intenzivno bavljenje istarsko-primorskom tradicijskom glazbom kao u Matetića Ronjgova, već uvođenje termina *tako zvana "Istarska" ljestvica*, koji koristi u naslovu svojeg prvog članka o ovoj problematici (1921). Iako je ovaj termin u članku pokušao negirati na način koji će biti kasnije objašnjen, upravo je Žganec nesvjesno pokrenuo daljnju uporabu i opstanak ovoga termina do današnjih dana (s ili bez naziva takozvana i stavljanja u navodne znakove). U počecima svojega bavljenja tzv. "istarskom ljestvicom" Žganec nije imao neposrednog terenskog iskustva s istarskom glazbom. U prilogu objavljenom 1921. godine on postavlja tezu da je tzv. "istarska ljestvica" u osnovi starocrkvena frigijska ljestvica — *e f g a s b c d i s e* — s određenim alteriranim glasovima — *a s, b i d i s* (Žganec 1921:9). Alterirane tonove Žganec opravdava labilnošću i tzv. "istarske ljestvice" (tonovi *a s-a*) i frigijskog modusa, te ističe važnost male sekunde u melodijskoj kadenci, što je i jedan od glavnih oslonaca za navedeno tumačenje (ibid.: 9-10). Ovime je Žganec nastojao pobiti tezu o "istarskom glazbenom specijalitetu" (koju je zastupao Širola 1919-1920, a koja se inače manje spominje u tekstovima, ali je očito bila prisutna u usmenim raspravama stručnjaka), smatrajući da istarska glazba "u pučku muziku ne unosi ništa novoga, čega ne bi opća glazbena teorija i akustika već odavno poznavale kao opće principe s tom primjedbom, da se u ovom slučaju kod

⁷ Neke od istraživača prilično je teško svrstati u jednu od struja jer su tijekom svoga rada mijenjali stavove ili su pak u istome radu iznosili svoje nedoumice, pa time i različite postavke. Ovdje ih stoga svrstavam ili na temelju ideja koje su prevladavale u njihovoj analizi i interpretaciji ili koristim riječ "dijelom", ili pak, u ponekim slučajevima, navodim i detaljnije objašnjenje.

istarske pjesme oživotvoravaju svi akustički pojavi, koje opća teorija smatra raritetima" (ibid.:10).

Nakon što je i sam proveo terenska istraživanja, snimao, transkribirao i analizirao glazbu istarsko-primorske regije (npr. 1952, 1956), Žganec je u svoje ranije teze unio stanovita proširenja i preciznije interpretacije. Naročito se to odnosi na njegov rad o tradicijskoj glazbi otoka Suska, u kojemu naglašava "osebujne ljestvice i intervale", "netemperiranu intonaciju" koja se može egzaktno registrirati samo pomoću magnetofona (Žganec 1957:333) i samo "aproksimativno dešifrirati" (ibid.:342). Pri transkribiranju takvih napjeva on ne poseže za izračunavanjem broja titraja kao fizikalno egzaktnom metodom određivanja tonskih visina (iako je i o tome očito razmišljao), nego uvodi strelice iznad pojedinih tonova, usmjerene prema gore ili dolje, koje upućuju na odstupanje dotičnih tonova od temperirane ugodbe (ibid.:333). Osim toga spominje improvizaciju i varijaciju u dvoglasnom pjevanju u skupini te upozorava da se pjevači u takvim izvedbama čestoput "sastanu" tek na kraju melostrofe (takve izvedbe nije zapisao jer su za transkribiranje prezahtjevne). Na posljetku, naglašava i postojanje stalnih i kolebljivih tonova (ibid.:335). Zbog svega toga u ovom radu Žganec odustaje od ranije teze o samo jednoj, osnovnoj ljestvici. Umjesto toga iznalazi osam shema upotrebnih "ljestvica i ambitusa melodija" među kojima tri pokazuju značajke frigijskog modusa, a jedna isječak dorskog modusa. Navodi ih u nizovima u kojima se pjevaju i ne nadopunjuje do oktave nepostojećim tonovima. Upravo suprotno, kao važnu značajku ovoga pjevanja spominje njegov uzak ambitus (kvarta ili kvinta), heterofoniju i varijabilnost melodije.

Rad koji se može smatrati zaključnim u Žgančevu promišljanju tzv. "istarske ljestvice" jest udžbenik *Muzički folklor* (Žganec 1962). Prihvativši kao opravdana i neka upozorenja drugih istraživača (npr. Prepreka, Dugana) te susrevši se i osobno s raznim poteškoćama, Žganec govori o dvama osnovnim tipovima tzv. "istarske ljestvice": dorskom i frigijskom. Bitna su obilježja te ljestvice posebni, uski intervali, različiti od temperiranih, i stabilnost tonskog sustava uvjetovana povezanošću s instrumentom (sopilama) i s dvoglasnim pjevanjem kojemu su završeci u unisonu. Iako dakle u tom zaključnom radu Žganec preciznije pristupa analiziranoj glazbi, i dalje ipak ostaje vjeran i svojoj polazišnoj teoriji.

Ivan Matetić Ronjgov, najvažniji istraživač istarske tradicijske glazbe u prvoj polovici 20. stoljeća i najveći pobornik termina *istarska ljestvica*,⁸

⁸ U svom prvom članku *O istarskoj ljestvici* (1925a:37) Matetić Ronjgov opravdava ovaj termin najvećom kompaktnošću melodija koje se temelje na specifičnim intervalima upravo u Istri i piše: "Bilo kako mu drago, ja sam — obzirom na spomenuti specijalni položaj Istre, koji je uostalom danas aktuelniji no ikada dosele, pa i zbog faktičnih specijalnosti naše narodne glazbe, ja sam — velju — za to, da toj našoj dragoj zemlji ostane bar jedan privilegij, ali bez okova u koje ga je sapeo dr. Žganec, pa da ne pišemo 'istarska', već istarska ljestvica. Ako moji argumenti sa strogo znanstvenog stajališta

očituje tijekom svojeg vrlo plodnog i predanog rada nekoliko faza u tumačenju analizirane glazbe. U prvom članku o tzv. "istarskoj ljestvici" (1925a), on u istarskoj glazbi razlikuje dva tipa ljestvica: tip A odnosi se na *temperiranu* ljestvicu, koju je moguće vjerno zabilježiti glazbenim pismom, a javlja se u srednjoj Istri, dok se tip B — *naturalistička* ljestvica — ne može vjerno zabilježiti (osim ako bi se posegnulo za četvrttonskim klavirom A. Habe), a javlja se u ostalim dijelovima Istre (Matetić Ronjgov 1925a:37-39). Polazeći od Duganova tumačenja ove glazbe ("dur-škala sa sniženom šestom stupkom"), Matetić naglašava važnost VI. stupnja, na čemu temelji svoja teorijska tumačenja, kao i kasnije prijedloge za harmonizaciju. Osim toga, ističe važnost završetka *fe*, iz čega izvodi, a i prihvaća Žgančevu tezu o frigijskom načinu. Smatra da "ništa ne mijenja na stvari, ako — prema duhu narodne naše glazbe — snizim još neke stupke", pa stoga unutar prilično izmijenjene polazišne C-dur ljestvice sa sniženim VI. stupnjem dolazi do niza *efga hes ces* (ibid.:41). U drugom članku objavljenome iste godine (Matetić Ronjgov 1925b), budući da "bilježenje po četvrttonskom sistemu ne bi još imalo praktične vrijednosti za šire slojeve", Matetić ostaje pri objašnjenju tzv. "istarske ljestvice" pomoću sniženog VI. stupnja "ili ako hoćete pomoću harmonijske dur-ljestvice, koju ćete uostalom naći u svakoj 'Nauči o harmoniji'" (ibid.:165). Osim toga, iznosi i tezu o dvama trikordima istarske ljestvice koji su razdvojeni polutonom (ibid.:166) te donosi shemu analognog proširivanja ljestvične građe u beskonačnost na temelju nadovezivanja heksakorda bez diazeuksisa (ibid.:168). Četrnaest godina kasnije, u *Čakavsko-primorskoj pjevanici*, Matetić i nadalje razlikuje dva tipa pjevanja: naturalistički i temperirani. Bez obzira radilo se o jednome ili drugome, popijevke se "redovito kreću u frigijskom načinu" — one temperirane "u čistom (nealterovanom)", a one naturalističke "u bogato alterovanom frigijskom načinu" poznatom "uostalom i pod imenom *istarske skale*" (Matetić Ronjgov 1939:[nepag.]). Radi se o uzastopnom izmjenjivanju polustepena i cijelih stepena (u prvom glasu): *e-e, f-d, g-e, as-f, hes-g, ces-as, hes-g, a-f, g-e, f-d*,⁹ *e-e* (ibid.: [nepag.]). Završno Matetićevo tumačenje tzv. "istarske ljestvice" nalazi se u njegovom prilogu o narodnim melodijama otoka Suska (Matetić Ronjgov 1957). Tu Matetić razlikuje četiri odvojene "ljestvice" u Istri: 1. *efgahc*; 2. *efga hes c*; 3. *efg as hes c*; 4. *efg as hes ces*. Za prve tri tvrdi da se javljaju u unutrašnjosti Istre, dok je četvrta zajednička čitavom čakavskom području (1957:331). U Hrvatskom se primorju, dakle, prema Matetiću, javlja samo četvrta "ljestvica". No, sudeći po daljnjim člancima, ovaj je rad ostao daleko manje zapažen čitateljstvu od uvoda iz *Čakavsko-primorske pjevanke* te je

