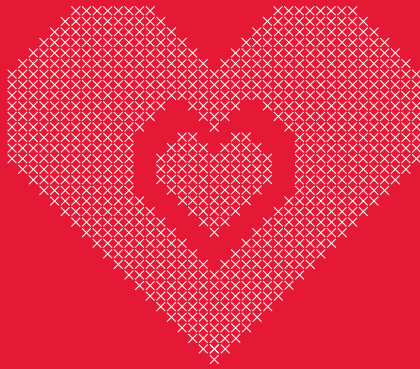

Urša Šivic

Po jezeru bliz Triglava ...

Ponarodevanje umetnih pesmi
iz druge polovice 19. stoletja





Dr. Urša Šivic (1974) se je rodila v Ljubljani, na katero jo vežejo vse pomembnejše osebne in poklicne poti, tako Srednja glasbena in baletna šola kot Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, od leta 1998 pa tudi Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU. Njena bibliografija kaže raznolik obseg del, od kritičnih prispevkov s področja umetnostne, predvsem zborovske glasbe do poljudnih in znanstvenih del.

Urša Šivic je raziskovalka, ki je vnesla v sodobno slovensko etnomuzikologijo svež pogled in analitični duh, saj se v svojih številnih znanstvenih delih loteva problemov sodobnega odzivanja na tradicijo oziroma na ljudsko glasbo. Vznemirjajo jo pomembna, a večkrat prezrta vprašanja, kaj se dogaja z ljudsko pesmijo danes, koliko je ta še živa, kaj je z njeno revitalizacijo in kateri glasbeni elementi lahko zbližujejo tradicijo s ponarodelostjo in tudi s sodobno popularno kulturo. Dosedanji etnomuzikološki in folkloristični odgovori je niso zadovoljili, zato išče sama; vsi dosedanji odgovori se ji zdijo namreč presplošni in brez empiričnih dokazov, ki bi bili podprti s primerjalnimi glasbenimi analizami. Teh vprašanj se zato z vso znanstveno zavzetostjo loteva in v stroki metodično odpravlja bele lise, s tem pa odpira nova pomembna etnomuzikološka področja. Njeno raziskovalno delo odlikujejo sistematičnost, neobremenjenost in širok pogled, svoja strokovna vprašanja in odgovore pa vedno preverja v širšem interdisciplinarnem kontekstu umetnostnih, zgodovinskih in družbenih ved. To kažejo vse njene razprave, objavljene v domačih ali tujih strokovnih publikacijah (npr. *Vpliv institucionalnih meril na spreminjanje ljudskega petja, Slovenian polyphonic singing: a myth or a reality? ...*). V doktorskem delu z naslovom *Transformacija slovenskih ljudskih pesmi v nekaterih zvrsteh popularne glasbe v devetdesetih letih 20. stoletja* jo je zanimalo, če gre v popularni glasbi za novo popularizacijo ljudskih pesmi in s tem za njihovo oživljanje ter ohranjanje tradicije ali pa gre zgolj za transformativno dejavnost.

V pričujoči knjigi se avtorica Urša Šivic loteva aktualne, a zapletene teme o t. i. ponarodelih pesmih oziroma tistih avtorskih pesemsko-glasbenih stvaritvah, ki iz različnih vzrokov postanejo priljubljene in popularne, nekatere pa sčasoma celo preidejo v repertoar ljudskih pevcev. Ena takih, še vedno popularnih oziroma

Urša Šivic

Po jezeru bliz Triglava ...

Ponarodevanje umetnih pesmi
iz druge polovice 19. stoletja



Zbirka

Folkloristika

Urednik zbirke
Marko Terseglav

Urša Šivic

Po jezeru bliz Triglava ...

Ponarodevanje umetnih pesmi iz druge polovice 19. stoletja

© 2008, Založba ZRC, ZRC SAZU

Jezikovni pregled
Marija Klobčar

Oblikovanje
arnoldvuga+; Nataša Vuga

Izdal
Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU
Ljubljana 2008

Za izdajatelja
Marjetka Golež Kaučič

Založila
Založba ZRC SAZU, ZRC SAZU

Za založnika
Oto Luthar

Tisk
Littera picta d. o. o., Ljubljana

Naklada
300 izvodov

Izid knjige sta podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost RS in Raziskovalni sklad ZRC SAZU.

Digitalna verzija (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:
<https://doi.org/10.3986/9789612541040>

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

784.4(497.4)''18''

ŠIVIC, Urša

Po jezeru bliz Triglava ... : ponarodevanje umetnih pesmi iz druge polovice
19. stoletja / Urša Šivic. - Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008. - (Zbirka
Folkloristika)

ISBN 978-961-254-104-0
242950656

Urša Šivic

Po jezeru bliz Triglava ...

Ponarodevanje umetnih pesmi
iz druge polovice 19. stoletja

Ljubljana 2008



Vsebina

- 7 Uvod
- 10 Teoretska misel o ponarodeli pesmi in vprašanje ponarodelosti
- 16 Vloga glasbe na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja
- 16 **Glasba na prireditvah**
- 16 Prireditve slovenskih izobražencev in meščanstva
- 18 Množične prireditve
- 19 **Petje v šolah in vloga šolskih pesmaric pri ponarodevanju**
- 23 Ponarodevanje
- 23 **Vzroki za ponarodevanje**
- 23 Strukturni in vsebinski vzroki za ponarodevanje
- 25 Zunanji vzroki za ponarodevanje
- 26 **Skladateljsko delo in razumevanje ljudskega**
- 31 **Nosilci ponarodelih pesmi**
- 33 **Ponarodela pesem in njena vloga v ljudskem pesemskem izročilu**
- 33 Vloga ponarodele pesmi v repertoarju ljudskih pesmi
- 34 Geografska razširjenost ponarodele pesmi
- 36 Analiza
- 36 **Gradivo**
- 38 **Metoda preučevanja**
- 39 **Analize izbranih zgledov**
- 39 Jurij Fleišman (bes. France Prešeren): *Pod oknom (Luna sije, kladvo bije)*
- 47 Miroslav Vilhar (bes. Miroslav Vilhar): *Na jezeru (Po jezeru bliz Triglava)*
- 53 Gustav Ipavec (bes. Anton Martin Slomšek): *Predica (Le predi, dekle, predi)*
- 59 Gustav Ipavec (bes. Johann Georg Jacobi/Valentin Orožen):
Vse mine (Kje so moje rožice)
- 67 Angelik Hribar (bes. Avgust Armin Leban): *Ločitev (Oj hišica očetova)*
- 76 Josip Ludvik Weiss (bes. Radoslav Razlag): *Sirota (Mati ziblje, lepo poje)*
- 82 Variabilnost glasbenih prvin
- 83 **Melodija**
- 83 Vnašanje nove melodične vsebine – melodična kontaminacija

83	Spremenjeni in nespremenjeni izvorni melodični obrazci
84	Spremenjeni in nespremenjeni izvorni intervalni skoki
84	Temeljito preoblikovanje izvorne melodije
85	Modulacija
85	Posamezni melodični pojavi: melizem, okraševanje, <i>glissando</i>
85	Ritem
86	Dodajanje punktiranega ritma
86	Nespremenjeni in spremenjeni izvorni ritmični obrazci
86	Metrum
87	Skrajšani in podaljšani takti
87	Skrajšani in podaljšani izvorni taktovski načini za polovico dobe
88	Skrajšani in podaljšani izvorni taktovski načini za celo dobo
89	<i>Ritardando</i> kot vzrok za podaljšanje izvirnih taktovskih načinov
89	5- in 7-osminski taktovski način
90	Polimetrično preoblikovanje melodije
90	Temeljito spremenjen izvorni taktovski način
91	Spremenjeno akcentuiranje
91	Razpolovljeno in podvojeno izvorno akcentuiranje
91	Nespremenjena izvorna (ritmično-)metrična zasnova pesmi
92	Oblika
92	Spremenjeno sosledje delov pesmi
93	Izpuščanje delov pesmi
93	Načina izvajanja <i>rubato in giusto</i>
94	Nespremenjene izvorne agogične oznake
94	Upočasnjevanje
94	Pohitevanje
95	Nespremenjene izvorne dinamične oznake
95	Tempo
95	Vloga pesmi
97	Sklep
101	Kratice
102	Imensko kazalo
103	Priloga 1: Izvirniki in transkripcije ljudskih variant izbranih zgledov
129	Priloga 2: Seznam ljudskih variant izbranih zgledov
133	Viri in literatura
140	Summary “Po jezeru bliz Triglava” (<i>Along the Lake near Mt. Triglav</i>) – The Popularization of Art Songs from the Second Half of the 19th Century

Uvod

Ponarodela pesem v splošni zavesti navadno živi kot znana pesem, vendar pa mora za raziskovalni postopek zadostiti dvema zahtevama: to sta poznavanje avtorstva, ki ponarodelo pesem opredeljuje kot umetno, avtorsko pesem, in variantnost, s katero sodi v ljudsko izročilo. Za raziskovanje ponarodele pesmi kot ljudsko preoblikovane besedne in glasbene snovi po eni strani zadošča analitična metoda, saj je osrednji del pričujoče raziskave namenjen prav analitičnemu opazovanju njene glasbene vsebine in porajajočih se glasbenih procesov. Iz danega tonskega pojava same ponarodele pesmi pa je nemogoče ugotoviti zunanje dejavnike, ki bi razkrivali proces ponarodevanja. Narava predmeta opazovanja je zato zahtevala dvodelni koncept raziskave s povsem različnima metodološkima pristopoma. Ker je ponarodela pesem po vlogi ustrezna ljudski, kot tonsko gradivo v sebi nima zgodovinske pogojenosti, prav zaradi dolgotrajnosti procesa in vpetosti v tradicijo ustnega izročila pa prehaja skozi daljše zgodovinsko obdobje. Raziskovanje zato ne more prezreti zgodovinskih okoliščin, posebno če upoštevam, da je podoba repertoarja ponarodelih pesmi odraz svojevrstnih nacionalnih in ideoloških hotenj; ta so z zgodovinsko pogojenimi spodbudami in selektivnostjo predvsem vsebinsko zaznamovala tudi za raziskavo izbrano pesemsko gradivo.

Predmet raziskovanja bi bilo lahko gradivo poljudnega zgodovinskega obdobja, pričujoče besedilo pa se ukvarja s slovensko skladateljsko ustvarjalnostjo druge polovice 19. stoletja. Pri tem sem se opirala na obstoječo literaturo, ki dovolj jasno opredeljuje slovensko skladateljsko delo in ga umešča v splošno kulturno in družbeno okolje. Z zgodovinskega stališča je nemogoče zaobiti pomen revolucionarnega leta 1848, pomladi narodov: takrat se je, tako kot drugi narodi, tudi slovenski začel idejno-politično oblikovati, kar se je izražalo z vsestransko dejavnimi slovenskimi društvi. Posamezniki, čeprav v najzgodnejšem obdobju še glasbeno pretežno neizobraženi, so to stanje sprejeli kot spodbudo in pripomogli k oblikovanju temeljev kulturno-glasbenega okolja. Péta pesem je zavzemala osrednje mesto na društvenih bésedah in bila hkrati tudi javno priznana, celo s posebnim odobravanjem kritike. Pri tem pa se je nujno zavedati narodnoistovetvene vloge, ki jo je imela pesem v družbenem in političnem življenju. Prepoved političnega delovanja po uveljavitvi absolutizma leta 1853 njenega narodnega in kulturnega priznanja ni zaustavila, temveč se je to po sprostitvenem, ustavnem letu 1861 še z večjim razmahom nadaljevalo v mnogo bolj razširjenem delovanju čitalnic.

Obravnavano pesemsko literaturo je treba razumeti kot izraz tedanje slovenske visoke in priznane umetnosti, kot pesemsko ustvarjalnost, ki je kvantitativno in kvalitativno pomenila višek tedanje glasbene ustvarjalne in poustvarjalne kulture. Tedanja pesemska ustvarjalnost ni pomenila le kulturne dobrine, temveč je imela z vzgojnimi vsebinami osrednjo vlogo tudi v šolah. Tako so splošne pesmarice poustvarjalcem (sprva manjšim, kasneje večjim pevskim zasedbam) pomenile izvajalski repertoar, šolske pesmarice pa učno in vzgojno gradivo. Zavestno opiranje skladateljev na ljudske prvine je prav tako neopredeljivo kot odgovor na vprašanje, koliko naj bi domnevna ljudskost posameznih umetnih pesmi vplivala na njihovo ponarodevanje. Kljub temu da zgodovinski viri absolutno ne razjasnjujejo teh vprašanj, ponujajo zanimiv vpogled v večpomenskost pojma ljudsko: to se namreč kot temeljna opredelitev veže prav na okolje umetnih, kasneje ponarodelih pesmi.

Ker raziskava etnomuzikološko nekako začetniško posega na področje ponarodele pesmi, je bilo najprej smiselno povzeti temeljne strokovne opredelitve ponarodele pesmi različnih avtorjev. Čeprav so vzete pretežno iz tekstoloških raziskav, so primerne tudi za etnomuzikološko obravnavo, saj so vprašanja podobna, z vidika opazovanja glasbenega deleža pesmi morda celo bolj zapletena in manj dorečena. Z raziskavo o ponarodeli pesmi skušam opozoriti na nekatera etnomuzikološka opažanja stikanj umetne in ljudske glasbe, ki so v muzikološki ali folkloristični literaturi ostala v ozadju. Ob analitičnem opazovanju posameznih izbranih zgledov me je zanimalo predvsem, katere glasbene prvine pretežno ohranjajo svojo izvorno zasnovo, katere so s spreminjanjem bolj prepuščene variantnosti in preoblikovanjem ljudske pevske kulture. Hkrati opozarjam na medsebojne odvisnosti in neodvisnosti glasbenih prvin. Rezultate analitičnega opazovanja povzemam v osrednjem poglavju (glej *Variabilnost glasbenih prvin*) kot tipologijo, s katero utemeljujem nekatere najsplošnejše notranje glasbene procese ponarodele pesmi. Tipološka razvrstitev kot temeljna ugotovitev opozarja na celoto vednja glasbenih postopkov v procesu ustnega izročila.

Osrednje, analitično poglavje je zastavljeno tako, da bi odgovorilo na vprašanje ali vsaj nakazalo smernice za ugotavljanje, koliko je na ponarodevanje posamezne pesmi vplivala njena notranja glasbena struktura (melodična, ritmično-metrična, harmonska zasnova) in do kakšne mere vpliva na ponarodelost preprostost glasbenih vsebin. Sicer pa je ponarodevanje kot zapleten proces nemogoče razumeti brez vključevanja zunajglasbenih vprašanj; če torej skuša raziskava ponarodelo pesem ovrednotiti kot rezultat spleta določenih zunanjih vplivov, mora upoštevati tudi zgodovinske, publicistične in terenske vire. Šele tovrstni vpogledi vsaj deloma lahko razkrijejo, kakšno moč za popularizacijo in ponarodevanje je imelo v drugi polovici 19. stoletja splošno poudarjanje narodne zavesti. Ob tem so nezanemarljivi psihološki vzgibi, značilni za ustno izročilo (torej tudi za proces ponarodevanja), kot so izbor pesmi, njena slušna realizacija in ponavljajoče se izvedbe. Pomembno se je ozreti na načine posredovanja, prek katerih je določena pesem domnevno prešla v ljudsko pesemsko izročilo, neizogibno pa je tudi sociološko zastavljeno vprašanje o nosilcih ponarodele pesmi – o tistih prvotnih, ko je bila pesem še umetna, in kasnejših, ko se je pesem že združila s tistimi v repertoarju domačega, ljudskega petja.

Etnomuzikološki pristop pričujočega besedila je osredinjen predvsem na variantnost pesmi, ki je pokazatelj vedénja glasbenih procesov v ustnem izročilu. Pri tem ima – vsaj za raziskovalni proces – ponarodela pesem prednost pred ljudsko pesmijo, saj je njen avtorski izvirnik izhodiščna stopnja primerjalne analize, ljudske variante pa pokažejo kvantitativno in kvalitativno bogastvo preoblikovanj ustnega izročila.

Raziskava, objavljena v knjigi, je za knjižno izdajo prirejena magistrska naloga, ki je nastala leta 2002 na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani pod mentorstvom dr. Katarine Bedina, dr. Zmage Kumer in dr. Marjetke Golež Kaučič.

Teoretska misel o ponarodeli pesmi in vprašanje ponarodelosti

¹ »Ljudska pesem je tisti del vokalne glasbene kulture, ki nastaja kot stvaritev posameznika, živi pa v skupnosti in sicer tisti, za katero je značilna pretežno spontana, ne zavestno premišljena, pretežno šolana, improvizatorična ustvarjalna in poustvarjalna dejavnost. Čeprav podvržena spremembam [...], pa vendar ohranja tudi sestavine, ki pripadajo dediščini minulih dob. Nekatere njenih vsebinskih sestavin so pogojene geografsko, sociološko, zgodovinsko in jezikovno ter so v primerih na posameznih območjih občutene kot etnične ali krajevne značilnosti.« (Kumer 1996: 13–14).

² Na problematiko je opozoril že Robert Vrčon, čeprav je v omenjenem primeru poudaril predvsem pomanjkljivo upoštevanje izvajalskih značilnosti ljudskega petja s strani stroke (Vrčon 1991: 107).

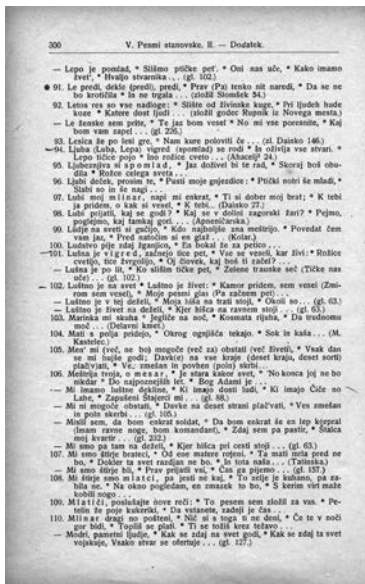
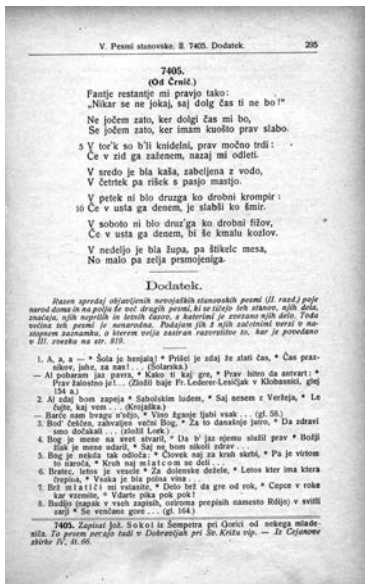
³ Gradivo za zbirko *Slovenskih narodnih pesmi* je Karel Štrekelj prejel od Slovenske matice, od posameznih zbiralcev, ki so se odzvali na poziv, objavljen v *Ljubljanskem zvonu* in *Slovanu* leta 1887. Zbirka je izhajala po snopičih med letoma 1895 in 1923 oziroma v štirih knjigah (I, 1895–1898; II, 1900–1903; III, 1904–1907; IV, 1908–1923).

⁴ Štrekelj zaradi smrti načrtovanega pregleda ponarodelih pesmi ni izdelal; ta je ohranjen le fragmentarno na koncu nekaterih razdelkov pesmi (Štrekelj 1895–1898: VI).

Terminologija, s katero se ukvarja ta raziskovalna naloga, uporablja tri strokovne izraze: *umetna*, *ponarodela* in *ljudska pesem*. Pojem umetna pesem ne vzbuja nobenega dvoma, ker je to pesem, ki nastane na besedno predlogo kot skladateljski, umetniški domislek in je pri tem poznavanje skladateljevega imena – z vidika etnomuzikološkega raziskovanja – edini bistveni dokaz, da je pesem umetna. Tudi ljudska pesem je s strani folkloristike opredeljena,¹ pa vendar kljub navidezni enovitosti definicije vanjo pronica marsikatera nejasnost ali metodološki dvom: ljudska pesem je namreč v času spreminjajoč se pojav, zato naj bi bila tudi njena definicija toliko prožna, da bi dopuščala spreminjanja.

Presojanje anonimnosti oziroma avtorstva pesmi, ki naj bi pesmi zagotavljalo ljudskost oziroma neljudskost, je bilo temeljno vprašanje strokovnih in poljudnih razprav o ponarodeli pesmi. Problematika pojava izhaja iz večpomenski njegovega predmeta in če bi bilo na to temo moč dati absolutni odgovor ali definicijo, se raziskovalcem ne bi odpirala vedno nova vprašanja in razumevanja. S tekstološkega vidika so bile napisane številne razprave o ponarodeli pesmi: na posameznih pesemskih zgledih so skušale odgovoriti na vprašanja o genezi pesmi, možnostih ponarodevanja, opredeljevale so tipologijo njenih motivnih ter oblikovnih in strukturnih vsebin.

Z etnomuzikološkega vidika je bilo na področju ponarodele pesmi opravljene manj raziskovalnega dela; nerazvita strokovna etnomuzikološka terminologija, ki bi se prilegala raziskovanju glasbenega deleža ponarodele pesmi, je dokaz, da znanost tu ni dovolj jasno izdelala določenih metodologij in tipologij.² Karel Štrekelj se je pri opredeljevanju gradiva za svojo zbirko *Slovenske narodne pesmi*³ oprl na kriterij tedanje folkloristike in sprejel vanjo »zares narodne«, torej z vidika avtorstva anonimne pesmi. Njegova »demistifikacija zgolj lepotnega in zgodovinskega učinka ljudskega pesništva je v njegovem času poteza brez primere« (Terseglav 1987: 112), njegov namen pa je bil tudi zaobiti v etnomuzikologiji večkrat obremenjujočo vrednostno presojo: dvignil se je nad sočasne moraliste in estete, ki so – predvsem za objavo – vedno znova terjali izločanje 'vsebinsko vprašljivega' folklornega gradiva. Dvom pa se je Štreklju pokazal ob ponarodelih pesmih in pesmih, ki se mu po slogu ali obliki niso zdele ljudske. Težave mu v prvotni zasnovi niso bile jasne, temveč so se razkrivale sočasno z zbiranjem in urejanjem gradiva. Zaradi spoznanj je ob zaključku četrtega snopiča (zadnjega za prvo knjigo) v predgovoru med drugim napovedal tudi seznam ponarodelih pesmi.⁴ Že *Predgovor* k zbirki



Seznam 'nenarodnih' pesmi.
V: *Slovenske narodne pesmi*.
4. zv. Ur.: K. Štrekelj.
1908–1923.

kaže na ločnico med čeprav nemoralnimi in pohujšljivimi, vendar 'pravimi' ljudskimi pesmimi in tistimi »izdelki, izvirajočimi iz kupletov in proizvedov, kakoršne širijo v več mestih predmestna gledališča in ljudje, ki se [...] imenujejo sami [...] 'narodne pevce'!« (Štrekelj 1895–1898: VII). Kako je že med sestavljanjem zbirke naletel na teoretske in metodološke dvome glede razločevanja med »pravo« ljudsko pesmijo in tisto »vmetelnega vira« (ibid.: XII), je razvidno iz omenjenega *Predgovora*. Štrekelj se je zavedal, da bi marsikatera pesem, objavljena med ljudskimi, še sodila v razdelek ponarodelih, vendar se je s tem deloma zapletel v vsebino oziroma določljivost oz. nedoločljivost pesmi.

Medtem ko je Štrekljevo metodologijo zapletlo novo ločevanje med ljudsko (anonimno) in neljudsko (ponarodelo pesmijo), pa je Joža Glonar kot zagovornik Meierjeve recepcijske teorije zamenjaril avtorstvo pesmi in s tem ponarodelo pesem (Glonar 1908–1923: 45). (Prim. Kumer 1977: 89). Še več, za *Slovenske narodne pesmi*, ki jih je zaključil po Štrekljevi smrti, je bil celo mnenja, da bi bila zbirka z obema plastema ljudskega repertoarja »za bijološki študij neprimerno boljša in porabnejša, ko pa bi bila n. pr. zbirka, v kateri bi bile zbrane samo narodne pesmi v svoji zadnji fazi« (Glonar 1908–1923: 49).

Boris Merhar je razumel ponarodelo pesem kot prehodno stanje umetne pesmi, ki v nekem trenutku prestopi v polje ljudske, odločilni trenutek za pesem pa je, po njegovem mnenju, tisti, ko avtorstvo pesmi preide v anonimnost oziroma ko se ljudje avtorstva ne zavedajo več. Trditve se zdi vprašljiva na podlagi terenskih podatkov, saj pevci bolj izjemoma kot pa praviloma vejo za avtorja. Prav tako vedenje o avtorju ne more biti odločilno za presojo ponarodelosti oziroma ljudskosti, saj je povsem prepuščeno naključju. S tega vidika je nemogoče opredeliti odločilni zgodovinski trenutek prehoda umetne pesmi v ljudsko, ker terenski zapisi (kljub številčnosti) ne dajejo absolutne,

⁵ Pri tem raziskovalec lahko ni pozoren na avtorstvo pesmi, morda mu pesem kot avtorska ni znana ali podatek o avtorstvu ni zabeležen.

popolne slike, ki ne bi dopuščala izjem.⁵ Predvsem pa je za etnomuzikološko raziskovanje takšna trditev neuporabna in neutemeljena, saj skoraj ni najti terenskega podatka, ki bi kazal na to, da pevci poznajo skladateljevo ime.

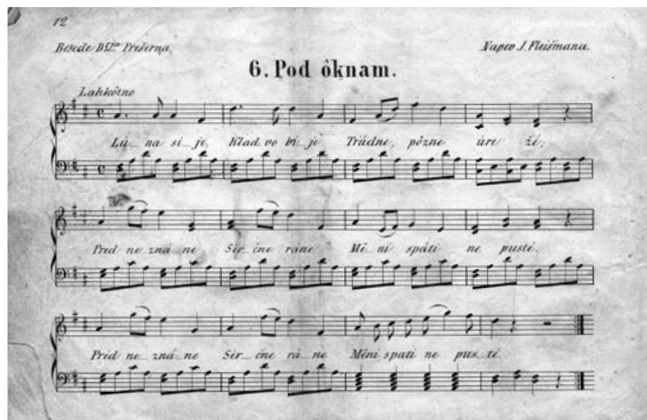
Valens Vodušek v zvezi s ponarodelo pesmijo opozarja predvsem na pomankljivi premislek folkloristike, ki znotraj pojma ljudska pesem ni dovolj široko opredelila prenosnikov ljudske/ponarodele pesmi. S tem ko pravi, da zahteva ponarodela pesem »vsaj v prvem koraku preskok iz tiskanega vira v zvočno obliko« (Vodušek 1970: XIII), je opozoril tudi na delno neupoštevanje njene izvirne, pisne oblike.

Na področju ponarodele pesmi je Zmaga Kumer s pretežno tekstološkega vidika opravila pomembne analitične, metodološke in teoretske raziskave. Dotedanja umevanja ponarodele pesmi je osvobodila literarnozgodovinske vrednostne presoje. Z opredelitvijo, da »oznaka ne pomeni vrednotenja, marveč le pojasnjuje, da je znano, kdo je pesem zložil«, zanika vrednostni pogled na ponarodelo pesem (Kumer 1999: 160). Hkrati ji priznava tisti delež, ki jo opredeljuje kot funkcijsko kategorijo znotraj splošnega ljudskopesemskega repertoarja, in upošteva kot edino odločujočo le »rabo, razmerje pevcev do posameznega primera« (Kumer 1966: 124). Od genetične opredelitve ponarodele pesmi se torej oddalji, jo postavi v enakovreden položaj z anonimno ljudsko pesmijo in jo šteje za »pristno ljudsko pesem, pa čeprav bi poznali ustvarjalca besedila in melodije« (Kumer 1966: 124). Po razlagi Zmage Kumer je ponarodela tista pesem, ki ima znanega pesnika, skladatelja ali oba. Načina, ki sta po avtoričinem mnenju za ponarodelo pesem odločilna, sta dva: da se pesem poje enakovredno z domačimi (to je s 'pravimi' ljudskimi, anonimnimi pesmimi) in da ima izoblikovane variante (prim. Kumer 1996: 11).

Podobno kot pojem ponarodela pesem je tudi razumevanje procesa ponarodevanja različno. Tako ga na primer Marjetka Golež Kaučič razume kot »most« (Golež 1988: 170), kot prehod med poetiko umetne in poetiko ljudske pesmi. »Most« oz. ponarodevanje je po avtoričinem mnenju torej proces v časovnem prostoru, ko pesem izstopi iz »individualnega pesniškega sveta« v »kolektivni svet ljudskega« (Golež 1999: 22; prim. Golež Kaučič 2003: 69), čeprav je ponarodelost možno opredeliti le kot prehodno stopnjo, navidezno časovno stanje, saj razen izvirne (umetne) pesmi namreč nobenega izmed stanj njenega ljudskega preoblikovanja ne moremo časovno določiti.

Med opredelitvami ponarodele pesmi in ponarodevanja je tudi prispevek Marka Terseglava, ki je dolgoletno ustaljenost pojma ponarodela pesem postavil pod vprašaj z utemeljitvijo, da so značilnosti ponarodele pesmi jasne, in sicer z argumentom, da je »v stroki danes čisto odveč govoriti o t. i. ponarodelih pesmih« (Terseglav 2001: 207). Po njegovem mnenju ima ponarodela pesem le dve ustvarjalni stanji: avtorsko (še nevariantno, vendar že popularno) in ljudsko (variantno), ki izključujeta ponarodelost kot prehodno stanje med umetno in ljudsko pesmijo ter s tega vidika upravičeno zavračata avtorstvo.

Tako kot se je v različnih zgodovinskih obdobjih spreminjal pogled na ponarodelo pesem, tako so bila za njo v rabi tudi različna poimenovanja. Kljub pomenski nejasnosti in nedoločnosti, ki jo v sebi nosi pojem ponarodela pesem, pa sam izraz ni doživel bistvenih sprememb. *Nenarodna*, *ponarejena*, *neljudska*, *po narodu prikrojena*, *polljudska* in *polumetna* pesem so le nekateri izmed pojmov, ki so na različne načine zaobjeli temeljni prvini ponarodele



J. Fleišman: *Pod oknam.*
V: Slovenska gerlica. 1. st.
1848.

pesmi: avtorstvo in ljudskost. Medtem ko se je *narodna pesem* v skladu z novim razumevanjem naroda in ljudstva v strokovni rabi preimenovala v *ljudsko pesem*, pa *ponarodela* pesem enakovrednega preimenovanja ni doživela in v sebi še vedno nosi opredelitev naroda. Čeprav obstajajo v folkloristiki različna mnenja o tem, kaj naj bi ponarodelost opredeljevala, pa se zdi prav uporaba pojma *ponarodela pesem* ustrežna z naslednjimi utemeljitvami: izraz je ustaljen v vsakdanjem jeziku in do zadovoljive mere opredeljuje tako avtorski izvor pesmi kot vlogo v ljudski pesemski dediščini. Pri poskusih utemeljevanja lastne opredelitve se opiram zlasti na načelo Zmage Kumer, da ponarodela pesem »le pojasnjuje, da je znano, kdo je pesem zložil« (Kumer 1999: 160), torej pojem razumem kot genetično in ne kot vrednostno kategorijo.

Pričujoča raziskava obravnava gradivo z dveh časovnih stališč, umetnega in ljudskega, ter zanika ponarodelost kot vmesni, prehodni čas. Pojem *ponarodevanje* razumem kot časovno nedoločljivo, navidezno stanje, ki pa naj zaobseže in prikaže pojav prehajanja iz poetike umetne pesmi v ljudsko pesemsko dediščino. Ponarodela pesem po izvoru pripada individualni poetiki in ima po svojih oblikovnih gibalih položaj ljudske pesmi, pripada torej obema stanjema. Toda če ponarodelo pesem obravnavamo šele s kriterijem variantnosti (kar je ena izmed dveh postavk ljudske pesmi), potem je z vidika folkloristike njen avtorski izvor zanemarljiv in jo je treba obravnavati kot ljudsko pesem, seveda s sočasnim zavedanjem, da je pesem izšla iz individualnega, pesniškega in skladateljskega umetniškega sveta, ki jo izvorno pomembno zaznamuje.

Pri lastni opredelitvi skušam izpostaviti predvsem vlogo ponarodele pesmi, ki se kaže z dvema stanjema: pesem je izvajana kot umetna (je kategorija umetnostne glasbe in njenega poustvarjanja) ali kot ljudska (je kategorija ljudskega pesemskega izročila in spontanega poustvarjanja). S funkcijskega stališča je za ponarodelo pesem edino utemeljeno uporabljati pojem *ljudska pesem*, saj se v vsem ravna po kriterijih ljudske pesmi (variantnost, razširjenost), vendar pa je le pojem *ponarodela pesem* tisti, ki zaobseže tudi genetični vidik pojava, torej avtorski izvor pesmi. Ko se odločam za pojem, se zavedam, da vsak od teh najrazličnejših strokovnih premislekov do določene mere ustreza

⁶ Zaradi dodatne jasnosti pojem ljudska pesem tu in tam dopolnim s pridevnikom anonimna (ljudska pesem), da poudarim razločevanje med ljudsko pesmijo in avtorsko, ponarodelo.

⁷ Zmaga Kumer domneva »da je melodijo [Slomšek] prevzel iz kakšnega tujega vira ali jo kje slišal« (Kumer 1991: 387).

⁸ Najbolj zgljedna med obravnavanimi pesmimi je *Vse mine*; pesmarice so ena za drugo ponatiskovale ime pesnika Valentina Orožna, ne da bi njihovi uredniki izvor besedila kdaj preverili. (Glej *Gustav Ipavec (bes. Johann Georg Jacobi/Valentin Orožen): Vse mine (Kje so moje rožice)*)

obravnavanemu pojavu, zato morebitno zanikanje le teh ni brezpogojno, temveč poskuša z opredelitvijo izbrati najustreznejšo obliko za pričujoče raziskovanje. Sprejetje pojma *ponarodela pesem* je ustrezno hkrati s stališča uporabnosti in razumljivosti. Če sledim naravi raziskave, ki temelji na primerjavi umetne pesmi in njenega preoblikovanja v ljudskem petju, bi uvažanje pojma *ljudsko* vneslo nejasnost in zmedo, zato je navsezadnje pojem *ponarodela pesem* tisti, ki ustvarja nujno razločevanje v gradivu in ki lahko neprestano odraža predmet tega dela.⁶

Da pojma *ponarodela pesem* ni mogoče nedvoumno opredeliti, je posledica nekaterih načelnih vprašanj, ki jih razkriva raziskovanje. Ponarodelo pesem z vidika ljudske ustvarjalnosti določata razširjenost in variantnost kot temeljni kategoriji ljudske pesmi, z vidika umetne ustvarjalnosti pa jo določa avtorstvo. Obravnavano gradivo le redko dokaže, da bi pevci vedeli za avtorjevo ime; zanje avtorjevo ime nima vrednosti oz. se prenaša z ustnim izročilom enakovredno kot tonsko pesemsko gradivo in je po pravilih ustnega izročila prepuščeno tudi pozabi. Zato so za raziskovalca kot tudi za pevca vse ljudske variante enakovredne, najsi gre za poznavanje ali nepoznavanje avtorja.

Medtem ko avtorstvo pesmi s folklorističnega vidika nima vrednosti, pa je za etnomuzikološko metodo ključnega pomena; na prvi stopnji raziskovalnega procesa je namreč treba ugotoviti prav avtorstvo izbranega zgljeda, ki je temelj opazovanja procesa ponarodevanja. Po definiciji Zmage Kumer naj bi bila ponarodela pesem tista, »za katero vemo, kdo jo je zložil (besedilo, melodijo ali oboje)« (Kumer 1996: 11). Z vidika etnomuzikološkega raziskovanja pa se izkaže, da pomeni prav glasbeno avtorstvo temeljno prepreko, saj je tako med pevci kot v stroki za ponarodele pesmi (in še to za redke) večinoma znano le ime pesnika in le redko tudi ime skladatelja, nikoli pa ne samo slednje. Zgleden primer so Slomškove ponarodele pesmi; so redki primeri pesmi, ki so v tako velikem številu z ustnim izročilom prenašale tudi poznavanje avtorja, vendar jih z glasbenega vidika ne moremo obravnavati, saj njihovega glasbenega izvora ni mogoče ugotoviti.⁷ Ne le da v obravnavanem zgodovinskem obdobju podatki pogosto niso bili zabeleženi, nezanesljivost se kaže tudi v tistih obstoječih. Navada namreč je bila, da so tako pesniki kot skladatelji prevzemali že znano gradivo, ga prevajali, bolj ali manj prirejali in kot takega objavili pod svojim imenom. Tako so nezanesljive, domnevno prevzete iz starejših virov tudi oznake pesmi, kot so *narodna*, *ponarodela*, *po stari pomnožena*, *iz stare predelana*.

Izvor problema tiči tudi v naslednjih dveh zgodovinskih dejstvih: pesmarice z besedili pesmi (torej z zavedenimi pesniškimi imeni) so bile navzoče mnogo pred notnimi, predvsem pa so bile pogostejše kot tiste z notnimi zapisi. In medtem ko so bila imena pesnikov zapisana, so bila imena morebitnih avtorjev uglasbitev prepuščena ustnemu prenašanju. Marsikatero skladateljsko ime nikdar ni bilo zapisano in tudi če je bilo znano, je bilo zaradi daljšega obdobja prepuščeno pozabi. Prav tako niso redki primeri, ko je bilo v tiskanem viru ime navedeno in ne da bi bilo avtorstvo kdaj koli preverjeno, so ga pesmarice ponatiskovale.⁸ Tako se je z ustnim in pisnim izročilom prenašalo tudi napačno ime avtorja in iz navedenih razlogov in zgodovinske oddaljenosti je neugotovljivo število podatkov za vedno izgubljenih. Ob tem se razkriva relativnost ponarodelosti, ker je prepuščena ohranjanju oziroma

izgubljanju podatkov iz preteklosti. Hkrati pa je védenje o avtorjih danes manj prepuščeno izgubljanju, saj so imena vedno bolj dosledno navedena in bo zato sodobnost domnevno ustvarila več ponarodelih pesmi kot pa preteklost, ki je zaradi zanemarjanja podatkov marsikatero pesem tako prepustila anonimni pesemski dediščini.

Primerno je izpostaviti tudi fenomen tistega nepreglednega števila pesmi, ki v splošni zavesti veljajo za ponarodele; to pomeni, da ljudje večinoma poznajo njihov napev, vendar jih nikdar ne pojejo kot ljudske. Pri tem gre za pesmi, ki se prenašajo iz generacije v generacijo, največkrat z zborovskim petjem, vendar so zaradi izrazite zborovske zasnove prezahtevne za ljudsko petje in jih pojejo skoraj izključno zborovsko oblikovane združbe. V obravnavano temo takšne pesmi kot ponarodele (torej kot ljudske) ne sodijo in bi jih bilo primerneje poimenovati kot vsesplošno znane pesmi, morda kot pesmi v popularizacijskem obdobju, ki pa zaradi strukturne zahtevnosti verjetno nikdar ne bodo prevzele vloge 'ljudsko petih pesmi'. Takšne pesmi so na primer *Lipa* (Davorin Jenko/Miroslav Vilhar), *Moj dom* (Primož Košat, Franc Treiber/Franc Treiber), *Domovina* (Radoslav Razlag/Benjamin Ipavec), *Slovenec sem* (Jakob Gomilščak/Benjamin Ipavec), *Slovo* (Simon Jenko/-). Če torej ljudski pevci (eden, dva ali v manjši skupini) takšnih pesmi ne pojejo, jih ne moremo imenovati ponarodele, saj dejstvo, da je ljudem napev slušno znan, še ne pomeni ponarodelosti. Ob soočenju s splošno priznanim in raziskovalno utemeljenim védenjem pa metoda raziskave zahteva kompromis: ne more se ukvarjati s splošno znanimi ponarodelimi pesmimi, temveč s tistimi, za katere je možno ugotoviti glasbeno avtorstvo, ob tem pa mora izbrana pesem ustreči še kriterijema razširjenosti in variantnosti.

Pri opredeljevanju ponarodelosti sem se ozirala zgolj na zabeleženo pesemsko gradivo v arhivu Glasbenonarodopisnega inštituta (GNI), ki pa mora biti kljub obsežnosti deležno določene kritične presoje. Upoštevati je treba, da se še tako objektivno raziskovalno delo ne more izogniti nedoslednosti, zato nobena od zbirk, ki sodijo v vir pričujoče raziskave, ne izključuje pomanjkljivosti. Za vsako obdobje se za metodološko problematično izkaže predvsem ponarodela pesem, ki je zaradi avtorstva vedno znova vzbujala dvom, ali jo postaviti ob bok ljudski pesmi in v kolikšni meri.⁹ Ob zavedanju, da ponarodela pesem združuje dvojno – umetno in ljudsko ustvarjalnost, je bila vsakokrat na novo prepuščena presoji popisovalca, zbiratelja ali urednika. Šele ko je bila dosežena določena časovna oddaljenost in tako možen objektivnejši pogled, jo je glasbeno narodopisje sprejelo v ljudsko pesemsko dediščino. Za nobeno zbirko pesmi ni mogoče ugotoviti, v kolikšni meri prikriva pesmi, ki so v repertoarjih ljudskih pevcev bile ali so še navzoče. Upoštevati je treba, da je potek terenskega dela kljub nujni znanstveni objektivizaciji in nepristranskosti še vedno delo posameznika, ki je (nehote) podvržen zanimanju za področje trenutnega ali dolgoročnejšega raziskovanja.

⁹ Temu metodološkemu vprašanju so podvržene pesmi, ki po družbeni vlogi morda sodijo med ljudske, pa so zato avtorsko (zborovske pesmi), zvrstno (popevke, narodnozabavne pesmi), vsebinsko (partizanske pesmi) vprašljive ali pa morda sodijo v t. i. tranzicijsko stopnjo, so popularne, vendar še ne variantne, ljudske.

Vloga glasbe na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja

V pričujočem poglavju osvetljuje tiste načine glasbenega posredovanja v drugi polovici 19. stoletja, prek katerih je umetna pesem domnevno prešla iz umetniškega ustvarjalno-poustvarjalnega okolja v okolje kolektivne ljudske pesemske dediščine. Tako ločim tri temeljne komunikacijske načine, od katerih ima vsak svojo posebno vlogo pri procesu ponarodevanja. Ponarodelo pesem razumem kot časovno ali slogovno enakovredno tistemu pesemskemu repertoarju, ki pomeni – kot prevladujoča vokalna tvornost – začetek slovenske, etnično ozaveščene glasbene ustvarjalnosti. Podobno velja v ljudski glasbeni dediščini vokalna glasba za glasbeno ustvarjalnost in poustvarjalnost ljudskih množic, čeprav se je treba zavedati, da nosilec pevske kulture ni celotna skupnost, temveč le njeni posamezniki (prim. Kumer 1996: 10).

Glasba na prireditvah

Prireditve slovenskih izobražencev in meščanstva

Glasba je imela ključno vlogo že v predčitalniškem obdobju, ko so narodnoprobudniški pomen pesmi začrtala slovenska društva. Petje slovenskih pesmi je bilo že v začetkih sestavni del básed slovenskih visokošolcev, ki so se združevali v Gradcu in na Dunaju – izobraževalnih središčih slovenskega izobraženstva. Petje je pomenilo popestritev siceršnje debatne, bralne in literarne dejavnosti, hkrati je prevzemalo nase tisto družbeno vlogo, ki je navzoče združevala v ustvarjalno in poustvarjalno umetniško skupnost. Pesem ni bila edina umetniška zvrst, ki so jih društva gojila na svojih básedah, vendar je imela med glasbenimi zvrstmi in drugimi kulturnimi oblikami prednostno vlogo. Pomenila je več kot inštrumentalna glasba, saj je svojo sporočilnost lahko posredovala s pomensko nedvoumnim besedilom in z vsakomur razumljivim, slovenskim jezikom (in tudi drugimi slovanskimi jeziki). Prav tako je pomenila več kot le govornjena beseda, saj ji je glasba dala novo umetniško razsežnost in ji olajšala slušno zaznavanje in pomnjenje. Prizadevnim snovalcem slovenske narodne ideje je bil ta namen pesmi jasen, tako tudi njenemu prvaku Janezu Bleiweisu, ki je ob drugi básedi Slovenskega društva zapisal, da je »eden izmed nar gotovših in nar potrebnih pomočkov za povzdigo in razširjanje domačiga jezika, da ga spravimo večkrat ali v pesmih ali v govoru na gledišče (teater) ali druge očitne zbirališa« (Bleiweis 1848b: 110).



Levo:
Spominska plošča čitalnice
v Japljevi ulici v Kamniku.

Desno:
Spored Druge besede
Slovenskega društva v
Ljubljani. 1848. (NUK, M,
Ljubljana, Koncertni sporedi)



Bésede so bile različno pogoste, odmevnost in želja po tovrstnem kulturno-družabnem dogajanju pa veliki. Vendar so bili ti zametki omejeni na večja mestna središča in širšega vpliva na manjše kraje ali celo na podeželje – razen redkih primerov – niso imeli. Tudi pogoste gledališke igre slovenskih društev – t. i. igre s petjem – so podobno kot glasbeno-literarne básede utrdile pot ponarodevanju. Pesmi, ki so se – navadno ob spremljavi klavirja – izvajale pred in med dejanji, so sovpadale z že znanim, ustaljenim pesemskim repertoarjem básed. Peta pesem kot središče društvenih básed ima večplastni pomen: časovno sega v nastanek svojevrstnega slovenskega pesemskega repertoarja, sovpada z začetkom slovenske (etnične) skladateljske ustvarjalnosti in z njo povezano slovensko ter kulturno istovetnostjo. Za pričujočo raziskavo je ključnega pomena, da je prav ta pesemski repertoar bistveno zaznamoval okvir obravnavanih ponarodelih pesmi in ne nazadnje, da so (kasneje ponarodele) pesmi tega obdobja vsebinsko in slogovno že vse od sredine 19. stoletja naprej močno vplivale na ljudski pesemski repertoar.

Delovanje čitalnic (po letu 1861) kaže podobne, vendar tudi s pravili bolj jasno zastavljene značilnosti: šlo je namreč za namen, smeri in oblike delovanja, kot so branje časopisov in knjig (v slovenskem in tujih jezikih), organiziranje družabnih srečanj s plesom, deklamacijami, torej dejavnosti, med katerimi sta imela tako glasba kot petje še vedno osrednjo vlogo. Pravila ljutomerske narodne čitalnice so, na primer, določala, da mora čitalniško delovanje z uveljavljanjem slovenskega jezika skrbeti za nacionalno ozaveščanje in kulturno »razveseljevati v besedah, s plesi, igrami, petjem« (Vrbnjak 1968: 437). Básede so bile tako osrednja inštitucionalna oblika, kjer se je glasbena poustvarjalnost postopno dvignila na raven koncertnega izvajanja in s tem spodbujala skladateljsko ustvarjalnost.

V primerjavi s predhodnimi slovenskimi društvi so čitalniške dejavnosti sicer vključevale večje število ljudi, vendar je bila socialna struktura udeleženih vsaj v začetnem obdobju še vedno ozka. Za kulturno dejavnost, v katero so bile vključene širše plasti prebivalstva in kjer bi lahko razumeli pomembnejše mesto tudi za prenos pesmi v proces ponarodevanja, pride v poštev nekoliko kasnejše obdobje, ko so se čitalnice ustanovljale tudi v manjših krajih.¹⁰

¹⁰ Čitalnice na Slovenskem po letih ustanovitve: Ljubljana, Trst, Maribor, Celje (1861), Radovljica, Škofja Loka, Tolmin, Gorica (1862), Kranj (1863), Vipava, Ptuj, Ilirska Bistrica, Planina, Celovec, Ajdovščina (1864), Metlika, Sevnica (1865), Novo Mesto, Šentvid pri Ljubljani (1866), Kanal, Rihenberg, Črniče, Komen, Solkan, Volče (1867), Poddraga pri Vipavi, Kamnik, Postojna, Črnomelj, Ljutomer, Slovenska Bistrica, Rojana pri Trstu, Brkovočje, Opčine, Škedenj, Nabrežina, Vrtojba (1868), Ormož, Vransko, Laško, Štandrež (1869), Cerkno (1870), Kobarid, Črni Vrh nad Idrijo (1871) (Prim. Cigoj Krstulović 1997: 92–99).

Sporedi kulturno-družabnih prireditiv v Ljubljani konec 19., začetek 20. stoletja. (NUK, M, Ljubljanski zvon)



Množične prireditve

Čitalniške bésede so bile prireditve, kjer je bila pesem ena od osrednjih izvajalskih točk. Prav ob raziskovanju ponarodevanja pesmi pa so izjemno pomembni tisti dogodki, ki so zajeli širše ljudske plasti in so bili – kar je za obravnavano temo še posebej pomembno – vanje aktivno (kot izvajalci) in pasivno (kot poslušalci) vključeni preprosti meščani ter vaščani. Zato smem prireditve s sicer primarno političnim ali družabnim namenom, kjer je bilo petje le obstranski, spremljevalni dejavnik, šteti za bolj odločilne prenosnike umetne pesmi v ustno izročilo.

Medtem ko je časopisje razmeroma redko poročalo o izrazito kulturnih prireditvah (to velja predvsem za nemestne prireditve), pa, ravno nasprotno, podatkov o petju kot postranskem, družabnem pojavu na prireditvah ne manjka. O avtorjih in naslovih pesmi iz teh virov ne izvemo dosti, so pa nepogrešljivi za ugotavljanje vloge pesmi kot množičnega družabnega in hkrati kulturnega dejavnika. Če govorimo o taborskih prireditvah, se moramo zavedati, da je bila v primerjavi s čitalnicami navzočnost kulturnega in s tem tudi glasbeno-pevskega programa manjša. Glavni namen taborskih zborovanj je bilo izražanje političnega programa, odmore med govori, sprejemi slavnostnih udeležencev in sprejemanji resolucij pa je vendarle zapolnjevala prav slovenska pesem in na tem mestu prevzela svojo ideološko, narodnoistovetveno vlogo. Pesem, postavljena na taborski oder, je prešla socialno ozko zastavljene meje čitalniških bésed. Zaradi velikosti taborskega prostora so bile za izvajanje potrebne večje, zborovske zasedbe, ki so s povprečno petdesetimi pevci presegle siceršnje čitalniške pevske ansamble. Pesem na taborskih in podobnih množičnih prireditvah (velike čitalniške bésede, veselice, šolske veselice, srečanja društev) ni imela osrednjega kulturnega mesta, ne smemo pa spregledati njenega družbenega pomena. Do izraza je prišla kot istovetveni in združevalni dejavnik: pred začetkom uradnega dela, še zlasti pa potem, ko so se prireditve nadaljevale v družabno dogajanje. Udeležence je pesem pričakala že ob prihodu, ob zbiranju in med narodnopolitičnim razpravljanjem, po koncu



zborovanja so, na primer, na šempaškem taboru (leta 1868) še dolgo »odmevale mnoge napitnice narodnim stvarjem in možem veljajoče« (Gabršček 1932: 119).

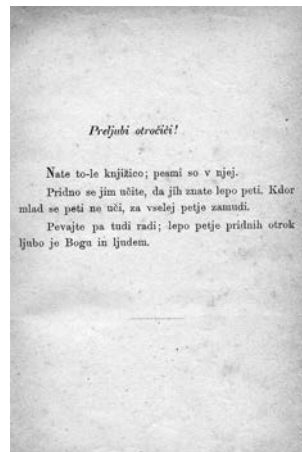
Podobno vlogo so imele t. i. velike bésede, ki so jih čitalnice prirejale kot proslave ob pomembnejših kulturnih dnevih ali praznikih. V ospredju so bili pozdravni govori, nagovori z domoljubno in kulturno vsebino, svoje mesto v programu pa je našla tudi pesem. Bolj družabne in manj kulturno obvezujoče, pa vendar pevsko nezanemarljive, so bile tudi t. i. narodne veselice – večje prireditve na prostem z rodoljubnimi govori, napitnicami, deklamacijami, godbo, petjem, igrami. *Novice* so leta 1849 ob zaključku šolskega leta s Štajerske poročale o šolski veselici, kjer so zapeli »nekaj slovenskih veselic in zdravic, pa tudi pobožnih pesem« (*Šolska veselica ...* 1849: 141). Povsem vsakdanja so bila tudi srečanja raznih društev, kot na primer tisto leta 1848, ko sta se srečali ljubljanska in kranjska narodna straža in so ob obveznem spremljevalnem sprevodu »pokali možnarji, da je bilo kej, obe muzike sta igrale, slovenske pesmi so se prepevale, zdravice, so se pile Cesarju, narodnim stražam, Slovcem« (*Veselica ...* 1848: 146). Le nekaj navedenih zgledov naj služi kot primer, da je petje odigralo združevalno in tudi družabno vlogo, saj so se mnogi prav zaradi petja in zabave takšnih dogodkov sploh udeleževali.

Petje v šolah in vloga šolskih pesmaric pri ponarodevanju

Petje v šolah je pri obravnavanju ponarodevanja mogoče oceniti kot primarni dejavnik: pri tem mislim na osnovno šolstvo kot edino stopnjo šolanja, ki je potekala pretežno v slovenskem jeziku, torej je vključevala tudi petje slovenskih pesmi. Za sociološko razumevanje procesa ponarodevanja pa je neizogibno dejstvo, da je pesem, peta v osnovnih šolah, vstopila v socialno najbolj raznoliko okolje in hkrati dosegla številčno najširše plasti prebivalstva – množico kot prejemnika – in s tem dobila možnosti za svoje razširjanje. Za

Levo:
Šola vesela lepega petja.
Ur.: A. M. Slomšek. 1853.

Desno:
Nagovor. V: *Šolske pesmi.*
1. st. Ur.: G. Majcen. 1888.



¹¹ Ob tem velja omeniti dejavnost organistov ali celo duhovnikov, ki so redne vaje cerkvenih pevskih zborov ponekod dopolnjevali z umetnimi pesmimi. Te pesmi so bile namenjene širjenju obzorja in zavesti, kar je bilo toliko pomembnejše tam, kjer so cerkvene pevske zборе sestavljali uglednejši člani skupnosti.

¹² Anton Martin Slomšek časovno ne sodi v obravnavano obdobje in ker je za njegove ponarodele pesmi nemogoče ugotoviti izvor glasbenega avtorstva, se raziskava z glasbenega vidika z njimi ne ukvarja. Seveda pa je za obravnavanje ponarodelosti nemogoče zaobiti vlogo njegovih pesmaric.

¹³ Prim. *Letno poročilo štirirazredne deške in dekliške šole*, 1885, str. 3–4; enako kažejo poročila do leta 1892/93. Prim. tudi *Letno poročilo mestne osemrazredne dekliške ljudske šole v Ljubljani*, 1891/92, str. 6; enako kažejo tudi poročila do leta 1897/98.

izbrane pesmi je nemogoče ugotoviti, ali so ponarodele prek petja v šoli ali na katerega od načinov, opisanih v prejšnjih poglavjih.¹¹ Redki terenski podatki namreč povejo, kje so se pevci z določeno pesmijo prvič srečali (v družinskem okolju, v šoli ali društvih), vsaj za primere pesmi, ki jih obravnavam v okviru te raziskave, pa je po pogostnosti še najbolj oprijemljiv podatek, ki kaže na šolsko naučene pesmi. Tudi zato se zdi ključnega pomena vsaj okvirno ugotoviti, kakšen pomen so imeli za ponarodevanje petje v šoli in temu namenjene šolske pesmarice.

Petje (kot glasbeni pouk) na osnovnošolski stopnji v sredini 19. stoletja vse do uvedbe šolskega zakona leta 1869 ni bilo predvideno kot učni predmet. Seveda pa to ne pomeni, da ga pred tem letom ni bilo, temveč je bilo bolj prepuščeno prizadevanjem posameznikov. Med temi je največjo in najbolj daljnosežno vlogo za petje opravil slovenski škof Anton Martin Slomšek, saj je z izdajanjem literature za šolo in z glasbenimi prizadevanji cilj tudi idejno-vzgojno osmisli.¹² Zakon iz leta 1869 pa razen uvrstitve med učne predmete petju ni prinesel bistvenih usmeritev, saj učni načrti z leti razen večno ponavljajočega se vzgojnega cilja niso prinašali nobene oprijemljive vsebine. Kaj določnejšega od tega, da mora petje »buditi in razvijati sluh«, učni načrt ni opredeljeval (*Učni načrt ... 1885: 12*). Nekoliko bolj, v primerjavi z drugimi predmeti pa še vedno skoraj zanemarljivo, je nakazoval vzgojni namen pesmi («oblaževati srce») in njene vsebine, ki naj bi bile s »posebnim ozirom na domoljubnih, narodnih in cerkvenih« (ibid.). Čeprav še vedno zelo fragmentarno, pa lahko iz nekaterih letnih šolskih poročil razberemo, katere so bile najbolj reprezentančne šolske pesmarice za obdobje po uvedbi osnovnošolskega zakona: to naj bi bili trije zvezki Nedvčdove pesmarice *Slavček* (1879) in ob izteku stoletja najverjetneje trije zvezki Majcnove pesmarice *Šolske pesmi* (1. in 2. stopnja, 1888; 3. stopnja, 1889).¹³

Kot zgodovinsko in splošno sprejeto dejstvo je treba upoštevati vlogo šolske pesmi, ki je zaradi svojega besednega deleža pomenila posrednico moralne in kulturne vzgoje. Petje je za šolo veljalo kot večvredni posrednik, ki »blaži srce, razvija čut za lepo, manjša surovost, pospešuje k nramnosti, vleče človeka od

podlosti ter ga vodi kvišku k plemenitosti« (Jakelj 1890: 10). Besedilo pesmi je postalo z uglasbitvijo laže umljivo, melodija je bila njen posrednik, svojo vzgojno vlogo pa je pesem opravila s tem, da je besedilu ustvarila čustveno obarvanost in tako rabila kot »odgojilno sredstvo duševnih zmožnostij« (Hauptman 1890: 262). Kljub temu da so različni avtorji opozarjali na pomen in vsebino melodije, pa je jasno razviden njen sekundarni pomen, saj se »lože prezre kakovost melodije, nego-li teksta« (ibid.). Prav zaradi abstraktnosti vsebine pa melodije drugače kot z vidika težavnosti skoraj niso mogli določiti: »1. Napev ima biti dober, pravilen. 2. Naj se jemlje v ozir a) dolgost napeva, b) melodično in ritmično težkočo« (Serajnik 1887: 132). Največjo vzgojno moč so videli v ljudski in »umetni pesmi (v narodnem duhu« (Druzovič 1910: 300): na prvo so se naslanjali predvsem zaradi enostavnosti dojemanja, umetna, ki naj bi se po zasnovi zgledovala po ljudski, pa je pomenila namen pevskega pouka, ker je podajala »nove muzikalne tvarine« (ibid.) in otrokom širila kulturno obzorje.

Uredniki šolskih pesmaric so sledili predpisanim vzgojnim in izobraževalnim načelom in eni v večji, drugi v manjši meri upoštevali pragmatično in vzgojno zasnovo: šolske pesmi naj bi poskrbele za celostno in vsakodnevno vzgojo šolarja, s poučnimi vsebinami naj bi vzpostavljale odnos do molitve, šole, učenja, narave, ljudi, delovnih in društvenih navad, hkrati naj bi tudi razveseljevale. Še posebej izpostavljene so bile domovinske vsebine, saj »iz državnega in narodnega stališča nam je gojiti v šoli patriotične, domovinske pesmi« (Druzovič 1910: 300). Kot zgleden primer take pragmatične zasneve lahko navedem Slomškovo pesmarico *Šola vesela lepega petja* (1853) z jasno zastavljenimi pesemskimi razdelki: *Šolske pesmi, Pesmi veselih otrok in Poštene zdravičke*. Podobno – čeprav ne v razdelkih – so urejene tudi tri stopnje Nedvêdove pesmarice *Slavček*,¹⁴ Gabriel Majcen pa je že v predgovoru k pesmarici *Šolske pesmi* bralce seznanil z namenom svoje pesmarice: »Radi torej pevajte zjutraj, opoldne in zvečer, po letu in pozimi, doma in na polji« (*Šolske pesmi* 1889: 4) in pesmi postavil v sosledje: molitve, pesmi o šoli, pesmi s poučno vsebino, z moralnim in vzgojnim načelom.¹⁵ Vsebinska pesmarica pa je le enostranski vir, saj nam na vprašanje, katere pesmi so se uporabljale kot učno gradivo in v kolikšni meri, ta vir ne daje odgovora; zato nudi na tej stopnji bolj objektivno sliko sklicevanje na repertoar ponarodelih pesmi.

Ob obravnavi Slomškovega dela se zavedam njegove pionirske vloge za slovensko pesem, vendar tudi njegovega pesemskega dela in vpliva ni mogoče razumeti kot vseobsegajočega. Dragotin Cvetko je utemeljeno zapisal, da je Slomšku orientacija »tudi v tako imenovanih posvetnih pesmih narekovala izrecen moralizirajoč karakter« (Cvetko 1960: 61) ter da že »naslovi povedo, da se te pesmi mlademu človeku niso prikupile« (ibid.: 64–65). Vendar pa njegova trditev, da Slomškove pesmarice niso dosegle svojega namena, ni utemeljena, sploh če se zavedamo, da so Slomškove pesmi zavzemale pomembno mesto v vseh pesmaricah, in če se ozremo na dejstvo, da največji delež repertoarja ponarodelih pesmi še danes pripada prav njemu in da se je v zavesti ljudi razen redkih izjem njegovo ime prenašalo in do danes ohranilo v ustnem izročilu. Slomškov vzgojni namen (in s tem pesemske vsebine) je bil širokopotezen, vendar pa, kot kaže delež njegovih ponarodelih pesmi, je nemogoče zaobiti ugotovitev, da so se priljubile oziroma so ponarodele pesmi

¹⁴ Med številnimi šolskimi pesmaricami sem pri obravnavi izvzela Nedvêdovo in Majcnovo pesmarico z dveh vidikov: prvič, ker sta bili z zakonom priznani kot učno gradivo za pouk petja in zato domnevno dovolj reprezentančnega pomena, in drugič zaradi njunega vsebinskega koncepta.

¹⁵ Nekateri naslovi pesmi, razporejeni v vsebinskih razdelkih – pesmi molitve: *Molitev, Pred ukom, Po šoli, Zjutraj*; pesmi o šoli: *Pridni učenec, Koga ljubim, Veseli otrok*; poučne pesmi: *Kmet, Ženjica, Golobček, Kako cvetice rastejo, Ptica, Seničja tožba*; pesmi z moralno in poučno vsebino: *Dom, Mati, Moj dom*; društvene pesmi: *Telovadski pozdrav, Telovadsko življenje, Brzo sestre se zberimo*; domovinske pesmi: *Kdo sem, Pobratimija, Avstrija moja, Cesarstva*.

¹⁶ Ponarodele pesmi, vzete iz vseh treh zvezkov Nedvédove pesmarice *Slavček: Lahko noč* (Slomšek/–), *Seničja tožba* (L./Narodna), *Zvonikarjeva pesem* (Blaž Potočnik/–), *Večerna pesem* (Slomšek/–), *Predica* (Slomšek/–), *Vse mine* (Orožen/–), *Po jezeru* (M. Vilhar/M. Vilhar), *Popotnikova pesem* (J. Strel/–). Navedbe naslovov in avtorjev so povzete po izvirniku.

¹⁷ Ponarodele pesmi, vzete iz vseh treh zvezkov Majcnove pesmarice *Šolske pesmi: Veselja dom* (A. M. Slomšek/A. M. Slomšek), *Zadovoljnost* (Jožef Virk/Napev narodni), *Planinarica* (M. Vilhar/M. Vilhar), *Predica* (A. M. Slomšek/G. Ipavec), *Perice* (J. Fleišman/L. Cvek), *Zjutraj* (M. Vilhar/Napev narodni), *Večernica* (A. M. Slomšek/A. M. Slomšek), *Hribček* (Iz Razlagove pesmarice/Napev narodni), *Lastovici v slovo* (V. Orožen/V. Orožen), *Zima* (J. Hašnik/J. Hašnik), *Vse mine* (V. Orožen/V. Orožen), *Vse mine* (V. Orožen/G. Ipavec), *Lipa* (M. Vilhar/D. Jenko), *Sirota* (J. R. Razlag/J. Weiss), *Ločitev* (A. Leban/A. Leban), *Na jezeru* (M. Vilhar/M. Vilhar). Navedbe naslovov in avtorjev so povzete po izvirniku.

¹⁸ Ponarodele pesmi, ki so jih priporočali nekateri članki o metodologiji petja: *Popotnik*, *Predica*, *Siničja tožba*, *Po jezeru*, *V dolinci prijetni*, *Veselj dom*, *Planinarica*, *Solnce čez hribček gre*, *Večernica*, *Lastovski v slovo*, *Vse mine*, *Slovensko dekletje* (prim. Lesjak 1898: 54–55; Hauptman 1889: 225; Hauptman 1890: 262).

iz razpoloženskih in ne vzgojno-moralnih razdelkov. Pregled Nedvédove pesmarice *Slavček* kot domnevno najbolj reprezentančne pesmarice osemdesetih in devetdesetih let 19. stoletja kaže drugačno sliko. Ker je avtor očitno sledil načelu, da je s pesmarico kot učbenikom treba ponuditi nove napeve, je vanjo sicer sprejel nekaj ponarodelih pesmi in jih na novo uglasbil. Nemogoče je ugotoviti, ali je bil pomen Nedvédove pesmarice *Slavček* res tako velik, kot ga kaže uvrstitev v učni načrt, je pa to ena izmed številnih pesmaric, ki dokazuje, da so bili starejši napevi tako močno ustaljeni (v spominu in domnevno tudi v šolski rabi), da jih nove uglasbitve niso prekrile.¹⁶

Na vprašanje o šolskih in ponarodelih pesmih v šoli nekoliko bolj oprijemljivo odgovarja Majcnova pesmarica. Medtem ko je večina urednikov težila k ustvarjanju novih uglasbitev, pa je Majcen ubral nekakšno srednjo pot. V prvo stopnjo je vključil pretežno molitve, vzgojne, domoljubne pesmi in pesmi o naravi, medtem ko v tretji stopnji prevladujejo avtorske (z današnjega vidika ponarodele) pesmi, katerim je ohranil izvirno, priljubljeno besedilo in melodijo.¹⁷ Glede na to, da se (še danes) znan repertoar ponarodelih pesmi tako dobro prilega vsebini Majcnove pesmarice, jo smemo upravičeno jemati za tisti čas najbolj resnični dokument navzočnosti (današnje) ponarodele pesmi. To potrjujejo tudi podatki iz nekaterih člankov o metodologiji petja, saj navajajo in priporočajo enake pesmi.¹⁸

Vprašanje, zakaj se znan repertoar ponarodelih pesmi in vsebine nekaterih šolskih pesmaric tako zelo izključujejo, ponuja dva domnevna odgovora: ali se določene pesmarice v šolah niso uporabljale ali pa učitelji zaradi nepoznavanja novih pesmi le-teh niso izbirali ali ponavljali. Tako se v spominu niso mogle utrditi ali pa sploh niso bile izvajalsko uresničene, kar daje slutiti, da je repertoar v šoli petih pesmi doživel najmanj spreminjanj. Skleпам lahko, da je priljubljenost določenih pesmi pogojevala izbor pesmi in nasprotno, da so deloma pesmarice, predvsem pa izbor posrednikov (učiteljev) krojili repertoar šolskih pesmi. Pri tem je treba upoštevati, da so učitelji črpali iz znanja, kjer so se pesemske in predvsem glasbene vsebine močno prepletale, se zamenjevale, saj ni bilo določila, ki bi opredeljevalo namenskost pesmi (kaj se poje v cerkvi, kaj ljudsko, kaj v šoli). Ker so prvotno prevladovala besedila pesmi (v pesmaricah, časopisju), so bile melodične vsebine toliko bolj prepuščene premeščanju z enega besedila na drugega, ljudje pa so raje posegali po že znanih napevih. Pri tem je veljalo le načelo, da se morata besedilo in napev ujemati po metrumu in ritmu, njuno vsebinsko ujemanje pa je bilo zanemarljivega pomena.

Ponarodevanje

Vse obravnavane, bolj ali manj organizirane oblike kulturnega življenja in pisni viri s pesmimi na Slovenskem so bili prenosniki umetne pesmi med ljudi. Kateri so vzroki za ponarodevanje, je eno izmed osrednjih vprašanj, ki se zastavlja ob obravnavanju ponarodelosti, vendar pa vzrokov za posamično pesem ni mogoče natančno ugotoviti, zato se je največkrat treba zadovoljiti z domnevnimi odgovori. Ne glede na mero oprijemljivosti je nujno upoštevati najrazličnejše notranje glasbene vzgibe in zunanje vplive, ki bi lahko pogojevali ponarodelost. Nedvomno velja, da je bistvenega pomena notranja muzikalna moč pesmi, ki pogojuje občutek všečnosti, vendar k njeni popularizaciji pripomorejo tudi najrazličnejši zunanji vplivi.

Vzroki za ponarodevanje

Strukturni in vsebinski vzroki za ponarodevanje

Ob obravnavanju ponarodele pesmi se vedno znova zastavlja vprašanje, ktere so tiste strukturne in vsebinske prvine pesmi, ki pogojujejo ponarodelost. Še posebej je to zanimivo ob posameznih pesmih, sploh v primeru, ko sta – celo v istem časovnem in slogovnem obdobju – na eno besedilo nastali dve ali več uglasbitev, ponarodela pa je le ena izmed njih ali pa je k temu besedilu prešla povsem druga, že znana ljudska melodija.

Raziskovalci besedila ponarodele pesmi so pomenu njenih strukturnih in vsebinskih prvin začrtali dovolj oprijemljive okvire. Po mnenju Zmage Kumer o ponarodelosti neke pesmi odloča, ali pesem »po vsebini in načinu izražanja ustreza ljudskemu okusu« (Kumer 1996: 11). Z vidika tekstološkega raziskovanja pa so po ugotovitvah Marjetke Golež Kaučič še posebej bistvene strukturne prvine jezika, zgradbe pesmi, verza in ritma, vsebinsko pa naj bi ponarodela pesem sprejela tiste vsebine umetne pesmi, ki so blizu ljudskim (prim. Golež 1988: 181 in Golež Kaučič 2003: 71). Po avtoričinem mnenju ljudski pevec sprejme pesem za svojo, ker jo čuti skladno »psihološko, socialno, motivno in tematsko, slogovno in ritmično« in v tem trenutku naj bi se ljudska in umetna poetika soočili (Golež 1988: 183). Ivan Grafenauer razume kot prvenstveno za ponarodevanje predvsem vsebinsko, motivno zasnovo pesmi: »Ponarodeti morejo samo pesnitve z občečloveško, torej občeveljavno tipično vsebino« (Grafenauer 1974: 8), podobno tudi Kumrova

pravi, da gre pri ponarodeli pesmi za primere, ki so »po vsebini brezčasni, splošno človeški, da se pevci lahko istovetijo z njimi, ne glede na starost in poklic« (Kumer 1996: 13).

Z etnomuzikološkega vidika je težje opisati za ponarodevanje ključne vsebine, saj so glasbene prvine zaradi nepojmovnosti bistveno težje opredeljive kot besedne in jih največkrat lahko zaobjamemo le zelo posplošeno. Vendar že vprašanje, zakaj so v tolikšni meri ponarodele prav pesmi, nastale v čitalniškem časovnem ali slogovnem okviru, lahko ponudi nekaj oprijemljivih odgovorov. Če pozornost usmerim na glasbene prvine v tej raziskavi obravnavanih pesmi, lahko razberem nekatere stične točke: melodika je spevna in enovita; ritmika obsega najosnovnejše ritmične obrazce in ne obremenjuje melodičnega poteka; obseg in oblika pesmi (samospევov, vokalnih kvartetov ali zborov) sta blizu spominskim zmožnostim, zato so ponarodele male dvo- ali tridelne (12-, 16-taktne) pesemske oblike; harmonski potek pesmi je omejen na glavne stopnje. Skupna točka glasbenih prvin sta glede na zahtevnost predvsem prilagodljivost slušnemu zaznavanju in spominskemu dojetju, po izrazu pa približevanje elementarnosti, s poudarkom na pomljljivi melodiki. Popolnoma neustrezno pa bi bilo razumeti, da je ponarodela pesem brez-pogojno preprosta, torej pesem z najosnovnejšimi glasbenimi in besedilnimi prvini in zakonitostmi, saj so ljudje lahko vzeli za svojo tudi pesem, ki je v verzu presešla konvencionalno štirivrstičnico, harmonsko zajela stranske stopnje ali celo modulacijo, presešla najosnovnejše ritmične obrazce ali sprejela metrično neenovit potek. Zaradi naštetih ugotovitev je posploševanje ali pa pretirano razčlenjevanje strukturnih prvin lahko škodljivo, prav tako tudi ločevanje besedno-glasbenega vsebinskega in strukturnega pomena, kajti ponarodevanje je nujno razumeti kot celosten pojav z notranjimi in zunanjiimi vzgibi.

Pesmi, obravnavane v okviru tega preučevanja, niso globoko premišljeni umetniški izdelki, v njih ni mogoče iskati psihološke upodobitve besedila, kar dokazuje, da za ponarodelo pesem umetniškost ali morda neskladnost besedila in melodije ni bistvenega pomena. Temu pritrjuje tudi načelo ljudske pesmi, po katerem sta melodija in besedilo sicer nerazdružljiva, vsebinsko pa se lahko odpovesta drug drugemu v katerem koli trenutku in najdeta novo besedno oziroma glasbeno vsebino. Obstaja tudi več razlogov, zakaj je bila besedilna vsebina primarnega pomena za ponarodevanje pesmi, melodija pa le njeno komunikacijsko sredstvo. Ker je besedilo samo po sebi pomensko, je torej razumljivo in absolutnost njegovega pomena zmanjšuje možnost domnevne ravnodušnosti. Zato kaže izbor ponarodelih tematik več enovitosti, pri čemer prevladujejo: domovinske in rodoljubne pesmi (budnice), motivi iz narave, opevanje matere in njene nesebične ljubezni, moralne in vzgojne vsebine (slednje so predvsem značilne za šolsko okolje). Izpostaviti je treba, da je lažje ustvariti tipologijo besedilnih motivov, medtem ko je tipologijo napevov ali celo melodične motivike do takšne mere nemogoče ponazoriti. Gotovo je, da so primarnega pomena besedilne in glasbene motivne vsebine, zatem šele strukturne, vendar bo naslednje poglavje notranjim prvini in vsebinam postavilo ob bok še zunanje vzgibe in vzroke, ki se pri ponarodevanju lahko izkažejo za celo bolj odločilne.

namreč Potočnikovo 'Pridi Gorenc'« (Bleiweis 1852: 48) in iz istega razloga so na bése di leta 1848 »gospodične v zboru prav prijetno dvakrat pele [Maškovo *Bleško jezero*]« (Bleiweis 1848c: 116).

Repertoar začetnih let društvene dejavnosti na Slovenskem torej kaže, da so se določene pesmi večkrat ponavljale in tako izoblikovale nekakšen osrednji pesemski izbor prireditvev. Med temi je tudi nekaj kasneje ponarodelih pesmi: Fleišmanova *Pod oknom*, Potočnikovi *Zvonikarjeva* in *Pridi, Gorenc* ter Jenkova *Naprej*. Izbor in ponavljanje se tako kaže za proces ponarodevanja kot temeljna predpogoja: čim večkrat se je pesem ponovila (kot poslušana, izvajana ali celo objavljena), tem bolj je postajala del splošnega občutenja. S ponavljanjem je pesem postajala prepoznavna, prehajala je v spomin in šele takrat so jo ljudje lahko sprejeli za svojo.

Ob omenjenem je odločilno vlogo odigrala še pesmi dodana sporočilnost, ki je bila v obravnavanem obdobju izrazito domovinsko in narodnoprobudniško usmerjena. Z izoblikovanim pesemskim repertoarjem se ni oblikovala le narodna zavest, temveč tudi vrednostni odnos do glasbe. Pri tem je bil primarnega pomena ideološki naboj pesmi, kritični odnos do njene kompozicijske, umetniške vsebine pa je bil postranski. Pri obravnavi društvene dejavnosti je bil zgodovinski dejavnik odločilen, predvsem kot selektivni dejavnik, zaradi katerega se je neka pesem (ne nujno ljudskemu občutenju najbolj 'ustrezna') znašla ob pravem času na pravem mestu in prevzela nase zgodovinsko, narodnoistovetveno vlogo.

Ti dejavniki so bili izraziti zlasti v šolskem petju. O izboru pesmi so odločali izključno učitelji, v kolikšni meri pa so črpali iz razpoložljivih in predpisanih pesmaric, je nemogoče ugotoviti. Pri tem ne gre zanemariti skoraj gotovega dejstva, da so se primarno naslanjali na svoje že ustaljeno znanje in lastne vrednostne kriterije in so se le redko odločali za novosti. Domnevi lahko pritrdimo predvsem, če primerjamo repertoar ponarodelih, torej priljubljenih pesmi s pesemsko vsebino šolskih pesmaric, ki se pretežno ne dopolnjujeta. Medtem ko so pesem, ki je po vsebini ustrezala ideološkim in vrednostnim kriterijem, na prireditvah nekajkrat ponovili, pa je imelo ponavljanje kot učna metoda v šolah pri pomnjenju še pomembnejšo vlogo. Le pesem, ki se je v teku učnega procesa večkrat ponovila, je bila lahko splošno sprejeta in je posledično s prenosom v domače okolje lahko ponarodela. Zato ne preseneča, da so se pesmi, naučene v šolah, za vse življenje tako močno vtisnile v spomin ljudi in bistveno oblikovale ljudski pesemski repertoar. Pri pesmih za šolsko rabo pa je siceršnja ideološko-narodno sporočilnost zamenjalo načelo vzgojnih in moralnih vsebin.

Skladateljsko delo in razumevanje *ljudskega*

Ugotavljanje skladateljskih slogov ni prednostni cilj te raziskave, zato se pri tem opiram na že obstoječo muzikološko literaturo, ki do zadovoljive mere ugotavlja in opredeljuje sloge posameznih skladateljev – tudi z vidika družbenih in zgodovinskih okolij, v katerih so ti delovali (glej Cvetko 1960 in Cigoj Krstulović 1997). Na tem mestu je primerneje soočiti poetiko umetne glasbe z ljudsko ustvarjalnostjo ter razumeti njuno prepletanje oziroma stikanje. Pojem *ljudsko* uporabljajo številne opredelitve, ki pa pesmi kot glasbeno snov največkrat ne uspejo

postaviti v središče pozornosti. Da opredelitev predmeta uhaja iz določljivosti, dokazuje tako v folkloristiki kot muzikologiji večpomensko uporabljanje izraza ljudsko: za opredeljevanje glasbenih prvin pesmi, njenih narodnih ali vzgojnih vsebin ali za opredeljevanje preprostosti njenega izraza in dojemanja.

Slovensko skladateljsko delo se je po letu 1848 nadaljevalo na podlagi pretekle tradicije, pa vendar so prav politični dogodki po tem revolucionarnem letu pripomogli k narodnemu ozaveščanju in bistveno zaznamovali kulturno, tudi glasbeno poustvarjalno in ustvarjalno delo. Ob tem, ko postavljam v ospredje vokalno umetnost, pesem, je potrebno upoštevati predvsem nekatera zgodovinska dejstva: status jezika pred letom 1848 na Slovenskem ni bil tako pomemben kot po njem, ko je postal »najočitnejši znak nacionalne pripadnosti« (Grdina 1999: 72). Literatura je z argumentom besede prevzela vodilno vlogo narodnoistovetnega dejavnika, medtem ko je v verbalni, umetniški obliki to lahko prenesla pesem z uglasbitvijo. Če besedilo pesmi ne bi imelo glasbene razsežnosti, ne bi doživelo popularizacije in posledično ne bi moglo preiti v proces ponarodevanja (Golež 1988: 169). Zato je bila pesem osrednje umetniško delo tega obdobja in je predstavljala temelj vokalne glasbe kot slovenske narodne in kulturne samopodobe. Pri tem kažeta zgodovinska situacija in pesem svojevrstno soodvisnost: narodno-kulturnemu gibanju je pesem služila kot besedno, sporočilno sredstvo, hkrati pa se je v takšni situaciji skladateljska ustvarjalnost krepila in izpopolnjevala.