ponešto i hramlju, nek se uvaži, da ove retke piše glazbenik, koji je u isto doba i istarski — iredentista."

⁹ U bilješci Matetić Ronjgov dodaje "Može da bude i dis". Ton *dis* u drugom glasu nije više mogućnost već pravilo u pismu Matetića Ronjgova A. Bonifačiću (Bonifačić 1971:340).

tako do danas preživjela varijanta tzv. "istarske ljestvice" (uzastopno izmjenjivanje polustepena i cijelih stepena) iznijeta u zbirci.¹⁰

Andrija Bonifačić je započeo svoje skupljanje, bilježenje i klasifikaciju istarskih i krčkih napjeva upirući se o Matetićeve postavke o četiri alteracije tzv. "istarske ljestvice" (Bonifačić 1960-82:I-IV). Kao i Matetić, i on se upušta u djelomična "prekranja" napjeva. Tako, primjerice, izvorno pjevanje u tercama pjevača istoga spola mijenja u pjevanje u sekstama, u zapisima solističkih izvedbi pridodaje drugi glas ili pak od dvije inačice određene pjesme stvara jednu. S druge strane, od samoga početka svojega bavljenja ovom problematikom pokazuje i stanovitu distanciju prema Matetićevim pristupima, što će se tijekom godina razviti u sve razrađeniji teorijski odmak i kritiku Matetićeve teorije (ponajviše u radovima iz 1971. i 1989. godine). Najvažniji Bonifačićev teorijski doprinos odnosi se na naslućivanje normativne labilnosti pojedinih intervala i njihove podložnosti promjenama. Dolazi naime do zaključka da je u tzv. "istarskoj ljestvici" najlabilniji interval između III. i IV. stupnja i da upravo njegova veličina (polustepen, cijeli stepen ili "nula ton" — dalje označeno kvačicama \wedge) uvjetuje i tri glavne modifikacije ove ljestvice: $e f g^{\wedge} a s b c e s$, $e f g^{\wedge} a h c$, $e f g^{\wedge} a s a s h e s e s e s e s$. Prema Bonifačiću, razvidno je da je struktura prvog i drugog trikorda jednaka u sve tri modifikacije, samo je problem u intervalu koji povezuje trikorde. Tako dolazi i do zaključka da je 'istarska' ljestvica ustvari heksakordika tijesnih intervala, tj. da je riječ o muzici "koja u svojoj ljestvici ima šest stupnjeva što se nižu bez preskakivanja." (ibid. 1971:334)

Žgancu, Matetiću, Bonifačiću, pa i drugim sljedbenicama, moguće je uputiti osnovnu kritiku: s obzirom da se radi o dvoglasnom pjevanju očekivati je da se i varijante u promišljanju tzv. "istarske ljestvice" prikazuju dvoglasno. To se, međutim, događalo vrlo rijetko. Jer, želeći, i stalno se pomalo vraćajući na ishodišnu teoriju o frigijskom, a manje dorskom modusu, dvoglasje bi istraživačima pritom zasmetalo u daljnjem teorijskom konstruktivizmu.

Ivo Kirigin je u svojim istraživanjima došao najprije do zaključka da je riječ o oktatskoj ljestvici (Kirigin 1946) da bi nakon provedenih akustičkih mjerenja para istarske velike i male sopile zaključio kako je riječ o dekatonskoj ljestvici, koja se kao netemperirana ne može zabilježiti uobičajenim notnim pismom već samo približnim koje i donosi u članku (Kirigin [1951]:13). Akustička mjerenja proveo je i Josip Slavenski te iznio mišljenje da istarska skala u kojoj je zvučni centar fis ima svega šest tonova u oktavi: $e f i s n i \dot{z} e - g a n i \dot{z} e - b c n i \dot{z} e - d e s$; u stvari preuske male terce

¹⁰ Usp. Bezićeve priloge o hrvatskoj narodnoj muzici u *Muzičkoj enciklopediji* (1974:168) kao i u *Leksikonu jugoslavenske muzike* (1984:329) ili jedan od njegovih članaka (1981:34), zatim npr. v. Ceribašić 2000:132; Marošević 2001:418. Marušić je (ispravnije) ostao na četiri Matetićeve varijante tzv. "istarske ljestvice" (Marušić 1995:12 i 44). No, Matetićeve varijante iznesene u prvom glasu, Marušić donosi u oba glasa ne navodeći pritom korištenu literaturu.

13/15¹¹ jedna preko druge s prolaznim tonovima između njih". Na primjer: *e fis niže-g*; druga: *niže-g a niže-b*; treća: *niže-b c niže-des*." (Slavenski 1946:1). Slavenski smatra kada bismo navedenima dodali još jednu "uzanu malu tercu" *niže-des es niže-fes* došli bi do stare istočno-turkestanke ljestvice blizu Tibeta, "otkuda su podrijetlom i zurne (zurle, sopele)", a koja je slična i staro-židovskoj skali (ibid.).

Za sve navedene autore pojam ljestvice nije bio upitan. Suprotno njima, manji je broj autora u prvoj polovici 20. stoljeća upozoravao da u istarsko-primorskoj glazbi zapravo nije riječ o ljestvici. Širola je naglasio uzak ambitus istarsko-primorskih napjeva te postavio, za svoje vrijeme, vrlo važno pitanje: "Kako da se onda govori o ljestvici ovakovih popijevki, kada svi glasovi, iz kojih pjevači grade svoje napjeve pristaju unutar jedne sekste, često samo kvinte?" (1919:513). Prepek se također posredno suprotstavio ideji ljestvice time što je upozorio na neadekvatno nadopunjavanje upotrijebljenih tonova do oktave (Prepek 1923:135), a Taclik je ustvrdio kako je upravo mali niz (do kvarte ili najviše kvinte) svojstven za sve "primitivne narode" (koji uostalom i ne poznaju interval oktave), pa stoga ni istraživačke interpretacije ne bi smjele iznevjeravati upravo tu bitnu značajku takvih glazbi, uključujući i istarsko-primorsku (Taclik 1932:3).