V preučevanju se s časovnega vidika (sredina 19. stoletja) osredotočam predvsem na prvi čitalniški skladateljski krog, v obravnavo pa sodijo tudi skladatelji, katerih pesmi morda niso nastale neposredno v tem obdobju, pa jih smem z vidika slogovne usmeritve prištevati zraven.¹⁹ Avtorji pesmi, ki jo z današnjega vidika obravnavamo kot ponarodelo, so bili poleg priznanih skladateljev tudi drugi glasbeni ustvarjalci, ki so bili do neke mere večji pesniškega ali glasbenega snovanja. Ti so domnevno tesneje živeli z ljudsko pesemsko tradicijo in potemtakem tudi razumeli njene prvine, zato bi bilo šele v primeru njihovega pesniško-glasbenega snovanja upravičeno govoriti o naslonitvi na ljudsko oziroma na bolj oprijemljivo stikanje obeh poetik. Med takšne ustvarjalce šteje Radoslav Hrovatin »kmete, obrtnike, cerkovnike, organiste, učitelje, duhovnike itd.« (Hrovatin 1951–1952: 30). Ker je zgodovina njihova imena prekrila (ali sploh nikdar niso bila zabeležena), jih prištevam k anonimnim ljudskim ustvarjalcem oziroma, kot jih imenuje Hrovatin, kar »ljudske pevce« (ibid.). Trditev, da so bili ti anonimni skladatelji redko inovativni, da so se »posluževali starejših ljudskih napevov, često pa so zanašali med ljudstvo tudi umetne napeve kot kontrafakture« (ibid.), pa ne bi mogla veljati le za t. i. anonimne ustvarjalce, temveč jo moramo sprejeti kot odraz takratnega glasbeno-ustvarjalnega stanja. Zaradi nesorazmerja med pesmaricami z besedili in notnimi pesmaricami so bile potrebe po napevih velike, zato ni jasno, v kolikšni meri so se pesmi in uglasbitve porajale kot rezultat umetniškega vzgiba in v kolikšni meri so nastajale zaradi dejanskih izdajateljskih in izvajalskih potreb.²⁰ Upoštevati je treba, da je marsikatero skladateljsko delo nastalo tudi kot reakcija na delovanje na primer organistov, ki »rabijo za cerkvene pesmi napeve posvetnih slovenskih in nemških pesmi, a poslušujejo se tudi melodij, iz katerih koli muzikaličnih del« (Rakuša 1890: 46).

Na tem mestu želim predvsem soočiti kompozicijski slog in ljudskost; prikazati želim, v kolikšni meri je šlo pri skladateljski ustvarjalnosti za poetiko

¹⁹ V raziskavi se omejujem na časovno ozko opredeljeno obdobje (na obdobje delovanja slovenskih društev, nastanka in izvajanja obravnavanih pesmi). Razširjanje skladateljskega kroga bi preseglo okvire raziskave, zato se s slovenskimi skladateljskimi usmeritvami ne ukvarjam. V skladateljski krog bi tako poleg obravnavanih skladateljev Jurija Fleišmana, Miroslava Vilharja, Gustava Ipavca, Josipa Ludvika Weissa in Angelika Hribarja sodili še Gregor Rihar, Blaž Potočnik, Gašpar Mašek, Benjamin Ipavec, Anton Nedvěd, Kamilo Mašek, Davorin Jenko, Anton Foerster, Jakob Aljaž, Avgust Armin Leban, Anton Hajdrih, Hrabroslav Volarič, Josip Kocijančič itd.

²⁰ Številne pesmi ali priredbe za različne zasedbe so nastale na pobudo pevskih društev ali čitalniških zborov, kar je mogoče razbrati iz posvetil na številnih rokopisnih in tiskanih virih. (NUK, M)

umetnostne glasbe, ali je za tedanje skladateljsko delo upravičeno tako pogosto sklicevanje na ljudske prvine in v kolikšni meri je šlo le za skupna merila kulturnega prostora. Za naravo raziskave, ki skuša zaznati bolj proces sam kot pa določene vsebine, se zdi pomembnejša opredelitev *ljudskega* kot pojma, ki je v obravnavanem času in nespremenjeno tudi kasneje združeval nekatere povsem druge pomene, kot so narodno, preprosto ali moralno. Le-ti so se redko nanašali na dejanski pomen *ljudskega*. Da bi bilo razumevanje dileme, ki jo v sebi lahko nosi pojem *ljudsko*, jasnejše, je potrebno vsaj približno opredeliti umetno in ljudsko pesem.

Pri opredeljevanju najopaznejših kompozicijskih sredstev in oblikovnih okvirov ne izhajam iz stališča vrednostnih meril, temveč skušam zgolj opozoriti na tiste načine glasbenega izražanja, ki bi bili možni kot prenosniki umetne pesmi v ustno izročilo: pesem je po obsegu kratka, vsebinsko prenese kontrastnost tematskega materiala le kot njegovo nenehno variiranje istega ali pa kot soočanje rahlo kontrastnih vsebin; značilnost njene melodike je lokovitost; intervalni poteki so postopni, večji intervalni skoki pa so logično vključeni v melodično celoto in le redko ustvarjajo akordični potek; spremljavo predstavlja že spremljajoči glas (navadno v vzporednih terciah ali sekstah, kasneje že v samostojnem glasovnem gibanju), skupina glasov ali klavir – ti v začetkih pomenijo še bolj elementarno harmonsko podporo melodiji, ki pa kasneje postaja bolj odprta in opisujoča; metrika pesmi je osredotočena na tričetrtinski ali štiričetrtinski taktovski način, prav tako priljubljen pa je tudi triosminski taktovski način; ritmika kaže malo individualnih rešitev, v načelu poteka melodija silabično, vendar tudi dvotonske melizmatske celice, ki izpolnjujejo melodični potek, niso redke (prim. Cigoj Krstulović 1997: 26–27).

V splošnem védenju so omenjena glasbena izrazna sredstva v imenu preprostosti največkrat interpretirana kot 'naslon na ljudsko', pa vendar med prvina mi tedanje ljudske in umetne pesmi vzporednice niso bile tako enopomenske, kot večkrat izražajo idealistične fraze v publicistiki. Pretirano poudarjanje *ljudskega* izpodbija tudi dejstvo, da je bila ljudska pesem še bolj kot danes zaprta v družbeno in kulturno odmaknjeno okolje in zato s svojimi raznovrstnimi izraznimi sredstvi in lokalnimi značajskimi potezami skoraj ni mogla biti poznana glasbenim ustvarjalcem in prav tako ne poslušalcem (če pri tem mislim na prvotno poslušalstvo umetnih pesmi). Prav zaradi nepoznavanja so mnogi glasbene prvine ljudske pesmi umevali zelo posplošeno, predvsem pa izrazito skozi videnje priznane umetne pesmi. Zaradi neupoštevanja okolja, v katerem ljudska pesem živi, so nastali zapisi, kot na primer tisti iz leta 1885, ki pravi, da ljudske pesmi »odgovarjajo kljubu vsi preprostosti popolnoma terjatvam, katere stavljamo od prave glasbe. Imajo dobro simetrijo, potem le poglasne melodije in naravno, preprosto harmonijo ter izražajo prezvesto bodi si šaljivost bodi si otožnost« (Podgornik 1885: 344). Stikanja glasbenih prvin skladateljske in ljudske pesemske ustvarjalnosti je nemogoče razumeti kot izrecne značilnosti ljudske pesmi, temveč kot dejavnike, ki so splošno navzoči v danem kulturnem in geografskem okolju. Takšne so nedvomno nekatere najosnovnejše prvine: harmonski potek, ki je nenehno razpet med tonično in dominantno stopnjo, po obsegu kratke pesemske oblike in kitična zasnova, melodično pretežno sekundno gibanje in potek intervalnih skokov, vpet v logičnost melodike.

44. Sirota.

Počasno in srčno. J. Weiss.

1. Ma-ti zi-blje, le-po po - je, De-te mi - lo se sme-

J. L. Weiss: *Sirota*.
V: Šolske pesmi. 3. st.
Ur.: G. Majcen. 1889.

Pomen *ljudskega* je bil najpogosteje uporabljen kot sinonim za preprost, splošno razumljiv glasbeni jezik. Tu je treba ponovno opozoriti, da glasbena in besedilna sredstva v sredini 19. stoletja niso bila toliko ljudska oziroma naslonjena na ljudske prvine, kot so bila vsesplošno razumljiva. Trditev, da je *ljudsko* pravzaprav mišljeno preprosto in ne *ljudsko* kot tako, še posebno prepričljivo utemeljuje ponarodela pesem: prav temeljni zakonitosti njenega prenosa – slušno zaznavanje in pomnjenje – temeljita na načelu izločanja zapletenega in nerazumljivega, pri čemer je rezultat lahko le relativna preprostost. Za utemeljitev te trditve pisnih virov ne manjka, prav zgleden primer vsestranskega interpretiranja *ljudskega* in ljudske (posledično tudi umetne) pesmi je razprava o glasbeni vzgoji Lucile Podgornik iz leta 1885. Ljudsko pesem razume kot nižjo vrsto glasbe, »ki ima sicer umetno obliko, pa v tako majhnem obsegu, da je pregledna tudi vsakemu neomikancu; ta izvira iz določenih čustev in določenega čustvenega stanja in se trudi ista čustva, isto stanje kolikor možno zvesto in najivno izražati« in nadaljuje, da zna ljudske pesmi »zaradi njih preprostosti vsakdo zvrševati ali prepevati in so slehernemu muzikalnemu lajiku ali neveščaku umljive in utegnejo torej delovati na največje število ljudi« (Podgornik 1885: 279). Takšno mnenje lahko izhaja le iz nepoznavanja in skrajne idealizacije neznane ustvarjalnosti, ki je dejansko lahko izjemno zapletena, kar v nadaljevanju razkriva tudi analitični del te raziskave.

Umetna pesem obravnavanega obdobja je bila prvenstveni umetniški izraz slovenske glasbene kulture. Ob nespornem zavedanju njenega umetniškega pomena pa je nemogoče zaobiti zgodovinsko dejstvo, da je nacionalno-politična ideja druge polovice 19. stoletja umetni pesmi vsiljevala notranji in zunanji pečat. Predvsem publicistika je krojila mnenje in določala mesto skladateljskemu delu ter mu z vidika narodnoprebudne vrednosti izkazovala naklonjenost ali nenaklonjenost. Sodeč po zgledu Janeza Bleiweisa, osrednje kritiške osebnosti omenjenega obdobja, je bila domoljubnost vodilni vrednostni kriterij takratne publicistike, pomen *narodnega duha* pa je mestoma prerasel v pravo patriotično vzhičenost. Tako je na primer leta 1848 Fleišmanovo pesem *Pod oknom* označil kot »mično pesem«, ki ji je skladatelj »kaj



prijetni napev [...] zložil«, medtem ko »Potočnikovo Dolensko še posebno hvaliti, bi bilo vodo v Savo nositi« (Bleiweis 1848c: 116). Odklonilna ocena Tomaževčeve pesmi *Hčere svet*, češ da »nima za Slovenca nobene vrednosti«, pa se nedvomno nanaša na odsotnost *narodnega duha*, njej nasproti pa na primer »Planinar gosp. Potočnika [...] po pravici stoji v prvi versti slovenskih pesem« (Bleiweis 1848d: 126). Strokovno nekritična presoja z nenehnim potrjevanjem *narodnega duha* je ostala navzoča v zavesti in publicistiki še v času, kateremu je služil kot narodnoistovetvena obramba, vendar s sodobnega vidika kot protislovnna kategorija, ki se ni spraševala o dejanskem razmerju med pojmom in vsebino, ki jo je pojem označeval. S tega vidika je razumljivo, da je Bleiweis o izvajalcih na bésedah pisal v vzhičenem tonu, da jim »gre čast cele domovine, da pomagajo narodnosti na noge« (Bleiweis 1848b: 110). Vendar pa je tudi kasnejša, sodobna stroka podala premalo razmisleka o pomenu *ljudskega* in ga je še vedno opisovala s prevzetimi romantičnimi pojmi, kot so *ljudski duh*, *ljudsko čustvovanje*, *ljudski izraz*. Tako Pavel Kozina Fleišmanovim napevom prisoja, da so tako »ljubki, neprisiljeni in gladko tekoči, da se ni čuditi, da si je narod veliko njegovih pesmi popolnoma prilastil in jih danes, seveda po narodu prikrojene, pojo še danes po vsej Sloveniji« (Kozina 1931: 10). Podobno pravi tudi Dragotin Cvetko, češ da Fleišman pri melodiki ni izhajal iz osebnega romantičnega nazora, temveč se je naslonil na ljudsko čustvovanje (prim. Cvetko 1960: 96).

Druga razsežnost, pomembna predvsem za temo ponarodevanja, je vzgojna vsebina *ljudskega*. Slomšek, na primer, je *narodnemu duhu* ljudske in umetne pesmi dodal pridih vzgojne vrednote. Ko je s šolsko pesmarico Slovincem ponudil »čednih pesmic« (*Šola vesela ...* 1853: IV), je pri tem mislil na poštene, moralne pesmi, ki naj bi služile šolski in verski vzgoji. Predpostavka, da je pesem – tako umetna kot ljudska – poštena in nepokvarjena, je bila navzoča v zavesti tistih slojev, ki niso bili nosilci ljudske kulture in so nanjo gledali iz oddaljenega stališča. Tako razumljena ljudska in v *ljudskem duhu* napisana umetna pesem je bila seveda ideal za doseganje vzgojnih ciljev šolanja in, kot poudarja Lucila Podgornik, je »glavni pogoj pravega vpliva ali delovanja ta, da kaže narodna pesem tudi zares narodni značaj, narodni duh

ali narodno barvo« in še, da »more samo narodno petje, v narodu vzraslo, najvspešneje na srce delovati« (Podgornik 1885: 279).

Postavlja se načelno vprašanje, ali se *ljudski duh* in skladateljski slog izključujeta oziroma kje iskati stične točke in zakaj. Ker se ves čas oziram na osrednji slovenski prostor, smem govoriti o navideznem (slovenskem) melosu, ali če se sklicujem na opredelitev *duha* po Ivanu Grafenauerju, ki pravi (sicer za ljudsko pesništvo), da se lastnosti ljudskega kažejo v »jeziku, slogu in duhu« (Grafenauer 1974: 7). *Duh ljudskega* (pesništva) razume kot »pot, smer [...] mišljenja in čustvovanja« (ibid.) skupnosti ljudi. S tega vidika je tolikokrat uporabljeni pojem *duh* opravičljiv, če pomeni skupen, splošno prepoznaven glasbeni jezik določenega kulturno-geografskega okolja. Zdi se, da je nekakšen skupni *duh* tisti, v katerem je edino upravičeno iskati stikanja ljudske in umetne glasbene ustvarjalnosti (ki izhajata iz različnih ustvarjalnih vzgibov) in ne v zavestnem opiranju ene ustvarjalnosti na drugo. Tu je predvsem ponarodela pesem obravnavanega obdobja – kot stik umetne pesmi in ljudskega preoblikovanja – tista, ki lahko nakaže domnevno prepletanje. Ugotovitev Vasilija Mirka, da slovenska ljudska pesem nima tako posebnih in bogatih prvin, ki bi lahko »uspešno vplivale na razvoj naše tipično slovenske glasbe« (Mirk 1952–1953: 3), dodatno pojasnjuje, da je obravnavana ponarodela, prvotno umetna pesem le rezultat splošno kulturnih in kompozicijskih kriterijev in se ni zavestno naslanjala na ljudsko pesemsko tradicijo. Seveda pa je z izjavo, da gre pri vsem tem za tiste prvine ljudske pesmi, »kot jih v splošnem poznamo« (ibid.), opozoril na to, da je šlo tudi v primerih, ko so se avtorji ponarodelih pesmi naslanjali na ljudsko pesem, za posplošeno podobo in ne za njene najbolj samonikle značilnosti.²¹ Če s tega vidika obravnave ocenim posamične glasbene prvine, lahko povzamem, da ritmika ljudske pesmi v grobem ne more biti in – kot pokaže analitično delo – tudi ni različna od ritmike umetne pesmi; enako velja za njeno harmonijo in melodijo.

Nosilci ponarodelih pesmi

Sociološki vidik je pri obravnavanju ponarodele pesmi neizogiben; ker se v njej stikata umetnostna in ljudska kultura, je eno izmed bistvenih vprašanj, katere družbene plasti so bile oziroma so še danes nosilci ponarodele pesmi. Upoštevati je treba, da je prav socialni dejavnik umetni pesmi omogočil prenos iz individualnega v širše družbeno okolje.

Začetna društvena dejavnost (slovenska društva in čitalnice) je bila načelno namenjena izobraževanju celotnega prebivalstva določenega kraja, vendar pa vpogled v članstvo kaže, da v resnici ni zajela vseh socialnih plasti. Društvena dejavnost v času narodne prebuje (od leta 1848 naprej) je nastajala kot spodbuda domoljubnih posameznikov iz vrst premožnejših slojev in izobraženstva (prvo je praviloma pogojevalo tudi drugo). Narodnoprebudniško vlogo so v mestnih okoljih prevzeli pripadniki meščanstva, izobraženci, v trških okoljih pa še podeželski veljaki, trški izobraženci, posvetni izobraženci, zdravniki, pravniki, učitelji, duhovniki.²² V začetnem obdobju, ko je ponarodela pesem kot na odru izvajana pesem še nosila vlogo umetne pesmi, je kulturno pripadala 'visoki' umetnosti, iz višjih socialnih slojev pa so prihajali tudi njeni nosilci

²¹ Tudi Mirk, podobno kot Hrovatin, med posebnostmi ljudske pesmi opozarja predvsem na »kombinirane mere«, medtem ko so »melodično samostojnejše poteze mnogo redkejše« (Mirk 1952–1953: 3).

²² Če zaradi prostorske omejenosti (čitalnice so navadno najemale manjše prostore, stanovanja) čitalniške prireditve ali združevanja niso mogla sprejeti večjega števila ljudi; poleg tega je članarina vplivala na to, da se nižji sloji niso mogli udeleževati prireditev. Preprostejše ljudstvo je bilo vključeno v čitalniško delovanje predvsem na Primorskem, saj so tam delovale čitalnice tudi v manjših krajih.

²³ Pri tem so se klerikalno usmerjena društva v večji meri oprla na širše ljudske plasti, s tem na nižje socialne sloje (kmečko prebivalstvo, kasneje tudi na novo oblikovano delavstvo).

²⁴ Za zametke zborovske kulture smemo šteti po letu 1848 prve izvajalske zasedbe (takrat še manjše sestave), kasneje zборе v okviru društev, v obdobju po letu 1882, ko je bilo ustanovljeno prvo pevsko društvo (Lira v Kamniku), pa kot samostojno delujoče pevske zборе (od takratnih najvidnejši zbor Glasbene matice v Ljubljani) (prim. *Enciklopedija Slovenije* 1994: 333).

²⁵ Proces bi bilo še bolj ustrezno poimenovati kot dvojni prenos, saj je v šoli posredovana pesem navadno ozaveščena kot ljudska pesem: izvorno umetna → med ljudmi ponarodela/ljudska → v šoli ljudska.

– kot poustvarjalci in občinstvo hkrati. V društveno dejavnost kmečko prebivalstvo (kot nosilec ljudske dediščine) torej ni bilo vključeno. Šele z ustanavljanjem čitalnic (ponekod poimenovanih tudi bralna društva) v manjših krajih je prišlo do množičnejšega udejstvovanja oziroma narodnopolitičnega ozaveščanja podeželskega prebivalstva. S tem je društvena dejavnost vase vsaj deloma sprejela nižje socialne plasti, čeprav ni mogoče reči, da bi šlo že za kulturo ljudskih množic. (Glej Klobčar 1998: 96–97 in 187–188).

Društvena dejavnost se je socialno preoblikovala šele v osemdesetih letih 19. stoletja: na eni strani z ustanavljanjem društev v podeželskem okolju, na drugi strani kot posledica političnega razkola med liberalnim in klerikalnim taborom. Šele pojav liberalizacije in socialnokulturne ideje v društveni dejavnosti je med svoje obiskovalce (kot publiko in izvajalce) zajel širše socialne plasti.²³ Kot nosilec kulture in s tem posredno ponarodele pesmi so širše ljudske plasti nastopale na množičnejših prireditvah, kot so taborska gibanja, čitalniške velike bésede in nekatere druge prireditve z bolj poudarjenim družabnim namenom.

Ponarodela pesem kot celoten proces, ki poteka od začetne umetne do ljudske oblike, kaže svojevrstno socialno prevrednotenje. Kot umetnostna zvrst je iz kulturnega okolja višjih slojev, odmaknjena od ljudske kulture, prešla v okolje ljudskega pesemskega izročila. Pri tem je vlogo odločilnega prenosnika odigrala predvsem zborovska dejavnost.²⁴ Njena uspešnost izhaja iz vokalne (besedne) glasbe kot domene njenega poustvarjalnega delovanja; s tem ko je posredovala besedo, je bila sredstvo širjenja narodne ideje in hkrati izoblikovanja vrednostnega kriterija. Zborovstvo je oblika umetniškega udejstvovanja, ki ni zahtevalo večje glasbene izobrazbe, zato je bila to oblika izrazito množične poustvarjalnosti. Kot kolektivna dejavnost je bila močan razširjevalni medij, saj je bila množičnost navzoča v njenem poustvarjalnem in poslušalskem smislu. V tem trenutku je mogoče razumeti socialno prevrednotenje, ko je v proces mogoče vključiti zborovske pevce; ti so prihajali iz okolja ljudske kulture in so bili nosilci ljudske pesmi. Umetna pesem je na ta način prehajala iz zborovskega pevskega repertoarja in bila enakovredno umeščena med že znane ljudske pesmi.

Posebno vlogo pri popularizaciji in ponarodevanju pesmi je imelo petje v šoli, še posebno zato, ker šola ni poznala socialnega izbora. To petje je zajelo vse prebivalstvo, zato je imelo prav petje v šolah družbeno bolj daljnosežne vplive kot društveno peta pesem. Opozoriti je treba tudi na svojevrsten način tovrstnega kulturnega prenašanja še danes: šolska pesem je za veliko večino edini prenosnik ljudske pesemske dediščine in ker je še danes znaten delež šolskih pesmi prav ponarodelih pesmi iz druge polovice 19. stoletja, lahko govorimo o nenehnem socialnem prenosu.²⁵



M. Vilhar: *Po jezeru*. Rkp. (NUK, M, M. Vilhar)

Ponarodela pesem in njena vloga v ljudskem pesemskem izročilu

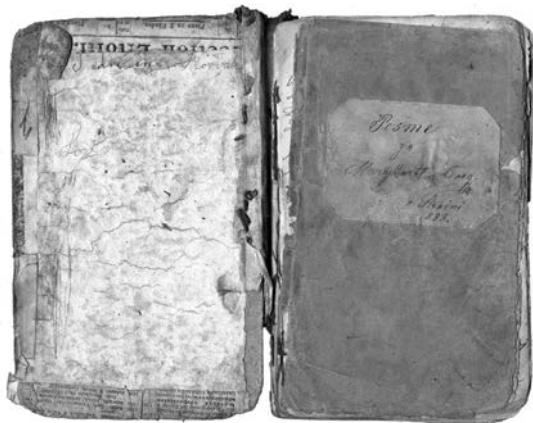
Vloga ponarodele pesmi v repertoarju ljudskih pesmi

Slogovna, vsebinska in ideološka opredelitev pesmi druge polovice 19. stoletja je povzročala, da je teh pesmi veliko ponarodelo in da so zajele ljudske množice v najširšem pomenu. Ponarodelo – kot izvorno umetno pesem – močno določa okolje umetnostne glasbe, in sicer interpretacija in način zborovskega petja, kaže pa tudi njene določene vsebinske poteze. Zaradi njene večplastnosti ponarodelih pesmi ne moremo obravnavati kot posamične pesemske zglede, temveč kot celostni pojav z vsebinskimi in estetskimi kriteriji, ki so se prenesli iz društvenega in šolskega okolja. Če pogledamo na življenje obravnavanih ponarodelih pesmi kot na obdobje enega stoletja ali še več, si lahko predstavljamo estetski in vsebinski vpliv, ki ga je delno vnesla v obstoječo ljudsko pesemsko dediščino. Pri tem ne smemo pozabiti, da je ljudska pesemska dediščina v času in prostoru spremenljiva in za njen proces velja, da ko »neka oblika v ljudskem pesništvu dokaže svoje funkcionalnosti za skupnost, se zamenja z drugo ali pa odmre« (Terseglav 1987: 40).

Na tem mestu je bil že večkrat izpostavljen odločilni pomen, ki ga je imelo šolsko petje za ponarodelo pesem. V šoli naučena pesem je v veliki meri sooblikovala ljudski pesemski repertoar, kar kažejo že zapisi v vprašalnicah akcije popisovanja ljudskih pesmi (OSNP)²⁶ iz prvega desetletja 20. stoletja. Na vprašanje, ali se v kraju poje veliko ljudskih pesmi, je na primer zapisovalec iz ormoške okolice odgovoril: »Večinoma se pojejo pesmi, katere se nauče učenci v šoli.« (*Popraševalna pola* 1907a). Prav tako kaže na močan vpliv šolske pesmi odgovor s Štajerske, češ da se »dandanes pojejo večinoma v šoli priučene pesmi« (*Popraševalna pola* 1907b).

Pri upoštevanju zapisov iz vprašalnic OSNP je nujna kritična presoja, saj so zapisovalci (ti so bili večinoma izobraženci) lahko zelo subjektivno vrednotili ljudsko na eni in šolsko pesem na drugi strani ali pa so se opredeljevali z vidika razločevanja med 'stari' in 'novim'. Zaradi pomanjkljivih terenskih podatkov je časovno nemogoče opredeliti procese ponarodevanja, nedvomno pa drži, da

²⁶ Odbor za nabiranje slovenskih narodnih pesmi (OSNP): zbirka ljudskih pesmi obsega okoli 12.210 pesemskih enot, ki so jih različni popisovalci zbrali med letoma 1906 in 1913. Dunajska družba Universal-Edition je želela objaviti ljudske pesmi vseh narodov monarhije; za idejo se je leta 1902 zavzel Josef Pommer, ki je načrt posredoval prosvetnemu ministrstvu. Glavni odbor se je prvič sestavil leta 1904, leta 1905 pa so se že začeli ustanavljati deželni odbori. Slovenskemu odboru je predsedoval Karel Štrekelj, združeval pa je poverjenike za posamezna naborilna okrožja. Začetek prve svetovne vojne je prekinil zbiranje in sistematično urejanje pesemskega gradiva, ki naj bi bilo objavljeno v zbirki pod naslovom *Das Volkslied in Österreich* (prim. Kumer 1977: 46–49). Vprašalnice OSNP: v zvezi z vseavstrijsko akcijo nabiranja ljudskih pesmi je odbor z letom 1906 začel razpošiljati vprašalnice za sondiranje terena.

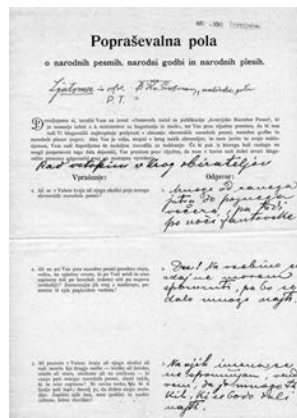


se nekatere umetne pesmi, nastale v drugi polovici 19. stoletja in kasneje, prepoznane kot ljudske, še danes prenašajo prav s petjem v šoli. Tu mislim na splošno znane pesmi, kot so na primer *Lastovici v slovo* (*Mrzel veter tebe žene*), *Siničja tožba* (*Stoji učilna zidana*), *Na jezeru* (*Po jezeru bliz Triglava*), *Barčica* (*Barčica po morju plava*), *Veseli hribček* (*En hribček bom kupil*) in druge.

Ljudska pesem, po mnenju Josefa Pommerja, po vsebini in izrazu izhaja iz splošno človeškega (ljudskega) čutenja (Pommer v Kumer 1977: 82) in zato tudi ponarodele pesmi kot ljudski repertoarni pojav zrcalijo ljudsko mišljenje, izrazito oblikovan okus in čustveni odnos do določenih vsebin. Pesmi so simbolno jasne in razumljive, vendar kljub preprostosti z vidika umetniškega kažejo idealizirano podobo; z melodijo kot zvočnim prenosnikom pesmi se ljudski pevci čustveno postavijo v navidezni, idealizirani svet. Vsebine splošno sprejetih pesmi odsevajo splošno veljavne družbene norme, motivi kažejo odnos do narave, do ljubezni in življenja, ki je še zlasti izražen v moralizirajočih vsebinah. Ob teh razpoloženskih, bolj vsesplošno veljavnih vsebinah so bistvenega pomena še domovinske pesmi, ki so odraz določenega zgodovinskega obdobja, zato prevladujejo domoljubne teme. Če ne bi bile ponarodele pesmi (tako kot anonimne, ljudske), kot pravi Zmaga Kumer, »po vsebini brezčasne, splošno človeške, da se pevci lahko istovetijo z njimi, ne glede na starost in poklic« (Kumer 1996: 13), ne bi še danes bistveno zaznamovale pesemskih repertoarjev ljudskih pevcev.

Geografska razširjenost ponarodele pesmi

Geografsko razširjenost ponarodele pesmi je nemogoče natančno opredeliti, po zbranih in razpoložljivih terenskih podatkih pa lahko sklepamo, da je razširjena v okolju splošnega pesemskega repertoarja, ki naj bi geografsko pokrival pretežni del slovenskega ozemlja. O tem, da je bila ponarodela pesem vsesplošno močno navzoča, se lahko prepričamo z dvema viroma. Zaradi vsebinske dvomljivosti se smemo na vprašalnice OSNP le delno nasloniti. Tako naj bi se, po poročanju zapisovalca iz okolice Slovenskih Konjic, na



Popraševalna pola. Ljutomer. 1907. (Arhiv GNI)

splošno pelo »prav malo« (*Popraševalna pola* 1907c), med pesmimi, ki pa naj bi se vseeno pele, pa v večini navaja ponarodele, kot so *Pridi Gorenc*, *En hribček bom kupil*, *Ko dan se zaznava*, *Kje so moje rožice*, *Rožic ne bom trgala*, *Venček na glavi*.²⁷ Skoraj nemogoče je, da bi ljudje peli le našete pesmi (nasprotno dokazujejo odgovori iz drugih vprašalnic), zato se zdi bolj objektivni odgovor zapisovalca iz Kroke, ki navaja, da poleg ljudskih »mlado poje le 'moderne' kakor Prešernove, Gregorčičeve« (*Popraševalna pola* 1907d).

Na podlagi razpoložljivega gradiva in izbranih zgledov skušam nakazati, da lahko na pojavljanje ponarodelih pesmi kaže domnevno geografsko razločevanje pesemskega repertoarja; tako so bile ponarodele pesmi najpogosteje zabeležene na Štajerskem (Gradišče v Slovenskih Goricah, Kozjak, Podsreda, Slovenska Bistrica, Šentjur, Žekovec, Skomarje, Spodnja Kungota, Jesenca idr.) in na Dolenjskem (Brežice, Artiče, še posebno izrazito na področju Bizeljskega), medtem ko predstavljajo posnetki s Primorske (območje Vipavske doline, Kras) in predvsem Gorenjske (Britof) le osamljene otoke. Ugotovitev kaže, da se zemljevid zabeleženih ponarodelih pesmi razmeroma dobro prekriva z zemljevidom, kjer ponarodele pesmi niso bile zabeležene (ali pa le z zanemarljivim številom). Terenskega snemanja, ki na Štajerskem ne bi zasledilo ponarodele pesmi, skorajda ni, zato pa repertoarno pretežno brez ponarodelih pesmi prevladujejo severna Primorska, Gorenjska, Notranjska, Koroška, medtem ko jih na področju Benečije, Prekmurja, Bele krajine in Istre sploh ni zaslediti.

V kolikšni meri domneva o razširjenosti ponarodelih pesmi drži, je na podlagi zbranega terenskega gradiva nemogoče zagotovo govoriti, saj je nujno upoštevati zgodovinsko-politične razmejitve slovenskega ozemlja, delno s terenskimi raziskavami nepokrita področja ali celo nedostopnost določenih področij za terensko delo. Natančnih geografskih meja ponarodelih pesmi zato ni mogoče začrtati, nedvomno pa velja, da v oddaljena področja – ki so dlje ohranila svojevrstno glasbeno tradicijo – ni segla ali vsaj ne tako močno, čeprav je treba upoštevati, da je splošnejši pesemski repertoar (med njimi tudi ponarodele pesmi) prešel tudi na sicer lokalno posebnjša in za vplive manj dovzetna okolja.

²⁷ Vzrok za domnevno subjektivnost zapisa moramo iskati v dejstvu, da je zapisovalec sam ustvarjal pesmi in jih učil v šoli kot tiste 'prave' pesmi (prim. *Popraševalna pola* 1907d).

Analiza

Gradivo

²⁸ Izbor gradiva je bil zaključen leta 2002.

²⁹ Rokopisni viri so za obravnavano obdobje celo tako redki, da je za nekatere pesmi edini vir objava v pesmaricah; ta je lahko že priredba, torej nam izvirna avtorjeva pesem morda sploh ni znana.

Pesemsko gradivo, ki sem ga izbrala za analitično delo, mora za raziskavo ustrezati po dveh merilih: po eni strani je podlaga analitični metodi avtorska pesem, po nastanku iz druge polovice 19. stoletja, po drugi strani pa mora biti ta zastopana v ljudski pesemski dediščini oz. v arhivu GNI z zadovoljivim številom variant.²⁸ Zaradi zapletenega ugotavljanja glasbenega avtorstva pesmi je težko izbrati optimalne zglede, zato ljudske variante izbranih pesmi niso vedno številčno zadovoljive, kljub temu pa lahko nastane uspešna analiza tudi na podlagi manjšega števila ljudskih variant. Izbrane umetne pesmi so za analitično delo uporabne le, če se poleg notnega gradiva nahaja tudi skladateljevo ime. Podatek ob natisu sicer ne zagotavlja, da je pesem res avtorjeva in da ni prevzeta od drugod,²⁹ vendar pa je to edini podatek, na podlagi katerega je mogoče neko pesem sprejeti v izbor. Viri za iskanje pesemskega gradiva so notne pesmarice in arhivsko gradivo. Po nastanku izhajajo pesmi iz druge polovice 19. stoletja, vendar jih zaradi pomanjkljivih podatkov največkrat ni mogoče natančno datirati; o njihovem izvoru je mogoče sklepati le glede na letnice objav v pesmaricah, medtem ko v redkih rokopisih leto nastanka navadno ni zapisano.

Arhiv GNI je najobsežnejši vir zbranih ljudskih pesmi, med njimi so tudi zbirke posameznih popisovalcev in rokopisne pesmarice. Te pokrivajo sicer celotno obravnavano obdobje, vendar nudijo vpogled le v repertoar besedil pesmi, medtem ko za raziskovanje glasbenega deleža nimajo vrednosti (glej Glonar 1908–1923: 59–60). Štrekljeva zbirka *Slovenskih narodnih pesmi* za obravnavano gradivo nima neposredne vloge; v poštevek pridejo le nekatere obravnavane pesmi v seznamu »nenarodnih pesmi«, kot jih je poimenoval urednik. Zbirka OSNP je za etnomuzikološko obravnavanje ponarodele pesmi 19. stoletja najstarejši vir. Je prvi vir, ki poleg besedil dosledno vključuje tudi melodije, in je toliko pomembnejši, ker sledi neposredno obdobju nastanka obravnavanih avtorskih pesmi in odraža stanje njihove ponarodelosti. Na zapise zbirke se ni mogoče popolnoma zanašati, in sicer iz več razlogov: zapisovalci so bili večkrat glasbeno neveščni zapisovanja, še sploh tako zahtevnega, kot je zapisovanje na podlagi enkratnega slišanja pesmi. Ker so zapisovalci lahko raznolikosti razumeli kot nepravilnosti (predvsem ritmično-metrične), so jim dodali »bolj pravilno in estetično lice« (Štrekelj 1895–1898: VIII) in jih torej zapisovali v okviru poznavanja šolskih pravil (prim. Kumer 1996: 55).



Le predi, dekle, predi,
GN1 O 306. (Arhiv GNI)

Ni mogoče oceniti, v kolikšni meri ostajajo ritmične, metrične ali melodične posebnosti prikriti, niso pa redki niti primeri, ko sta osnovni vsebini – besedilo in melodija – tako protislovno zapisani, da ne sovpadata niti njuna metrična poteka, zato teh zapisov ne morem šteti za enakovredne kasnejšim, posnetim variantam (prim. Kumer 1996: 55). Po drugi strani so zapisi OSNP prvi večji vir (upoštevajoč redkejšje melodične zapise iz Štrekljeve zbirke), ki nudi razmeroma dosledno tudi podatke o pesmi, tempu ter nekatere najosnovnejše terenske podatke. Kot vir kronološko sledijo besedno-melodični zapisi GNI, nastali med letoma 1947 in 1955, ki za pričujočo nalogo nimajo uporabne vrednosti, saj je izbor popisovanja očitno zajel le bolj posebne pesmi, takšne z lokalnim značajem, in med njimi skoraj ni najti ponarodelih.

Najbolj bistven vir za etnomuzikološke raziskave je zbirka posnetkov, ki nastaja na podlagi terenskih snemanj GNI od leta 1955 naprej.³⁰ Medtem ko ostajajo melodični zapisi izpred tega obdobja prepuščeni enkratnemu zgodovinskemu trenutku in zmožnosti zapisovanja po posluhu, pa je transkripcije posnetega pesemskega gradiva mogoče vnovič preveriti. Dodatno gradivo, ki služi kot vir tovrstni raziskavi, so terenski zvezki GNI; ker nastajajo hkrati s terenskim snemanjem, so poleg posnetega gradiva najbolj neposreden vir informacij o pevcih, pesmih in drugih terenskih okoliščinah, ki jih (predvsem v preteklosti) sodelavci zvočno niso beležili. Ker analitičnega dela nisem obremenjevala s terenskimi podatki, so le ti razvidni iz seznama vseh obravnavanih ljudskih variant v prilogi (glej *Priloga 1: Seznam ljudskih variant izbranih zgledov*) in celoviteje kažejo geografsko in časovno sliko posamezne ponarodele pesmi in so dodaten vir za vpogled v proces in razširjenost ponarodevanja.³¹

Kljub že omenjenim pomanjkljivostim, ki jih kaže vsaka, še tako obsežna zbirka ljudskih pesmi, pa niso vedno jasni razlogi, zakaj na primer se je neka ponarodela pesem iz druge polovice 19. stoletja z vsemi značilnostmi ljudske pesmi znašla v zbirki GNI zelo pozno, z majhnim številom variant ali pa v zbirki sploh ni zabeležena. Že izobraženci, ki so v času OSNP zbirali ljudske pesmi, so se zavedali navzočnosti avtorskih pesmi in jih zato niso zapisovali v veliki meri. Novejše in avtorsko pesemsko gradivo prav tako ni bilo v središču zanimanja kasnejših terenskih raziskovalcev in tudi zato stopnje ponarodelosti pesmi oziroma njene razširjenosti med ljudmi ne moremo presojati po številčni zastopanosti v zbirkah.

³⁰ Leta 1955 so sodelavci GNI začeli s terenskimi snemanji po vsem slovenskem etničnem ozemlju in do leta 2001 zvočno zabeležili prek 49.000 pesemskih enot.