U drugoj polovici 20. stoljeća sve je veći broj kritičara pojma ljestvice. Pritom, neki kombiniraju nekoliko termina, pokazujući time i oscilacije u razmišljanju, različitost opredjeljenja i/ili razvoj svojega pristupa — npr. Dugan, koji govori o *načinu, sistemu i ljestvici* (v. Dugan 1931, 1940), Karabaić, koji govori o *tzv. istarsko-primorskoj ljestvici* i o *načinu* (v. Karabaić 1955, 1956a), zatim A. Bonifačić, koji najprije koristi termin *istarska ljestvica* (A. Bonifačić 1960-82) da bi kasnije evoluirao do *heksakordike tijesnih intervala* koju, doduše, još uvijek uklapa pod pojam *ljestvica* (A. Bonifačić 1971:334-351, 1989). Druga skupina autora iz druge polovice 20. stoljeća, u skladu s naraslim rezultatima istraživanja ne samo istarsko-primorske nego i drugih tradicijskih glazbi, uvodi primjereniji pojam tonskog *niza* (Zlatic, Bezić, Županović, a još prije i Širola) i/ili *stila* (Bezić 1981). No, unatoč tomu, do danas je pretežnim ostao pojam i termin *ljestvica* koji ne samo da iznevjeruje tonski sustav istarsko-primorske glazbe nego i presiže prema cjelini te glazbe, pa time cjelokupni bogati glazbeni svijet biva ograničen samo na aspekt tonskih odnosa, pri čemu, kako je već spomenuto, druge bitne glazbene značajke

¹¹ Članak Slavenskog bio je prvotno objavljen u *Muzičkom glasniku* 1941. No, cijela je naklada zaplijenjena zbog članka o glazbi u Sovjetskom Savezu. Ipak, Kirigin i Žganec su znali za ovaj izvorni članak ili su usmenim putem došli do spoznaja koje Slavenski ne iznosi u drugom izdanju (npr. o mjerenju traunoniumom). U članku iz 1946. Kirigin objašnjava pokušaje Slavenskog da neke napjeve mjeri elektro-akustičkim instrumentom zvanim traunonium "na kojemu se može izvesti prirodna ljestvica od 53 tona u oktavi" (Kirigin 1946:1). Prema tome u ponovnom objavljivanju članka Slavenskoga došlo je do zabune te su uske male terce od 13/53 koma diferencije postale 13/15. (Usp. i Žganec 1962:102-103, gdje je doslovno citiran dio izvornog članka).

ostaju zanemarenima (npr. metroritamska i formalna organizacija, odnos dviju dionica, vokalna tehnika izvođenja, i druge).

Način bilježenja napjeva u tzv. "istarskoj ljestvici" sukladan je, dakako, teorijskom stavu zapisivača tj. proizlazi iz cjeline njihovih usmjerenja. Zastupnici navedene prve struje većinom su se odlučivali za zapisivanje u okviru dijatonskog tonskog sustava. Širola je veći broj primjera donosio u tercnom ili sektnom dvoglasju. U manjem broju primjera sekundno se dvoglasje na različite načine izmjenjuje s tercnim.¹² Zanimljivo je da Širola u članku koji prethodi doktorskoj disertaciji završetke melodijskih redaka u pjesmi *Turne moj* (preuzetog iz originalnog zapisa u tercnom dvoglasju Brajše Rašana 1910:23) donosi u sekundnom dvoglasju (1919:513) dok ih u disertaciji donosi u tercnom dvoglasju (1919-1920:br. 24), što govori i o Širolinim dvojama u načinu zapisivanja. Prvi je u varijantu ovog primjera zapisanu u sekundnom dvoglasju posumnjao Žganec (1921:10), te iznio teoriju o kretanju ovih napjeva u paralelnim malim i umanjenim tercama, što su ostali istraživači prve struje pretežno prihvatili. Pritom su neki bez većih dvojbi prepoznavali dijatonske tonske odnose (npr. Žganec 1921), ali je dio pripadnika ove struje ipak izražavao sumnju u točnost i adekvatnost takva pristupa, pa su stoga neki predlagali zapisivanje u okviru četvrttonske glazbe (Matetić Ronjgov 1925a:39, 1925b:165, Kirigin [1951]:13), neki razmišljali o kromatskom sustavu kao mogućem valjanom rješenju (npr. Karabaić 1955, 1956a), a neki donekle odustajali od ideje da određeni napjev počiva na jedinstvenu tonskom sustavu (npr. Zlatić 1972b:112-113).¹³

Ovdje pozornost valja posvetiti Nedjeljku Karabaiću kao autoru najvećeg broja rukopisnih zapisa iz istarsko-primorske regije: po otoku Krku zapisao ih je oko 570 (Karabaić 1946-1953), u Istri oko 217 (Karabaić 1952-1953) i po otoku Cresu 16 (Karabaić 1954). Danas su ovi zapisi tek djelomice upotrebljivi jer ih je većina jednoglasno zapisana; postoje, zatim, dvoglasni zapisi uz podatak o samo jednom pjevaču, i rijetki

¹² Tako nalazimo primjere u kojima se sekundno dvoglasje pojavljuje samo u kadenci (Širola 1919:515), ili se pojavljuje na završecima glazbenih redaka (ibid.:515) ili se izmjenjuje s tercnim dvoglasjem tijekom čitavog primjera (Širola 1919-1920:br. 20, 35, 36, 37). U tri se prva navedena primjera sekundno dvoglasje rješava unisono dok je u primjerima br. 35, 36 i 37 sekunda završni interval. Zadnja tri primjera odnose se na zaleđe Dalmacije u kojima, kako kaže Širola, Morlaci i Vlasi pjevaju pjesme u kojima im je najdraži interval sekunda (ibid.:33).

¹³ Još kao dijete, ne poznavajući Matetićeve i Žgančeve radove, Zlatić je "sam sebi stvorio znakove za približno tačno bilježenje izvornog tonskog niza" (1972b:112). Vremenom je "prešao i u melografiji i u korištenju karakteristika ove narodne muzike pri komponiranju na posve neovisno fiksiranje tona, neovisno o ljestvici, neovisno o sistemu i neovisno o krutosti propisanih akcidenata (predznaka, ako ih ima). Svaki ton, svaki takt stoji sam za sebe i odgovara samo svom izvornom zvuku" (ibid.:113).

potpuni dvoglasni zapisi. U predgovoru zbirka Karabaić piše da nije uvijek ispisivao poznata dvoglasja u tercama te je obećao da će dopisati i drugi glas. Posljednje riječi svjedoče s jedne strane o velikom poznavaoču istarsko-primorske tradicijske glazbe koji se usuđuje obećati naknadno zapisivanje drugoga glasa, a s druge strane, upućuju na manjak u Karabaićevom znanstvenom pristupu.

Kao rezultat brojnih iskustava pri izradbi ovih zbirki objelodanjena je knjiga *Muzički folklor Hrvatskog primorja i Istre* (1956a) u kojoj se Karabaić iskazuje kao istraživač koji je možda i najcjelovitije sagledao problematiku tonskih odnosa i načina njihova zapisivanja, ali i drugih bitnih značajki ove glazbe (organizacija melodije, metroritamskog ustrojstva, tekstova napjeva, dvoglasja, odnosa vokalne i instrumentalne glazbe, odnosa glazbe i plesa, pitanja granica "istarsko-primorskog" glazbenog izraza — v. 1956a:77-98). Zahvaljujući tonskom zapisu on je jedan od rijetkih zapisivača koji se upustio i u transkripciju instrumentalne glazbe: u svojoj knjizi on donosi 15 primjera, uz tonske nizove njemu dostupnih primjeraka sopila, dvojkinja i miha, te jedan zapis vokalno-instrumentalne glazbe ("roženice i glas").

U pogledu načina zapisivanja napjeva Karabaić razmišlja o dvjema približnim mogućnostima. Prva je zapis u okviru kromatskog sustava, budući da su "intervali u krčkoj muzici negdje između pola i tri četvrtine tona", a razlika između cijelog stepena i polustepena je vrlo mala. No to vodi u "čorsokak" jer isključuje razlikovanje veličine intervala i "stvara funkcionalnu disorijentaciju", pa bi stoga, prema Karabaiću, valjalo tako zapisivati samo kromatske napjeve. Drugo je Karabaićevo rješenje da polustepen reprezentira manji interval, a cijeli stepen veći. Ovakvim "prilagođenim" nizom za većinu napjeva "praktičnoj primjeni naše istarsko-primorske muzike je time udovoljeno, jer je takvim načinom melografiranja sačuvana idejna vrijednost iskonske muzike i to 'ne para uho' našeg primorskog i istarskog seljaka" (1955:370). U dilemi oko načina bilježenja napjeva osnovno je Karabaićevo načelo funkcionalnost tona, koja "jedino može odlučiti u nekim slučajevima o fizionomiji zapisa" (1955:372).