³¹ Ljudske variante so urejene kronološko in imajo poleg inštitutskih kataložnih oznak vse pomembnejše terenske podatke: naslov pesmi po prvem verzu, kraj in leto zapisa ali posnetka, ime in leto rojstva informatorjev, ime zapisovalca oz. številko traku.

1. b

le pre-di, de-ke, pre-di, prav ten-ko nit na-re-di, da se ne bo kro-ti-či-lar in tih na tih-cu tr-ga-lar, de-de de-de de-de.

Pa-še-na je pre-di-ca in sta-ra ta pre-vi-ca, da ti-to de-ke kaj re-ga, ki-j-be-ko mo da-ma-ča-i-ma

Pro-ku-ko nit na-pre-da, pa-voj-voj-voj-čast me-la, al pa-pa-pa-ke ku-ta-to al pa-pa-pa-ke ku-ta-to



Metoda preučevanja

³² Čeprav se za označevanje glasbene arhitektonike melodij v etnomuzikologiji pogosto uporabljajo simboli velikih črk, je zaradi jasnosti za potrebe te raziskave smiselno označevanje po klasični glasbeno-analitični metodi (prim. Vodušek 1970: 414).

³³ Za vsebinska označevanja uporabljam male tiskane črke, da ne bi prišlo do zamenjave, saj velike tiskane črke v glasbeni analizi označujejo dele velikih pesemskih oblik. Zato se je zdelo primerno prilagoditi melodičnemu označevanju tudi označevanje vsebine verzov (prim. Kumer 1996: 90).

³⁴ Transkripcije so prikazane v obliki t. i. eksa kot najbolj vzorčnega poteka določene ljudske variante. Upoštevana je prva kitica besedila ali le v redkih primerih druga, ko prva ni bila v celoti zapeta. V notnih zgledih in transkripcijah uporabljam nekatere ustaljene etnomuzikološke oznake, ki dodatno pojasnjujejo zapis: ∪ – malenkostno skrajšana notna vrednost; ∩ – malenkostno podaljšana notna vrednost; < – upočasnjevanje; > – pohitevanje; +(-)1/8 – oznaka za dodano ali odvzeto notno vrednost velja le za tekoči takt; oznake v oklepajih pomenijo, da v varianti veljata dva enakovredna načina.

Med analitičnim delom opazujem glasbene procese, ki se odvijajo med izvornikom, avtorsko skladbo, in njegovimi ljudskimi variantami. Pri tem opazujem variantnost, in sicer ločeno po posamičnih glasbenih prvinah: melodiji, ritmu, metrumu, obliki, načinu izvajanja, tempu, splošnejše ugotovitve o posamičnih prvinah pa povzemam v sklepnem poglavju (glej *Variabilnost glasbenih prvin*). Analitični del se z gradivom ne ukvarja tekstološko, ker pa sta melodija in besedilo v tesni (predvsem) ritmično-metrični soodvisnosti, se je zdelo smiselno podati vsaj temeljno melodično-besedilno ponazoritev, ki lahko bolj jasno pokaže vsebinski odnos med besedilom in melodijo.

Tukajšnja analiza se ukvarja z opazovanjem izključno linearnega vidika v pesmi, pozornost usmerja na osnovno melodijo in ne upošteva harmonskega dejavnika, ki je vključen le v primeru dvo- ali večglasnih ljudskih variant. Pri analitičnem delu sem uporabljala oznake klasične oblikovne analize, kot so *a*, *b* ... za pesemske oblike (v obravnavanih zgledih gre za male pesemske oblike) kot tudi za prikaz njenih notranjih delov.³² Tako glasbeno tematiko označujejo male črke od *a*, besedilno pa od *m* naprej (črka *r* označuje refren).³³ Glasbeno analizo posamične ljudske variante utemeljuje primerjava z izvornikom: spremembe nazorno prikažejo notni zgledi, celovit vpogled v variante pa daje priloga s transkripcijami (glej *Priloga 2: Izvorniki in transkripcije ljudskih variant izbranih zgledov*).³⁴ Ker gre za podrobno analitično delo, sta etnomuzikološki oblikovni opredelitvi zvočna kitica (tudi melostih) in zvočna vrstica (tudi melostrofa) kot ekvivalenta kitici in verzu preveč pavšalni (Kumer 1996: 89 in Kumer 1977: 145), zato sem se pri označevanju oblikovnih enot odločila za izraze klasične glasbeno-oblikovne analize (motiv, dvotaktje, fraza kot oznake delov linearne glasbene strukture).

Analize izbranih zgledov

Jurij Fleišman (bes. France Prešeren): *Pod oknom (Luna sije, kladvo bije)*

Flejšmanova uglasbitev Prešernove pesmi *Pod oknom* je bila objavljena že leta 1848 v *Slovenski gerlici* (*Slovenska gerlica* 1848: 12–13), takrat za solistični glas in klavirsko spremljavo, v vseh nadaljnjih objavah pa je bila pesem prirejena za drugačne glasovne zasedbe. Flejšmanovo pesem literatura večkrat navaja kot *Luna sije*, kar jasno kaže, da je pesem vsesplošno znana bolj kot ponarodela in ne kot avtorska, zato je védenje o skladatelju bolj postranski podatek, ki ga ohranja glasbeno zgodovinopisje.³⁵

Kot je možno precej gotovo sklepati iz analitičnega dela in različnih zapisov Flejšmanove *Pod oknom*, je pesem prešla v ljudsko pesemsko dediščino prek zborovskega petja. Flejšman je bil v slovenskem kulturnem okolju kot ustvarjalec in poustvarjalec in tudi kot vsestransko dejaven glasbenik močno navzoč. Njegova uglasbitev pesmi *Pod oknom* je bila izvedena že na drugi bése di ljubljanskega Slovenskega društva leta 1848, takrat verjetno še v izvirmi postavitvi, za glas in klavir (prim. Cvetko 1960: 20), prav tako so bile njegove skladbe stalne spremljevalke takratnih kulturnih dogajanj – društvenih bésed in gledaliških predstav. Njegove skladbe so bile objavljene v številnih pesmaricah, začeniši s *Slovensko gerlico*, sam pa je vodil tudi pevski zbor, s katerim je izvajal med drugim tudi svoje skladbe (prim. ibid.: 94). Po mnenju Dragotina Cvetka je bila Flejšmanova melodika blizu ljudski in zato naj bi toliko pesmi ponarodelo, nedvomno pa je k priljubljenosti pripomogla tudi močna navzočnost njegovih skladb v slovenskem kulturnem življenju (prim. ibid.: 98).

V zbirki OSNP ni nobene ljudske variante pesmi *Pod oknom* s Flejšmanovo melodijo. Več podatkov o razširjenosti te pesmi med ljudmi kažejo rokopisne pesmarice. Teh, besedilno zabeleženih pesmi je precej več, seveda pa smemo le domnevati, da je bila z njimi povezana tudi Flejšmanova melodija. Rokopisni zapisi odražajo večjo navzočnost pesmi v času pred koncem 19. stoletja, dokazujejo pa dvoje: da je pesem ljudem ugajala in so si jo prepisovali med priljubljene pesmi (v pesmaricah z izvorno zapisanimi naslovi in z imeni pesnikov) oziroma da so si pesem zapisovali kot del svojega pevskega repertoarja. Številni zapisi upravičujejo domnevo, da je bila pesem ponarodela že ob koncu 19. stoletja in je bila navzoča tudi v času prve polovice 20. stoletja. Pesem v zbirki OSNP ni navzoča in ljudsko pesemsko gradivo iz povojnega obdobja daje glede ponarodelosti pesmi bolj celostno podobo, saj je bilo med letoma 1957 in 1997 zabeleženih kar sedem ljudskih variant,³⁶ ki geografsko pokrivajo vse pokrajine osrednjega slovenskega ozemlja s kraji, kot so Ješenca na Štajerskem, Mihalovec in Predgrad na Dolenjskem, Predmeja na Primorskem, Gropada na Krasu ter Vrhpolje in Britof na Gorenjskem.

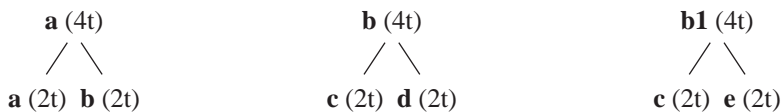
Pesem *Pod oknom* je ena izmed redkih ponarodelih pesmi, ki je prek ustnega izročila ohranila védenje o avtorju: ob dveh variantah je zabeleženo avtorstvo, čeprav le pesnikovo, medtem ko več terenskih podatkov kaže na jasen vpliv zborovskega petja oziroma v zboru naučene pesmi. Tako je pevka variante iz Gropade pri Trstu (T 956/10) povedala, da so jo peli »domače«

³⁵ Celo *Muzička enciklopedija* navaja naslov pesmi kar po prvem verzu, ko piše, da naj bi se Flejšman »približal [...] ljudskemu občutju in so mnoge pesmi postale zelo popularne (Luna sije)« (*Muzička enciklopedija* 1971: 587).

³⁶ GNI M 21.463, T 956/10 (pesem nima kataložne številke), GNI M 36.567, GNI M 41.087, GNI M 43.091, GNI M 44.690 in GNI M 47.154.

in ne v »društvu«, kar hkrati razkriva tudi zborovski izvor ponarodele pesmi. Podobno so pevke variante iz Predmeje pri Ajdovščini (GNI M 36.567) povedale, da so se pesmi naučile pri zboru, predvsem pa je v variantah, ki jih je pela mešana skupina, tudi iz tonskega gradiva in relativno malenkostne variantnosti razvidna zborovsko naučena pesem.

Uglasbitev je zastavljena kot 12-taktna mala tridelna pesemska oblika (*a b b1*) *m n - o p - o p : a b - c d - c e*.



- a** Luna sije, kladvo bije
- b** trudne pozne ure že,
- c** pred neznane srčne rane
- d** meni spati ne puste.
- c** Pred neznane srčne rane
- e** meni spati ne puste.

V rokopisnih pesmaricah, kjer je najti dvanajst zapisov, so si pevci v desetih zgledih zapisali izvirno vseh sedem kitic, le v enem zgledu je kitic šest in v enem pet. Da pa rokopisne pesmarice niso relevanten vir, dokazuje analiza števila kitic v posnetih ljudskih variantah. Te sicer ohranjajo izvorni vrstni red, medtem ko število kitic zelo niha: le v enem zgledu je pevka znala vseh sedem kitic, v enem šest, ostale variante pa kažejo že močno zoženo število kitic, in sicer le prve tri.

Fleišmanova melodija je zasnovana precej skokovito, prav analiza ljudskih variant pa bolj jasno pokaže, kateri skokoviti deli melodije so podvrženi variabilnosti in kateri ostajajo nespremenjeni. Variabilnost je posegla že v sam začetek melodije; začetni motiv zaznamuje skok navzdol, ki se nato v drugem taktu ponovi kot prepoznavna tematika. Ustno izročilo je ohranilo ritmično-melodično in harmonsko tematskost pesmi, vendar se nekatere variante ne začnejo izvirno na kvinti, temveč na osnovnem tonu tonike. Tako je terčni skok navzdol posledično spremenjen v kvartni skok.



Izvirnik

Lu - na si - je, kla - dvo bi - je,



GNI M 44.690

Lu-na si - je, kla-dvo bi - je,

Prav tako tematskosti ne izničijo druga melodična variiranja motiva, čeprav spremembe niso zanemarljive. Izvirni motiv zaznamujejo trije skoki in kar tri variante kažejo, da je najbolj splošno razširjena variantna oblika motiva tista, ki spreminja drugi, sekstni skok navzgor: z vmesnim tonom razbija statičnost melodije in melodično ustvarja sekstakord, kar spominja na siceršnje Fleišmanovo oblikovanje melodije v tej pesmi.

Izvirnik

Lu - na si - je, kla - dvo bi - je,

T 956/10

Lu - na si - je, kla - dvo bi - je,

Zelo očitno je tretji takt prve fraze z izvirnim melodičnim potekom razložnega akorda melodično preveč zahteven postop, da bi ga ustno izročilo lahko preneslo nespremenjenega. Še več, namesto izvirne oblike je nastala splošno razširjena nova ritmično-melodična enota: notne vrednosti so skrajšane in tonski obseg motiva zožen in spremenjen.

Izvirnik

tru - dne, po - zne u - re že.

GNI M 41.087

tru - dne, po - zne u - re že.

GNI M 47.154

tru - dne, po - zne u - re že.

³⁷ T 956/10, GNI M 36.567, GNI M 41.087 in GNI M 43.091 – ljudske variante, ki jim je skupno osminko padajoče gibanje, poleg tega pa tudi začetek pesmi na kvinti tonike.

Varianta GNI M 36.567, ki je bila – sodeč po terenskem podatku – naučena kot zborovska skladba, je ohranila ta del melodije izviren,

tru - dne, po - zne u - re že.

GNI M 36.567

medtem ko je varianta GNI M 44.690 le še asociativno vezana na izvirnik.

tru - dne, po - zne u - re že.

GNI M 44.690

S skokom male septime (na dominantni funkciji) na začetku druge fraze *b* je Fleišman v melodiji ustvaril napetost in s tem vsebinsko določil višek pesmi. Dinamični naboj in logika sta temu intervalnemu skoku tako močno pripisana, da v nobeni ljudski varianti ni spremenjen, ne glede na preoblikovanja na drugih mestih. Trdnost intervalnega skoka se kaže tudi v naslednjem taktu, kjer prav tako ni variiran skok velike sekste navzgor, medtem ko so si ljudski pevci večje intervalne skoke navzdol praviloma poenostavili v manjše intervale ali celo v ponovitev istega tona.

Prej ne - zna - ne sr - čne ra - ne

Izvirnik

Prej ne - zna - ne sr - čne ra - ne

GNI M 21.463

V ustnem izročilu se je izoblikovala svojevrstno spremenjena oblika Fleišmanove pesmi, ki jo smem obravnavati kot podvarianto – kot samostojno melodično variantno obliko z lastnimi variantami (te so v arhivu od skupno sedmih variant zabeležene kar štiri³⁷). Skoku septime navzgor sledi melizem s postopno padajočim osminkim gibanjem, ki je v teh variantah razširjen še na tretjo in četrto dobo. Nobena od objav ali priredb Fleišmanove pesmi *Pod oknom* nima tako prirejene melodije, zato je težko najti izvor takšnega melodičnega poteka. Možna se zdi razlaga, da je sprememba nastala kot tonska zapolnitev velikega intervalnega prostora, poleg tega pa so se s tem pevci izognili menjavi pevskega registra, ki ga zahteva takšen intervalni skok.

Prej ne - zna - ne sr - čne ra - ne

GNI M 41.087

Ena od značilnosti ljudske pesmi je t. i. melodična kontaminacija (prim. Kumer 1977: 179), pojav, ko melodično gradivo v celoti ali le deloma preide v drugo pesem. Tudi ponarodela pesem, z avtorsko določenim melodičnim gradivom, lahko zaradi slabega pomnjenja pevcev ali zaradi podobnosti z drugo melodijo sprejme vase novo melodično gradivo. Zgled v ponarodeli pesmi sicer redke melodične kontaminacije je ljudska varianta GNI M 21.463, saj je obseg celega prvega verza zamenjala tuja melodija: v prvem dvotaktju gre za podobnost med izvirno in novo melodijo, v nadaljevanju pa je melodija povsem druga.

Izvirnik

Lu - na si - je, kla - dvo bi - je trdu-dne, po - zne u - re že.

GNI M 21.463

Lu-na si - je, kla-dvo bi - je tru-dne, po-zne u-re že.

Ljudske variante, ki so vezane na zborovsko naučeno pesem, ohranjajo izvirni 4-četrtnski takt, medtem ko je sicer ustno izročilo skoraj dosledno skrajšalo punktirano četrtniko v punktirano osminko in za trenutek vzpostavilo 3-četrtnski takt. Metrum začetka prve fraze *a* je v nekaterih variantah dosledno 3-četrtnski

Izvirnik

Lu - na si - je, kla - dvo bi - je,

Lu - na si - je, kla - dvo bi - je,

GNI M 41.087

ali pa ljudske variante ohranjajo 4-četrtnski taktovski način, ki je po ljudskem metričnem občutenju največkrat (zaradi vdiha) skrajšan za polovico dobe.

Lu - na si - je, kla - dvo bi - je,

GNI M 43.091

Druga melodična fraza *b* ima tolikšno kompozicijsko trdnost, da si je ljudski pevci v ustnem izročilu metrično niso prikrojili. Izjema sta dve ljudski varianti, ki s podvojenim akcentuiranjem ustvarjata 2-četrtnski metrum namesto 4-četrtnskega.

Prej ne - zna - ne sr - čne ra - ne

Izvirnik

Prej ne - zna - ne sr - čne ra - ne

GNI M 21.463

Prav nasprotno kaže različne ritmične in metrične rešitve zaključek pesmi. Tega je Fleišman zasnoval kot zadržek (5–7–6) na dominantni v sinkopiranem ritmu.

me-ni spa-ti ne pu - ste.

Izvirnik

Flejšmanov melodični potek na kadenci je bil ritmično-melodično domnevno preveč umetelen, zato ga je ustno izročilo temeljito spremenilo: navzgor postopno potekajoča fraza se v izvorniku začenja na osnovnem tonu dominantne,

v ljudskih variantah izhaja iz terce akorda, zapleten sinkopirani skok v dominantno septimo pa je ljudsko petje omejilo na bolj klišejski skok tritonusa iz dominantne septime v vodilni ton. Medtem ko se je spremenjen melodični potek uveljavil kot splošno prepoznavna oblika, pa so ritmično-metrične variante zaključka bolj raznolike (dodatno je k variabilnosti domnevno prispeval tudi iz zborovske interpretacije preneseni zaključni *ritardando*).

GNI M 21.463

me-ni spa-ti ne pu - ste.

GNI M 41.087

me-ni spa-ti ne pu - ste.

GNI M 47.154

me - ni spa-ti ne pu - ste.

Nedvomno je do omenjene spremembe prišlo že zgodaj, saj je bila najstarejša pevka, ki je zapela takšno varianto, rojena že leta 1895; vse druge variante kažejo enak melodični potek. Izjema je zgled variante GNI M 36.567 iz Predmeje na Primorskem, ki so jo pevke zapele z izvirnim zaključkom, za kar pa je treba iskati vzrok v zborovsko naučeni pesmi.

Fleišman je Prešernovo pesem uglasbil v mali tridelni pesemski obliki (*a b b1*), ki pa jo ljudski pevci pojejo v različnih preoblikovanjih. Enakovredno sta razširjeni dve obliki: variante z izvirno tridelno obliko in variante z dodelno obliko *a b1*, ker se srednji del *b* zaradi bolj zapletenega melodičnega poteka v spominu ljudskih pevcev ni ohranil.

Prva objava Fleišmanove *Pod oknom* iz leta 1848 je edina, ki ne predvideva agogičnih in dinamičnih oznak – razen začetnega »lahkotno«. Predpisani način se je v ljudskih variantah ohranil kot način *giusto*, iz česar je možno sklepati, da so tako peli pesem še kot umetno in je kot taka prešla med ljudi. Glede na to, da je pesem dokazano ponarodevala iz zborovske tradicije, je zanimivo, da interpretacije, prenesene iz umetnostne glasbe, ljudske variante ne kažejo ali pa se je kot taka, v načinu *giusto*, izvajala tudi zborovsko.

³⁸ Izjema je varianta GNI M 47.154 z izrazito počasnim tempom ($\downarrow = 40$), ki je edina péta v načinu *rubato*. Za tak način petja je najverjetnejša razlaga, da ljudski pevci v večji skupini praviloma pojejo počasneje in v načinu *rubato*.

Ljudske variante Fleišmanove *Pod oknom* zavzemajo širok metronomski razpon: najpogostejši tempo izvajanja je $\downarrow = 72-74$ v metronomskem območju *adagia*, medtem ko segajo skrajni odkloni z najpočasnejšim tempom ($\downarrow = 54$) v območje *larga* in z najhitrejšim tempom ($\downarrow = 112$) v območje *moderata*. Po drugi strani pa ljudske variante na splošno bolj variirajo v tempu, medtem ko z načinom izvajanja, doslednim načinom *giusto*, dajejo zaključeno, enovito sliko.³⁸

Kompozicijsko je v Fleišmanovi pesmi *Pod oknom* najmočnejše preoblikovana prvina melodija, pri čemer je zasnova zahtevna prav zaradi velikih intervalnih skokov in akordično zasnovanih postopov – pojavi, ki so ljudski melodiki sicer znani, vendar so za spomin pevcev očitno prezahtevni, da bi nespremenjeni prešli v ustno izročilo.

Miroslav Vilhar (bes. Miroslav Vilhar):
Na jezeru (Po jezeru bliz Triglava)

Miroslav Vilhar je avtor številnih ponarodelih pesmi, ki pa so bolj znane po njegovem pesniškem kot pa po skladateljskem avtorstvu; ljudje so si za svoje vzeli številne njegove pesmi, kot so *Lipa (Lipa zelenela je)*, *Sonček čez hribček gre*, *Planinarica (Rožic ne bom trgala)*, *Pri luni (Mila, mila lunica)*, *Zagorska (Bom šel na planince)* in *Na jezeru (Po jezeru bliz Triglava)*. Poleg teh viri kot ponarodele večkrat navajajo tudi pesmi, ki jih (vsaj na podlagi arhivskega gradiva GNI) ne moremo šteti za ponarodele. V takih primerih za raziskavo ni oprijemljivih podatkov o avtorju uglasbitve, morda pesem s strani GNI na terenu ni bila zabeležena ali pa je prešla v ljudsko pesemsko dediščino le z Vilharjevim besedilom, vendar z drugo melodijo. Vsi trije kriteriji, predvsem pa slednji, ostajajo večinoma nepreverjeni, zato se ponarodele Vilharjeve pesmi navajajo precej posplošeno in ne kažejo dejanskega stanja.³⁹

Za večino ponarodelih pesmi primanjkuje podatkov, objav ali zapisov, ki bi pojasnjevali njihov izvor, prav nasprotno pa obstaja za Vilharjevo *Na jezeru* precej sočasnih dokumentov, ki nudijo neposrednejši vpogled v ponarodevanje njegovih pesmi. Vilhar je bil med sodobniki ena izmed osrednjih kulturnih osebnosti, njegove pesmi so bile pogosto v pevskih repertoarjih, bile so stalnica čitalniških bésed, nastopov ljubljanske Narodne straže in taborskih srečanj. Po vsestranski dejavnosti v začetnem slovenskem kulturnem obdobju je za ponarodevanje pomembna tudi tista Vilharjeva dejavnost, s katero je v 60-ih letih 19. stoletja zaživelo kulturno in narodnobuditeljsko dogajanje na Notranjskem.⁴⁰ Glavna središča kulturnega dogajanja s pesmijo, petjem, glasbo in gledališkimi igrami so bile čitalniške prireditve v Planini, za razširjanje pesmi pa so bili odločilnega pomena tudi manjši, lokalni dogodki – družabna srečanja, na primer tista na gradu Kalec, kjer se je, po zapisu Josipa Tomiška, »razvilo veselo življenje, narodno življenje s pesmimi, petjem, godbo in šalo« (Tomineš 1906: 17). Prav tako naj bi Vilhar pogosto hodil v okoliške kraje, se ustavljal v hišah pomembnejših vaščanov, s tem pridobival ljudi za narodno zavest, hkrati pa poleg drugih razširjal tudi svoje pesmi in »tem potom so se pridobivali gospodje in prosto ljudstvo« (ibid.: 23). Tudi če je bil družbeni krog še tako ozek, so tako pete ali recitirane Vilharjeve pesmi prihajale v stik z ljudmi in postale popularne. Šele ta tranzicijska stopnja jim je dala možnost, da so ponarodele. Pesmarice kot vir za spoznavanje pesmi *Na jezeru* pomenijo enega izmed prenosnikov pesmi; s svojo številčnostjo dokazujejo, da je bila pesem med izvajalci (in ljudmi na splošno) priljubljena, nasprotno pa so tudi objave pogojevale razširjenost in izvajanje pesmi.

Domnevno najstarejša objava Vilharjeve pesmi *Na jezeru* v avtorski zbirki *Pesmi Miroslava Vilharja* sega približno v leto 1852 (*Pesmi ...* [ok. 1852]: 1–2). Zatem so jo uredniki skoraj redno uvrščali v svoje pesmarice, naj je šlo za splošne ali šolske pesmarice ali kasneje za zbirke priredb ljudskih pesmi. Pesem so prilagajali namembnosti pesmaric: v šolskih pesmaricah so objavljali dvoglasne priredbe,⁴¹ za zborovske potrebe pa je nastala najprej priredba (Mateja Hubada) za moški zbor,⁴² kasneje preoblikovana v mešano zasedbo. Svoje mesto je Vilharjeva pesem našla tudi v neslovenskih pesmaricah, kar

³⁹ Marjan Triler navaja poleg pesmi *Rožic ne bom trgala* še pesem *Na goro, na goro* (Triler 1997: 8). Dragotin Cvetko kot Vilharjeve ponarodele med drugimi navaja tudi *Pri luni, Zagorska, Vodniku* in *Planinarica* (Cvetko 1960: 100). Podobno pravi Josip Tominešek, da v *Pesmih Miroslava Vilharja* (1952) »najdemo tiste popolnoma ponarodele pesmi, ki jim obično pevci ne vedo ni pesnika ni skladatelja«. Poleg ponarodelih našteva še številne pesmi, ki pa jih (vsaj na podlagi arhivskega gradiva GNI) ne moremo šteti za ponarodele: *Slovo* (Draga Minka, bodi zdrava), *Ipava* (Ipavska dolina, lepota sveta), *Nezvesti* (Ti si djala, Minka zala), *Napitnica* (Pijmo ga, pijmo), *Srcu* (Srce drago, kaj žaluješ), *Slavjanom* (Bratje, to mi dovolite), *Slovenska* (Kaj maram, da nimam srebra), *Na goro* (Na goro, na goro, na strme vrhe) (Tominešek 1906: 32).

⁴⁰ Leta 1864 se je Vilhar iz Ljubljane vrnil na grad Kalec; poleg nekaterih drugih somišljenikov je bil glavni pobudnik pri organizaciji čitalnice v Planini leta 1864 in tabora na gradu Kalec leta 1869 in nasploh »je bil v svojem času duša naprednega gibanja v teh krajih« (*Vilharjev spomenik ...* 1995: 7).

⁴¹ *Slavček*, 1879, str. 36–37; *Šolske pesmi*, 1889, str. 75–76; *Narodni napevi za mladino*, 1919, str. 13–14; *Pesmarica*, 1925, str. 36.

⁴² *Slovenska pesmarica*, 1964, str. 169–171.

⁴³ *Hrvatska pjesmarica. Kolo*, 1894, str. 309–310; *Pjesmarica narodnih pjesama za I.–V. razrede nar. osnovnih škola*, 1927, str. 36.

⁴⁴ GNI M 36.683, T 1293/11 (pesem nima kataložne številke) in GNI M 44.662. Kljub temu da so variante le tri, pa so dovolj reprezentativne za analitično delo.

datno dokazuje, da je bila ena izmed prepoznavnih, simbolnih slovenskih pesmi.⁴³ V isto obdobje sodijo tudi različni rokopisi priredb pesmi *Na jezeru*, ki so nastajali najbolj neposredno na pobudo izvajalcev (NUK, M, M. Vilhar). Vilharjev napev se je s številnimi objavami spreminjal; v nekaterih je bil ritem punktiran, v drugih spet so bili spremenjeni določeni intervalni skoki, v nekaterih so se spremembe celo združile. Spremembe same na sebi ne bi bile vredne pozornosti, če jih ne bi skupaj s pesmijo prenašalo ustno izročilo – posamično ali v različnih zvezah.

V rokopisnih pesmaricah kot najstarejšem viru za ugotavljanje razširjenosti pesmi je veliko število zapisov Vilharjeve *Na jezeru*: nekateri so prepisi iz tiskanih virov, drugi so zapisi ljudsko pete pesmi. O času zapisov je moč sklepati po rojstni letnici zapisovalcev ali po letnici nastanka rokopisne pesmarice; tako segajo najstarejši zapisi že v devetdeseta leta 19. stoletja. Da je bila pesem vseplošno znana kot umetna, dokazuje v rokopisnih pesmaricah skoraj dosledno naslavljanje pesmi *Po jezeru* oziroma izvorno *Na jezeru* ali pa je navedeno celo skladateljevo/pesnikovo ime. Po teh podatkih sodeč – domnevno tudi z Vilharjevo melodijo – je pesem *Na jezeru* prehajala med ljudi konec 19. stoletja, kar potrjuje tudi podatek iz leta 1919 objavljene Žirovnikove pesmarice, ki navaja, da je pesem ponarodela (prim. *Narodni napevi ... 1919*: 13–14).

Glede na očitno priljubljenost in razširjenost Vilharjeve pesmi *Na jezeru* preseneča ugotovitev, da je bila s strani GNI pesem tako redko zabeležena. Popisovalci zbiralne akcije OSNP na prehodu stoletja pesmi niso zapisali; sodelavci GNI so po letu 1956 sicer zabeležili kar osem ljudskih variant, od katerih pa so le tri z Vilharjevim napevom.⁴⁴ Ljudske variante so bile posnete v letih 1976, 1983 in 1988, njihov izvor pa je glede na letnice rojstev informatorjev moč datirati v drugo desetletje 20. stoletja. Tri variante so premalo, da bi lahko pokazale natančnejšo geografsko razširjenost pesmi, zanimivi pa sta – poleg variante iz Ješence na Štajerskem – varianta iz razmeroma oddaljene Bilpe v Beli krajini in varianta iz Most na avstrijskem Koroškem, kar kaže na močno geografsko razširjenost pesmi.

Oblika Vilharjevih samospevov je navadno dvodelna ali tridelna mala pesemska oblika, v strukturi pa so klavirska spremljava ali spremljajoči glasovi podrejeni melodiji. Obravnavana skladba *Na jezeru* je zasnovana kot mala 16-taktna prehodna pesemska oblika (*a a b a1*), pri čemer sta v uglasbitvi dve besedilni kitici zajeti v eno zvočno kitico: *mn - op - st - uv : a a b a1*.

a (4t) **a** (4t) **b** (4t) **a1** (4t)

- a** Po jezeru bliz Triglava
čolnič plava sem ter tje.
- a** V čolnu glasno se prepeva,
da odmeva od gore.
- b** Mile ptice po dolinah
in planinah se bude,
- a1** ker so čule pesem mojo,
vsaka svojo žvrgole.

V rokopisnih virih je Vilharjeva pesem *Na jezeru* vedno zapisana z izvirnimi štirimi kiticami (oziroma z dvema melodičnima kiticama), kar pomeni, da je bila verjetno pesem v celoti večkrat prepisana iz tiskanega vira in manjkrat po spominu.

⁴⁵ Medtem ko sta spremembi v variantah GNI M 36.683 in GNI M 44.662 enaki, varianta T 1293/11 spet izstopa z nenehnim uvajanjem punktirane ritma.

Ljudski pevci so med ritmičnimi spremembami najbolj naklonjeni punktiranju, domnevno zaradi notranje dinamike, ki jo punktirani ritem lahko vnese v monotono umirjenost dveh enakovrednih notnih vrednosti. Glede na to, da vse tri ljudske variante ritmično odstopajo od izvirnika prav po punktiranem ritmu, je to ena izmed splošno prepoznavnih značilnosti ljudsko znane Vilharjeve pesmi.

Izvirnik

T 1293/11

GNI M 36.683

Hkrati so variantnosti v ljudskem izročilu lahko strogo vezane le na določen del, o čemer pričajo predtakti, ki jih ljudski pevci v tretji zvočni vrstici b izvajajo izvorno, brez sicer pogosto vnesenega punktiranja.⁴⁵

Izvirnik

GNI M 36.683

V vseh ljudskih variantah ostaja začetni motiv s splošno prepoznavnim skokom velike sekste v izvorni obliki. Izjema je varianta T 1293/11, ki je tudi sicer bolj variabilna in sprememba spominja na začetek prav tako ponarodele pesmi *Pod oknom* (*Luna sije, kladvo bije*).

⁴⁶ Pevec pesmi sicer ni znal zapeti do konca; najverjetneje mu je v spominu ostal le začetek pesmi (prvi dve frazi), nadaljevanje pa je dodal sam.



Izvirnik



T 1293/11

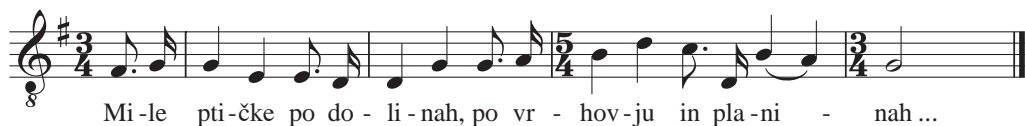
Zaradi poenostavitve je v ustnem izročilu izvorni padajoči sekstni skok na koncu prvega dvotaktja spremenjen v terčni, ki je ena izmed splošno uvedeni melodičnih sprememb, navzoča v vseh treh ljudskih variantah.



GNI M 36.683

Pri ljudskem petju pevci znanemu besedilu pogosto dodajo novo melodijo, lahko se zgodi celo, da jo – zaradi spominskih težav ali iz katerega drugega razloga – dodajo le delno. Na tak način je pevec ljudske variante T 1293/11 na mestu tretje fraze *b* dodal besedno in melodično povsem novo gradivo.⁴⁶

T 1293/11



Kot ritmične in melodične spremembe so tudi metrične stalno uvedene, vendar so z vidika variabilnosti bolj raznolike in bolj spremenljive. Vilharjeva uglasbitev je zasnovana v statičnem 3-četrtnem taktu, v katerega se je na koncu vsake 4-taktne fraze vrnil 4-četrtni takt. Sprememba je domnevno stara in so jo ljudski pevci splošno sprejeli, vendar vzrok zanjo najverjetneje ne tiči v ritmični strukturi (ta je stalna), ampak verjetno izhaja iz upočasnjene tempa kot posledice zborovsko interpretirane pesmi.



Izvirnik



GNI M 36.683

Vilhar je 4-taktno frazo z osminkimi pavzami delil v dvotaktja. Na splošno se v ustnem izročilu te prekinitve niso ohranile, temveč so pevci frazo povezali v enovito, neprekinjeno celoto.

V čol-nu gla - sno se pre - pe - va,

Izvirnik

V čol-nu gla - sno se pre - pe - wa,

GNI M 36.683

Nasprotno varianta GNI M 44.662 še kaže tovrstne ostanke izvornika: takt je pravzaprav 3-četrtnski, dodan mu je osminkski vdih, ki ruši njegovo trdnost.

V čow-nu gla - sno se pre - pe -

GNI M 44.662

Stalna metrična sprememba ljudske *Na jezeru* je spremenjen metrum takta, ki zaključuje posamično frazo. Domnevno sta se v interpretirani pesmi zaradi upočasnjevanja osminki podaljšali do te mere, da se je takt dosledno oblikoval v metrično enakovredno 4-četrtnsko enoto.

da od - me - va od go - re.

Izvirnik

da od - me - va od go - re.

GNI M 44.662

Pogoste metrične spremembe se v ljudski pesmi zgodijo zaradi vdih, ki v celoto vnaša dodatne notne vrednosti. Tako je varianta GNI M 44.662 že spremenjeni 4-četrtnski strukturi z vdihom dodala še osminksko dobo.

vsa-ka svo-jo žvr - go - li.

GNI M 44.662

Čeprav starejši načini ljudskega petja na Slovenskem ne poznajo slojevite dinamike, prav tako tudi ne raznolikosti tempa v načinu interpretacije umetnostne glasbe, pa je prav interpretacija v ljudsko peti *Na jezeru* kot predmet opazovanja stika med izvorno umetno in ljudsko pesmijo najzanimivejša. Postavlja se vprašanje, ali so dinamične oziroma agogične oznake vplivale na interpretacijo ali so bile dodane na podlagi že preizkušenega izvajanja. Razen začetnega *andante* in *maestoso* noben od dveh rokopisov (ki pa nista nujno starejša od prvega tiska) nima agogične ali dinamične oznake, ki bi nakazovala interpretacijo. Prav tako agogičnih oznak še ni upoštevala objava v *Pesmih Miroslava Vilharja*, ki je za primerjavo najbolj relevantna, saj je izdajo nedvomno spremljal skladatelj sam. Vsi nadaljnji tiskani viri pa že vključujejo sprotne agogična in dinamična navodila: prvi dve frazi naj bi bili izvedeni »veličastno«, v počasnem tempu, tretja fraza, na besedilo *Mile ptice po dolinah* »nekoliko hitreje« in ob koncu fraze *ritardando*. Četrta, melodično ponovljena prva fraza je po agogičnih oznakah predvidena v *tempo primo*.

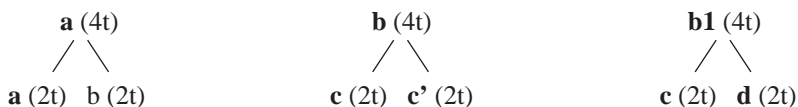
Iz najstarejših razpoložljivih zgledov Vilharjeve *Na jezeru* je torej razvidno, da interpretativna podoba s samim notnim zapisom ni bila predvidena. Zato se zdi verjetna domneva, da je interpretacija skladbe rezultat takratnega odrskega poustvarjanja in da se je z oznakami prenesla tudi v publikacije. Analiza treh ljudskih variant *Na jezeru* dokazuje, da je hkrati s pesemskim gradivom ustno izročilo preneslo interpretacijo, ki je tako postala splošno prepoznavna in razširjena prvina pesmi.

Da pesmi prehajajo med ljudi pretežno enotno, dokazuje enovit povprečni tempo izvajanja, ki sodi v vseh treh ljudskih variantah v metronomsko območje *larga*. V umetni pesmi predpisani *veličastno* se v ljudskih variantah odraža v načinu petja *rubato*, ki je nedosleden, hipno spreminja tempo in kot pripomočke za doseganje dinamičnih učinkov vključuje pohitevanja oziroma upočasnjevanja. Agogična in dinamična navodila Vilharjeve *Na jezeru* v teku skladbe predvidevajo spremembo tempa, na primer: *veličastno*–*nekoliko hitreje*–*počasneje*–*a tempo*. Te oznake je ljudska varianta GNI M 44.662 prenesla, čeprav v svojstvenem okviru ljudskega petja, ki dosega agogične spremembe znotraj stabilnosti in enovitosti tempa in metruma. Prvi dve frazi variante sta počasnejši (♩ = 54), drugi del, ki predvideva »nekoliko hitreje« in je interpretativno vezan na bolj razgibano besedilo (*Mile ptice po dolinah*), je bistveno hitrejši (♩ = 84), ko pa se fraza ponovi (kot *a1*), spet nastopi *tempo primo* (♩ = 54). Na eni strani analiza metronomskih stopenj jasno kaže vpliv umetniško izvajane pesmi, medtem ko varianta GNI M 36.683 izključuje trditve o prenosu interpretacije; ta je v ustno izročilo prešla z zložnim, enakomernim tempom (♩ = 60) z vmesnimi minimalnimi pohitevanji in upočasnjevanji.

Gustav Ipavec (bes. Anton Martin Slomšek):
Predica (Le predi, dekle, predi)

Številni zapisi pesmi *Predica* v rokopisnih pesmaricah kažejo na to, da je bilo besedilo pesmi med ljudmi znano že vsaj od 70-ih let 19. stoletja naprej. Kdaj je Gustav Ipavec uglasbil Slomškovo pesem, ni mogoče ugotoviti, verjetno pa ne dosti pred prvo objavo leta 1889 v Majcnovih *Šolskih pesmih* (*Šolske pesmi* 1889: 26–27). Glede na to, da sega prvi notni zapis ljudske variante (iz zbirke OSNP) šele v leto 1907,⁴⁷ se je pred tem Slomškova *Predica* najverjetneje pela na drugo melodijo. Dejstvo, da je omenjeni notni zapis osamljen, dodatno podkrepi domnevo, da je pesem nastala in ponarodela razmeroma pozno. Variante, zabeležene v okviru GNI po letu 1964, kažejo, da je Ipavčeva melodija postala sinonim za ljudsko znano *Predico*. Sodelavci GNI-ja so med letoma 1964 in 2001 zvočno zabeležili kar sedemnajst njenih variant,⁴⁸ med obravnavanimi pesmimi pa kaže pogostnost *Predice* v ljudskih pesemskih repertoarjih izjemno priljubljenost. Še več, iz kronološkega pregleda variant je moč domnevati, da je pesem skozi 20. stoletje vedno bolj pridobivala na priljubljenosti in jo ohranja še danes,⁴⁹ njene ljudske variante pa kažejo na razširjenost po celotnem slovenskem ozemlju.⁵⁰

Slomškova pesem je po vsebini vzgojna, in tudi če se je prej pela na neko drugo melodijo, je na njeno priljubljenost nedvomno odločilno vplivala prijetna Ipavčeva melodija v zložnem 6-osminskem metrumu. Pesem je uglasbena v mali tridelni (16-taktni) pesemski obliki (*a b b1*): *m n - o p - p s : a b - c c' - c d*.