U svojoj knjizi Karabaić prvi napjev zapisuje u dva sustava — prvim, u kojem se poslustepen i ciljeli stepen ravnomjerno izmjenjuju, i drugim — kromatskim sustavom. Od ukupno 42 notna primjera u knjizi, podvedena pod završni ton *g*, u njih 20 dolazi do ravnomjerne izmjene cijelih stepena i polustepena, u 6 do pretežno kromatskih nizova, a u ostalima se cijeli stepeni i polustepeni izmjenjuju na različite načine. No i pritom Karabaić sumnja u nesklad realne visine i visine fiksirane notnim pismom. Njegovo kolebanje vidi se u primjeru br. 28 u kojem dodaje strelice iznad i ispod tonova, a naročito u primjeru br. 29 *Zibala Jane* koji zapisuje unaprijed izabranim sustavom (*e fis g a b*), a na kraju primjera dodaje "stvarni tonski niz" (*es d-fes es-geses fes-asas*). Time otvorenim ostaje pitanje koliko se Karabaićevo svjesno "prilagođavanje" stanovitog napjeva unaprijed izabranom sustavu približilo istini. Ankica Petrović

provjerila je tonski zapis ovoga primjera i dobila treći tonski niz od samih uzastopnih polustepena iznijevši i mjerenja u centima (Petrović 1972:116). Upitni su se tako pokazali i frigijski i višestruko modificirani dorski način, na kojima se, prema Karabaiću, uglavnom temelje ovi napjevi (1956a:83).

Različitim načinima zapisivanja u okviru zapadnoevropskog sistema suprotstavljala se druga struja istraživača, usmjerenih ka širem promatranju istarsko-primorske glazbe i približavanju kasnije postavljenim antropološkim odrednicama. Analizirana je glazba za ove autore "sui generis" (Gotovac, Grgošević; prema Matetić Ronjgov 1925b:165) te je valja analizirati kao "zasebnu prastaru akustičku fakturu" (Bonifačić 1971:351) koja "najbolje odgovara izražavanju narodnog skladatelja i najpotpunije zadovoljuje težnju pjevača (...)" (Širola 1942:109).

Ovakvome su tumačenju prigovarali sljedbenici prve struje. Tako npr. Matetić Ronjgov oznaku "sui generis" smatra "preširokim pojmom koji ne označuje gotovo ništa", zalažući se ipak za pokušaj objašnjenja ove glazbe (1925b:165). Matetićeve je prigovore shvatljiv i barem djelomično opravdan. Naime, mogli bismo se složiti s Gotovcem i Grgoševićem, koji upozoravaju na posebnost i autohtonost ove glazbe te traže njoj primjeren pristup i tumačenje, ali se njihovo djelovanje uglavnom zadržalo na načelnim stajalištima, na stavljanju ove glazbe na poseban pijedestal, umjesto da se pokušala analizirati i interpretirati na temelju zagovaranog pristupa. U tome je upravo, čini mi se, zadatak daljnjih istraživanja: razotkriti vlastita pravila istarsko-primorske glazbe, njezin kulturni sustav, društveno-povijesni okvir u kojemu djeluju njezini izvođači, njeguju je, vrednuju i njome se ostvaruju.

Iz glazbeno-antropološkog motrišta zanimljivo je pitanje kako istarsko-primorsku tradicijsku glazbu doživljavaju vanjski promatrači i/ili istraživači. Primjerice, Sokol smatra da "stranac slušajući prviput sopile ili dvojkinje, oćuti neko neobično čuvstvo. Njihov melankolični i monotoni glas obuzme cijelog čovjeka, jer se nadje u nekom novom svijetu." (Sokol 1917:2-3). Giambattista Cubich, liječnik koji je veći dio života proveo na Krku i napisao knjigu o ovome otoku (Cubich 1874), doživljava ovu glazbu neugodnom za obrazovano uho (ibid: 102); kao i kod instrumentalne glazbe pjevanje je tugaljivo i dosta monotono; glasovi se prate na način iskvarenog "falso bordona" (ibid). Matetić Ronjgov navodi mišljenje jednog profesora zagrebačke Muzičke akademije koji je problematiku zapisivanja istarske glazbe komentirao: "'Ne vjerujte' — reče — 'u četvrtonove, nego znajte da je u priprostoga naroda, do kojeg još nije doprla kultura — rđav glazbeni sluh. Dođe li vam primjerice stranac u takvi zapušteni kraj i zapjeva koju pjesmu, narod će je kasnije jamačno krivo reproducirati, jer je krivo čuo zbog pomanjkanja dobrog glazbenog

sluha. Dokaz su vam za to' — nastavi on — 'naši pastiri, koji na svojim frulama buše luknice onako — na oko'"(1925a:40).

Takvi dojmovi mogu se smatrati uobičajenim za vanjskoga promatrača, pa se stoga valja zapitati na koji su način i glazbu samu i uvriježen način njezina doživljavanja interpretirali upućeniji istraživači, istraživači koji su se njome više bavili. Ludvika Kubu je isprva začudila da bi ga potom navela da se zamisli o svojim preduvjerenjima.¹⁴ Sokol smatra ako se slušatelj od početka strpljivo nastoji prilagoditi ovoj glazbi, s vremenom će zavoljeti i do izražaja će doći sva njezina ljepota (1917:2). Širola je pak doživljava slično kao i stranci: kao neprestano umilno jecanje, silnu tugu, kao uvijek rastegnutu i glasnu pjesmu (Širola 1919-20:39). Približava mu se i Karabaić, za koga popijevke zvuče tužno i milno, sjetno i melankolično, pa čak se i u veselju krije tihi prizvuk svladane boli (1956a:3). Za Radića su melodije uvijek iste, samo tempom različite, pjevanje je silno monotono i razvučeno (Radić 1914:35), a i na Dobronića ova glazba ostavlja dojam međusobno bliskih melodija koje se ritmički razlikuju ovisno o obliku teksta. "Iz toga proizlazi, da su sve istarske popijevke daleke varijacije jedne ishodne melodijske sheme, koja je tradicijom duboko uvriježena u podsvijesti istarskog seljačkog kolektiva (...)" (Dobronić 1952:3). Nijedan od istraživača nije iznio podatke kako je istarsko-primorsku glazbu doživljavala sama lokalna zajednica, i naročito sami izvođači, pa i to pitanje ostaje kao smjernica za daljnja istraživanja ovog glazbenog sustava i njegova kulturnog konteksta.