- a** Le predi, dekle, predi,
- b** prav tanko nit naredi,
- c** da se ne bo krotičila
- c'** in tud ne tkalcu trgala.
- c** In tud ne tkalcu trgala,
- d** dr-dr, dr-dr, dr-dr.

Ritmično-metrična zasnova uglasbitve onomatopoetsko ponazarja gibanje kolovrata, še posebej izrazito z ritmičnim obrazcem v pripevu.⁵¹ Ustno izročilo je ohranilo ritmično-melodični potek Ipavčeve *Predice* popolnoma nespremenjen, najverjetneje zaradi njegovega trdnega izoritmičnega poteka. Če so notne vrednosti na redkih mestih spremenjene, pa so spremenjene predvsem metrično in ne ritmično.

Prav nasprotno je bila v ustnem izročilu melodija močno podvržena variiranju. Na podlagi številnih melodičnih variant začetnih taktov je mogoče sklepati, da je v pesmi *Predica* besedilo močnejši prepoznavni znak kot pa melodični motiv; naraščajoče postopno gibanje prvega dvotaktja so ohranile le štiri ljudske variante. V večini primerov so ljudski pevci začetno sekundo navzdol zamenjali s kvarto navzdol.

⁴⁷ GNI O 306.

⁴⁸ GNI M 26.469, GNI M 28.606, GNI M 30.342, GNI M 36.790, GNI M 36.802, GNI M 38.129, GNI M 39.905, GNI M 42.991, GNI M 44.136, GNI M 44.544, GNI M 44.603, GNI M 44.787, GNI M 47.002, GNI M 47.280, GNI M 47.368, GNI M 48.332, DAT 162/5 (pesem nima kataložne številke).

⁴⁹ Ljudske variante pesmi *Le predi, dekle, predi* so bile posnete v letih 1964, 1967, 1976, 1978, 1981, 1985, 1987, 1988, 1997, 1999 in 2001.

⁵⁰ Ljudske variante pesmi *Le predi, dekle, predi* so bile zabeležene v naslednjih krajih: Gorenjska – Britof pri Kranju; Štajerska – Dramlje, Potok v Tuhinjski dolini, Lajovic, Ljubno, Velika Varnica, Hotunje, Kozjak, Slatina pri Ponikvi, Ješenca, Ogorevc, Obrež, Kebejlj, Pragersko, Veliki Vrh pri Šmartnem ob Paki; Dolenjska – Zapotok pri Sodražici; Notranjska – Knežak; Primorska – Predmeja, Oslavje.

⁵¹ Strokovna terminologija sicer zagovarja uporabo tujege izraza refren, saj ustreza »vsem oblikam določene pesemske sestavine« (Kumer 1977: 156). Ker pa gre v obravnavanih pesmih vedno za melodično in besedno oblikovno prvino, ki je na koncu verza ali kitice, se zdi s tega vidika utemeljen izraz pripev (prim. *ibid.*).

Izvirnik

Le pre - di, de - kle, pre - di,

GNI M 44.787

Le pre - di, de - kle, pre - di,

Niso redke variante, kjer so pevci popolnoma spremenili izvirno melodično gibanje v terčno izmenjavanje, zato je tak način moč obravnavati kot melodično podvarianto.

GNI M 36.802

Le pre - di, de - kle, pre - di,

Melodična variabilnost prvega dvotaktja se pri teh dveh zgledih ne konča, ampak najdemo v gradivu tudi zgled, ki predstavlja zvezo izvirnega in terčnega gibanja.

GNI M 47.280

Le pre - di, de - kle, pre - di,

Melodične spremembe se v ljudskih variantah Slomškove *Predice* kažejo zlasti v poenostavljanju večjih intervalnih razmerij. V delu *b* se sekvenčno ponovi prvo dvotaktje, in sicer v izvorniku za sekundo nižje, medtem ko je v ustnem izročilu zaradi intervalnega spreminjanja ta sekvenčna ponovitev zelo raznolika. Pri tem gre za dvoje spreminjanj: v prvem dvotaktju *c* je izvorni sekstni skok navzdol podvržen poenostavljanju v kvarto, zato se posledično spreminja nadaljnji melodični potek in s tem tudi izvorni sekstni skok navzgor v drugem dvotaktju *c*'.

Izvirnik

da se ne bo kro - ti - i - la

GNI M 36.802

da se ne bo kro - ti - i - la

Po številčnosti variant, ki slednji šestni skok navzgor zamenjuje s kvintnim, velja sprememba kot splošnejše prepoznavna melodična varianta ljudsko pete *Predice*.

Izvirnik

in ne te-kal - cu tr - ga-la

GNI M 42.991

in tud ne tkaw-cu tr - ga - la

GNI M 44.603

in tud ne tkal-cu tr - ga - la

Ugotovitev, da pripev *dr-dr* v ljudskem petju ni doživel variabilnosti, potrjuje melodično in zlogovno stabilnost te motivične zasnove. Pripev se v vseh variantah začne z rahlo prekinitvijo (kot vdih ali le cezura) in s postopnim gibanjem navzdol.

Varianto GNI M 36.790 je vredno izpostaviti kot poseben primer odstopanja od izvirnika in ljudskih variant. Individualni značaj variante se odraža v vseh prvinah; ne glede na variabilnost ostaja Ipavčeva melodija še vedno prepoznavna: izvirni toni začetkov in zaključkov dvotaktij so nespremenjeni, medtem ko je potek posameznih linij le še asociativen. Poleg tega varianta spreminja izvirni osminski ritmični obrazec v 3-osminkem taktu v punktiranega, kar posledično ustvarja 2-četrtnski taktovski način.

GNI M 36.790

Le pre-di, de-kle, pre-di, prav le-po nit na - re-di,

Tudi sprememba oblike kaže povsem individualno rešitev: del *a* ostaja, medtem ko sta dela *b* in *bI* združena, zato nastane iz izvirne tridelne mala dvodelna pesemska oblika: *a* (4t) *b* (6t). Pevka je dela *a* pela v vseh treh kiticah ritmično, melodično in agogično enovito.

Nasprotno pa je del *b* zgleden primer, kako se v eni sami varianti lahko združita nespremenljivost, statičnost in variabilnost, že skoraj improvizacija. Pevka je namreč del *b* variirala v vseh treh kiticah in v vsaki ponovitvi, kar daje šest različnih variant melodije. Toliko bolj preseneča zmožnost nenehne variacijskosti glede na hitri tempo izvajanja ($\text{♩} = 100$) in gosto tonsko strukturo.

GNI M 36.790



da se ne bo kro - ti - či-la pa tud ne tkal-cu tr-ga-la, tr - tr, tr-tr, tr - tr.

Kot so pokazali zgledi melodične variabilnosti prvega dvotaktja Ipavčeve *Predice*, je le-to očitno tematsko precej nedoločno, sicer ne bi kar v treh variantah prišlo do premeščanja dvotaktij; na mesto prvega dvotaktja lahko preide melodično gradivo dvotaktja *c*, ki je sicer največkrat ponovljena tema v pesmi in zato prednostna. Tako je melodično preoblikovanje iz izvirne *a b - c c' - c d* v ustnem izročilu ustvarilo novo samostojno obliko, ki izničuje tematiki *a* in *b*: *c c' - c c' - c d* (oz. je pesemska oblika glede na tematiko izvirnika *b b' bI*).

Akcentuiranje je v ljudskem petju manj izrazito kot v umetnostni glasbi, pa vendar ljudske variante *Predice* zahtevajo zapisovanje v 3-osminkem taktovskem načinu namesto v izvirnem 6-osminkem. Le dve ljudski varianti kažeta močno navezanost na izvirnik kot interpretirano peto pesem: pevka variante GNI M 28.606 je izrazito poudarjala prvo dobo 6-osminske taktovske strukture, pevki variante GNI M 47.002 pa sta 6-osminko akcentuiranje še agogično obogatili.

Ker izrazito poudarjanje glavnih dob ni posebnost ljudskega petja, sklepam, da je prek ustnega izročila prešel v ljudsko varianto tudi ta interpretativni element, vendar pa se ni uveljavil kot splošno prepoznavna značilnost ljudsko petje Ipavčeve pesmi.

Metrične spremembe, ki jih je ustno izročilo vneslo v Ipavčevo *Predico*, so bolj izjema kot pravilo. Še največkrat ljudski pevci zaradi vdih na mestu med verzoma frazi dodajo notno vrednost – s pavzo ali s podaljšanjem note (med 2. in 3., 4. in 5. verzom ali pred pripevom); le v enem primeru je izvirni takt skrajšan.



GNI M 30.342

GNI M 44.136

ne tkal-cu tr - ga - la, pa tud ne

GNI M 47.368

tr - ga - la, dr - dr, dr - dr,

GNI M 47.368

prav tan - ko nit na - re - di, da se ne bo

Pevka variante GNI M 36.790 je v prvem delu *a* z vdihni (že spremenjenemu) 2-četrtnskemu taktu dodala pavzo za celo dobo, medtem ko je v delu *b* prav tako dva vdihna upoštevala le kot cezuri, torej taktovskega načina ni podaljšala.

GNI M 36.790

Le pre-di, de-kle, pre-di, prav le-po nit na -

Bolj kot vse omenjene spremembe pa so ljudska preoblikovanja Ipavčeve *Predice* zanimiva z vidika načina izvajanja kot prenosa interpretacije petja umetne pesmi. Pesem je v ljudskem petju brez izjeme ohranila način petja *giusto*, torej enakomeren metrum brez hipnih upočasnjevanj ali pohitevanj. V večini zgledov je tempo razmeroma počasen (med $\text{♩} = 50$ in 66), a zložen, kot ga predvideva tudi oznaka »Živo« v izvorniku. To potrjuje domnevo, da se je pesem že kot umetna izvajala v enakomernem, zložno potekajočem metrumu, zato ljudski variabilnosti ni omogočala novih vrivkov oziroma sprememb.

Kljub splošnemu *giusto* pa ljudsko petje pesmi *Predica* v sebi skriva več metronomskih nians znotraj ene kitice posamične ljudske variante. V kitici se ločita dve osnovni metronomski stopnji; analiza je pokazala, da je druga, značilna za pripev *dr-dr*, praviloma za dve stopnji hitrejša od tiste v verznihih delih:

Verzni del:	Pripev:	
GNI M 30.342	♩ = 66	♩ = 72
GNI M 44.136	♩ = 66	♩ = 72
GNI M 44.544	♩ = 66	♩ = 72
GNI M 39.905	♩ = 58/63	♩ = 63/69

Zgoraj navedeni primeri kažejo razločevanja v metronomskem izvajanju, seveda pa obstajajo variante, ki so, na primer v počasnejšem tempu *largo* (♩ = 46, GNI M 26.469), v enovitem metronomskem okolju (♩ = 66, GNI M 38.129 in ♩ = 72, GNI M 28.606) ali celo z upočasnjanim tempom v pripevu *dr-dr* (s ♩ = 66 na ♩ = 63, GNI M 42.991).

Ustno izročilo ni bistveno poseglo v temelje izvorne strukture Ipavčeve *Pre-dice*. Najizrazitejši sta melodična in oblikovna variantnost, prav tako pa je zanimiva tudi interpretacija, ki jo kaže analiza tempa ljudskih variant. Zanimivo je opazovanje različnosti dveh vsebinskih delov: to sta verzni del, ki je melodično in redkeje tudi metrično spremenljiv, in pripev, ki ostaja z vidika vseh prvin izvorno ohranjen.

Gustav Ipavec (bes. Johann Georg Jacobi/Valentin Orožen):
Vse mine (Kje so moje rožice)

V arhivskem gradivu obstaja zapis Ipavčeve pesmi *Vse mine*, ki sicer ni datiran (NUK, M, G. Ipavec), da pa gre za izvirnik, je moč sklepati glede na podobnost s prvo objavo v hrvaški pesmarici *Bisernica* iz leta 1874 (*Bisernica* 1874: 43). Pesem je nedvomno postajala vse bolj priljubljena, uredniki vseh pomembnejših pesmaric so jo uvedli v svoj izbor, bila je objavljena v slovenskih in hrvaško-slovenskih pesmaricah in je že v tistem času imela antologijsko vrednost.⁵² Za proces ponarodevanja je zgovorna predvsem ugotovitev, da so jo pri izboru še posebej upoštevali uredniki šolskih pesmaric. Tako je – največkrat v dvoglasni priredbi – izhajala v vseh pomembnejših pesmaricah.⁵³ Dodaten vir za ugotavljanje razširjenosti in priljubljenosti izvajanja Ipavčeve pesmi so še razni prepisi pesmi, ki so nastali za potrebe posamičnih zborov (prim. NUK, M, G. Ipavec).

Pogostost objav in številčnost posamičnih prepisov kaže na priljubljenost pesmi tako za zborovsko kot za šolsko petje, kar navaja k sklepu, da je pesem prehajala v ljudsko pesemsko dediščino iz različnih virov. Pesem – največkrat naslovljena kar s *Kje so moje rožice* – je tudi ena izmed tistih, ki se je v preteklosti pogosto znašla v rokopisnih pesmaricah ljudskih pevcev. Glede na to, da se je isto besedilo pelo še na drugo melodijo, ti rokopisni zapisi za raziskovanje ponarodelosti Ipavčeve uglasbitve nimajo nobene vrednosti. Domneva, da bi vsaj delež zapisov nastal na podlagi petja Ipavčeve melodije, se zdi še bolj neoprijemljiva, če upoštevam, da sodelavci GNI njegove melodije niso zabeležili vse do leta 1974. Iz tega bi bilo moč sklepati, da je pesem postala del ustnega izročila razmeroma pozno. V arhivu GNI je osem ljudskih variant pesmi *Vse mine*,⁵⁴ ki so bile zabeležene med letoma 1974 in 1997, in sicer v krajih, ki kažejo razširjenost na širokem geografskem območju: na Notranjskem v Kamniku pod Krimom, na Primorskem v Predmeji, na Dolenjskem v Dobravici, na Gorenjskem v Britofu, največkrat pa je bila zabeležena na Štajerskem, in sicer v Mariji Dobje, Dramljah, Ješenci in Podstredi.

Pri Ipavčevi pesmi *Vse mine* je nujno opozoriti še na problem razpoznavanja avtorja besedila pesmi, čeprav so zapleti in nejasnosti v zvezi z avtorstvom za to obdobje pogosti. Vse pesmarice namreč kot pesnika navajajo Valentina Orožna, dokler ni leta 1891 Fran Levec njegovega avtorstva postavil pod vprašaj. V članku v *Ljubljanskem zvonu* je med drugim objavil primerjavo Orožnove pesmi *Vse mine* in nemške pesmi Johanna Georga Jacobija *Sag, wo sind die Veilchen hin?* Sodeč po ujemanju prvih dveh verzov, podobnosti besednih motivov in istem verzem metrumu je Fran Levec sklepal na Orožnovo plagiatstvo.⁵⁵ V zaključku je le kratko dodal: »Kdor objektivno presodi obe pesmi, mora pač pritrditi, da je Orožnova pesem samo prost prevod Jacobijevega izvirnika.« (Levec 1891: 119). Hkrati je vprašljivo tudi Jacobijevo avtorstvo, saj Levec navaja naslov njegove pesmi z »Nach einem alten Liede« (Po stari pesmi). Prevajanje ali prirejanje pesmi po t. i. stari, torej ljudski, je bilo v tedanjem času pogosto. Zgled pa kaže še na eno zanimivost: Orožnovo ime se je močno ustalilo v tiskanih virih, sprva v pesmaricah z besedili pesmi, kasneje pa tudi

⁵² *Lavorika. Zbirka možkih četverospjevov in zborov*, [po 1878], str. 33; *Hrvatska pjesmarica. Kolo*, 1894, str. 205–206; *Slovenska pesmarica*, 1896, 1. zv., str. 74–75.

⁵³ *Šolske pesmi*, 1889, str. 48–49; *Narodni napevi za mladino*, 1919, str. 29–30; *Pesmarica*, 1925, str. 35–36.

⁵⁴ GNI M 34.854, GNI M 36.605, GNI M 40.054, GNI M 40.548, GNI M 43.642, GNI M 44.653, GNI M 46.874 in GNI M 47.150.

⁵⁵ Obe pesmi sta po verzni obliki šestvrstičnici z izmenjavanjem sedmerca in šesterca (7–6–7–6–7–7). Prav tako se ujemajo motivi posameznih kitic: Veilchen (vijolice)/rožice, Rosen (vrtnice)/tičice, Bächlein (potoček)/potok, Laube (uta)/utica, Mädchen (deklica)/deklica, Sängler (pevec)/pevec (Levec 1891: 118–119).

v ustno izročilo. Zanimiva je ugotovitev, da se je pesem v objavah do leta 1901 pojavljala z izvornim melodičnim potekom, leta 1919 pa jo je z zgoraj omenjenim melodičnim potekom v pesmarici objavil Janko Žirovnik. Pesem mu je bila zagotovo znana kot umetna in ljudska, sicer ne bi ob objavi zapisal skladateljevega imena in še opombo »ponarodela« (*Narodni napevi ... 1919: 29–30*). Navada ponatiskovanja (kot pri Orožnovem imenu ob pesmi *Vse mine*) bi bila tudi tu lahko vzrok za to, da se je ta, spremenjena oblika pesmi pojavljala tudi v kasnejših objavah.

V tretjem štiritaktju *b* Ipavčeva uglasbitev uvaja modulacijo (v dominantno tonalitetu); ker je modulacija v ljudski pesmi neznan tonalni pojav,⁵⁶ bi na poti ustnega izročila pričakovali več različnih rešitev. Vendar ljudski pevci kljub nenavadnosti nekatere prvine sprejmejo za svoje take, kot so, in te postanejo del izročila.

Ljudske variante kažejo dosledno izvedeno modulacijo, tako v enoglasju kot tudi v dvo- in večglasju, kjer je vzpostavljen harmonski princip. Le varianta GNI M 47.150 se modulaciji izogne, s tem ko prvo dvotaktje melodično in tonalno dobesedno ponovi.

⁵⁶ Modulacija ja ena od prvin le v rezijanski ljudski glasbi in pri stopničastem petju, ko pevci intonacijo v določenih kiticah zvišajo oz. znižajo.

Izvirmik

Ah, po-mlad je šla od nas, vze-la jih je zi-ma, mraz!

GNI M 47.150

Ah, po-mlad je šla od nas, vze-la jih je zi-ma, mraz!

Če velja za splošno prepoznavno ljudsko *Vse mine*, da ostaja melodično razmeroma izvorno ohranjena, pa je ustno izročilo v nekatere prvine bolj bistveno poseglo. Melodični potek variante GNI M 36.605 je variiran na tak način, da je to vplivalo na spremembo oblike. Najverjetneje je nekoč iz spomina ljudskih pevcev izostala melodija dela *b*, zamenjala pa jo je tematika dela *a*. Tako se je iz izvorne pesmi *a a1 b a2* vsebinsko oblikovala varianta *a a1 a' a2*.

Kvantitativno in vsebinsko je ustno izročilo v Ipavčevi *Vse mine* najbolj variabilno poseglo v metrum. Vzrok za to, da so metrična spreminjanja izvirnega 3-četrtinskega takta tako pogosta, izvira iz skladateljeve metrično deloma nejasno zasnovane pesmi, saj so ljudski pevci v številnih primerih prva dva zloga metrično preoblikovali v anakruzo oziroma predtakt.

⁵⁷Izjemi sta varianta GNI M 46.874 z enovitim 4-četrtnskim in varianta GNI M 47.150 s 3-osminkskim metričnim potekom.

Izvirnik:

— ♪ — ♪ / — ♪ —
Kje so mo-je ro-ži-ce

— ♪ — ♪ / — ♪ —
Al po-mlad je šla od nas

Ljudska varianta:

♪ ♪ / — ♪ — ♪ / —
Kje so mo-je ro-ži-ce

♪ ♪ / — ♪ — ♪ / —
Al po-mlad je šla od nas

Zaradi takšnega metričnega prenosa dobi melodična fraza popolnoma drugačno metrično obliko.

Izvirnik

Kje so mo - je ro - ži - ce,

GNI M 36.605

Kje so ti - ste ro - ži - ce,

Varianta GNI M 34.854 kaže enako metrično preoblikovanje, le da je to vpeto v 5-osminkski takt – v metrično značilnost slovenske ljudske pesmi.

GNI M 34.854

Kje so mo - je ro - ži - ce,

Podobno metrično neskladje med izvirkom in ljudskimi variantami kaže tudi začetek dela *al*; izvorni poudarek na prvem zlogu so ljudski pevci preoblikovali v predtakt,⁵⁷ kar ustvarja metrično novo, 2-četrtnsko enoto.

Izvirnik

lju - bi-ce, ka - ko žla-htno so cve - te - le!

GNI M 36.605

lju-bi - ce, žla-htno, žla-htno so cve - te - le!

Prav zaradi pogostnosti je zanimiv tretji način metričnega preoblikovanja druge melodične fraze.

Izvirnik

ro - ži - ce, pi - sa - ne in be - le?

GNI M 43.642

ro - ži - ce, pi - sa - ne in be - le?

Do neenakosti med izvirkom in ljudskimi preoblikovanji znova prihaja zaradi prenosa glavnega akcenta. Ljudske variante v večini prenašajo akcent iz prvega na predzadnji zlog v verz, tako da so v metričnem smislu vsi prejšnji zlogi zajeti v nekakšen dolg predtakt.

Izvirnik:

— ♪ — ♪ / — ♪
pi - sa - ne in be - le

Ljudska varianta:

♪ ♪ ♪ ♪ / — ♪
pi - sa - ne in be - le

Omenjene variante metrične strukture besedila in melodije ljudske pesmi *Kje so moje rožice* so le eden od vzrokov, da je metrična variabilnost pesmi tako bogata; dodatno jo spreminjajo še namesto izvirnega 3-četrtinskega uveden 5-osminski takt ali pa mešane metrične strukture ustvari celo vdih z vnosom dodatnih notnih vrednosti.

Temeljito spremenjen metrični potek kaže le ljudska varianta GNI M 47.150; s 3-osminskim metrumom nima zgleда v nobeni od ljudskih variant, sklepati je moč le na sožitje Ipavčeve in druge 6-osminske melodije, ki je med pevci enakovredno znana in razširjena. Med ljudskimi variantami najdemo tudi tako, ki je po deležu variantnosti bližje izvorni Ipavčevi pesmi. Tako je skupina pevcev variante GNI M 40.054 pesem zapela v izvorni metrični obliki, le konec je preoblikovala s podaljšanimi notnimi vrednostmi na način, ki je splošno prepoznaven za ljudsko obliko pesmi. Izvor takšnega močnega vpliva umetne pesmi pa je nujno iskati v zborovsko naučeni pesmi.

Ljudsko se poje pesem *Vse mine* v razmeroma počasnem tempu ($\text{♩} = 60\text{--}80$), bolj kot tempo pa je zanimiv način ljudskega izvajanja pesmi, ki kaže na prenos interpretacije umetne pesmi v ustno izročilo. Vse objave pesmi *Vse mine*, razen rokopisnega zapisa, so opremljene z agogičnimi in dinamičnimi oznakami, za katere je sicer nemogoče ugotoviti, ali so bile predpisane (avtorsko ali redaktorsko) ali so bile napisane na podlagi že ustaljene interpretacije.⁵⁸ Nedvomno pa so ljudske variante jasen dokaz za to, kako se je pesem prenašala iz poustvarjalne dejavnosti v ustno izročilo, ki je njene interpretativne prvine ohranilo dobesedno ali pa kot ritmično-metrična preoblikovanja.

⁵⁸ Približno polovica rokopisov vokalnih del Gustava Ipavca nima vpisanih agogičnih in dinamičnih oznak, iz česar je mogoče sklepati, da so skladatelji sami le redko agogično in dinamično označevali svoje skladbe oziroma so bile oznake največkrat dodane med uredniškim delom (NUK, M, G. Ipavec).

V melodični frazi *b* sta v tiskanih virih predvidena *crescendo* in pospešen tempo, kar se v ljudski varianti GNI M 40.548 kaže kot zgoščevanje ritma s punktiranjem in izpuščanjem nekaterih notnih vrednosti.

Ah, po - mlad je šla od nas,

Izvornik

Al po - mlad je šla od nas,

GNI M 40.548

Prav tako se je v nekaterih ljudskih variantah na koncu iste melodične fraze *c'* ohranil v izvorniku predlagani *ritardando*, ki pa ga ustno izročilo ni prevzelo dobesedno kot postopno upočasnjevanje, temveč kot zaustavitev na zadnji noti.

Po rahlem *ritardandu* se zadnja fraza *a2* nadaljuje v predlaganem *tempo primo*, kar pa so ljudske variante bolj ali manj jasno prenesle.

vze - la jih je zi - ma, mraz!

Izvornik

vze - la jih je zi - ma, mraz!

GNI M 40.548

vze - la jih je zi - ma, mraz!

GNI M 40.054

Pevka variante GNI M 46.874 je dosegla pred zaključkom 4-taktne fraze *b* interpretativni višek, in sicer z rahlim pohitevanjem kot dobesednim prenosom *acceleranda*,



GNI M 46.874

medtem ko je v varianti GNI M 43.642 korona podkrepljena celo z zadržkom, ki se po modulaciji vrača v prvotno tonaliteto. Te oblike prehoda ni najti v nobeni od objavljenih virov Ipvčeve pesmi, iz česar je mogoče sklepati, da so jo ljudski pevci sami dodali.



GNI M 43.642

Podobno je zaznavno rahlo upočasnjevanje v varianti GNI M 36.605 kot zaključek prve 4-taktne muzikalne celote, dela *al*.



GNI M 36.605

Zaključek kitice po avtorskem izvorniku predvideva *ritardando*, ki ga je ustno izročilo skoraj brez izjeme prevzelo, vendar v okvirih načina ljudskega petja. *Ritardando*, ki se v umetnostni glasbi odraža kot postopno upočasnjevanje tempa, se ne izraža kot siceršnji *ritardando* ali *accelerando*, temveč v ljudskem petju dobi različna preoblikovanja; ta so navadno ritmično-metrične narave, saj se upočasnjevanje tempa najpogosteje kaže v podaljšanju notnih vrednosti, ki pa ga ljudski pevci navadno izvajajo v enovitem metronomskem okviru.

Ritmične in s tem tudi metrične spremembe, ki nastajajo zaradi posnemanja v izvorniku predpisanega *ritardanda*, v ljudskih variantah izničujejo izvorni 'pospeševalni' punktirani ritem; zaradi podaljšanja notnih vrednosti se zaključni motiv razširi iz dvotaktne v večtaktno celoto. Pri tem dobi v ljudskem petju melodična celica na besedilo *zima, mraz* posebno zaključevalno vlogo. Mesto glavnega poudarka dobi poleg zloga *vze-(la)* tudi zlog *zi-(ma)*, kar ustvarja novo metrično formacijo. Zaradi preoblikovanega *ritardanda* in posledično podaljšanih notnih vrednosti postane vsak zlog zase samostojna taktna enota.

Musical notation for 'Izvirnik' in 3/4 time, key of D major. The melody consists of eighth and quarter notes.

vze - la sta jih zi - ma, mraz!

Izvirnik

Musical notation for GNI M 36.605 in 3/4 time, key of D major. The melody features a triplet of eighth notes followed by quarter notes. A slur with a left-pointing arrow is above the final two notes.

vze - la jih je zi - ma, mraz!

GNI M 36.605

Musical notation for GNI M 40.054 in 4/4 time, key of D major. The melody is in a 4/4 time signature, with a 2/4 section at the end. It features a triplet of eighth notes followed by quarter notes. A slur with a left-pointing arrow is above the final two notes.

vze - la jih je zi - ma, mraz!

GNI M 40.054

Musical notation for GNI M 46.874 in 2/4 time, key of D major. The melody consists of quarter notes. The time signature changes to 2/4 for the final two notes.

mi - ne tu - di lep o - braz.

GNI M 46.874

Musical notation for GNI M 47.150 in 3/8 time, key of D major. The melody consists of quarter notes. A slur with a left-pointing arrow is above the final two notes.

vze - la jih je zi - ma, mraz!

GNI M 47.150

Primerjava Ipavčeve pesmi *Vse mine* in njenih ljudskih variant pokaže, da je od glasbenih parametrov pri prenosu v ljudsko pesemsko izročilo najbolj izvirno ohranjena melodija, medtem ko se je – v sicer različno izraženih oblikah – ohranila tudi izvajalska plat umetne pesmi.

Na eni strani imamo kot vir rokopisne pesmarice, ki navajajo izvirno število kitic, na drugi strani pa ustno izročilo, ki je v večini variant ohranilo le prvo kitico, redkeje še drugo ali tretjo kitico. Tu se rokopisni zapisi besedila in posnete variante kot viri razhajajo in dokazujejo, da so si ljudje pesmi v rokopisne pesmarice prepisovali iz tiskanih izdaj, v praksi pa so peli po svoje.

Prvi motiv s terco navzdol je v ljudskih variantah ohranil svojo prepoznavno motivičnost, čeprav je v treh zgledih melodično spremenjen: v dveh je variiran v sekundni interval navzdol, v enem pa celo v kvartni skok navzdol.



Izvirnik



GNI M 42.803



GNI M 23.322

Bolj kot začetni motiv je variantno spremenljiv pripev na besedilo *Bog živi te!* Ta je dodan prvemu in drugemu verz u ter kot dvakratna ponovitev ustvarja peti verz – vsakokrat kot individualna tematska enota. Kot kaže analiza, je tudi variantnost posamičnega pripeva individualna. Prek ustnega izročila sta prva dva pripeva ostala melodično skoraj nespremenjena in je izvirni melodiji največkrat dodan le harmonsko tuji ton.



Izvirnik



GNI M 45.284



GNI M 46.812

Izvirnik

Bog ži - vi te!

GNI M 23.322

Bog ži - vi te!

Najbolj je varianten pripev, in sicer kot prvo dvotaktje zadnjega verza *e*; melodični potek tega pripeva je resda celovitejši, vendar je vzrok za varianost bolj labilna harmonska funkcija tonov.

Izvirnik

Bog ži - vi te!

GNI M 21.130

Bog ži - vi te,

GNI M 23.322

Bog ži - vi te,

GNI M 34.623

Bog ži - vi te,

GNI M 42.803

Bog ži - vi te,

GNI M 45.284

Bog ži - vi te,

Nasproti prvemu in drugemu pripevu pa pripev kot zadnje dvotaktje *f* zaradi melodične enostavnosti in logičnega, enostavnega harmonskega poteka (S–D–T) v ustnem izročilu ni ustvaril nobene variante.

Ustno izročilo je iz izvornika v dominantno tonaliteto v pripevu k drugemu verzu *d* preneslo hipno modulacijo. Osnovna melodija zaradi tega sicer ni spremenjena, vsi dvo- ali večglasni posnetki pa kažejo na izvorni harmonski potek, razen variante GNI M 46.812, ki zaključuje pripev na toniki osnovne tonalitete.

Izvornik

Bog ži - vi te,

GNI M 46.812

Bog ži - vi te!

Najpogostejša ritmična sprememba, ki jo je v pesem vneslo ustno izročilo, je dodan ali redkeje izpuščen punktiran ritem.

Izvornik

Oj hi - ši - ca o - če - to - va,

GNI M 44.629

Oj hi - ši - ca o - če - to - va,

GNI M 46.812

Al te - ga ni - hče ne po - ve,

GNI M 27.941

Al te - ga nih - če ne po - ve,

V primeru Hribarjeve *Ločitve* sta verzni del in pripev kompozicijsko tako različno zasnovana, da to vpliva tako na melodične kot na ritmično-metrične spremembe v ljudskih variantah. Pogosta podaljševanja oziroma skrajševanja notnih vrednosti ali dodajanje notnih vrednosti z vdihom ustvarjajo nove metrične strukture, ki lahko že popolnoma zabrišejo sledi izvirnega metruma.



Izvirnik

Oj hi - ši - ca o - če - to - va,



GNI M 21.130

Oj hi - ši - ca o - če - to - va,



GNI M 27.941

zdaj se lo - či - ti mo - ra - va,



GNI M 23.322

Oj hi - ši - ca o - če - to - va,

Zgledi, ki sledijo, so prikaz posamičnih metričnih posebnosti ljudskih variant. Izvzeti so iz metričnega poteka celotne melodije, ki pa se v večini zgledov spreminja iz takta v takt in kaže izrazito polimetrične strukture.

Metrična variabilnost verzni delov *a* je v posamičnih ljudskih variantah bolj naključje kot pravilo, medtem ko sta verzna dela *b* ritmično-metrično toliko bolj enovita, da sta v ljudskem izročilu ostala popolnoma nespremenjena. Medtem ko verzni deli v ustnem izročilu na splošno ohranjajo izvirni 4-četrtnski metrum, pa je ritmično-metrična zasnova pripevov popolnoma kontrastna, akcentualno labilna, tako da je v ustnem izročilu ustvarila številne variante polimetričnih struktur.

Prvo besedo pripeva *Bog* (izvirno nepoudarjeno) je ustno izročilo podaljšalo iz četrtnke, predtakta, v polovinko in je z upočasnjenim tempom in rahlo zbrisanim metričnim utripom prešla na prvo, poudarjeno dobo. Načini, s katerimi so ljudski pevci oblikovali ta, za spremembe najbolj prepustni del skladbe, so najrazličnejši in delujejo kot metrično individualne celote.

Bog ži - vi te!

Izvirnik

Bog ži - vi te,

GNI M 21.130

Bog ži - vi te,

GNI M 22.958

Bog ži - vi te,

GNI M 34.623

Bog ži - vi te,

GNI M 42.803

Bog ži - vi te,

GNI M 46.812

Bog ži - vi te,

Izvirnik

Bog ži - vi te,

GNI M 27.941

Bog ži - vi te!

GNI M 46.812

Zaradi nesorazmerja med številom not in besednimi zlogi je metrična labilnost zadnjih dveh pripevov *e in f* še večja; pri zadnjem pripevu v izvorniku predpisani *ritardando* še dodatno zmanjšuje metrično trdnost. Tako sta za razliko od prvih dveh pripevov zadnja dva ohranila izvorno akcentuiranje, zato ostaja v motivu navzoč predtakt, s poudarkom na *ži-(vi)*. Sicer pa predstavlja prav vsaka varianta (razen GNI M 27.941) individualno ritmično-metrično rešitev.

rit. - -

Bog ži - vi te!

Izvornik

¹₈

Bog ži - vi te!

GNI M 21.130

Bog ži - vi te!

GNI M 21.069

Bog ži - vi te!

GNI M 34.623

Bog ži - vi te!

GNI M 42.803

Bog ži - vi te!

GNI M 44.629

Bog ži - vi te!

GNI M 45.284

Bog ži - vi te!

GNI M 46.812

⁶² GNI M 23.322,
GNI M 44.629 in GNI M 45.284.

⁶³ Vsebinski tip ljudske pesmi
*Oj hišica očetova: Nevesta se
poslavlja od doma.*

Varianta GNI M 23.322 iz Koprive na Krasu je edina, ki je ohranila izvorno melodijo, vendar je – domnevno pod vplivom neke druge pesmi – temeljito preoblikovala ritmično-metrično podobo. V varianti je uvedeno dosledno 4-četrtnsko gibanje, zaradi katerega nastopijo ritmične spremembe in enovit tempo *giusto* z rahlim upočasnjevanjem le na koncu kitice.



Izvirnik

Oj hi - ši - ca o - če - to - va,

The image shows a musical staff in G major and 4/4 time. The melody consists of a quarter note G, a dotted quarter note A, an eighth note B, a quarter note C, an eighth note D, a quarter note E, and a quarter note F. The lyrics 'Oj hi - ši - ca o - če - to - va,' are written below the staff.



GNI M 23.322

Oj hi - ši - ca o - če - to - va,

The image shows a musical staff in G major and 4/4 time. The melody consists of a quarter note G, a dotted quarter note A, an eighth note B, a quarter note C, a quarter note D, a dotted quarter note E, and a quarter note F. The lyrics 'Oj hi - ši - ca o - če - to - va,' are written below the staff.

Razen začetnega zmernega tempa izvirnik ne predvideva bistvenih izvajalskih oznak. Analiza tempa ljudskih variant pokaže precej raznolikosti. Za obravnavano pesem velja, da se ljudsko poje v načinu *rubato*, z malenkostnimi skrajševanji in podaljševanji notnih vrednosti, torej z nenehnimi metričnimi spremembami, ki posledično vnašajo tudi rahla spreminjanja tempa. Način *rubato* praviloma zahteva zmeren tempo (od $\text{♩} = 56$ do 72), ki je predviden tudi v izvirniku. Nasprotno so tri variante, ki so bile izvedene v hitrejšem tempu ($\text{♩} = 92$ ali $\text{♩} = 100$), v načinu *giusto*.⁶² Vse tri variante so enoglasne, kar utrjuje predpostavko, da en pevec za razliko od večje skupine praviloma poje zdržema, urejeno in v hitrejšem tempu, torej bližje načinu *giusto*.

Upočasnjevanja izvirnik ne predvideva, vendar pa je eden izmed sestavnih delov načina *rubato* pri ljudsko peti Hribarjevi *Ločitvi*. Ker je v ljudskih variantah meja med načinom *rubato*, spremenjenim metrumom in upočasnjevanjem zabrisana, težko sklepam, ali je dejansko upočasnjevanje preneseno iz poustvarjalne prakse umetne pesmi ali je posledica močne metrične labilnosti, ki ji je dodan še naravni občutek za upočasnjevanje.

Hribarjeva *Ločitev* je med redkimi umetnimi pesmimi, ki so jih ljudje prisvojili kot funkcijski del šeg. Našla je posebno mesto v poteku svatbene šege, vendar pesem vsebinsko ni bila prenesena neposredno, temveč je bila prevrščena iz vojaške v svatbeno pesem: izvorna Lebanova pesem je pisana v moški osebi, opisuje slovo od hiše in negotovo stopanje v prihodnost, pred katero naj tega, ki se poslavlja, varujeta domača hiša in Bog. Najverjetneje pesem govori o odhodu fanta na vojsko in tako je bila vsebinsko primerna, da so jo svatje peli nevesti, ko je odhajala od doma.⁶³ Pri ugotavljanju prenosnikov ponarodevanja pri Hribarjevi *Ločitvi* se zdi verjetno, da je pesem prešla med ljudi prav zaradi vsebine besedila; morda so jo peli na svatbah med pesmimi, ki so bile po vsebini bolj ali manj primerne in je tako prevzela posebno vlogo ali jo je v svatbeni pesemski repertoar zanesel celo kakšen ljudski godec (prim. Kumer 1996: 27). Domnevi, da je pesem že od začet-

ka procesa ponarodevanja vezana na svatbeno šego, pritrjuje tudi najstarejša posneta ljudska varianta GNI M 21.069 z Notranjske, in sicer podatek, da je bila pevka rojena leta 1897 in so pesem že njej peli kot nevesti – domnevno torej v dvajsetih letih 20. stoletja.

**Josip Ludvik Weiss (bes. Radoslav Razlag):
*Sirota (Mati ziblje, lepo poje)***

⁶⁴ Pesem je bila zabeležena v letih 1884, 1908, 1957, 1962, 1963, 1968, 1977, 1982, 1983, 1984, 1985 in 1988.

⁶⁵ Kraji, kjer je bila zabeležena pesem *Mati ziblje, lepo poje*: Štajerska – Vransko, Svetina, Hrenova, Tomaška vas, Ješenca, Sv. Danijel; Notranjska – Vrhnika pri Ložu, Knežak; Dolenjska – Stopiče; Primorska – Poljubin; Gorenjska – Blagovica, Šentjošt nad Horjulom.

⁶⁶ GNI O 980, GNI O 5657, GNI O 9937 in GNI O 10.265.

⁶⁷ GNI R 22.036. GNI, Mapa 439, *Posamezni doposlani rokopisni zapisi* (GNI R 22.027–22.207).

⁶⁸ GNI M 21.224, GNI M 24.929, GNI M 25.188, GNI M 28.745, GNI M 37.756, GNI M 40.476, GNI M 42.005, GNI M 42.353, GNI M 42.745, GNI M 42.992 in GNI M 44.439.

⁶⁹ Vsa melodična dvotaktja sicer tematsko izhajajo iz prvega dvotaktja, vendar so zaradi lažjega razločevanja in notranje kontrastnosti označena z različnimi črkami.

Razlagova pesem *Sirota* je pritegnila pozornost številnih skladateljev; že leta 1877 je bila v *Slovenskih pesmih* objavljena uglasbitev Benjamina Ipavca (Ipavec 1877: 9–10), leta 1894 pa v zagrebški zbirki Hajdrihova uglasbitev (*Hrvatska pjesmarica* 1894: 181–184). Po znanih podatkih je uglasbitev Josipa Ludvika Weissa (glej *Slovenski ...* 1986: 675 in Cvetko 1960: 270), ki je znana kot ponarodela, izšla šele leta 1889 v *Šolskih pesmih* (*Šolske pesmi* 1889: 53–54).

Zaradi pomanjkanja arhivskega gradiva nastanka uglasbitve ni mogoče datirati. Glede na prvi zapis ljudske variante pesmi *Sirota* iz leta 1884 bi bilo moč sklepati, da je uglasbitev nastala že v sredini druge polovice 19. stoletja. Upoštevajoč zbirko OSNP in variante povojnega snemalnega obdobja se je Weisssova pesem *Sirota* kot ponarodela – zabeležena med letoma 1884 in 1988 – pojavljala kontinuirano.⁶⁴ Geografsko kaže sorazmerno razširjenost v osrednjem slovenskem prostoru.⁶⁵

Po štirih variantah sodeč, ki so jih popisovalci OSNP zapisali že na prehodu 19. v 20. stoletje,⁶⁶ so Weisssovo melodijo ljudje kmalu vzeli za svojo. Zaradi pomanjkljivih podatkov je težko ugotoviti, kakšna je bila pot njenege ponarodevanja. Glede na objavo v Majcnovih *Šolskih pesmih* je možna domneva o ponarodevanju prek petja v šolah, čeprav tega noben terenski podatek ne potrjuje. Prav tako ni terenskega podatka, ki bi kazal na to, da se je avtorjevo ime prenašalo z ustnim izročilom. Očitno pa je bila pesem vsaj izobraženim znana kot avtorska, sicer ne bi dva popisovalca variante naslovlila kar z izvirnim naslovom *Sirota*. Dodaten argument je ugotovitev, da ima eden izmed zapisov zabeležene štiri (torej vse), drugi pa tri kitice, medtem ko imata zapisa brez naslova zabeleženo le prvo kitico. Zapisovalec Janko Žirovnik nam posreduje celo podatek o Weissovem avtorstvu, vendar ga je na to očitno nekdo opozoril: »Baje Dr. Razlagove besede in J. Weisssova melodija« (GNI O 10.265). Nasprotno pa v primerjavi s številnimi zabeleženimi ljudskimi variantami s prehoda stoletja preseneča zapis pesmi le v eni rokopisni pesmarici.⁶⁷ V snemalnem obdobju so sodelavci GNI med letoma 1957 in 1988 zabeležili kar enajst variant, kar kaže na sorazmerno priljubljenost Weisssove pesmi *Sirota*.⁶⁸

Ker je edina znana oblika Weisssove *Sirote* tista, ki je izšla v šolski pesmarici z dvoglasnimi priredbami, je nemogoče ugotoviti, ali je bila pesem tudi izvirno napisana za takšno zasedbo. Zasnovana je v mali tridelni (12-taktni) pesemski obliki ($a b b'$) $m n - o p - op : a b - c d - c d'$.⁶⁹ Že na začetku je nujno opozoriti, da je Weisssova pesem *Sirota* kot ponarodelo potrebno oblikovno obravnavati kot dvodelno $a b$, 8-taktno malo pesemsko obliko. Ker je izvirnik pisan v obliki *seconda volte*, lahko sklepam, da je že izvajalska praksa umetne pesmi izpuščala del *prima volta*. Preseneča le to, da je v nekaterih variantah ponarodel del *prima volta*, v drugih pa del *seconda volta*, vendar je ponavljanje dobesedno, tudi ko varianta upošteva predpisano ponavljanje dela b , je ponavljanje dobesedno (kar pa po šolskih pravilih ne širi oblikovne celote).

Prvo dvotaktje se v izvorniku zaključuje s tematskim kvartnim skokom navzgor, drugo pa s postopnim gibanjem navzdol v toniko; varianta GNI M 24.929 je izoblikovala melodijo tako, da že v prvem dvotaktju uporabi zaključek drugega dvotaktja.

Izvirnik

Ma-ti zi - blje, le-po po - je,

GNI M 24.929

Ma-ti zi - blje, le-po po - je,

Drugo štiriktaktje *b* je v ljudskih variantah bistveno manj variirano kot prvo, kar kaže na njegovo večjo melodično strnjjenost. V obeh štiriktaktjih pa je vreden pozornosti skok tritonusa (prvič navzgor, drugič navzdol), ki se je pevcem očitno zdel nenavaden, saj se je v delu *a* in *b* ohranil le v treh variantah: prvič različno intervalno variiran, drugič dosledno kot terčni skok.

V kar dveh variantah najdemo v ljudskem petju sicer redko ritmično-melodično okraševanje na koncu drugega verza, prvega kot anticipacija, drugega kot melodični okrasek. Slednji ima morda starejši izvor, saj ga je ritmično-melodično na tem mestu v melodiji variante GNI O 9937 skoraj enako zapisal Niko Štrifof okoli leta 1908.

Izvirnik

de - te mi - lo se sme - hlja,

GNI M 28.745

de - te mi - lo se sme - hlja,

GNI M 21.224

de - te mi - lo se sme - hlja,

GNI O 9937

mi-lo de - te se sme - hlja,

Drugi način melodičnega variiranja pesmi se posledično kaže v tematskem preoblikovanju pesmi. Ker je Weisssova melodija razmeroma monotematsko zasnovana in ker je kvarta kot tematsko skupen skok podvržena variiranju, prihaja do zamenjevanja dvotaktij. To povzroča preoblikovanje (že iz izvorno spremenjene) oblike *a b c d* z različnim združevanjem melodičnih dvotaktij v nove vsebinsko-oblikovne variante: *a b c b*⁷⁰ ali celo s še bolj zoženim tematskim materialom: *a b a l b l*⁷¹. Dve ljudski varianti kažeta še temeljiteje variirano pesemsko obliko, ko je tematsko gradivo iz druge fraze preneseno v prvo frazo: če varianta GNI M 37.756 združuje gradivo prve in druge fraze – *c b c b*, pa je varianta GNI M 28.745 ohranila le melodično gradivo druge fraze – *c d c d*. Da ta način preoblikovanja vsebine ni naključen primer, dokazujeta že v začetku stoletja zapisani varianti iz zbirke OSNP z enako vsebinsko obliko⁷².

⁷⁰ GNI M 25.188.

⁷¹ GNI M 24.929 in GNI M 42.992.

⁷² GNI O 9937 in GNI O 980.

⁷³ GNI M 42.005, GNI M 42.353 in GNI M 42.745.

Weissov izvornik zaključuje del *prima volta* na terci tonike, del *seconda volta* pa unisono; zanimivo je, da prevladujejo variante z zaključkom na terci, čeprav ta nekako nepopolno zaključuje pesem. Prav tako so redke ljudske variante s predvidenim ponavljanjem dela *b*, vendar nekatere razločujejo *prima* in *seconda volta* na tak način, da le zadnjo kitico zaključujejo v unisonu. Najverjetnejša se zdi razlaga, da je ta oblika prešla v ustno izročilo kot posledica izvajalske prakse zborovskih sestavov.⁷³

Izvornik je z doslednim osminskim tokom ritmično statičen in takšne, le redko ritmično variirane so tudi njegove ljudske variante. Punktiranje, ki je sicer najpogostejša ritmična sprememba in v ljudskem petju pomeni nekakšno vzpostavitev dinamičnega toka, pa je v ljudskih variantah Weissove *Sirote* zelo redko.

Izvornik

GNI M 24.929

GNI M 44.439

Izoritmično potekajoča melodija v ljudskem petju ne prepušča variabilnosti, zato neenakomernost posameznih notnih vrednosti za ljudske variante Weissove *Sirote* ni značilna. Izvirni 3-četrtnski metrum ostaja stalen, mestoma ga pevci z vdihom podaljšajo za polovico dobe ali pa ga s skrajšanjem zadnje note v frazi za polovico dobe spremenijo v redki 3/4 – 1/8-taktovski način.

⁷⁴ GNI M 21.224,
GNI M 25.188, GNI M 28.745,
GNI M 37.756, GNI M 42.005
in GNI M 42.992.



GNI M 44.439

⁷⁵ GNI M 24.929,
GNI M 42.353, GNI M 42.745
in GNI M 44.439.



GNI M 37.756

⁷⁶ GNI M 40.476.

⁷⁷ GNI O 9937.

⁷⁸ GNI O 980.

Kako se metrični tok v skladu z načinom ljudskega petja na mestu med 2. in 3. verzom spreminja, kaže primer variante GNI M 42.745, ki dosledno izpušča izvorno četrtinsko pavzo in metrum pretvarja v 2-četrtinskega.

GNI M 42.745



Ljudski pevci so v svojih preoblikovanih ohranili izvorno dvodelno obliko pesmi, pri čemer pa ponavljanje drugega dela, ki ga je predvidel Weiss, ni pravilo. Ponavljanje upošteva na različne načine: največkrat pojejo kitice zdržema brez ponavljanja,⁷⁴ upošteva pa tudi ponavljanje v vsaki kitici,⁷⁵ medtem ko ponavljanje le v zadnji kitici zasledimo samo v eni varianti.⁷⁶

V ljudskem izročilu znana Weissova *Sirota* velja za zložno zapeto pesem v načinu *giusto*. Objava iz leta 1901 predvideva »počasno in srčno« izvajanje in *ritardando* na zaključku kitice (*Šolske pesmi* 1889: 53–54) in očitno se je predpisani način iz poustvarjalne prakse prenesel tudi v ustno izročilo. Že zapisovalca Niko Štrifot in Rudolf Vrabl sta namreč pri variantah označila način in okvirni tempo izvajanja, prvi z »Andante con sentimento«,⁷⁷ drugi z »Ne prehitro«. Tempo večine posnetih variant se giblje v skrajnem *largu* in *largetu* ($\text{♩} = 40\text{--}63$), kar kaže na enovitost prenašanja tempa v ustno izročilo, izjemni sta le dve ljudski varianti, ki glede na hitrost izvajanja sežeta že v območje *adagia* ($\text{♩} = 76$).

Približno polovica ljudskih variant je z ustnim izročilom prenašala v objavi predpisani *ritardando*, pri čemer pevci kitice največkrat zapojejo zložno, v doslednem tempu, zadnjo kitico pa zaključijo z rahlim upočasnjevanjem. Osamljena varianta GNI M 40.476 je z interpretiranjem besedila in oblikovano dinamiko najverjetneje posledica zborovsko naučene pesmi (*Terenski*

zvezek: Zmaga Kumer ...: 124). K podobni domnevi napeljuje tudi varianta GNI M 42.353, ki jo je leta 1984 zapela mešana skupina pevcev, saj kaže melodično, ritmično in metrično povsem nespremenjeno obliko; poleg tega so pevci dosledno ponavljali drugo frazo in jo zaključili v unisono, tako kot predvideva izvirnik.

Weissova pesem v vsakdanjem življenju ni dobila posebne vloge: pela se je kot splošna pesem, čeprav podatek pri ljudski varianti GNI M 42.992 z Notranjske pove, da se je pela tudi kot uspavanka (*Terenski zvezek: Igor Cvetko ...: 131*). Posebnost ponarodele Weissove *Sirote* je tematsko enovita kompozicijska zasnova, ki omogoča, da so pod vplivom ustnega izročila postale meje med frazami prehodne in so tako nastale številne vsebinsko-oblikovne spremembe.

Variabilnost glasbenih prvin

Pozornost glasbene analize ponarodelih pesmi je osredinjena na odnos med avtorskim notnim gradivom in ljudskimi preoblikovanji, ki delujejo po zakonitostih ustnega izročila. To se oblikuje v drugačnem tradicijskem in kulturnem okolju kot umetna glasba in je duhovni ustvarjalec ljudske pesemske dediščine. Medtem ko analiza anonimne ljudske pesmi kaže na določena pravila snovanja, pa analiza ponarodele pesmi še dodatno osvetljuje tovrstno zanimanje etnomuzikološkega opazovanja. S tem ko ugotavlja načine spreminjanja poetike umetne pesmi pod vplivom ustnega izročila, lahko še bolj nazorno pokaže pravila ciljne poetike – poetike ljudske pesmi in njenih posameznih prvin.

V pričujočem poglavju povzemam tiste značilnosti ljudske pesmi, ki so se na podlagi podrobnih analiz izkazale kot splošneje prepoznavna pravila, ne obravnavam pa posamičnih, enkratnih pojavov ali sprememb, ki so z vidika variantnosti sicer vredne pozornosti, vendar ne kot zgled splošnih glasbenih procesov. Snovanja in preoblikovanja posameznih glasbenih prvin pa so na drugi strani dovolj raznolika, individualna in enovita, da se jasno kažejo strukturne zakonitosti avtorskega izvornika in zakonitosti ustnega izročila. V nasprotju z anonimno ljudsko pesmijo je ponarodela za raziskovalca v prednosti, saj vsako njeno preoblikovanje omogoča opazovanje stopnje variabilnosti glede na izvornik.

V ponarodeli pesmi ni pesniške in glasbene ustvarjalnosti anonimnega posameznika iz ljudstva. Variantnost nastopi, ko je prvi korak – pesniško-kompozicijska predloga – že opravljen; proces ponarodevanja se začne šele z ljudsko ustvarjalnostjo, torej z ljudskim pevcem kot ustvarjalcem pesemske dediščine z izoblikovanim čutom za melodijo, ritem, metrum ali besedilo (Kumer 1977: 180).

Posamezne glasbene prvine ponarodele pesmi je potrebno razumeti kot presečno množico dveh področij – umetne in ljudske pesmi. S primerjalnim etnomuzikološkim opazovanjem se osredotočam na vprašanje, kako daleč seže umetna pesem s svojimi oblikovnimi, strukturnimi pravili in načinom izvajanja v ponarodelo pesem kot stvaritev ustnega izročila oz. kje v prenosu avtorske skladbe začnejo veljati pravila ustnega izročila. Zaradi različnih kompozicijskih snovanj izvornikov ima vsaka obravnavana pesem individualne posebnosti: nekatere izmed njih glede na variantnost melodije skoraj niso vredne pozornosti, so pa zato zanimive glede metričnega spreminjanja, spet druge odlikuje prenos interpretacije ali na primer spreminjanje oblikovne strukture.

Melodija

Melodična variabilnost ponarodele pesmi je – sodeč po obravnavanih zgledih – bistveno bolj bogata in raznolika od variabilnosti besedila. Avtorske pesmi so imele v primerjavi z uglasbitvami na voljo več pisnih medijev, da jih je ustno izročilo preneslo manj spremenjene.⁷⁹ Obstaja razmeroma veliko rokopisnih pesmaric, ki odkrivajo, da so si ljudje zaradi vsečnosti nekatere pesmi prepisovali iz tiskanih virov in najverjetneje so jih iz teh zapisov tudi peli. Povsem drugače je bilo z glasbenim deležem pesmi: tudi če je bila ljudem na voljo objava z uglasbitvijo, so pesem zato, ker v večini niso bili notalni, peli po spominu. Zaradi nezanesljivosti spomina, nedoločnosti ustnega izročila in zaradi notranjih kompozicijskih tendenc v sami uglasbitvi je glasbeni vidik bistveno bolj spremenljiv.

Vnašanje nove melodične vsebine – melodična kontaminacija

Možnost melodične kontaminacije, nadomestljivosti ene melodije z drugo, velja tako za anonimno ljudsko kot za ponarodelo pesem. Ker sta podvrženi zakonitostim ustnega izročila, se lahko zgodi, da melodija deloma ali v celoti uide pevцу iz spomina; takrat ponarodelo melodijo (enako velja za besedilo) zamenja strukturno asociativna, torej že znana, iz druge pesmi izposojena melodija ali pa pevec na določenem mestu iz ponarodele razplete svojo melodijo. Pri slednjem gre po obsegu lahko za manjše tematske celice ali za celo frazo. Kot zgled takšnega pojava naj navedem dve ljudski varianti z delnim vnosom nove melodije. V eni izmed variant pesmi *Pod oknom* je na mesto prvega štiriktaktnega prešla ritmično-melodično nova fraza, ki je oblikovala novo vsebinsko sliko pesmi: $a b - c d - c e \rightarrow x x - c e$.⁸⁰ V primeru ene izmed variant pesmi *Na jezeru* pa je na mestu tretje fraze pevec iz izvorne izpeljal novo melodijo in besedilo, ki tematsko nista vezana na izvirnik, ampak samo izhajata iz njegovega besedno-glasbenega gradiva.⁸¹

Spremenjeni in nespremenjeni izvirni melodični obrazci

Temeljiti variabilnosti so podvrženi zapleteni intervalni poteki. Številne pesmi in njihove ljudske variante so dokaz, da si je takšen melodični obrazec ustno izročilo že v tranzicijskem obdobju prilagodilo in ga poenostavilo z manjšimi intervalnimi skoki, in sicer tako temeljito, da je preoblikovani obrazec postal prepoznavni del ne le posamezne ljudske variante, temveč splošno pete pesmi. Tako je bil na primer razložen akord v pesmi *Pod oknom* za spominski prenos prezapleten in se zato ni ohranil v nobeni od ljudskih variant. Izoblikovala se je nova, splošno prepoznavna oblika melodičnega poteka s poenostavljenim, zoženim tonskim obsegom. Isti vzrok je vplival na temeljito intervalno spremenjen zaključek pesmi *Vse mine*. V ljudski obliki ga odražajo postopna gibanja in sekstni skok navzgor kot na novo prevzet vsesplošno tematsko prepoznaven interval.⁸² Nasprotno od poenostavitve

⁷⁹ V besedilih obravnavanih variant so redke narečne izgovorjave in zamenjave izvornih besed z narečnimi, še največkrat pa so spremenjeni samostalniške besede ali razni prislovi, ki jih v ljudski varianti zamenja sopomenka.

⁸⁰ *Luna sije, kladvo bije* – GNI M 21.463.

⁸¹ *Po jezeru bliz Triglava* – T 1293/11.

⁸² *Luna sije, kladvo bije* – GNI M 41.087 (takt 3–4), *Kje so moje rožice* – GNI M 40.054 (takt 14–16).

⁸³ *Po jezeru bliz Triglava* – GNI M 36.683 (takt 10–12).

⁸⁴ *Po jezeru bliz Triglava* – GNI M 36.683 (takt 1–2), *Le predi, dekle, predi* – GNI M 47.002 (takt 5–6).

⁸⁵ *Luna sije, kladvo bije* – GNI M 47.154 (takt 5–6 in 18–19).

omenjenih zgledov pa je v pesmi *Na jezeru* širok sekstni skok navzgor ustno izročilo razgibalo s potekom po tonih razloženega kvartsekstakorda in ga kot takega tudi vsesplošno sprejelo.⁸³

V nasprotju s tem kažejo nekatere pesmi enovit melodični potek, medtem ko se v drugih posamezni deli med seboj kompozicijsko razlikujejo do te mere, da so pesmi po preoblikovanju ustnega izročila delno nespremenljive in delno spremenljive. Za pesmi, ki ohranjajo enovito melodično gradivo, v splošnem velja, da je njihova melodična zasnova vsebinsko enovita, z majhnim ambitusom, z manjšimi intervali in zdržema, lokovno potekajoča. Takšnih melodij praviloma ne prekinjajo intervalno, ritmično-metrično, torej glasbeno vsebinsko kontrastno zasnovani notranji deli. Na tak način, v splošnem izvirno ohranjena, je ostala melodija pesmi *Vse mine, Na jezeru* in *Ločitev*.

Ker je pesem prav melodično najbolj podvržena variabilnosti, zgleđa s popolnoma izvirno ohranjenim melodičnim potekom v ustnem izročilu ni. Znotraj pesmi je mogoče opazovati dele, ki niso podvrženi spremenljivosti oziroma variirajo tako malenkostno, da so spremembe povsem sekundarnega pomena. Da melodija vase ne prepušča variabilnosti, izhaja iz njene strukturne trdnosti. Takšna zgleđa nespremenljivih vmesnih delov sta pripev na besedilo *dr-dr* v pesmi *Predica* in zaključek pesmi *Pod oknom*.

Spremenjeni in nespremenjeni izvirni intervalni skoki

Melodične spremembe odraža spreminjanje intervalnih razmerij in v ponarodeli pesmi so spreminjanju najbolj podvrženi večji intervalni skoki, ki jih zaradi zahtevnosti ljudski spomin ni ohranil. Poenotenost variant je dokaz, da je večje intervalne skoke ustno izročilo že v tranzicijskem obdobju nadomestilo z manjšimi skoki, ki so postali splošno prepoznavna melodična prvina pesmi.

Spreminjanju kot poenostavljanju so bistveno bolj podvrženi skoki navzdol in takšni zgleđi se ponujajo kar v treh od obravnavanih pesmi. V pesmih *Na jezeru* in *Predica* se v istem dvotaktju nahajata sekstni skok navzgor in zatem sekstni skok navzdol, v pesmi *Pod oknom* pa skok septime navzgor in sekste navzdol. V vseh variantah melodija poteka navzgor dosledno prek izvirnega intervalnega skoka, medtem ko je sekstni skok navzdol za ustno izročilo neobvezujoč in največkrat poenostavljen – zmanjššan v kvintni, kvartni, terčni skok ali celo kot ponovitev tona.⁸⁴

Nasprotno kažejo nespremenljivost tisti intervalni skoki (čeprav veliki), ki so melodično tematsko določeni, ali tisti, ki imajo v sebi dovolj harmonske trdnosti. Tako sta v pesmi *Pod oknom* ostala nespremenjena skok tritonusa navzdol in skok male septime navzgor, oba z dominantno funkcijo.⁸⁵

Temeljito preoblikovanje izvirne melodije

Nasprotje variabilno neprepustnim delom je primer pesmi *Sirota*. Izvirna melodija je zasnovana na enoviti tematiki, ki je vseskozi le deloma preoblikovana. Zaradi tematsko razmeroma nedoločenega melodičnega poteka je domnevno

prišlo do tako kvantitativno raznolikih preoblikovanj, kot jih kažejo ljudske variante. Spremembe se kažejo predvsem v variiranju izvirnega motivičnega intervala – kvartnega skoka, ki je v ustnem izročilu postal kvintni, celo seks-tni skok, poleg tega pa interval med pesmijo variira ali pa ostaja izviren.⁸⁶ Zgled za to, kako je melodična variabilnost odvisna od trdnosti kompozicijske zasnove, je pesem *Ločitev* oziroma njen pripev *Bog živi te*. V pesmi se pripev pojavi štirikrat, vsakokrat z individualno uglasbitvijo; melodika je preprosta, malotonska in se je taka tudi ohranila. Izjema je tretji od teh pripevov, ki je izvirno uglasben melizmatško, kar pa za ljudski spomin in ustno izročilo pomeni nedoločeno, neoprijemljivo. Ta pripev je zato edini izoblikoval melodične variante, ki se odražajo kot temeljita intervalna preoblikovanja, hkrati pa kot povsem individualne melodične rešitve.⁸⁷

Modulacija

Čeprav je modulacija harmonski strukturi slovenske ljudske pesmi neznan pojav, se je v pesmi *Vse mine* dosledno ohranila kot kromatični ton, tudi v primerih enoglasja, torej brez nujne harmonske pogojenosti. To kaže na neobčutljivost ustnega izročila, ki sprejme nek pojav sam na sebi in ta postane splošno prepoznavni del ljudske pesmi.

Posamezni melodični pojavi: melizem, okraševanje, *glissando*

Značilnost odnosa med besedilom in melodijo v slovenski ljudski pesmi je silabičnost, medtem ko melizmi v ponarodeli pesmi niso tuja melodična prvina, saj jih lahko narekuje že takšna zasnova izvirnika. Za pesem *Pod oknom* se je na primer izoblikoval tip variant, ki izvirnemu melizmu dodaja še dva,⁸⁸ če pa je melizem v izvorni pesmi v prezapleteni zvezi, ga je ustno izročilo izločilo.

Kakršne koli melodične posebnosti, kot so okraševanja, so na splošno v ljudski in tudi v ponarodeli pesmi skoraj izključene, saj ima od vseh obravnavanih le ena varianta zgled melodičnega okraska kot anticipacije.⁸⁹ Prav tako izjemen v ponarodeli pesmi je primer *glissanda*, ki pa sodi na področje načina petja in je značilnost posameznega pevca in ne same pesmi.⁹⁰

Ritem

Tako izvirne umetne pesmi kot njihove ljudske variante ne kažejo kompleksne ritmične strukture. Seveda so v ljudskem petju pogosta minimalna skrajšanja oziroma podaljšanja notnih vrednosti, vendar bi dlakocepsko zapisovanje in upoštevanje minimalnih metronomskih odstopanj v analizi privedlo do nepotrebne zapletene ritmične slike.⁹¹ Tudi primerjava izvirnih ritmičnih obrazcev z variabilnostjo ljudskih preoblikovanj kaže, da bi bil povsem napačen vtis o ritmični zapletenosti slovenske ljudske pesmi, če bi vztrajali na preveč preciznem ritmičnem transkribiranju.

⁸⁶ *Mati ziblje, lepo poje* – GNI M 24.929 (takt 1), GNI M 40.476 (takt 2–3).

⁸⁷ *Oj hišica očetova* – GNI M 23.322 (takt 13–14), GNI M 34.623 (takt 13–14), GNI M 42.803 (takt 10–12), GNI M 45.284 (takt 10–12).

⁸⁸ *Luna sije, kladvo bije* – GNI M 43.091 (takt 5).

⁸⁹ *Mati ziblje, lepo poje* – GNI M 28.745 (takt 2).

⁹⁰ *Po jezeru bliz Triglava* – GNI M 36.683.

⁹¹ Takšne minimalne ritmične spremembe sluh slabo zaznava, poleg tega pa bi bil ritmični zapis z upoštevanimi minimalnimi ritmičnimi spremembami težko prevedljiv v prakso.

Dodajanje punktiranega ritma

⁹² *Kje so moje rožice* – GNI M 40.054 (takt 5–6).

⁹³ *Oj hišica očetova* – GNI M 21.069 (takt 1, 9).

Izpuščanje punktiranega ritma je v primerjavi z njegovim dodajanjem zelo redko in primerjalna analiza je pokazala, da je najpogostejša ritmična sprememba, ki jo ljudski pevci vnesejo v izvorni ritmični obrazec, prav punktiranje. Vzrok za pogostnost punktiranja ritma je domnevno v njegovem dinamičnem naboju, ki vleče naprej in ritmično bolj dosledno določa melodični potek. Iz istega razloga pa naj bi tudi izvirne punktirane ritmične strukture v ustnem izročilu v splošnem ostale ohranjene.

Nekatere pesmi v variabilnosti kažejo močno naklonjenost punktiranemu ritmu, medtem ko so druge po številčnosti zanemarljive. Pesmi *Sirota* in *Na jezeru* imata v izvorniku enak ritmični obrazec, pri tem da se ljudsko péta pesem *Sirota* izkaže kot ritmično nevariabilna, pesem *Na jezeru* pa v svojo ritmično strukturo zelo pogosto (čeprav ne po nekakšnem pravilu) sprejema punktirani ritem. Pri slednji gre verjetno za vpliv interpretacije umetne pesmi in kasneje so to ritmično spremembo nekateri uredniki zanesli tudi v tiskane vire. Podobno je prenesena umetniška interpretacija vplivala na pogostnost punktiranja v pesmi *Vse mine*, in sicer na mestih, ki predvidevajo zgoščevanje izraza.⁹² Več variant pesmi *Ločitev* kaže na to, da lahko na dodajanje punktiranega ritma vpliva tudi v pesmi že na nekem mestu navzoč punktirani ritmični obrazec.⁹³

Nespremenjeni in spremenjeni izvorni ritmični obrazci

Tako kot za melodične, velja nespremenljivost v ponarodeli pesmi tudi za nekatere ritmične obrazce. Ritmična variabilnost praviloma najmanj izrazito posega v izoritmično melodijo, posebno če je metrum zložen in struktura homogena. Primer tako rekoč ritmično-variabilno nedotakljive melodije je Ipavčeva pesem *Predica* v zloženem 3-osminskem metrumu. Podobno, čeprav ne tako dosledno, umirjenost ritmičnega obrazca Weissove pesmi *Sirota* vpliva na to, da se je ohranila izvorna ritmična zasnova in so punktiranja redka in naključna.

Ker je ritmična variabilnost največkrat vzrok za variabilnost metričnih oblik, ta ritmična spreminjanja obravnavam v poglavju o metrumu (glej *Metrum*).

Metrum

Za slovensko ljudsko pesem so značilne nekatere posebnosti ritmično-metričnega snovanja in da v ljudski ustvarjalnosti veljajo določene metrične zakonitosti, dokazuje prav primerjava skladateljeve metrične zasnove z raznolikostjo metričnih struktur, ki jih ustvarja ustno izročilo. Najrazličnejše ritmično-metrične variante, ki so se oblikovale v procesu ponarodevanja in so navzoče tudi v anonimni ljudski pesmi, so dokaz, da prihajajo iz njene notranje ustvarjalnosti.

Skrajšani in podaljšani takti

Eden izmed pogostih metričnih pojavov so skrajšani/podaljšani takti, ki nastanejo kot posledica odvzete/dodane notne vrednosti; ta notna vrednost se lahko realizira kot ton ali v primeru vdih kot pavza. Pri skrajšanih/podaljšanih taktih ločim:

Skrajšani in podaljšani izvirni taktovski načini za polovico dobe

Metronomsko gledano, sta si taktovska načina $3/4 + 1/8$ in $5/8$ po trajanju enaka, vendar prvi ohranja akcentualne značilnosti svojega izvirnega, 3-četrtinskega takta in je vrinjena/izrinjena doba posledica zunanega vzroka.

Dvojica izvirnega in preoblikovanega skrajšanega takta za polovico dobe:

- $3/4 \rightarrow 3/4 - 1/8$

Nekatere pesmi bolj naključno, druge bolj dosledno uvajajo krajšanje taktov za polovico dobe. Večina krajšanj se zgodi zaradi vdih, ki ga ljudski pevci ne izpojejo šolsko pravilno za celo dobo (četrtinko), temveč je vdih polovičen (osminski). Kot splošnejše sprejeta metrična sprememba se pojavlja v nekaterih ljudskih variantah *Mati ziblje, lepo poje* – vedno na prehodu med 2. in 3. verzom oziroma med melodičnima frazama *a* in *b*.⁹⁴

Dvojice izvirnega in preoblikovanega podaljšanega takta za polovico dobe:

- $3/8 \rightarrow 3/8 + 1/8$
- $3/4 \rightarrow 3/4 + 1/8$
- $4/4 \rightarrow 4/4 + 1/8$

Podaljšanje takta za polovico dobe lahko glede na številčnost zgledov štejemo za najpogostejšo metrično značilnost ljudskega petja. Nastane kot posledica vdih, ki v osnovni metrični obrazec vnaša dodatno polovično notno vrednost (kot pavzo) – osminko v četrtinskih in osminkih taktovskih načinih. Prav ta način vdih opozarja na bistveno razliko med ljudskim in umetnostnim petjem; slednje upošteva metrično doslednost in vključuje vdih v metronomski obseg takta, medtem ko ljudsko petje pogosto posega izven njega. Takšen vdih je z vidika besedila lahko na mestu diereze ali med verzoma. V zgledih vdih na mestu diereze⁹⁵ ljudski občutek izkoristi zareze v besedilu, vdih na teh mestih pa so z vidika melodije večkrat nelogični in rušijo njen potek. Vidimo torej, kako ljudsko občutenje izrablja določena pravila in je hkrati indiferentno za logičen potek druge prvine.

Vdih, ki s polovico dobe podaljšuje takt, je v neki ljudski varianti lahko zgolj naključen (pojavi se na primer enkrat⁹⁶), lahko pa je pogostejši, celo dosleden in je način lokalnega petja določene pesmi ali značilnost neke pevске skupine oziroma pevca. V nekaterih variantah pesmi *Na jezeru, Pod oknom* in *Ločitev* je osminski vdih dosledno dodan, vedno na istih mestih. Ti zgledi kažejo, da je takšen 'nepravilen' metrični obrazec del ljudsko občutnega metruma in lahko postane metrično pravilo posamezne ljudske variante ali pa ena izmed metričnih variant določene pesmi.⁹⁷

⁹⁴ *Mati ziblje, lepo poje* – GNI M 28.745 (takt 4).

⁹⁵ Diereza: oblikovna prvina ljudske pesmi, ki zaznamuje premor, značilen za nekatere verzne obrazce. Ker se pričujoča raziskava ukvarja z glasbeno analizo, je primernejši muzikološki izraz za prekinitev cezura; uporaben je za vsakršno prekinitev, če gre za verzno dierezo ali običajni vdih, ločen od verzne poteka (prim. Kumer 1977: 129–130).

⁹⁶ *Kje so moje rožice* – GNI M 34.854 (takt 3).

⁹⁷ *Luna sije, kladvo bije* – GNI M 47.154 (takt 1–2), *Le predi, dekle, predi* – GNI M 44.544 (takt 8, 16), *Mati ziblje, lepo poje* – GNI M 21.224 (takt 1–2, 4–6), *Po jezeru bliz Triglava* – GNI M 44.662 (takt 2, 6, 10).

Skrajšani in podaljšani izvirni taktovski načini za celo dobo

⁹⁸ *Luna sije, kladvo bije* – GNI M 43.091 (takt 4),
Oj hišica očetova – GNI M 45.284 (takt 2, 5, 8, 10).

⁹⁹ *Luna sije, kladvo bije* – GNI M 41.087 (takt 1–2).

¹⁰⁰ *Oj hišica očetova* – GNI M 42.803 (takt 2, 5).

¹⁰¹ *Kje so tiste rožice* – GNI M 40.548 (takt 1–7).

Dvojici izvirnega in preoblikovanega skrajšanega takta za celo dobo:

- $3/4 \Rightarrow 3/4 - 1/4$
- $4/4 \Rightarrow 4/4 - 1/4$

V ljudski pesmi se skrajšani takti za celo dobo odražajo kot izmenjavanje 3/4- in 2/4-takta. Vzrok za ta pojav težko razberemo, če pa k varianti ponarodele pesmi postavimo njen avtorski izvirnik, ugotovimo, da gre za občutek, ko hočejo ljudski pevci na meji med dvema besedno-melodičnima deloma peti naprej brez čakanja na predvideni notni vrednosti. Zato zadnjo, navadno dolgo notno vrednost (npr. polovinko) v melodični frazi skrajšajo za polovico in po cezuri nadaljujejo z naslednjo melodično frazo (prim. Kumer 1977: 125).

Ker od obravnavanih ponarodelih pesmi z omenjenim metričnim pojavom nobena nima homogene ritmično-metrične strukture, ni mogoče na-vesti variante, ki bi v celoti ali le v posamezni del prevzela izmenični 3/4 + 2/4-takt, temveč so zgledi le posamezni. Pojav je razmeroma pogost, torej je občutek zanj močno navzoč, v ljudskih variantah pesmi *Pod oknom* in *Ločitev* pa se kaže skoraj kot metrično pravilo.⁹⁸

Na podoben način je za občutek pevcev lahko punktirana četrtnina predolga in jo v želji po dinamičnosti skrajšajo v punktirano osminko, kar skrajšuje taktovski način za celo dobo. Tak pojav je v ljudsko péti pesmi *Pod oknom* skoraj pravilo, torej je sprememba iz 4- v 3-četrtninski taktovski način postala splošno prepoznavna prvina pesmi.⁹⁹

Dvojica izvirnega in preoblikovanega skrajšanega takta za več kot dobo:

- $4/4 \Rightarrow 2/4$

Do takšnega skrajšanja pride takrat, ko je izvirni takt v ljudski varianti že skrajšan, zato gre za enak zgled, kot je skrajšanje oziroma sprememba 3-četrtninskega takta v 3/4 – 1/4. Kljub temu je pojav zanimiv, saj kaže na temeljit ritmično-metrični poseg v izvirni takt, kot ga najdemo v številnih ljudskih variantah pesmi *Ločitev*, kjer omenjena metrična sprememba nastopi dosledno na mestu med verzoma.¹⁰⁰

Dvojici izvirnega in preoblikovanega podaljšanega takta za celo dobo:

- $3/4 \Rightarrow 3/4 + 1/4$
- $4/4 \Rightarrow 4/4 + 1/4$

Vdih, ki segajo izven izvirnega metričnega okvira, so največkrat osminski (polovični), lahko pa ustno izročilo v izvirni taktovski način vnese tudi vdih kot celo dobo. Zgledi so izjemno redki, vendar za del ljudskih variant pesmi *Vse mine* velja skoraj kot pravilo, da je na začetku vdih s celo dobo dodan po vsakem dvotaktju, torej ne le med verzi, temveč tudi na mestu dierez.¹⁰¹

Druge razloge za podaljšanje izvirnih taktovskih načinov opisujem v posameznih podglavjih, ker so kot pojavi vredni ločene obravnave.

Ritardando kot vzrok za podaljšanje izvirnih taktovskih načinov

Eden izmed možnih vzrokov za podaljšanje izvirnega taktovskega načina je lahko tudi *ritardando*, ki ga je ustno izročilo v obliki ritmično-metričnih preoblikovanj preneslo iz notnega zapisa izvirnika oziroma njegove izvedbe. Tako je preoblikovanje iz 3-četrtnskega v podaljšan, 4-četrtnski taktovski način splošno sprejeta ritmično-metrična značilnost ljudskih variant *Po jezeru bliz Triglava*. Gre za mesta med melodičnim potekom in na koncu pesmi, kjer izvorni zapis predvideva *ritardando* ali pa je bil ta v izvajalski praksi celo dodan.

Podobno je v pesmi *Vse mine* zaradi zaključnega *ritardanda* zadnja ritmična celica podaljšana in preoblikovana v samostojno taktovsko enoto. Takšna samostojna polovinska ritmično-metrična enota se je izoblikovala tudi v izvorno ritardiranem zaključku pesmi *Pod oknom*.¹⁰² Bolj raznolike pa se kažejo spremembe pripevov pesmi *Ločitev*; ker so pripevi péti izrazito *rubato*, se ta izvajalska svobodnost večkrat izrazi kot ritmično podaljšanje, zato je taktovski način največkrat mešan ali pa začne na teh mestih veljati celo polovinsko občuten potek.¹⁰³

5- in 7-osminski taktovski način

V slovenski ljudski pesmi pogost 5-osminski metrum je ena izmed posebnosti tudi v ponarodeli pesmi, v kateri pa se ne pojavlja v sosledju, temveč posamično med sicer raznoliko metrično strukturo. Ritmični obrazec s punktirano prvo četrtno v 3-četrtnskem taktu ($3/4$ ♩ ♪ ♪) je iz ritmično-metričnega in akcentualnega vidika najbližje značilnemu ritmičnemu obrazcu v 5-osminskem taktu, pri čemer je prva četrtna skrajšana oziroma ni punktirana ($5/8$ ♪ ♪ ♪).¹⁰⁴

Podobnost, celo zamenljivost med obrazcema teoretično najbolj nazorno prikaže prav ponarodela pesem. Pesem *Vse mine* je od obravnavanih pesmi edina sprejela 5-osminski takt, ker ima v svoji fakturi dva odločilna dejavnika: 3-četrtnski taktovski način in določeni punktirani ritmični obrazec. Da je 5-osminski takt ljudskemu pevskemu občutju še vedno zelo blizu, dokazujejo nekatere ljudske variante te pesmi, ki v taktih z omenjeno ritmično strukturo dosledno uvajajo 5-osminski takt. Omenjeno trditev podkrepi analiza 3-četrtnske Weissove *Sirote* in Vilharjeve *Na jezeru*; ker v izvorni zasnovi pesmi nimata punktiranega ritmičnega obrazca, tudi v ljudskem petju ni prišlo do spremembe v 5-osminski takt.