Naredni krug pitanja kojima su se bavili istraživači istarsko-primorske tradicijske glazbe odnosi se na njezino podrijetlo, povijesnu mijenu i zemljopisnu rasprostranjenost. U vezi s podrijetlom ove glazbe, jedna je od dominantnih teza bila ona o međusobnim utjecajima ne samo Grgurovog koralu u rimskoj predaji već i rane srednjovjekovne europske svjetovne vokalne glazbe (*faux bourdon*, *diafonija*) na narodno pjevanje u Istri i Kvarnerskom zaljevu (Širola 1919:512, Dugan 1931:91, Tačlik 1932:3-4). U istome radu Širola se pita ne radi li se tu o prastarosti u pjevanju i sviranju koju su Hrvati sačuvali iz pradavnine (Širola 1919:516). Pitanje prelazi u čvrstu tvrdnju u Širolinoj sintezi *Hrvatska narodna glazba* (1942:109). S druge strane podrijetlu sopila Širola posvećuje čitavih devet stranica u svojoj opsežnijoj raspravi *Sopile i zurle* (1932:44-52). te "ostaje kod nesigurnih nagađanja" je li sopila

¹⁴ On se najprije pita: "Što to sve znači? Da li to uopće nešto predstavlja? Ili je to možda hir pojedinca? Ili, imaju li ovi ljudi uopće ikakvog smisla za glazbu?" No, u nastavku teksta Kuba kaže: "Išao sam dalje prema jugu, godinu za godinom, uvijek u nove krajeve, a predamnom se rasprostrelle konture velikog opsega, konture koja obuhvaćaju čitavo vremensko razdoblje jedne tradicije, duboko usađene i sačuvane čuđenja vrijednom tvrdokornošću. Ustanovio sam da je krivica bila u meni, a ne izvan mene, a ono što sam smatrao nesposobnošću, bilo je odmicanje od naših brzo postavljenih pojmova i pogleda, i da se tu ne radi o slučaju, već o jednom velikom pravilu, čiji je izvor i objašnjenje sakrila siva rđa vremena" (1909:272; prev. R.B.).

istočnog ili zapadnog podrijetla.¹⁵ U svojoj sintezi (1942:46) smatra da su Hrvati sopile preuzeli sa sjeverozapada još krajem srednjega vijeka. Zlatić se protivi ovoj tvrdnji te upućuje na neumitnu povezanost sopila s istokom: navedeno potkrepljuje činjenicom o vrlo sličnom obliku, prodornom nazalnom zvuku, tonskom nizu, kao i u konstrukciji većeg i manjeg instrumenta sopela s makedonskim zurlama, bugarskim, zakavkaskim, turskim, pa čak i perzijskim zurnama (surnama); tu je i termin šurla u južnoj Istri za instrument koji se umeće u mijeh (mih), a asocira na makedonski izraz zurla (1969:254). Približuje mu se i Slavenski, koji govori o sličnosti tzv. "istarske ljestvice" s istočno-turkeštanskom ljestvicom koja se javlja blizu Tibeta, otkuda su podrijetlom i zurne, a koja je bliska i staro-židovskoj skali (Slavenski 1946:1).

U užim zemljopisnim okvirima usporedbe nalaze razni istraživači. Kuhačeve zapise iz Istre i otoka Krka nalaze netočnima, kao i način harmoniziranja. No, jedan napjev privlači im pozornost jer se po svojoj tonskoj i melodijskoj strukturi kreće kao istarsko-primorski napjevi — napjev iz Vrapča označen "u bezimenom slovjenkom glasbenom načinu" (Kuhač 1880:br. 956; usp. npr. Žganec 1962:95). Osim svjesti da se "istarska ljestvica" nalazi i u Hrvatskom primorju i na Kvarnerskim otocima, Žganec otkriva neke njezine važne značajke i u dalmatinskim, bosanskim, hercegovačkim i srpskim pjesmama. U Hrvatskoj je nalazi u Posavini, Moslavini, na Kordunu, u Lici i u okolici Zagreba. Osim, pretpostavljamo, sličnosti u tonskim odnosima, Žganec navodi da je riječ pretežno o pjesmama koje pokazuju veliku starinu po starim jezičnim gramatičkim oblicima, starim naglascima, neobičnim izgovorima vokala, diftongiranju, sadržaju itd. No, dok u tim krajevima postoje i drugi "muzičko-folklorni stilovi", upravo se Istra ističe kao "muzička oaza", u kojoj je u tolikom opsegu sačuvana "istarska ljestvica" (1962:112-115). Sličnu misao ističe i Matetić (1925a:37; Matetićev odgovor Frliću u: Frlić 1940:3); no, već svojim istraživanjima po Krku i Hrvatskom primorju (Matetić 1935-36, 1936-37), a posebno naslovom svoje pjesmarice (*Čakavsko-primorska pjevanka*, 1939) on upućuje na postojanje "istarskog specijaliteta" i na širem području.¹⁶ Najdulje objašnjenje o zemljopisnoj rasprostranjenosti glazbe slične "istarskoj ljestvici" Matetić daje u odgovoru Frliću: "oaze pak, o kojima sam u predgovoru mojoj pjevanci natuknuo, razasute su diljem čitave domovine" — više u okolici Zagreba, Kostajnice, Požege, u Bosni, Lici i Krbavi ("roz-

¹⁵ "Još uvijek je moguće zamisliti, da je i u ranom srednjem vijeku a i poslije, za križarskih vojna sopila donesena s istoka neposredno u područje našeg folklor, da je dakle jednom od mnogih tekovina cijelog mediterana (javlja se posredstvom saracenskim). No vjerojatnija je pretpostavka, da smo sopilu primili sa sjeverozapada, jer se postojanje oblika naše sopile može dokazati ikonografski već u XIV stoljeću u Italiji, dok je razvijeniji oblik šalmaja (upravo discant-schalmey, njemački šalmaj [...]) mogao biti uzorkom za tvorbu prvih sopila u našim stranama." (Širola 1932:51)

¹⁶ U posmrtno objavljenoj velikoj zbirci Matetićevih zapisa *Zaspal Pave* (1990) vidljivo je da je Matetić najviše istraživao u Istri, potom po Krku, a onda u Kastavštini, po Cresu i Susku te na koncu i u Hrvatskom primorju (Novi Vinodolski, Grižane, Pag, Praputnjak).

ganje"), u Dalmatinskom zagorju ("ojkanje") te među dalmatinskim čakavcima. (Frlić 1940:3). Širola u jednoj od svojih podjela glazbeno područje koje pokazuje značajke najstarijeg doba dijeli po tonalnim osobinama na područje u kojemu "se jedna dionica od druge nije još odijelila, a u drugome već je odijeljena."... U to drugo područje pripadaju: "Istra, Kvarnerski otoci, Hrvatsko Primorje, Lika (?), Gorski Kotar (?), Gornje i Srednje Pokuplje (sa susjednom Belokranjskom sve do Črnomlja), Žumberak, Zapadna Hercegovina, Zapadna Bosna (?), Dalmatinska Zagora; no tragovi se tonalnih osobina mogu mjestimice naći i duboko u kajkavskom području (u starinskim žetelačkim popijevkama u Zagrebačkom Prigorju i u Poznanovcu u Hrvatskom Zagorju)" (1942:68-70).

Neki od istraživača ne samo da upozoravaju na srodne tonske odnose u raznim hrvatskim krajevima nego ulaze i u tumačenje njihove povezanosti i razradu glazbenih stilova. Zlatić tako smatra da je istarsko-primorska glazba reliktni, pradávnost slavena, a svoju tezu potkrepljuje izjavom da se napjevi netemperiranog dvoglasja potpuno istog tipa nalaze i izvan Istre, Hrvatskog primorja i Sjevernojadranskih otoka. Tako navodi okolicu Zagreba, Turopolje, Kostajnicu, Slavonsku Požegu, Jasenovac, okolicu Banje Luke, "pa i ostalih područja Bosne i Hercegovine, neke lokalitete u Karpatima, u Bugarskoj i na podnožju Kavkaza." Oni "naliče na arheološke nalaze jedne te iste kulture" jer svima je zajednički netemperirani niz tonova, razmak od šest do sedam melodijskih tonova, dvoglasje u tercama ili sekstama, frigijska modalna osnova i završni unisono. Jedino što istarsko-primorske napjeve pjevaju dvoglasno samo dva pjevača (pjevačica), a na većini spomenutih lokacija pjeva se u zboru. Svoju tezu o pradavnom sloju narodne glazbe Slavena potkrepljuje o povezanosti sopela s makedonskim zurlama i ostalim spomenutim srodnim instrumentima. (Zlatić 1969:172) No, najdominantnija je bila teza o povezanosti dinarskog te krškog primorskog i dalmatinskog područja, koje u svojoj glazbi pokazuje različite stupnjeve razvoja jedne te iste glazbe. Ovakvo tumačenje pokreće Kuba,¹⁷ Širola ga razrađuje,¹⁸ a pridružuju im se npr. Dobronić i Kirigin.

¹⁷ "Prvo je pjevanje koje oskudijeva u sazrelom ritmu, koje ne poznaje niz tonova ljestvice, ni dijatonske, niti kromatske, pjevanje koje je u svojoj suštini srodno pjevu ptica. Onda se pojavljuju tragovi ritma i intervala, tragovi polutonova i cijelih tonova. Onda su pjesme koje se ograničuju na tetrakord i kojima je osobitost u tome što svoj unisono tu i tamo razdvajaju u sekundu, koju pjevači pjevaju velikom odlučnošću, velikim veseljem i velikom snagom, a služi im osobito za finale. Onda slijede pjesme potpunih i nepotpunih grčkih načina, dolaze tipovi s orijentalnim elementima i napokon pjesme koje su poznate nama vještim glazbenoljestvičarima s karakterom naših modernih napjeva, koje su često harmonizirane od narodnih ka popularnim melodijskim zborovima" (Kuba 1909:272; prev. R. B.).

¹⁸ Budući da je u Širolino doba istraživanje hrvatske narodne glazbe bilo tek u "početnom stadiju", Širola ističe da njegovu podjelu hrvatskih glazbeno-folklornih područja valja primiti "s toliko opreza s koliko je ovdje dana", a zatim nastavlja: "Počnimo s područjem, koje pokazuje karakteristike najstarijeg doba. To je područje t. zv. 'istarske ljestvice'; glavna mu je značajka snižena peta stupka u ljestvičnom nizu; ali se na tom

Imajući na umu raznolik komparativni materijal, pod znak pitanja dolazi uporaba pridjeva *istarska*. Kako je već spomenuto, do današnjeg je doba taj pridjev ostao uvriježenim. Sintagmu tzv. "*istarska*" uveo je Žganec svojim prilogom iz 1921. godine, pridjev *istarska* (bez oznake "tzv." i navodnih znakova) učvrstio je Matetić Ronjgov (1925a, 1925b, 1926), a usvojio ga i u novije vrijeme koristio, primjerice, Andrija Bonifačić (1984, 1988). Ipak, već je i Matetić u svojim kasnijim radovima koristio i pridjeve *čakavska*, *čakavsko-primorska* (1939:[nepag.]), a Zlatić se otpočетка koristio preciznijim terminima poput *istarsko-primorska* (u više radova, a već u samom naslovu u članku iz 1966.) ili narodna muzika Istre, Hrvatskog primorja i Sjevernojadranskih otoka (također u više radova, a u samom naslovu u članku iz 1969.), a Kirigin kao o mogućem razmišlja o još širem terminu — *dinarska* (1946).

Uzimajući u obzir činjenicu da je sve do 1980-ih godina istraživanje tradicijske glazbe u Hrvatskoj bilo ograničeno pretežno na specifičan seoski i lokalni repertoar kojemu korijeni sežu čim dublje u prošlost, razumljivo je da se i u raspravama o istarsko-primorskoj glazbi često može naići na žaljenje i negodovanje zbog postupnog mijenjanja i/ili nestajanja starinske glazbene prakse (npr. v. Sokol 1917; Matetić Ronjgov 1939; Dobronić 1952) ili se barem znatna pozornost posvećuje registriranju tog procesa promjene (Brajša Rašan 1910, Širola 1919-1920:516; Zlatić 1938, Žganec 1957. i Karabaić 1955). Promjene se događaju u širenju tijesnih intervala ka temperiranima, u povećanju tonskih nizova napjeva, u pojednostavljenju metroritamske strukture, u zaboravljanju i pojednostavljenju pjevanih tekstova, u izostavljanju složenijih pjesama i dr.

Svijest o procesu promjene koji se ne može spriječiti, ali se možda može usporiti i odgoditi, potaknula je neke od istraživača istarsko-primorske glazbe da na različitim razinama uznastoje pridonijeti njezinu očuvanju: tiskanjem zbirki koje se mogu primijeniti i u školama, organiziranjem festivala, radio i televizijskim emisijama; zapisivanjem, snimanjem, obradama i skladanjem na temelju ove glazbe te tiskanjem radova o njoj. Prvi je njezin važan promicatelj u široj javnosti bio Matetić Ronjgov (njegov primijenjeni rad možda ne opravdava, ali zasigurno čini razumljivim neka njegova upitna teorijska polazišta), slijedio mu je Zlatić,

području mogu utvrditi i druge starinske karakteristike; tako mali opseg (ambitus) upotrebljenog tonskog niza, završetak u noti finalis, koja još nema akordičke vrednote, pa zbog toga i pomanjkanje izrazite latentne harmonike (to su primjerci čiste heterofonije); završetak u pomaku za malu sekundu dolje ostavlja dojam t. zv. frigijskog završetka. No, golemo ovo područje najstarije, da i po sredstvima izražaja i tehnike izvađanja najprimitivnije čisto vokalne narodne predaje nije cjelovito; i njega će valjati još razdijeliti u dva do tri manja područja: u jednom od njih prevladava tehnički naporna tehnika 'ojkanja', u kojoj kao da se sve odlike najstarijih pjevačkih tehnika: portamenta i glissanda stapaju s izrazitim tremolom (ponekad izvedenim i u staccatiranim figurama). U drugom se javljaju t. zv. 'sekundni dvopjevi' (Kubin termin), na kojima se razbira, kako se jedna dionica teško i postepeno odvaja od druge; a u trećem je već potpuno razvijeno to odvajanje dovelo do paralelizma u tercama (ili sekstama)." (Širola 1942:69).

a potom i Karabaić, A. Bonifačić, Renato Pernić i Dušan Prašelj. Svi su oni podrijetlom iz Istre ili Hrvatskog primorja te time jače i dublje povezani s glazbom i kulturom svojega zavičaja. Stoga je posve razumljivo njihovo nastojanje da ova glazba ne bude prepuštena zaboravu. No, unatoč svesrdnim nastojanjima i njih samih i mnogih drugih pregalaca, otvorenim ostaje pitanje je li proces promjena moguće usporiti u cjelini ili je, možda, starinsku praksu moguće očuvati samo u ograničenom vidu, primjerice u tzv. drugoj egzistenciji.

U ovom sam članku izabrala termin *tzv. "istarska ljestvica"*, koji se tijekom godina ustalio u raspravama o tradicijskoj istarsko-primorskoj glazbi. Koristila sam ga upravo zbog njegova povijesnog značenja i uporabe. Razmišljajući o mogućim drugim, adekvatnijim terminima, poslala sam od termina *stil tijesnih intervala*, koji kao jedan od stilova folklorne glazbe u Jugoslaviji uvodi Jerko Bezić (1981). Taj stil Bezić prepoznaje u različitim dijelovima Hrvatske i Jugoslavije, ali unutar njega pronalazi i nekoliko podstilova koji se izdvajaju svojim glazbenim značajkama. Tako se istarsko-primorska tradicijska glazba izdvaja tercnim i sekstnim dvoglasnim pjevanjem, unisono završecima, formalnom arhitektonikom malih motiva, specifičnim odnosom glazbe i teksta, i drugim. Stoga sam izabrani Bezićev termin sadržajno ograničila, detaljnije ga određivši geografskom sastavnicom te sam došla do termina *stil tijesnih intervala istarsko-primorske regije*. U ovom je nazivu naglasak na tonskim odnosima koji su prije svega, kao što je rečeno, privlačili pozornost većine teoretičara. Kako do danas ova problematika nije riješena, smatram da bi u budućim radovima o tonskim odnosima istarsko-primorske glazbe adekvatniji bio navedeni termin od dosad upotrebljavanog (*tzv. "istarska ljestvica"*). No, i ovaj termin u moguću sjenu baca druge značajke istarsko-primorske glazbe (već navedena npr. metroritamska i formalna organizacija, odnos dviju dionica, vokalna tehnika izvođenja, i druge).