Metrična sprememba, kot je 5-osminski takt, je možna tudi v 4-četrtnskem taktu, le če ima izvirnik za to izpolnjen ritmični pogoj, torej punktiran ritem. Tako najdemo med ljudskimi variantami pesmi *Pod oknom* in *Ločitev* zglede, kjer je iz ritmičnega obrazca s punktirano četrtno nastal 7-osminski takt, ki pa ohranja akcentuacijo izvirnega 4-četrtnskega takta. Bolj kot 7-osminski takt bi primeru ustrezal zapis $4/4 - 1/8$, saj nima vmesnih stranskih poudarkov, kar je sicer značilno za nepravilne takte južnoslovanskih glasbenih tradicij.

¹⁰² *Po jezeru bliz Triglava* – GNI M 44.662 (takt 3, 7, 11, 15), *Kje so tiste rožice* – GNI M 40.054 (takt 13, 15), *Luna sije, kladvo bije* – T 956/10 (takt 12).

¹⁰³ *Oj hišica očetova* – GNI M 21.069 (takt 3–4, 7–8, 12–16) in GNI M 46.812 (takt 12–14).

¹⁰⁴ Zapisovalci so v preteklosti 5-osminski takt pogosto spregledali ali pa so ga zaradi močnega vpliva šolske glasbene teorije šteli za metrično nepravilno izvajanje ljudskih pevcev in so ga zato zapisovali kot 3-četrtnski takt.

Polimetrično preoblikovanje melodije

¹⁰⁵ Glej *Metrum, Skrajšani in podaljšani takti*.

¹⁰⁶ Glej *Metrum, Ritardando*.

¹⁰⁷ Glej *ibid*.

¹⁰⁸ *Luna sije, kladvo bije* – T 956/10 (takt 2–4), GNI M 41.087 (takt 2–4), GNI M 43.091 (takt 2–4) in GNI M 44.690 (takt 2–4).

¹⁰⁹ *Oj hišica očetova* – GNI M 21.069 (takt 1–4, 12–16), GNI M 34.623 (takt 11–16) in GNI M 42.803.

¹¹⁰ *Kje so moje rožice* – GNI M 34.854 (takt 1–7), GNI M 40.054 (takt 1–4) in GNI M 43.642 (takt 4–8).

Ker ljudski pevci nimajo odnosa do izvirnika kot nedotakljivega umetniškega izdelka, z njim razpolagajo po svojem občutku; s preoblikovanji se v ustnem izročilu zato lahko pokažejo skladateljeve kompozicijske dvoumnosti, zaradi katerih pesem vase prepušča več ali manj variabilnosti. V večini zgledov so polimetrično preoblikovani le posamezni melodični deli in ne kažejo doslednosti, ravno nasprotno pa lahko zaradi doslednosti preoblikovanja pesmi *Vse mine* sklepamo na metrično dvoumnost zasnove izvirnika.

Zgledi izvirnih taktov in delno polimetričnih melodij:

- $3/4 \rightarrow 3/4$ ali $5/8-2/4$ (skrajšan takt na mestu diereze ali med verzoma) $-3/4$.¹⁰⁵
- $3/4 \rightarrow 3/4$ ali $3/4 + 1/8-4/4$ (podaljšan takt zaradi prenosa *ritardanda*) $-3/4$.¹⁰⁶
- $4/4 \rightarrow 4/4-2/4-2/2$ (na dva dela razdeljen takt in podaljšane notne vrednosti zaradi prenosa *ritardanda*).¹⁰⁷

Lahko so zaradi popolnoma spremenjenega taktovskega načina pretežno polimetrične cele melodije:

- *Luna sije, kladvo bije*; $4/4 \rightarrow 3/4-7/8-2/4-4/4$; $3/4-4/4-2/4-4/4$; $3/4 + 1/8-7/8-2/4$; $3/4 + 1/8-5/8-3/4 - 1/8$.¹⁰⁸
- *Oj hišica očetova*; $4/4 \rightarrow 4/4-2/4$ (skrajšan takt med verzoma) $-9/8$ (spremenjen metrum) $-3/4$; $3/4-2/2 + 1/4$ (polovinski metrum zaradi *ritardanda*) $-2/2$; $4/4-2/4-3/4-3/4-4/4$; $4/4-2/4-5/4-4/4$.¹⁰⁹
- *Kje so moje rožice*; $3/4 \rightarrow 5/8-3/4-3/4 + 1/8-5/8-2/4-2/4-3/4$; $3/4-5/4-4/4-3/4$; $3/4-2/4 + 1/8-2/4-4/4-3/4$.¹¹⁰

Temeljito spremenjen izvirni taktovski način

V ponarodeli pesmi so variante s popolnoma spremenjenim taktovskim načinom sicer redke, pa vendar dokazujejo, da v ustnem izročilu ljudski pevci izvirni melodiji lahko podstavijo novo ritmično-metrično shemo, torej nov taktovski način. Ipavčeva pesem *Vse mine*, ki je napisana v umirjenem 3-četrtinskem metrumu in jo ljudski pevci pojejo izrazito v načinu *rubato*, je v eni izmed ljudskih variant (GNI M 47.150) doživela temeljito metrično preoblikovanje v 3-osminski takt.

Metrum pesmi, ki se v ljudskih preoblikovanjih kaže kot izrazito labilna struktura, je v omenjeni varianti izoblikovala izoritmično melodijo, péto v načinu *giusto*. Podobno so melodijo iste pesmi pevci variante GNI M 46.874 iz 3-četrtinskega preoblikovali v povsem drugačen, 4-četrtinski takt, prav tako v metrično doslednem načinu *giusto*. Vnos punktiranega ritma ($3/8 \text{ ♪ } | \text{ ♪ } \Rightarrow 2/4 \text{ ♪ } | \text{ ♪ } | \text{ ♪ } |$) in s tem sprememba iz izvirnega 3-osminskega v 2-četrtinski metrum v varianti pesmi *Predica* GNI M 36.790 sicer ni tako kontrastna, ker gre v obeh primerih za izoritmično strukturo, pa vendar je zgled temeljito spremenjenega taktovskega načina.

Spremenjeno akcentuiranje

Besedni in melodični poudarek sta v ponarodeli pesmi vnaprej določena; sama melodija s svojo akcentuacijsko strukturo tako ne more vplivati na besedni naglas, da bi pojav gibljivega besednega naglasa prišel do izraza. Niso pa redki zgledi, ko občutenje ljudskih pevcev z ritmičnim in metričnim preobražanjem spremeni izvirno mesto glavnih poudarkov v verzu, torej povzroči gibljivost akcentuiranja v besedilu. Fleišmanova pesem *Pod oknom* je na primer na splošno v verzu *trudne pozne ure že* glavni poudarek z *ure* prenesla na akcentualno nepoudarjen *že*.¹¹¹

Analiza je pokazala, da je akcent melodije in besedila tem manj gibljiv, čim manj *rubata* in s tem metričnih sprememb prepušča vase kompozicijska zasnova pesmi. V primeru Ipavčeve pesmi *Vse mine* je v začetku pesmi veliko metričnih nejasnosti in iz ljudskih variant je razvidno, da so pevci metrično popolnoma drugače občutili akcentualno strukturo verzov. Tako je prva stopica *kje so* izvirno postavljena na prvo, poudarjeno dobo, ustno izročilo pa jo je v številnih primerih preneslo na tretjo, nepoudarjeno dobo, torej v dvojno anakruzo¹¹² oz. predtakt, ne ozirajoč se na nadaljnji potek, ki ustvarja metrično mešano melodijo.¹¹³

Vse v raziskavi obravnavane pesmi so trohejske in kot metrično stabilne v ljudskih variantah so tiste z izvirnima ternarnim metrumom in predtaktom. Tako ljudsko pete pesmi *Sirota*, *Predica* in *Na jezeru* v ljudskem petju skoraj brez izjeme ohranjajo izvirna ternarni metrum in predtakt. Prav tako je stabilen trohejski metrum v binarju, čeprav je varianta pesmi *Pod oknom* GNI M 44.690 dokaz, kako močna je v ljudskem petju težnja po predtaktu: glavni poudarek se je s prve besede (*luna*) preselil na drugo (*sije*). Pri pesmi *Vse mine* je bila očitno metrično nestabilna že Ipavčeva uglasbitev; medtem ko je skladatelj besedi *kje so* postavil na akcentualno poudarjeno prvo dobo, je občutje pevcev mesto glavnega poudarka premaknilo na tretjo besedo (*moje*) in s tem prvi dve besedi preneslo v tako priljubljen predtakt.

Razpolovljeno in podvojeno izvirno akcentuiranje

Da je 6-osminski metrum izjemno redek, pa vseeno navzoč metrični pojav v slovenski ljudski pesmi (prim. Kumer 1996: 57), dokazuje varianta GNI M 47.002, v kateri je Ipavčev izvirni 3-osminski metrum *Predice* 47.002 metrično spremenjen z razpolovljenim akcentuiranjem tako, da je nastalo 6-osminsko naglaševanje. Na nasprotni pojav – podvojitev glavnih poudarkov in s tem spremembo iz izvirnega 4-četrtnskega v 2-četrtnski takt – kažejo tri variante pesmi *Pod oknom* (GNI M 21.463, GNI M 44.690 in GNI M 47.154; v vseh primerih gre za 3. in 4. verz).

Nespremenjena izvirna (ritmično-)metrična zasnova pesmi

Ritmično-metrična variabilnost ljudskega petja najmanj poseže v tiste umetne pesmi, ki so kompozicijsko zasnovane izoritmično – z enovitim ritmičnim

¹¹¹ *Luna sije, kladvo bije* – GNI M 41.087.

¹¹² Anakruza: v verzu nepoudarjeni zlog pred prvo stopico, ki v melodičnem smislu predstavlja predtakt. Anakruzo/predtakt lahko oblikuje en ali več zlogov/tonov (Kumer 1996: 59).

¹¹³ *Kje so moje rožice* – GNI M 34.854.

¹¹⁴ Zaradi domnevne nena-
tančnosti zapisa nista upošte-
vani varianti iz zbirke OSNP
(GNI O 306 in GNI O 14.536)
ter varianta GNI M 36.790
v 2-četrtnskem taktu.

¹¹⁵ *Mati ziblje, lepo poje* –
GNI M 25.188, GNI M 24.929,
GNI M 37.756 (*c b - c b*),
GNI M 28.745 (*c d - c d*).

¹¹⁶ *Le predi, dekle, predi* –
GNI M 26.469, GNI M 44.554,
GNI M 44.136.

obrazcem. Tako v svojo ritmično-metrično strukturo pesmi *Sirota* in *Predica* skorajda ne prepuščata sprememb. Pri prvi je le v štirih variantah od desetih mogoče najti primer podaljšanega takta za polovico dobe in en primer skrajšanega takta za celo dobo. Še večjo metrično enovitost izvirnika dokazuje pesem *Predica*: z izoritmično potekajočo melodijo, načinom *giusto* in zložnim 3-osminskim metrumom prepušča vase malenkostne, skoraj zanemarljive metrične spremembe. V treh variantah od šestnajstih¹¹⁴ je 3-osminski takt zaradi vdih skrajšan ali podaljšan za eno dobo (osminko). Te metrične spremembe so sicer vredne omembe, čeprav so za variabilnost teh dveh pesmi obrobnege pomena, ker ne ustvarjajo nadaljnjih metričnih posledic.

Po kompozicijski, notranji strukturi se med seboj ne razločujejo le skladbe, temveč se po variabilnosti med seboj razločujejo tudi njihovi posamezni deli. V nasprotju z drugimi spremenljivimi deli ostajata zaradi trdne, bolj logične melodične strukture v ustnem izročilu tretja in četrta fraza pesmi *Pod oknom* metrično nespremenjeni, v izvirnem 4-četrtnskem taktu. Podobno se v ustnem izročilu nista spremenili prva in tretja fraza pesmi *Ločitev*, in sicer zaradi dinamičnega punktiranega ritmičnega obrazca.

Oblika

Glede na obravnavane zglede je možno sklepati, da ljudski pevci sprejemajo za svoje preproste pesemske oblike, ki so po obsegu vedno male. Za ponarodevanje je torej pomembno notranje oblikovno snovanje, ki je vedno dvo- ali tridelno in sloni na ponovitvah tematskega gradiva. Iz tega sledi, da bi bile prekomponirane in obsežne oblike za človekovo pomnjenje prezapletene in jih ustno izročilo brez velikih in neprepoznavnih preoblikovanj ne bi moglo prevzeti. Iz obravnavanih zgledov je možno izluščiti dva razloga za variabilnost izvirnih oblik:

Spremenjeno sosledje delov pesmi

Največkrat se izvorna oblika spremeni, ko se z ustnim izročilom del izvirnega melodičnega gradiva prestavi z enega oblikovnega mesta v pesmi na drugo mesto. Pesmi, podvržene oblikovnemu spreminjanju, imajo praviloma vsebinsko izrazito enovito melodijo, ki temelji na enem, sicer spreminjajočem se tematskem obrazcu. Opisanemu tipu s spremenjenimi oblikami ustrezata pesmi z variantami *Sirota* in *Predica*. Pri prvi so iz različnih zvez melodičnih dvotaktij izvorne oblike *a b c d* nastale različne nove oblike, preoblikovanje pa je odvisno od tega, v katerem delu je tematika, ki se je ohranila v spominu pevcev: *a b - c b*, *a b - a1 b1*, obstajata celo zvezi *c b - c b* in *c d - c d*.¹¹⁵ Podobno je pesem *Predica* vsebinsko izvorno precej enovita (*a b - c c1 - c' d*), zato je tudi v njenih variantah pogosto prišlo do zamenjave vsebinskih delov. Med deli tematsko prevladuje del *c*, ki je v nekaterih variantah skorajda prekril tematiko delov *a* in *b*: *a b - c' c' - c' d*, *c b - c c1 - c' d* ali pa jo je povsem negiral v tematsko zoženi varianti z obliko *c' c1 - c' c1 - c' d*.¹¹⁶

Izpuščanje delov pesmi

Ljudski pevci v izvorniku predpisanih ponavljanj največkrat ne izvajajo, če jih, praviloma ponavljajo del le v zadnji kitici, redko pa upoštevajo ponavljanje na koncu vsake kitice. Prav tako zanje niso obvezujoči tisti ponovljeni deli, ki so v izvorniku pisani kot *seconda volta* z minimalno melodično spremenjenim potekom. Takšno preoblikovanje kaže Fleišmanova pesem *Pod oknom*, z izvorno obliko *a b b1*, ki pa se je v ustnem izročilu v polovici variant ustalila kot dvodelna oblika *a b*. Pri tem je drugi del *b* enak izvornemu delu *seconda volta*, saj se del *prima volta* zaradi domnevno zapletenega poteka ni ohranil.¹¹⁷

Načina izvajanja *rubato* in *giusto*

Zaradi pomanjkanja izvornih avtorskih zapisov ali katerih koli zanesljivih virov je nemogoče ugotoviti, ali so v tiskih obstoječe agogične in dinamične oznake določili skladatelji ali so jih kot napotke za interpretacijo ali pa morda na podlagi do takrat že izoblikovane interpretacije dodali uredniki pesmaric. Gotovo je to, da so bile nekatere potencialno ponarodele pesmi že interpretativno ustaljene, sicer agogične in dinamične stopnje kot ljudski pesmi tuji parametri ne bi vstopile v ustno izročilo in v nekaterih variantah postale eden od splošno prepoznavnih prvin ljudske variante umetne pesmi.¹¹⁸

Če so v umetni glasbi agogične in dinamične oznake vnaprej predpisane kot vodilo za interpretacijo,¹¹⁹ se v etnomuzikologiji te oznake upoštevajo ob transkribiranju kot prikaz, kako je bila pesem izvedena. Okvirni način izvajanja v etnomuzikologiji tako opredeljujeta izraza *giusto* in *rubato*, medtem ko agogični oznaki *ritardando* in *accelerando*¹²⁰ z razmeroma relativnim pomenom etnomuzikološka transkripcija zabeleži z znakoma ← (za *ritardando*) in → (za *accelerando*), ki natančno označujeta mesto določene agogične prvine.

Izraza *rubato* in *giusto* je etnomuzikologija prevzela iz muzikološke teorije, ki ju razume kot označitev tempa: tempo z določenimi odstopanji z izrazom *rubato* in odmerjeni tempo z *giusto*. Etnomuzikologija z izrazoma označuje dva načina izvajanja v ljudskem petju: *giusto* kot »strogo urejeno, v skladu z danim ritmičnim obrazcem« potekajočo melodijo in *rubato* kot način petja s tolikšnimi odstopanji, da je »ritmični obrazec zaznaven le okvirno, kot osnova« (Kumer 1996: 55). Ker ljudsko petje v primerjavi z izvajanjem v umetnostni glasbi ni šolsko metronomsko odmerjeno, so znotraj ene variante možna malenkostna odstopanja, zato lahko izraza dejanski način izvajanja le okvirno opredelita.

Bistven vpliv na način izvajanja v ljudskem petju ima izvajalska skupina. Pravilo, ki splošno velja za ljudsko pesem, podkrepijo tudi zgledi ponarodelih pesmi. Način izvajanja *giusto*, ki se mu navadno pridružuje še hitrejši tempo, je značilnost manjše skupine pevcev oz. je značilen za enega ali dva pevca. Ker takšno petje sledi predvsem melodičnemu (eno- ali dvoglasnemu) poteku, je večja tudi metronomska odmerjenost in ritmična natančnost petja. Nasprotno pa večje skupine na splošno pojejo *rubato* in počasneje; ker se melodičnemu

¹¹⁷ *Luna sije, kladvo bije* – GNI M 43.091.

¹¹⁸ Splošno prepoznavne so tiste prvine, ki veljajo za skoraj vse ljudske variante in si na podlagi le teh lahko teoretično ustvarimo nekakšen povzetek pesmi.

¹¹⁹ Ker je pojem interpretacija asociativno preveč vezan na umetnostno glasbo, je za ljudsko petje bolj primeren izraz način izvajanja.

¹²⁰ Zaradi bolj nazornega ločevanja med umetno in ljudsko poetiko uporabljam v zvezi z ljudskimi variantami slovenska izraza upočasnjevanje in pohitevanje.

¹²¹ Upočasnjevanje na koncu kitice ali na koncu pesmi ni pravilo, saj se pesem lahko konča tudi v odmerjenem tempu.

¹²² *Po jezeru bliz Triglava* – GNI M 44.662 (8–12),
Kje so tiste rožice – GNI M 40.548 (7–11) in
GNI M 46.874 (11–13).

¹²³ *Oj hišica očetova* – GNI M 34.623 (takt 5),
Le predi, dekle, predi – GNI M 44.544 (takt 5–7),
Mati ziblje, lepo poje – GNI M 44.439 (takt 2–4),
Luna sije, kladvo bije – GNI M 43.091 (takt 2),
Kje so moje rožice – GNI M 36.683 (takt 3, 7)

vidiku pridružuje tudi harmonski, pevci počasneje ustvarjajo sozvočja in se hkrati prepuščajo njihovemu zvenenju, kar vpliva na zadrževanje tempa.

Nespremenjene izvirne agogične oznake

Ljudske variante kar treh obravnavanih pesmi so prek ustnega izročila ohranile interpretativne prvine izvirne, umetne pesmi. Noben izmed pojavov, ki jih obravnavam v nadaljevanju, ni prepoznaven kot absolutno splošna značilnost, pa vendar je nekaj primerov zgovoren zgled za trditev, da ustno izročilo prevzema pesem snovno in duhovno, ne oziraje se na to, koliko je to del njene poetike.

Upočasnjevanje

Iz analize načinov izvajanja ponarodele pesmi se izluščita dve vrsti upočasnjevanja. Prvo je upočasnjevanje, ki tako kot v umetnostni glasbi pomeni postopno zadrževanje tempa. Ta način je ena izmed splošnih izvajalskih prvin ljudske pesmi in pomeni postopno upočasnjevanje navadno na koncu posamezne kitice, še večkrat pa na koncu zadnje kitice.¹²¹ Upočasnjevanje med samim potekom ljudske pesmi prav tako ni neznanka, vendar je v ponarodeli pesmi izrazito posledica hkratnega sobivanja prenesene interpretacije izvirne pesmi. Tega ne bi bilo mogoče tako utemeljeno trditi, če se ne bi izvirne agogične oznake ujemale z načinom izvajanja nekaterih ljudskih variant.

Pravilo velja pravzaprav za vse pesmi: pesmi z izvirno dodanimi agogičnimi oznakami so deležne delnih upočasnjevanj oziroma pohitevanj, pesmi brez njih pa potekajo zložno in odmerjeno. Tako velja za ljudske variante pesmi *Pod oknom* (s prevzetim upočasnjevanjem na koncu kitice) in *Sirota* (upočasnjevanje na koncu ni pravilo), da potekajo razmeroma zložno in dosledno. Še bolj izrazito *giusto* in le z izjemnimi primeri končnega upočasnjevanja ljudski pevci pojejo pesem *Predica*. Nasprotno pa sta pesmi *Vse mine* in *Na jezeru* v izvirkih močno opredeljeni z agogičnimi oznakami in nekateri primeri njunih ljudskih variant dokazujejo prenos izvajanja umetne pesmi v ponarodelo.¹²²

Drugi način upočasnjevanja se v ustnem izročilu ne uresničuje kot agogična sprememba, temveč kot ritmično-metrično podaljšanje izvirnega melodičnega poteka. Primere takšnega preoblikovanja kažejo nekatere ljudske variante pesmi *Ločitev* in *Na jezeru*. Značilno za tovrstni pojav je, da ljudski pevci pesmi dejansko ne upočasnjujejo (če jo, potem le malenkostno), torej melodija poteka v osnovnem tempu. Zato sodi ta način upočasnjevanja v poglavje o načinu izvajanja le vzročno, po tonski vsebini pa sodi v poglavje o metričnih spremembah (glej *Metrum*).

Pohitevanje

Pohitevanje se v ljudskem preobražanju tako kot upočasnjevanje kaže na dva načina. Ljudski pevci ga lahko izvajajo kot dobesedno pohitevanje, in sicer naključno kot splošno veljavno prvino ljudskega petja¹²³ ali kot prenos agogičnega načina iz izvirne, umetne pesmi. Kvantitativno je iz omenjenih

zglede pohitevanja očitno, da je ta agogični način v ljudskem petju bistveno manj navzoč kot upočasnjevanje in ne kaže nekakšnega pravila, temveč se pojavlja povsem naključno.

Drugi način pohitevanja je prenos agogičnih oznak (nekoliko hitreje/hitreje/*stringendo*) iz izvornika v ustno izročilo. Ljudske variante pesmi *Vse mine* in *Na jezeru* pridejo v poštev kot primeri tako prenosa upočasnjevanja kot tudi pohitevanja. Pri pohitevanju si ljudski pevci ne pomagajo le z agogičnimi spreminjanji, temveč temu prilagodijo še tonsko strukturo, ki se kaže kot zgoščevanje ritmične fature s krajšanjem ritmičnih vrednosti in vnašanjem dinamičnega punktiranega ritma.¹²⁴ Ker pa takšno ritmično spreminjanje posledično vpliva na metrična preoblikovanja, so omenjene ritmične oblike obravnavane v poglavju o metrumu (glej *Metrum*).

Nspremenjene izvorne dinamične oznake

Stopnja tonske jakosti je v ljudskem petju tista kategorija, ki se ne spreminja in (vsaj tako velja za starejše pevsko izročilo) ne pozna dinamičnih stopenj, kot jih pozna umetnostna glasba in s tem tudi izvorniki ponarodelih pesmi. Pregled izbranih ljudskih variant kaže dvoje: kljub temu da sta med ljudskimi variantami le dva zglede s spreminjajočimi se dinamičnimi stopnjami, to dovolj zgovorno utrjuje trditev o prenašanju interpretativne plasti pesmi v ustno izročilo.¹²⁵ Na drugi strani pa v primerjavi z velikim številom dinamičnih oznak v izvornikih samo dva zglede dokazujeta še eno zakonitost ljudske pesmi, in sicer, da je enovitost jakosti ljudskega petja tako neomajna, da nanjo umetna pesem skorajda nima vpliva.¹²⁶

Tempo

Opazovanje metronomskih stopenj ponarodelih pesmi daje od vseh glasbenih prvin najbolj enovito podobo. Ne le da posamične ljudske variante druga od druge bistveno ne odstopajo, temveč razmeroma dobro odražajo tudi v izvorniku predvideni tempo izvajanja pesmi.

Vloga pesmi

Ponarodela pesem kot izvorno umetniška stvaritev ima vlogo oziroma namen, ki ga najbolj opredeljuje vsebina besedila, seveda pa primarno umetna pesem nima posebne vloge »v vsakdanjem in prazničnem življenju« (Kumer 1996: 25). Pevci ponarodele pesmi večinoma izvajajo kot priložnostne pesmi, ki jih pejejo enakovredno drugim, niso pa redki tudi primeri, ko je umetna pesem prevzela posebno vlogo v ljudski šegi. Tu je besedno-vsebinski vidik zaradi pomenskosti pesmi spet v prednosti pred glasbenim; medtem ko pesem po vrednostnih merilih melodično lahko le ugaja ali ne ugaja, pa se zaradi vsebine besedila lahko ob določenih priložnostih prevrsta iz priložnostne

¹²⁴ *Luna sije, kladvo bije* – GNI M 41.087 (takt 9–10), *Kje so moje rožice* – GNI M 40.548 (takt 7–11), *Po jezeru bliz Triglava* – GNI M 44.662 (takt 8–12).

¹²⁵ *Mati ziblje, lepo poje* – GNI M 40.476 (takt 1), *Kje so moje rožice* – GNI M 40.054 (takt 12–13).

¹²⁶ To trditev utemeljujejo izbrane ljudske variante, čeprav bi zaradi vplivov različnih glasbenih vrst analiza sodobnega ljudskega petja pokazala številnejše zglede petja z dinamičnimi spremembami.

¹²⁷ Pesem ima vsesplošno razširjeno vlogo jutranjice, ki so jo zjutraj peli svatje in z njo zaključili svatbo (prim. Kumer 1996: 28).

pesmi v pesem s posebno funkcijo. Tako je na primer ustno izročilo Slomškovi *Juternici* (ljudsko znana kot *Hola, hola, fantje, vstajajte*) dodalo vlogo obredne, svatbene pesmi.¹²⁷ Enako, svatbeno vlogo je prevzela tudi v tej raziskavi obravnavana Hribar-Lebanova pesem *Ločitev* (po vsebini izvirno vojaška), saj jo svatje pojejo nevesti, ko odhaja od doma.

Sklep

Ugotovitve pričujoče raziskave so kljub skupnemu predmetu obravnave dvostranske: na eni strani izpostavljam vidike različnih ved kot poskus opredelitve možnih posrednikov procesa ponarodevanja, procesa, ki s ponarodelostjo prevrednoti namenskost, socialni in kulturni ustroj izvirnika pesmi, na drugi strani pa se osredotočam na analitično opazovanje ponarodele pesmi kot časovno neopredeljene glasbene snovi in glasbenih procesov.

V najožjem pomenu besede je ponarodela pesem ljudska pesem, katere izhodiščno stanje je avtorsko znana pesem. Soodnos med izvirnikom in njegovimi ljudskimi preoblikovanji razkriva analitični postopek, vendar spoznanja, ki iz njega izhajajo, niso oprijemljiva tudi za razumevanje samega ponarodevanja. Ponarodevanje, ki temelji pretežno na zakonitostih ustnega izročila, je kot proces časovno težko določljivo dogajanje, ki ga ni mogoče zamejiti in utemeljiti s konkretnimi zgodovinskimi podatki, zato večina poglavij sloni na predpostavkah, ki si v literaturi pomagajo s čim bolj ustreznimi in oprijemljivimi dejstvi. Ker sta ponarodela pesem in proces ponarodevanja v širšem pomenu besede zapletena skupka raznovrstnih dejavnikov, sem skušala osvetliti njune najznačilnejše, ključne poteze. Zastavljena poglavja tu in tam samo odpirajo nova vprašanja ali nudijo le delne odgovore, predvsem pa dopuščajo možnosti, da bi jim stroka z bolj usmerjenim raziskovalnim delom lahko dodala nove ugotovitve. Vzrok za domneve, ki spremljajo pričujočo raziskavo, je na eni strani v neoprijemljivosti glasbene snovi, na drugi strani v nezmožnosti, da bi še tako interdisciplinarno raziskovanje lahko dalo neomajne odgovore.

Raziskava najprej predstavi poti prenašanja umetne pesmi – oblike kulturnih prireditiv, kjer je imela v drugi polovici 19. stoletja umetna pesem vlogo umetniškega, poustvarjanega dela. V poglavje sem uvrstila besede slovenskih društev in čitalnice kot osrednje oblike kulturnega delovanja, kjer so umetne pesmi (nekatero kasneje ponarodele) prevzele najvidnejšo vlogo v glasbenih sporedih in so bile hkrati nosilke zgodovinsko pogojenega slovenskega prebudištva in nacionalne istovetnosti. Za razumevanje procesa ponarodevanja so bile nedvomno odločilnejše prireditve z izrazitejšim družabno-političnim značajem (taborska zborovanja, veselice, družabna srečanja); te so se namreč, za razliko od prvih, odpirale preprostejšim ljudem, ki so prireditve spremljali in v njih aktivno sodelovali. Repertoarno so obravnavane prireditve v veliki meri črpale iz sodobne skladateljske ustvarjalnosti, ustvarjalnosti sredine 19. stoletja, ki je ustvarila številne tako domovinske kot razpoloženske pesmi, te pa še danes zavzemajo bistveni delež med pétimi ponarodelimi pesmimi.

Ko ponarodelo pesem iztrgamo iz njene kulturnozgodovinske, sociološke in psihološke vpetosti, ostane za raziskovanje le kot glasbena snov. V sebi združuje več kot le umetna pesem ali kot sama (anonimna) ljudska pesem, saj se v njej prepletata določenost skladateljskega zapisa in nenehno preoblikovanje ustnega izročila. Šele analitični vpogled v pesemsko snov razkriva spremenljivost in nespremenljivost njene glasbene vsebine, hkrati pa primerjalna analiza posamični ljudski varianti odvzame zaprtost, da ni več unikat, obstoječ sam po sebi: v odnosu do svojega izvirnika postane zgovoren primer preoblikovanja snovi, ki je bila v nekem zgodovinskem trenutku pisno zabeležena kot kompozicijski domislek. Ustno izročilo ravna z avtorsko skladbo kot z nepoznano obliko, raziskovalcu pa, ki obe analitično primerja, avtorska skladba pomeni enkratni vpogled v razumevanje ljudske ustvarjalnosti, ki se odraža v variantnosti pa tudi nevariantnosti.

S primerjalno analitično metodo sem posegla v strukturo ponarodele pesmi s predpostavkami, kje, v čem in v kolikšni meri se umetna in ljudska pesem stikata, v katerih prvinah odločujoče prevlada umetna pesem, kje pa z variantnostjo vanjo bistveno poseže ljudska ustvarjalnost. Z analizo izbranih zgledeov je nemogoče zastaviti natančno tipologijo variantnosti posamične prvine, vsekakor pa je v grobem mogoče povzeti nekatere stalnice in spremenljivke; le-te knjiga podaja kot najizrazitejše značilnosti poteka ustvarjalnega procesa ljudskega petja, to pa hkrati lahko služi kot tipološka osnova tudi (anonimni) ljudski pesmi. Na variantnost lahko gledamo z vidika ene same celice (ritmične, melodične, metrične), kar bi dalo le statistične rezultate, zato sem v lastni analitični metodi najpodrobnejše opazovanje obšla in v prvi vrsti sledila izboru vzorčnih sprememb. Variantnost že zaradi ustno-slušnega sprejemanja in pomnjenja pogojuje nepredvidljiva spreminjanja, šele podrobnejše analitično opazovanje pa pokaže, da je sicer variantnost brezmejna, da pa hkrati velja v ustnem izročilu tudi močna ustaljenost določenih obrazcev.

Pričujoča raziskava navaja veliko raznolikost vedënja posameznih glasbenih prvin; za ritmiko obravnavanih umetnih pesmi ni značilna inventivnost in ta se ne kaže niti v preoblikovanjih ljudskega petja. Še več, glede na analitične izsledke je mogoče celo sklepati, da je ritem najbolj nevariantna prvina ljudske pesmi. Prav nasprotno velja za melodijo, ki jo ljudsko petje dosledno, brez izjeme spreminja. Na eni strani ustno izročilo ne posega v temeljno melodično prepoznavnost pesmi, torej velja nespremenljivost predvsem za tematsko določljive intervalne poteke. Nasprotno pa večji intervalni sklopi tematsko drugotnega pomena vase bolj ali manj prepuščajo variabilnost. Med načini variiranja je tako pogosto zoževanje večjih intervalnih skokov, predvsem v smeri navzdol; s tem je olajšana menjava pevskega registra, hkrati pa sprememba ne posega v izvirno harmonsko zasnovo. Po ambitusu široki, akordsko zasnovani melodični sklopi variabilnosti odpirajo številne možnosti, saj se izkažejo za prezapletene za pomnjenje pevcev in so tako podvrženi poenostavljanjem. Nasprotno disonantnih intervalov ustno izročilo ne glede na njihov obseg ne spreminja, saj je njihov notranji harmonski, vedno dominantni naboj preveč določujoč.

Odkrivanja zakonitosti variabilnosti ustnega izročila seveda pomenijo prav tako pomemben izsledok kot ugotavljanje zakonitosti nevariabilnosti. Medtem

ko so nekatere prvine za preoblikovanje popolnoma zaprte, so druge spremenljive le v nekaterih kompozicijskih sosledjih. Vzroki za nespremenljivost posameznih glasbenih prvin so povsem individualni. Izrazito izoritmična melodija na primer ustnemu izročilu ne dopušča možnosti za ritmično-metrične spremembe, medtem ko se zdi za melodično nespremenljivost odločilen povsem drug razlog. Pevčevo pomnjenje namreč lažje usmerja melodijo s kontrastno zasnovano tematiko, kot če je melodika le rahlo spreminjajoča se. Ravno nasprotno se na kontrastnost metruma ustno izročilo odzove s preoblikovanjem, celo do popolnoma polimetričnih struktur, medtem ko enovitost metrike ohranja izvirno.

Spremembe glasbenih prvin, ki jih je ustvarilo ustno izročilo, je mogoče opazovati oddeljeno drugo od druge, nekatere variantnosti pa postanejo razumljive šele z razumevanjem celovitejše podobe – kot sosledje več prvin, med katerimi delujejo vzročne povezave. Variirani intervali obstajajo sami na sebi, lahko pa posledično vplivajo na izjemen, a ne redek zgled oblikovne spremembe. Ker ustno izročilo ni vezano na sosledje tematskih celic, lahko pride do njihovega novega združevanja, zamenjave ali zavrnitve. Variabilnost lahko celo tako močno poseže v strukturo, da je oblikovna, torej vsebinska podoba ljudsko péte pesmi popolnoma nova in ne le variantna. Poseganje v izvirno obliko dovoljuje zlasti tista kompozicijska struktura, ki se izraža z ves čas podobno, malenkostno preoblikovano tematsko snovjo. Povsem drugače pa pesmi s kontrastno tematiko, z jasno ločenimi vsebinskimi deli že same na sebi določajo nespremenljivost vsebine.

Za najbolj spremenljivo od glasbenih prvin pesmi se je med analitičnim delom izkazala metrika. Vzroki za njeno variabilnost večkrat ne prihajajo iz nje same, temveč so posledica drugih strukturnih dejavnikov. Tako kot katera koli sprememba, so tudi metrične lahko le posamezne, največkrat pa se kažejo kot posledica individualnega načina petja, ki ga oblikujejo svojstvene zakonitosti. Med najznačilnejšimi metričnimi spremembami so nepravilni takti, sosledje mešanih taktov, z vdihom razbiti metrični obrazci in skrajševanje notnih vrednosti za dosego bolj dinamičnega poteka pesmi, navsezadnje pa tudi metrično dvoumna kompozicijska zasnova nudi variantnosti možnost, da poseže v njeno izvirno akcentuiranje.

Variantnosti glasbenih prvin so odraz ljudske ustvarjalnosti in jih v analitičnem delu zaznavamo kot tisto moč ustnega izročila, ki posega v avtorsko določeno glasbeno snov. To, česar pa starejša ljudska pesemska ustvarjalnost ne pozna in je povsem edinstvena vrednost ponarodelih pesmi obravnavanega obdobja, je prenos interpretativnosti umetne pesmi. Te ustno izročilo ne sprejema kot izraz, v smislu izvedenih dinamičnih in agogičnih oznak kot izvedbene predloge, temveč jo po svojih merilih, z ritmičnimi in metričnimi spremembami oblikuje v nove ritmično-metrično urejene razdelke. Opazovanje tovrstnega pojava podkrepi predpostavko, da je določena pesem prešla v ljudsko pesemsko dediščino iz okolja poustvarjane glasbe, za etnomuzikološki vidik pa je še toliko pomembnejša ugotovitev, da ustno izročilo sprejema vse prvine pesmi enakovredno, ne oziraje se na to, ali so notranjega (strukturnega) ali zunanjega (interpretativnega) izvora, in jih enakovredno podredi zakonitostim svoje poetike.

Variantnosti so navidez razmeroma enovite in tipološko kažejo na zakonitosti poteka posamičnih in med seboj soodvisnih glasbenih prvin, hkrati pa so dovolj individualne, da pričajo o precejšnji odprtosti, nezamejenosti in nepredvidljivosti jezika ljudske glasbene ustvarjalnosti. Pričujoča raziskava si je na podlagi izbranih zglede, razpoložljivih terenskih podatkov in zgodovinskega gradiva skušala postaviti ključna vprašanja, povezana s ponarodelo pesmijo, z njenim glasbenim deležem in procesom ponarodevanja. Ukvarjanje s procesom ponarodevanja zaradi njegove časovne neopredeljivosti onemogoča jasne odgovore; hkrati so bili za obravnavano obdobje – drugo polovico 19. stoletja – terenski podatki prepozno zabeleženi, da bi čas, v katerem je umetna pesem tega obdobja prešla v ljudsko pesemsko izročilo, lahko ocenila kot krajši od treh desetletij. Tukajšnja spoznanja na vprašanja, ki sem si jih zastavila na začetku raziskovanja in med njim, ne morejo dati absolutnih odgovorov, ker je časovno, predvsem pa avtorsko ponarodele pesmi težko opredeliti. Vsekakor pa raziskovalno delo s širše zastavljenim konceptom kaže razumevanje ponarodelosti kot enega od temeljnih procesov slovenske ljudske pesemske dediščine in osvetli ponarodelo pesem – tokrat njen glasbeni delež – v raznovrstnosti ljudskih preoblikovanj.