Stoga želimo li u cijelosti obuhvatiti značajke tradicijske glazbe istarsko-primorske regije, smatram da bi najbolje odgovarao naziv koji koriste sami izvođači: *kanat* (za pjevanje), odnosno *sop* (za svirku). No, ovi se nazivi javljaju u različitim dijelovima Hrvatske, naročito duž obale i na otocima, a usto su im i značenja različita.¹⁹ Stoga i ove termine valja zemljopisno ograničiti na *kanat istarsko-primorske regije*, odnosno *sop istarsko-primorske regije*. Mogući prigovor ovom nazivu proizlazi iz Karabaićeve uočavanja znatnih sličnosti u *kantu* Istre i Krka, za razliku od *kanta* na Cresu i Lošinju (Karabaić 1956b:418-419), u što sam se i osobno

¹⁹ Kuba, primjerice, prenosi razgovor koji je vodio s jednim pastirom u Opuzenu. Zamolio ga je da mu rastumači jednu pjesmu, na što mu je pastir odgovorio: "Ma ča ćete: oli da pivam, oli da kantam?". U Dalmaciji 'kanta' ['kantiert', orig.] naime grad, dok selo 'piva' (Kuba 1909:273; prev R. B.).

uvjerila na primjeru otoka Cresa (tijekom terenskog istraživanja 1992. i 1994. godine).

Termin *sop* također neka pitanja ostavlja otvorenima. Na temelju mojih dosadašnjih istraživanja na Krku (u razdoblju od 1981. do 1997.) čini se da se *sop* pojavio u zadnjih desetak godina, dok se ranije koristilo samo *sost*, *sopi*, *sope*, *sopu* (svirati, svira, sviraju) i *sopac*, *sopec*, *sopci* (svirač, svirači). *Soplo se va sopile, mih* i *va tamburicu* (tamburu dvožicu), a *sviralo* se na novijim elektroakustičkim instrumentima. Nedoumice u vezi s glazbenom terminologijom još su složenije na području Istre. Primjerice, Marušić navodi brojno pučko nazivlje vezano pretežno uz svirku (1995:110-112), i spominje niz uobičajenih postava u istarskoj glazbenoj tradiciji (svirka određenog instrumenta s instrumentom, rjeđe svirka i pjevanje; isto:107-108). Sve to govori o potrebi detaljnog terenskog, a onda i teorijskog istraživanja i ove glazbe i glazbene terminologije u istarsko-primorskoj regiji. Možda bi se time pokazalo da navedene predložene termine *kanta* i *sopa* valja dodatno specificirati u smislu različitih podstilova.

Autori koji su sudjelovali u teorijskom, a posredno i u praktičnom životu tradicijske glazbe istarsko-primorske regije željeli su spriječiti dvije nepravde koje se ovom originalnom glazbenom sustavu mogu nanijeti: da mu se ne posveti nikakva pozornost ili da ga se smjesti u već postojeći, uobičajeni sustav. Pristupamo li njihovu radu imajući to na umu, mnoge njihove teze i teorijska zastranjenja dobivaju drukčije svjetlo, a oni sami ostaju za nas i danas zanesenim i hvalevrijednim pregaocima. Na daljnjim generacijama istraživača je da, ako to život proučavane glazbe bude dopuštao, nastave i, koliko je moguće, prodube i u većoj mjeri razjasne bogat, složen i zahtjevan rad prethodnika.

NAVEDENA LITERATURA

- Bezić, Jerko. 1971. "Pregled dosadašnjih rezultata istraživanja glagoljaškog pjevanja". *Slovo* 21:115-132.
- Bezić, Jerko. 1974. "Hrvatska muzika. Narodna". U *Muzička enciklopedija*, 2. Krešimir Kovačević et al., ur. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 168-175.
- Bezić, Jerko. 1981. "Stilovi folklorne glazbe u Jugoslaviji". *Zvuk* 3:33-50.
- Bezić, Jerko. 1984. "Hrvatska. Narodna muzika". U *Leksikon jugoslavenske muzike*, 1. Krešimir Kovačević et al., ur. Zagreb: Jugoslavenski i leksikografski zavod "Miroslav Krleža", 328-336.
- Bonifačić, Andrija. 1960-1982. *Napjevi iz Krka i Istre*. IEF rkp 245 N.
- Bonifačić, Andrija. 1971. "Narodno pjevanje na otoku Krku u sklopu muzike riječkog područja". *Krčki zbornik* 2:303-353.
- Bonifačić, Andrija. [1984]. "Istarska ljestvica na otoku Pagu". *Istarska Danica* 1985. A. Hek, ur. Pazin: Istarsko književno društvo "Juraj Dobrila", 200-202.
- Bonifačić, Andrija. [1988]. "Struktura istarske glazbene ljestvice". *Istarska Danica* 1989. A. Hek, ur. Pazin: Istarsko književno društvo "Juraj Dobrila", 186-190.
- Bonifačić, Ruža. 1991. *Tradicijsko pjevanje u Puntu na otoku Krku*. Magistarski rad, Univerzitet u Sarajevu. IEF rkp 1370.
- Bonifačić, Ruža. 1996. "Tarankanje: A Disappearing Music Tradition". *Narodna umjetnost* 33/1:149-170.
- Bonifačić, Ruža i Michael Weber. 1992. *Tradicijska glazba otoka Cresa*. IEF mgf 2466-2473.
- Bonifačić, Ruža i Michael Weber. 1994. *Folklorna glazba otoka Cresa*. IEF mgf 2705-2468b.
- Brajša Rašan, Matko. 1896. "Kako pjevaju Hrvati Istre svoje narodne pjesme". *Vienac* 28/32: 504-506.
- Brajša Rašan, Matko. 1910. *Hrvatske narodne popijevke iz Istre, 50: svjetske i crkvene*, Sv. 1. Pula: "Josip Krmpotić".
- Ceribašić, Naila. 2000. [autorica komentara]. U: *Hrvatska tradicijska glazba = = Croatian Traditional Music*. Naila Ceribašić i Joško Čaleta ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 132, 134.
- Cubich, Giambattista. 1874. *Notizie naturali e storiche sull' isola di Vegila*. Trieste:[s.n.].
- Dobronić, Antun. 1936. "Dr. Božidar Širola: Pučka muzika u Hrvata čakavaca". *Vjesnik Etnografskog muzeja u Zagrebu* 2/3-4:262-266.
- Dobronić, Antun. 1943. "Prinos Istre hrvatskoj glasbi". *Alma Mater Croatica* 7:1-4:62-69.
- Dobronić, Antun. 1952. "Istarska ljestvica". *Muzičke novine* 1/8:3.

- Dugan, Franjo. 1931. "Dr Stanko Vurnik: Studija o glasbeni folklori na Belokranjskem". *Sv. Cecilija* 25/3:89-92.
- Dugan, Franjo. 1940. "Ivan Matetić Ronjgov: Čakavsko-primorska pjevanka". *Sv. Cecilija* 34/4-5:84-89.
- Frlić, Ante. 1940. "Čakavska glazba i istarska ljestvica". *Istarski glas* 2/5:3
- Hercigonja, Nikola. 1960. "Veliki Istranin. Uz 80-godišnjicu kompozitora Ivana Matetića Ronjgova". *Politika*, 17. travnja.
- Ivan Matetić Ronjgov: Zbornik*. V. Tadejević ur. Rijeka: Kulturno-prosvjetno društvo "Ivan Matetić Ronjgov".
- Karabaić, Nedjeljko. 1946-1953. *Narodne popijevke s otoka Krka*. Sv. 1-7, IEF rkp N 155, N 156, N 157, N 158, N 161, N 162, N 167.
- Karabaić, Nedjeljko. 1952-53. *Narodne popijevke iz Istre*. Sv. 1-3, IEF rkp N 146, N 151, N 154.
- Karabaić, Nedjeljko. 1954. *Pjesme s otoka Cresa*. IEF rkp N 240.
- Karabaić, Nedjeljko. 1955. "Zapisivačeva razmišljanja o narodnim popijevkama Istre i otoka Krka". *Ljetopis JAZU* 60:370-377.
- Karabaić, Nedjeljko. 1956a. *Muzički folklor Hrvatskog Primorja i Istre*. Rijeka: [vlastita naklada].
- Karabaić, Nedjeljko. 1956b. "O muzičkom folkloru otoka Lošinja i Cresa". *Ljetopis JAZU* 61:418-419.
- Kirigin, Ivo. 1946. "Akustički temelji istarske ljestvice". *Muzičke novine* 1/6:1-2.
- Kirigin, Ivo. [1951]. *Tonski niz istarskih sopela*. IEF rkp 1241.
- 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-slovenske narodne popievke*, I-IV. Zagreb: vlastita naklada.
- Marošević, Grozdana. "Folklorna glazba". U *Hrvatska tradicijska kultura na razmeđu između svjetova i epoha*. Z. Vitez, A. Muraj ur. Zagreb: Barbat [etc.], 409-420.
- Marušić, Dario. 1995. *Piskaj, sona, sopi*. Pula: Castropola.
- Matetić Ronjgov, Ivan. 1925a. "O istarskoj ljestvici". *Sv. Cecilija* 19/2:37- 42.
- Matetić Ronjgov, Ivan. 1925b. "O bilježenju istarskih starinskih popijevki". *Sv. Cecilija* 19/6:165-171.
- Matetić Ronjgov, Ivan. 1926. "Još o bilježenju istarskih popijevki". *Sv. Cecilija* 20/4:125-127.
- Matetić Ronjgov, Ivan. 1935-36. "Sakupljanje muzičkog folkloru u Vrbniku i u Hrvatskom primorju". *Ljetopis JAZU* 49:202-204.
- Matetić Ronjgov, Ivan. 1936-37. "Sakupljanje muzičkog folkloru na Krku". *Ljetopis JAZU* 50:145-148.

- Matetić Ronjgov, Ivan. 1939. *Čakavsko-primorska pjevanka: 128 dvoglasnih čakavskih melodija za omladinu sviju vrsti škola*. Zemun: [s.n.].
- Matetić Ronjgov, Ivan. 1957. "Neke napomene uz narodne melodije Suska". U *Otok Susak*. M.Mirković ur. Zagreb: JAZU, 331-333.
- Petrović, Ankica. 1972. "Tonalni odnosi u napjevima Istre i sjevero-zapadne Bosne". *Rad XVII kongresa SUFJ, Poreč 1970*; 115-119.
- Požgaj, Višnja. 1966. "Problemi istarske ljestvice i struktura u zborovima Ivana Matetića Ronjgova". *Zvuk* 70:649-668.
- Prepek, Stanislav. 1923. "Istarska ljestvica". *Sv. Cecilija* 17/5:135-136.
- Radić, Ignacije. 1914. "Staroslavensko crkveno pjevanje u biskupiji krčkoj". *Sv. Cecilija* 8/3:35-36.
- Slavenski, Josip. 1946. "Naše narodne melodije". *Muzičke novine* 1/2:1.
- Sokol, Bernardin. 1917. "Pučko crkveno pjevanje na otoku Krku". *Sv. Cecilija* 2/1:1-5, 2:37-40, 3:77-82, 4:116-118.
- Starec, Roberto. 1986. "I discanti popolari della tradizione veneto-istriana". *Atti e memorie della Societa Istriana di Archeologia e Storia Patria*, n.s., XXXIV, Trieste, 117-142.
- Starec, Roberto. 1991. *Il repertorio etnomusicale istro-veneto: catalogo delle registrazioni 1983-1991*. Trieste: Istituto Regionale per la Cultura Istriana.
- Širola, Božidar. 1919. "Istarska pučka popijevka". *Savremenik* 14/11-12:509-518.
- Širola, Božidar. 1919-1920. *Das Istrische Volkslied*, doktorska disertacija, IEF rkp 1137.
- Širola, Božidar. 1932. *Sopile i zurle*. Zagreb: Etnografski muzej. (Etnološka biblioteka, 17).
- Širola, Božidar. 1942. *Hrvatska narodna glazba*, 2. izd. Zagreb: Matica hrvatska.
- Tačlik, Rudolf. 1925. "Zapisci s otoka Krka". *Sv. Cecilija* 19/6:171-174
- Tačlik, Rudolf. 1932. "Razlikujmo dobro (o bilježenju primorskih i istarskih narodnih melodija)". *Sklad* 1/5:3-4, 6:2-3.
- Zaspal Pave: Zbirka notnih zapisa narodnih pjesama Istre i Hrvatskog primorja*. 1990. D. Prašelj priur. Rijeka: Izdavački centar Rijeka - Kulturno-prosvjetno društvo "Ivan Matetić Ronjgov".
- Zlatic, Slavko. 1938. "Doprinos Istre hrvatskoj muzičkoj kulturi". *Istra* 10/48:4, 49:4.
- Zlatic, Slavko. 1966. "Istarsko-primorska narodna muzika". *Glas Istre* 23/21:5, 22:5; 23:5, 24:5.
- [Zlatic, Slavko]. 1968. [Prilozi o muzičkom folkloru Istre]. U *Knjiga o Istri*. T. Peruško et al., ur. Zagreb: Školska knjiga, 89-96.
- Zlatic, Slavko. 1969. "Narodna muzika Istre, Hrvatskog primorja i Sjevernojadranskih otoka". U *Istra: Prošlost-sadašnjost*. Z. Črnja ur. Zagreb: Binoza-Epoha - Grafički zavod Hrvatske, 169-173.

- Zlatic, Slavko. 1940. "Bugarenje sjeverne Istre". *Istarski mozaik* 8/5-6:83-87.
- Zlatic, Slavko. 1972a. "Muzički folklor Istre, Hrvatskog primorja i sjevernojadranskih otoka". *Rad XVII kongresa SUFJ, Poreč 1970* :83-86.
- Zlatic, Slavko. 1972b. "Tonski niz narodne muzike Istre, Hrvatskog primorja i sjevernojadranskih otoka". *Rad XVII kongresa SUFJ, Poreč 1970*:111-114.
- Žganec, Vinko. 1921. "Tako zvana 'Istarska' ljestvica". *Sv. Cecilija* 15/1:8-10.
- Žganec, Vinko. 1952. [Prilog: Muzički folklor]. U *Istra i Slovensko primorje: Borba za slobodu kroz vjekove*, J. Hrženjak ur. Beograd: Rad izdavačko poduzeće, 35-37.
- Žganec, Vinko. 1956. "Proučavanje muzičkog folklor na otocima Lošinj, Susku i Cresu". *Ljetopis JAZU* 61:422-432.
- Žganec, Vinko. 1957. "Muzički folklor (otoka Suska)". *Otok Susak*. M. Mirković ur. Zagreb: JAZU, 331-347.
- Žganec, Vinko. 1962. *Mužički folklor: 1*. Zagreb: autorova naklada.
- Županović, Lovro. 1983. "Ivanu Matetiću va čast". U *Ivan Matetić Ronjgov*. V. Tadejević, ur. Rijeka: Kulturno-prosvjetno društvo, 152-159.

ON THE TOPIC OF SO-CALLED "ISTRIAN SCALE"

SUMMARY

The paper analyses ethnomusicological approaches to one of the Croatian specific musical expressions: the traditional music of Istria, the Kvarner Islands and the Croatian Littoral. An interesting and rich discussion on this music, especially on its tone relations, took place mainly in the first half of the twentieth century. The author offers a review of the more important thoughts, attitudes and work of the researchers and theoreticians and reveals two streams in the interpretation of this music: the first one starting from the accomplishments of the West European musical theory of the early twentieth century, and the other one approaching the anthropological features, still not clearly formulated at the time, but nevertheless anticipated. Since those researches have been conducted in Istria at the time of the struggle for the annexation of Istria to Croatia, a dubious adjective "Istrian" has been created and survived up until the present day. Since the interpretation from the aspect of the West European scales and modes has prevailed, the questionable term "scale" has also survived until today. The author advocates the introduction of the terms *narrow intervals style of the Istrian-Littoral region* and *kanat* (for singing) / *sop* (for playing) of the Istrian-Littoral region.

Keywords: so-called "Istrian scale", tone relationships, music terminology, Istria, Kvarner islands, Croatian Littoral