Kratice

DAT	digitalna zvočna kaset
GNI	Glasbenonarodopisni inštitut (pri Znanstvenoraziskovalnem centru Slovenske akademije znanosti in umetnosti)
GNI M	zvočni zapisi GNI ZRC SAZU
GNI O	rokopisni zapisi Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi (OSNP; hrani GNI ZRC SAZU)
GNI R	rokopisni zapisi GNI ZRC SAZU
OSNP	Odbor za nabiranje slovenskih narodnih pesmi (hrani GNI ZRC SAZU)
SAZU	Slovenska akademija znanosti in umetnosti
T	magnetofonski trak
ZRC	Znanstvenoraziskovalni center

Imensko kazalo

- A Aljaž, Jakob 26, 67
B Bleiweis, Janez 16, 25–26, 29–30
C Cigoj Krstulović, Nataša 17, 26, 28
Cvek, Leopold 22
Cvetko, Dragotin 21, 26, 30, 39, 47, 76
D Druzovič, Hinko 21
F Fleišman, Jurij 13, 22, 26–27, 29–30, 39–46, 91, 93, 103, 141
Foerster, Anton 27
G Gabršček, Andrej 19
Glonar, Joža 11, 36
Golež (Kaučič), Marjetka 12, 23, 27
Gomilščak, Jakob 15
Grafenauer, Ivan 23, 31
Gregorčič, Simon 35
H Hajdrih, Anton 27, 76
Hašnik, Josip 22
Hauptman, Svitoslav 21–22
Hribar, Angelik 27, 67–75, 96, 119, 141
Hrovatin, Radoslav 27, 31
I Ipavec, Benjamin 15, 27, 76
Ipavec, Gustav 22, 27, 53–66, 86, 90–91, 108, 115, 141
J Jacobi, Johann Georg 59, 115
Jakelj, Gregor 21
Jenko, Davorin 15, 22, 26–27
Jenko, Simon 15
K Klobčar, Marija 32
Kocijančič, Josip 27
Košat, Primož 15
Kozina, Pavel 30
Kumer, Zmaga 10–14, 16, 23–24, 33–34, 36–38, 43, 53, 75, 82, 87–88, 91, 93, 95–96
L Leban, Avgust Armin 22, 27, 67, 74, 96, 119
Lesjak, Davorin 22
Levec, Fran 59
M Majcen, Gabrijel 20–22, 53, 76
Mašek, Gašpar 27
Mašek, Kamilo 26–27
Merhar, Boris 11
Mirk, Vasilij 31
N Nedvčed, Anton 20–22, 27
O Orožen, Valentin 14, 22, 59, 61, 115
P Podgornik, Lucila 28–31
Pommer, Josef 33–34
Potočnik, Blaž 22, 26–27, 30
Prešeren, France 35, 39, 103
R Rakuša, Fran 27
Razlag, Radoslav 15, 22, 76, 124
Rihar, Gregor 27
S Serajnik, Domicijan 21
Slomšek, Anton Martin 14, 20–22, 53–54, 96, 108
Strel, Janez 22
Š Štrekelj, Karel 10–11, 33, 36, 38
Štritof, Niko 78, 80
T Terseglav, Marko 10, 12, 33
Tominšek, Josip 47
Treiber, Franc 15
Triler, Marjan 47
V Vilhar, Miroslav 15, 22, 27, 33, 47–52, 89, 106, 141
Virk, Jožef 22
Vodušek, Valens 12, 38
Volarič, Hrabroslav 27
Vrbnjak, Viktor 17
Vrčon, Robert 10
W Weiss, Josip Ludvik 22, 27, 29, 76–81, 86, 89, 124, 141
Ž Žirovnik, Janko 48, 61, 76

PRILOGA 1:

Izvirniki in transkripcije ljudskih variant izbranih zgledov

Luna sije, kladvo bije

Pod oknom

France Prešeren/Jurij Fleišman

1. Lu - na si - je, kla - dvo bi - je tru - dne, po - zne u - re že,
pred ne - zna - ne sr - čne ra - ne me - ni spa - ti ne pu - ste,
pred ne - zna - ne sr - čne ra - ne me - ni spa - ti ne pu - ste.

The musical score for 'Pod oknom' is written in G major and 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the notes. The second and third staves continue the melody and lyrics, with the third staff ending with a double bar line.

Giusto $\text{♩} = 112$

GNI M 21.463

1. Lu - na si - je, kla - dvo bi - je tru - dne, po - zne u - re že.
Prej ne - zna - ne sr - čne ra - ne me - ni spa - ti ne pu - ste.

The musical score for 'Giusto' is written in G major and 2/4 time. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and lyrics, with the third staff ending with a double bar line.

Giusto ♩ = 72

GNI M 36.567

1. Lu - na si - je, kla - dvo bi - je tru - dne, po - zna u - re že.

Prej ne - zna - ne sr - čne ra - ne me - ni spa - ti ne pu - ste,

prej ne - zna - ne sr - čne ra - ne me - ni spa - ti ne pu - ste.

Detailed description: This musical score is for a piece in G major and 4/4 time. It consists of three staves. The first staff contains the vocal line with lyrics: "1. Lu - na si - je, kla - dvo bi - je tru - dne, po - zna u - re že." The second staff contains the piano accompaniment for the first two lines of lyrics. The third staff continues the piano accompaniment, including a section with a time signature change to 2/4 and back to 4/4, and a fermata over the final notes. A first ending bracket is marked above the final measure of the third staff.

Giusto ♩ = cca. 72

T 956/10

1. Lu - na si - je, kla - dvo bi - je tru - dne, po - zna u - re že.

Te ne - zna - ne sr - čne ra - ne me - ni spa - ti ne pu - ste,

te ne - zna - ne sr - čne ra - ne me - ni spa - ti ne pu - ste.

Detailed description: This musical score is for a piece in G major and 2/4 time. It consists of three staves. The first staff contains the vocal line with lyrics: "1. Lu - na si - je, kla - dvo bi - je tru - dne, po - zna u - re že." The second staff contains the piano accompaniment for the first two lines of lyrics. The third staff continues the piano accompaniment, including a section with a time signature change to 2/4 and back to 4/4, and a fermata over the final notes. A first ending bracket is marked above the final measure of the third staff.

Rubato $\text{♩} = \text{cca. } 80$

GNI M 41.087



1. Lu - na si - je, kla - dvo bi - je tru - dne, po - zne u - re že.



Prej ne - zna - ne sr - čne ra - ne me - ni spa - ti ne pu - ste,



prej ne - zna - ne sr - čne ra - ne me - ni spa - ti ne pu - ste.

Giusto $\text{♩} = \text{cca. } 104$

GNI M 43.091



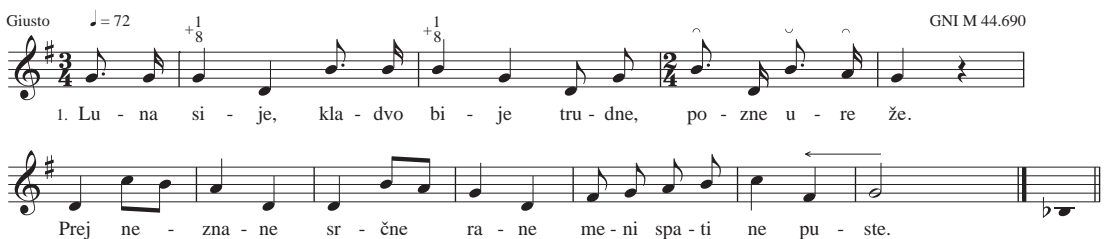
1. Lu - na si - je, kla - dvo bi - je tru - dne, po - zne u - re že.




Prej ne - zna - ni - la iz - bra - ni, me - ni spa - ti ne pu - ste.

Giusto $\text{♩} = 72$

GNI M 44.690



1. Lu - na si - je, kla - dvo bi - je tru - dne, po - zne u - re že.



Prej ne - zna - ne sr - čne ra - ne me - ni spa - ti ne pu - ste.

Rubato

$\text{♩} = 54$

GNI M 47.154

1. Lu - na si - je, kla - dvo bi - je tru - dne, po - zna u - re že.

Prej ne - zna - ne sr - čne ra - ne me - ni spa - ti ne pu - ste,

prej ne - zna - ne sr - čne ra - ne me - ni spa - ti ne pu - ste.

Po jezeru bliz Triglava

Na jezeru

Miroslav Vilhar/Miroslav Vilhar

1. Po je - ze - ru bliz Tri - gla - va čol - nič pla - va sem ter tje.

V čol - nu gla - sno se pre - pe - va, da od - me - va od go - re.

Mi - le pti - ce po do - li - nah in pla - ni - nah se bu - de,

ker so ču - le pe - sem mo - jo, vsa - ka svo - jo žvr - go - le.

žvr - go - le.

Rubato ♩ = 52

GNI M 36.683

1. Po je - ze - ru bliz Tri - gla - va čol - nič pla - va sem t'er tja.
 V čol - nu gla - sno se pre - pe - va, da od - me - va od go - re.
 Mi - le pti - ce po do - li - nah in pla - ni - nah se bu - de.
 Ker so ču - le pe - sem mo - jo, vsa - ka svo - jo žvr - go - le.

Rubato ♩ = 52

T 1293/11

1. Po je - ze - ru bliz Tri - gla - va čol - nič pla - va sem ter tja.
 V čol - nu gla - sno se pre - pe - va, da od - me - va od go - re.
 Mi - le pti - čke po do - li - nah, po vr - hov - ju in pla - ni - nah ...

Rubato ♩ = 54

GNI M 44.662

1. Po je - ze - ru bliz Tri - gla - va čow - nič pla - va sem t'er tje.
 V čow - nu gla - sno se pre - pe - va, da od - me - va od go - re.
 Mi - le pti - ce po do - li - nah in pla - ni - nah se bu - de.
 Ker so ču - le pe - sem mo - jo, vsa - ka svo - jo žvr - go - li.

Le predi, dekle, predi

Predica

Anton Martin Slomšek/Gustav Ipavec

1. Le pre - di, de - kle, pre - di, prav le - po nit na - re - di,
da se ne bo kro - ti - či - la in ne te - kal - cu tr - ga - la
in ne te - kal - cu tr - ga - la, dr - dr, dr - dr, dr - dr.

Zmerno. Z veselim izrazom.

GNI O 306

1. Le pre - di, de - kle, pre - di, prav ten - ko nit na - re - di,
da se ne bo kro - ti - či - la in tud ne tkal - cu tr - ga - la,
in tud ne tkal - cu tr - ga - la, dr - dr, dr - dr, dr - dr.

GNI O 14.536

1. Le pre - di, de - kle, pre - di, prou le - po nit na - re - di,
da se na bo kro - ti - čva pa tud ne tkau - cu tr - go - va,
pa tud ne tkau - cu tr - go - va, dr - dr, dr - dr, dr - dr.

Giusto ♩ = 60

GNI M 26.469

2. Po - šte - na je pre - di - ca in sta - ra ta pra - vi - ca,
da ti - sto de - kle kaj ve - lja, ki o - ble - ko vso do - ma - čo - i - ma,
ki o - ble - ko vso do - ma - čo - i - ma, dr - dr, dr - dr, dr - dr.

Giusto ♩ = 79

GNI M 28.606

1. Le pre - di, de - kle, pre - di, prav tan - ko nit na - re - di,
da se ne bo kr - ti - či - lo, tud n'e tkal - cu tr - ga - lo,
tud n'e tkal - cu tr - ga - lo, dr - dr, dr - dr, dr - dr.

Giusto ♩ = 66

GNI M 30.342

1. Le pre - di, de - kle, pre - di, praf tan - ko nit na - re - di,
da se ne bo kro - ti - či - la in ne se tkal - cu tr - ga - la,
in ne se tkal - cu tr - ga - la, dr - dr, dr - dr, dr - dr.

Giusto ♩ = 100

GNI M 36.790

1. Le pre - di, de - kle, pre - di, prav le - po nit na - re - di,
da se ne bo kr - ti - či - la pa tud ne tkal - cu tr - ga - la, tr - tr, tr - tr, tr - tr.

Detailed description: This musical score is for GNI M 36.790. It is in G major and 2/4 time. The tempo is marked 'Giusto' with a quarter note equal to 100 beats. The melody is written on a single staff. The lyrics are in Slovenian. The piece consists of two lines of music. The first line ends with a double bar line. The second line continues the melody and ends with a double bar line.

Giusto ♩ = 56

GNI M 36.802

1. Le pre - di, de - kle, pre - di, prav ten - ko nit na - re - di,
da se ne bo kro - ti - či - la in tu - di tkal - cu tr - ga - la,
in tu - di tkal - cu tr - ga - la, dn - dn, dn - dn, dn - dn.

Detailed description: This musical score is for GNI M 36.802. It is in G major and 3/8 time. The tempo is marked 'Giusto' with a quarter note equal to 56 beats. The melody is written on a single staff. The lyrics are in Slovenian. The piece consists of three lines of music. The first line ends with a double bar line. The second line continues the melody and ends with a double bar line. The third line continues the melody and ends with a double bar line.

Giusto ♩ = 63

GNI M 38.129

1. Le pre - di, de - kle, pre - di, prav ten - ko nit na - re - di,
da se ne bo kr - ti - či - la pa tud ne tkaw - cu tr - ga - la,
pa tud ne tkaw - cu tr - ga - la, dr - dr, dr - dr, dr - dr.

Detailed description: This musical score is for GNI M 38.129. It is in G major and 3/8 time. The tempo is marked 'Giusto' with a quarter note equal to 63 beats. The melody is written on a single staff. The lyrics are in Slovenian. The piece consists of three lines of music. The first line ends with a double bar line. The second line continues the melody and ends with a double bar line. The third line continues the melody and ends with a double bar line.

Giusto $\text{♩} = 63$

GNI M 39.905

1. Pre - di, de - kle, pre - di, prav tan - ko nit na - re - di,
da se ne bo kro - ti - či - la pa/in tud ne tkal - cu tr - ga - la,
pa/in tud ne tkal - cu tr - ga - la, dr - dr, dr - dr, dr - dr.

The score is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves of music. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 63$. The second staff continues the melody. The third staff concludes with a tempo change to $\text{♩} = 66$ and ends with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

Giusto $\text{♩} = 66$

GNI M 42.991

1. Le pre - di, de - kle, pre - di, prav tən - ko nit na - re - di,
da se ne bo kro - ti - či - la in tud ne tkaw - cu tr - ga - la,
in tud ne tkaw - cu tr - ga - la, dr - dr, dr - dr, dr - dr.

The score is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves of music. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 66$. The second staff continues the melody. The third staff concludes with a tempo change to $\text{♩} = 63$ and ends with a double bar line.

Giusto $\text{♩} = 63$

GNI M 44.136

1. Le pre - di, de - kle, pre - di, prav tan - ko nit na - re - di,
da se ne bo kro - ti - či - la pa tud ne tkal - cu tr - ga - la,
pa tud ne tkal - cu tr - ga - la, dr - dr, dr - dr, dr - dr.

The score is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves of music. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 63$. The second staff includes a first ending bracket with an 8-measure repeat and a fermata. The third staff concludes with a tempo change to $\text{♩} = 72$ and ends with a double bar line.

Giusto ♩ = 60

GNI M 44.544

1. Le pre - di, de - kle, pre - di, prav tan - ko nit na - re - di,
da se ne bo kro - ti - či - la in tud ne tkal - cu tr - ga - la,
in tud ne tkal - cu tr - ga - la, dr - dr, dr - dr, dr - dr.

Detailed description: This musical score is for GNI M 44.544. It is in 3/8 time with a tempo of 60 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are in Slovenian. The score consists of three staves of music. The first staff contains the first line of lyrics. The second staff contains the second line of lyrics. The third staff contains the third line of lyrics and ends with a double bar line. There are some performance markings, including a fermata over the final note of the first line and a breath mark over the final note of the second line.

Giusto ♩ = 56

GNI M 44.603

1. Le pre - di, de - kle, pre - di, prav tan - ko nit na - re - di,
da se ne bo kro - ti - či - la in tud ne tkal - cu tr - ga - la,
in tud ne tkal - cu tr - ga - la, dr - dr, dr - dr, dr - dr.

Detailed description: This musical score is for GNI M 44.603. It is in 3/8 time with a tempo of 56 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are in Slovenian. The score consists of three staves of music. The first staff contains the first line of lyrics. The second staff contains the second line of lyrics. The third staff contains the third line of lyrics and ends with a double bar line. The melody is characterized by a steady eighth-note rhythm.

Giusto ♩ = 56

GNI M 44.787

1. Le pre - di, de - kle, pre - di, prav ten - ko nit na - re - di,
da se ne bo kro - ti - či - la in tud ne tkal - cu tr - ga - la,
in tud ne tkal - cu tr - ga - la, dr - dr, dr - dr, dr - dr.

Detailed description: This musical score is for GNI M 44.787. It is in 3/8 time with a tempo of 56 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are in Slovenian. The score consists of three staves of music. The first staff contains the first line of lyrics. The second staff contains the second line of lyrics. The third staff contains the third line of lyrics and ends with a double bar line. The melody is characterized by a steady eighth-note rhythm.

Giusto ♩ = 63

GNI M 47.002

1. Le pre - di, de - kle, pre - di, prav tan - ko nit na - re - di,
 da se ne bo kro - ti - či - la in tkal - cu tud ne tr - ga - la,
 in tkal - cu tud ne tr - ga - la, dr - dr, dr - dr, dr - dr.

Giusto ♩ = 60

GNI M 47.280

1. Le pre - di, de - kle, pre - di, prav ten - ko nit na - re - di,
 da se ne bo kro - ti - či - la in tud ne tkal - cu tr - ga - la,
 in tud ne tkal - cu tr - ga - la, dr - dr, dr - dr, dr - dr.

Giusto ♩ = 58

GNI M 47.368

1. Le pre - di, de - kle, pre - di, prav tan - ko nit na - re - di,
 da se ne bo kro - ti - či - la in tud ne tkal - cu tr - ga - la,
 in tud ne tkal - cu tr - ga - la, dr - dr, dr - dr, dr - dr.

Performance markings: $-1/8$, $+1/8$, $+1/8$, $+1/8$, 7

Giusto ♩ = 52

GNI M 48.332

1. Le pre - di, de - kle, pre - di, prav le - po nit na - re - di,
da se ne bo kro - ti - či - la in tud ne tkal - cu tr - ga - la
in tud ne tkal - cu tr - ga - la, dr - dr, dr - dr, dr - dr.

Giusto ♩ = 56

DAT 162/5

1. Le pre - di, de - kle, pre - di, prav tan - ko nit na - re - di,
da se ne bo kro - ti - či - la in tud ne tkal - cu tr - ga - la,
in tud ne tkal - cu tr - ga - la, dr - dr, dr - dr, dr - dr.

Kje so moje rožice

Vse mine

Johann Georg Jacobi-Valentin Orožen/Gustav Ipavec

1. Kje so mo - je ro - ži - ce, pi - sa - ne in be - le?
Moj - ga sr - ca lju - bi - ce žla - htno, žla - htno so cve - te - le.
Ah, po - mlad je šla od nas, vze - la jih je zi - ma, mraz!
Ah, po - mlad je šla od nas, vze - la jih je zi - ma, mraz!

Rubato ♩ = 80

GNI M 34.854

1. Kje so mo - je ro - ži - ce, pi - sa - ne in be - le?
Moj - ga sr - ca lju - bi - ce, žla - htno, žla - htno so cve - te - le!
Ah, po - mlad je šla od nas, vze - la sta jih zi - ma, mraz!
Ah, po - mlad je šla od nas, vze - la sta jih zi - ma, mraz!

Rubato ♩ = 54-63

GNI M 36.605

1. Kje so ti - ste ro - ži - ce, pi - sa - ne in be - le?
Z moj - ga sr - ca lju - bi - ce žla - htno, žla - htno so cve - te - le!
A spo - mlad je šla od nas, vze - la jih je zi - ma, mraz!
A spo - mlad je šla od nas, vze - la jih je zi - ma, mraz!

Detailed description: This musical score is for a vocal piece in G major, 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff contains the first line of the vocal line with the lyrics '1. Kje so ti - ste ro - ži - ce, pi - sa - ne in be - le?'. The second staff continues the vocal line with 'Z moj - ga sr - ca lju - bi - ce žla - htno, žla - htno so cve - te - le!'. The third and fourth staves provide two different endings for the piece, both starting with 'A spo - mlad je šla od nas, vze - la jih je zi - ma, mraz!'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The tempo is marked 'Rubato' with a range of 54-63 beats per minute.

Rubato ♩ = 72-80

GNI M 40.054

1. Kje so mo - je ro - ži - ce, pi - sa - ne in be - le?
Moj - ga sr - ca lju - bi - ce, žla - htno, žla - htno so cve - te - le!
Al po - mlad je šla od nas, vze - la jih je zi - ma, mraz!
Al po - mlad je šla od nas, vze - la jih je zi - ma, mraz!

Detailed description: This musical score is for a vocal piece in G major, 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The first system contains the first line of the vocal line with the lyrics '1. Kje so mo - je ro - ži - ce, pi - sa - ne in be - le?'. The second system continues the vocal line with 'Moj - ga sr - ca lju - bi - ce, žla - htno, žla - htno so cve - te - le!'. The third and fourth systems provide two different endings for the piece, both starting with 'Al po - mlad je šla od nas, vze - la jih je zi - ma, mraz!'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The tempo is marked 'Rubato' with a range of 72-80 beats per minute.

Rubato ♩ = 60

GNI M 40.548

1. Kje so mo - je ro - ži - ce, pi - sa - ne in be - le?
Moj - ga sr - ca lju - bi - ce, žla - htno, žla - htno so cve - te - le!
Al po - mlad je šla od nas, vze - la jih je zi - ma, mraz!
Al po - mlad je šla od nas, vze - la jih je zi - ma, mraz!

Detailed description: This musical score is for GNI M 40.548. It features a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Rubato' with a quarter note equal to 60 beats. The piece consists of four staves of music. The first staff begins with a 3/4 time signature and contains the first line of lyrics. The second staff continues the melody with a 3/4 time signature and contains the second line of lyrics. The third staff has a tempo change to ♩ = 76 and a 3/4 time signature, containing the third line of lyrics. The fourth staff returns to ♩ = 60 and contains the fourth line of lyrics. The piece concludes with a double bar line.

Rubato ♩ = cca. 60

GNI M 43.642

1. Kje so mo - je ro - ži - ce, pi - sa - ne in be - le?
Moj - ga sr - ca lju - bi - ce, ka - ko žla - htno so cve - te - le!
Al po - mlad je šla od nas, vze - la jih je zi - ma, mraz!
Al po - mlad je šla od nas, vze - la jih je zi - ma, mraz!

Detailed description: This musical score is for GNI M 43.642. It features a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Rubato' with a quarter note equal to approximately 60 beats. The piece consists of four staves of music. The first staff begins with a 3/4 time signature and contains the first line of lyrics. The second staff continues the melody with a 3/4 time signature and contains the second line of lyrics. The third staff has a tempo change to ♩ = 76 and a 3/4 time signature, containing the third line of lyrics. The fourth staff returns to ♩ = 60 and contains the fourth line of lyrics. The piece concludes with a double bar line.

Rubato ♩ = 72

GNI M 44.653

1. Kje so mo - je ro - ži - ce, pi - sa - ne in be - le?
Moj - ga sr - ca lju - bi - ce, žla - htno, žla - htno so cve - te - le!
Al po - mlad je šla od nas, vze - la jih je zi - ma, mraz!
Al po - mlad je šla od nas, vze - la jih je zi - ma, mraz!

Detailed description: This musical score is for GNI M 44.653. It features a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Rubato' with a quarter note equal to 72 beats. The piece consists of four staves of music. The first staff begins with a 3/4 time signature and contains the first line of lyrics. The second staff continues the melody with a 3/4 time signature and contains the second line of lyrics. The third staff has a tempo change to ♩ = 84 and a 3/4 time signature, containing the third line of lyrics. The fourth staff returns to ♩ = 72 and contains the fourth line of lyrics. The piece concludes with a double bar line.

Giusto ♩ = 72

GNI M 46.874



Giusto ♩ = 58

GNI M 47.150



Oj hišica očetova

Ločitev

Avgust Armin Leban/Angelik Hribar

1. Oj hi - ši - ca o - če - to - va, Bog ži - vi te!
Zdaj se lo - či - ti mo - ra - va, Bog ži - vi te!
A te - ga ni - hče ne po - ve, al te ke - daj bom vi - del še.
Bog ži - - vi te, Bog ži - vi te!

Rubato $\text{♩} = 72$

GNI M 21.069

1. Oj hi - ši - ca o - če - to - va, Bog ži - vi te,
zdaj se lo - či - ti mo - ra - va, Bog ži - vi te!
Al te - ga ni - hče ne po - ve, al te ke - daj bom vi - dla še,
Bog ži - - vi te, Bog ži - vi te!

Rubato ♩ = 69

GNI M 21.130

1. Oj hi - ši - ca o - če - to - va, Bog ži - vi te,
zdaj se lo - či - ti mo - ra - va, Bog ži - vi te!
Al te - ga ni - hče ne po - ve, al te ke - daj bom vi - del še,
Bog ži - vi te, Bog ži - vi te!

Detailed description: This musical score is for GNI M 21.130. It is written in G major and features a complex, changing time signature. The tempo is marked 'Rubato' with a quarter note equal to 69 beats. The score consists of four staves of music. The lyrics are in Slovenian and describe a scene of prayer and reflection. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

Rubato ♩ = 104-96

GNI M 22.958

1. Oj hi - ši - ca o - če - to - va, Bog ži - vi te,
zdaj se lo - či - ti mo - ra - va, Bog ži - vi te!
Al te - ga ni - hče ne po - ve, al te ke - daj bom vi - dew še,
Bog ži - vi te, Bog ži - vi te!

Detailed description: This musical score is for GNI M 22.958. It is written in G major and features a complex, changing time signature. The tempo is marked 'Rubato' with a quarter note equal to 104-96 beats. The score consists of four staves of music. The lyrics are in Slovenian and describe a scene of prayer and reflection. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

Giusto ♩ = 100

GNI M 23.322

1. Oj hi - ši - ca o - če - to - va, Bog ži - vi te,
zdaj se lo - či - ti mo - ra - va, Bog ži - vi te!
Al te - ga ni - hče ne po - ve, al te ke - daj bom vi - dla še,
Bog ži - vi te, Bog ži - vi te!

Rubato ♩ = 60

GNI M 27.941

1. Oj hi - ši - ca o - če - to - va, Bog ži - vi te,
zdaj se lo - či - ti mo - ra - va, Bog ži - vi te!
A te - ga ni - hče ne po - ve, al te ke - daj bom vi - dew še,
Bog ži - vi te, Bog ži - vi te!

Rubato ♩ = 58

GNI M 34.623

1. Oj hi - ši - ca o - če - to - va, Bog ži - vi te,
zdaj se lo - či - ti mo - ra - va, Bog ži - vi te!
Al te - ga ni - hče ne po - ve, al te ke - daj bom vi - dew še,
Bog ži - vi te, Bog ži - vi te!

The musical score for GNI M 34.623 is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves of music. The first staff begins with a 4/4 time signature, which changes to 2/4, then 3/4, and finally 2/4. The second staff continues with 4/4, 2/4, and 3/4. The third staff uses 4/4, 2/4, and 3/4. The fourth staff starts with 3/4, then changes to 4/4, and ends with a double bar line. The lyrics are written below the notes, with some words hyphenated across lines.

Rubato ♩ = 69

GNI M 42.803

1. Oj hi - ši - ca o - če - to - va, Bog ži - vi te,
zdaj se lo - či - ti mo - ra - va, Bog ži - vi te!
A te - ga ni - hče ne po - ve, al te ke - daj bom vi - dew še,
Bog ži - vi te, Bog ži - vi te!

The musical score for GNI M 42.803 is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves of music. The first staff begins with a 4/4 time signature, which changes to 2/4, then 5/4, and finally 2/4. The second staff continues with 4/4, 2/4, and 5/4. The third staff uses 4/4, 3/4, 4/4, and 3/4. The fourth staff starts with 4/4, then changes to 3/4, 4/4, and 2/4. The lyrics are written below the notes, with some words hyphenated across lines.

Rubato ♩ = 92

GNI M 44.629

1. Oj hi - ši - ca o - če - to - va, Bog ži - vi te,
zdaj se lo - či - ti mo - ra - va, Bog ži - vi te!
Al te - ga ni - hče ne po - ve, al te ke - daj bom vi - dew še,
Bog ži - vi te, Bog ži - vi te!

Giusto ♩ = 92

GNI M 45.284

1. Oj hi - ši - ca o - če - to - va, Bog ži - vi te,
zdaj se lo - či - ti mo - ra - va, Bog ži - vi te!
Al te - ga ni - hče ne po - ve, al te ke - daj bom vi - dew še,
Bog ži - vi te, Bog ži - vi te!

Rubato $\text{♩} = 56$

GNI M 46.812

1. Oj hi - ši - ca o - če - to - va, Bog ži - vi te,
zdaj se lo - či - ti mo - ra - va, Bog ži - vi te!
Al te - ga ni - hče ne po - ve, al te ke - daj bom vi - dew še,
Bog ži - vi te, Bog ži - vi te!

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a tempo marking of 'Rubato' and a quarter note equal to 56. The piece is in 4/4 time and features complex harmonic textures with multiple voices and instruments. The lyrics are in Slovenian and describe the birth of Jesus. The score includes various time signature changes (3/4, 2/4, 3/2) and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Mati ziblje, lepo poje

Sirota

Radoslav Razlag/Josip Ludvik Weiss

1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, de - te mi - lo se sme - hlja,
še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sve - ta,
še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sve - ta.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It is in 3/4 time and features a simple, melodic line. The lyrics are in Slovenian and describe the birth of Jesus. The score includes various time signature changes (3/4, 2/4, 3/2) and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Ne prehitro

GNI O 980



1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, mi - lo de - te se sme - hlja,
še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sve - ta.

GNI O 5657



1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, mi - lo de - te se sme - hlja,
k še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sve - ta.

Andante con sentimento

GNI O 9937



1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, mi - lo de - te se sme - hlja,
k še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sve - ta.

GNI O 10.265



1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, mi - lo de - te se sme - hlja,



še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sve - ta.

Giusto ♩ = 54

GNI M 21.224



1. Ma - ti zi - ble, le - po po - je, de - te mi - lo se sme - hlja,



še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sr - ca.

Giusto $\text{♩} = 54$

GNI M 24.929

1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, mi - lo de - te se sme - hla.

Kjer ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sr - ca.

Detailed description: This musical score is for GNI M 24.929. It is in 3/4 time with a tempo of 54 quarter notes per minute. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of two staves. The first staff contains the first line of the song, and the second staff contains the second line. There are some performance markings such as a first ending bracket over the eighth note in the first measure of the second line, and a fermata over the eighth note in the second measure of the second line. The piece ends with a double bar line and a key signature change to one flat (Bb).

Giusto $\text{♩} = 63$

GNI M 25.188

1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, mi - lo de - te se sme - hlja,

še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sve - ta.

2. Ma - ti u - mr - je, zla - ta ma - ma, mi - lo jo - če de - kli - ca,

po ši - ro - kem sve - tu sa - ma se o - zi - ra Mi - li - ca.

Detailed description: This musical score is for GNI M 25.188. It is in 3/4 time with a tempo of 63 quarter notes per minute. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of four staves. The first two staves contain the first line of the song, and the last two staves contain the second line. The piece ends with a double bar line and a key signature change to one flat (Bb).

Giusto $\text{♩} = 56$

GNI M 28.745

1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, de - te mi - lo se sme - hla,

še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sr - ca.

Detailed description: This musical score is for GNI M 28.745. It is in 3/4 time with a tempo of 56 quarter notes per minute. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of two staves. The first staff contains the first line of the song, and the second staff contains the second line. There is a first ending bracket over the eighth note in the first measure of the second line. The piece ends with a double bar line and a key signature change to one flat (Bb).

Giusto $\text{♩} = 76$

GNI M 37.756

1. Ma - ti zi - ble, le - po po - je, de - te mi - lo se sme - hla,

še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sve - ta.

Detailed description: This musical score is for GNI M 37.756. It is in 3/4 time with a tempo of 76 quarter notes per minute. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of two staves. The first staff contains the first line of the song, and the second staff contains the second line. There is a first ending bracket over the eighth note in the first measure of the second line. The piece ends with a double bar line and a key signature change to one flat (Bb).

Giusto $\text{♩} = 54$

GNI M 40.476

1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, de - te mi - lo se sme - hlja,
še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sve - ta.

Detailed description: This musical score is for GNI M 40.476. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is Giusto with a quarter note equal to 54 beats. The piece starts with a piano (p) dynamic. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are in Slovenian. The score consists of two staves of music. The first staff contains the first line of the melody with lyrics: "1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, de - te mi - lo se sme - hlja,". The second staff contains the second line of the melody with lyrics: "še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sve - ta." The piece ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Giusto $\text{♩} = 50$

GNI M 42.005

1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, de - te mi - lo se sme - hlja,
še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sve - ta.

Detailed description: This musical score is for GNI M 42.005. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is Giusto with a quarter note equal to 50 beats. The piece starts with a piano (p) dynamic. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are in Slovenian. The score consists of two staves of music. The first staff contains the first line of the melody with lyrics: "1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, de - te mi - lo se sme - hlja,". The second staff contains the second line of the melody with lyrics: "še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sve - ta." The piece ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Rubato $\text{♩} = 40$

GNI M 42.353

1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, mi - lo de - te se sme - hlja,
še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sr - ca.

Detailed description: This musical score is for GNI M 42.353. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is Rubato with a quarter note equal to 40 beats. The piece starts with a piano (p) dynamic. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are in Slovenian. The score consists of two staves of music. The first staff contains the first line of the melody with lyrics: "1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, mi - lo de - te se sme - hlja,". The second staff contains the second line of the melody with lyrics: "še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sr - ca." The piece ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Rubato $\text{♩} = 70-80$

GNI M 42.745

1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, de - te mi - lo se sme - hlja,
še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sve - ta.

Detailed description: This musical score is for GNI M 42.745. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is Rubato with a quarter note equal to 70-80 beats. The piece starts with a piano (p) dynamic. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are in Slovenian. The score consists of two staves of music. The first staff contains the first line of the melody with lyrics: "1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, de - te mi - lo se sme - hlja,". The second staff contains the second line of the melody with lyrics: "še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sve - ta." The piece ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Giusto ♩ = 69

GNI M 42.992

1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, mi - lo de - te se sme - hlja,
še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sve - ta.

The musical score for 'Giusto' is written in G major and 3/4 time. It consists of a single line of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Giusto' with a quarter note equal to 69 beats per minute. The lyrics are: '1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, mi - lo de - te se sme - hlja, še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sve - ta.' The music features a series of eighth and quarter notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Rubato ♩ = 63

GNI M 44.439

1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, de - te mi - lo se sme - hlja,
še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sr - ca.

The musical score for 'Rubato' is written in G major and 3/4 time. It consists of two lines of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Rubato' with a quarter note equal to 63 beats per minute. The lyrics are: '1. Ma - ti zi - blje, le - po po - je, de - te mi - lo se sme - hlja, še ne ve za tu - ge svo - je, ne za ža - lo - sti sr - ca.' The music features a series of eighth and quarter notes, with a fermata over the first measure of the second line. There is a '+1/8' marking above the first measure of the second line. The score ends with a double bar line and repeat dots.

PRILOGA 2: Seznam ljudskih variant izbranih zgledov

Luna sije, kladvo bije

GNI št.	Naslov po prvem verzu	Kraj zapisa/izvora	Leto zapisa/ posnetka	Informatorji	Leto rojstva informatorjev	Zapisal/ trak
M 21.463	<i>Luna sije, kladvo bije</i>	Vrhpolje pri Moravčah, Gorenjska	1957	Francka B.		T 23
M 36.567	<i>Luna sije, kladvo bije</i>	Predmeja, Primorska	1976	Lojzka V. Cilka Č. Valerija B.	1923 1913 1921	T 838
T 956/10	<i>Luna sije, kladvo bije</i>	Gropada, Primorska (Italija)	1978	Zora K.	1895	T 956
M 41.087	<i>Luna sije, kladvo bije</i>	Predgrad, Bela krajina	1982	Marica J. Ljudmila R. Marko S. Jurij K. Miha B. Ana K. Anica K. Meta Š.	1923 1912 1912 1914 1926 1926 1934 1914	T 1225
M 43.091	<i>Luna sije, kladvo bije</i>	Mihalovec, Dolenjska	1986	Rozalija H.	–	T 1414
M 44.690	<i>Luna sije, kladvo bije</i>	Ješenca, Štajerska	1988	Rozika O.	1915	T 1521
M 47.154	<i>Luna sije, kladvo bije</i>	Britof pri Kranju, Gorenjska	1997	Francka Č. Pavla P.	1912 1911	DAT 36

Po jezeru bliz Triglava

GNI št.	Naslov po prvem verzu	Kraj zapisa/izvora	Leto zapisa/ posnetka	Informatorji	Leto rojstva informatorjev	Zapisal/ trak
M 36.683	<i>Po jezeru bliz Triglava</i>	Moste v Ziljski dolini, Koroška (Avstrija)	1976	Jera J.	1905	T 845
T 1293/11	<i>Po jezeru bliz Triglava</i>	Spodnja Bilpa, Bela krajina	1983	Ivan R.	1899	T 1292
M 44.662	<i>Po jezeru bliz Triglava</i>	Ješenca, Štajerska	1988	Rozika O.	1915	T 1519

Le predi, dekle, predi

GNI št.	Naslov po prvem verzu	Kraj zapisa/izvora	Leto zapisa/ posnetka	Informatorji	Leto rojstva informatorjev	Zapisal/ trak
O 306	<i>Le predi, dekle, predi</i>	Dramlje, Štajerska	1907	Terezija R.	–	Jurij Rajh
O 14.536	<i>Le predi, dekle, predi</i>	Potok v Tuhinjski dolini, Štajerska	1952	Janez P.	1895	Tončka Marolt
M 26.469	<i>Le predi, dekle, predi</i>	Lajovic, Štajerska	1964	Marija Z.	1928	T 415
M 28.606	<i>Le predi, dekle, predi</i>	Ljubno, Štajerska	1967	Marija K.	1910	T 199
M 30.342	<i>Le predi, dekle, predi</i>	Velika Varnica, Štajerska	1969	Gizela T. Anica C. Z.	– –	T 419
M 36.790	<i>Le predi, dekle, predi</i>	Hotunje, Štajerska	1976	Neža P.	1886	T 360
M 36.802	<i>Le predi, dekle, predi</i>	Predmeja, Primorska	1976	Lojzka Cilka	– –	T 851
M 38.129	<i>Le predi, dekle, predi</i>	Kozjak, Štajerska	1978	Florjan P. Rozika B. Vinko B. Tilka P. Anton P. Marija P. Danica P. Slavko P. Anica Z.	1929 1931 1929 1927 1924 1960 1957 1956 1957	T 942
M 39.905	<i>Predi, dekle, predi</i>	Slatina pri Ponikvi, Štajerska	1981	Anica P. Justika V. Malka Š.	1927 1916 1932	T 1092
M 42.991	<i>Le predi, dekle, predi</i>	Knežak, Notranjska	1985	Bernarda S.	1940	T 1404
M 44.136	<i>Le predi, dekle, predi</i>	Oslavje, Primorska (Italija)	1987	Alma V.	–	T 1481
M 44.544	<i>Le predi, dekle, predi</i>	Ješenca, Štajerska	1988	Rezika O.	1915	T 1513
M 44.603	<i>Le predi, dekle, predi</i>	Ogorevc, Štajerska	1988	Pepca U. Elza M.	1926 1931	T 1516
M 44.787	<i>Le predi, dekle, predi</i>	Obrež, Štajerska	1988	Milica J. Antonija K. Elizabeta M. Angela K. Mimika Č. Dragica K. Tinica M. Danica P. Alojzija M. Mirko P. Ernest K. Tilka K.	1940 1921 1933 1928 1934 1935 1948 1938 1930 1930 1910 1944	T 1526
M 47.002	<i>Le predi, dekle, predi</i>	Britof pri Kranju, Gorenjska	1997	Francka Č. Pavla P.	1912 1911	DAT 33
M 47.280	<i>Le predi, dekle, predi</i>	Zapotok pri Sodražici, Dolenjska	1997	Anton J. Ivan K. Alojz A. Frančiška Č. Marija L. France K.	1928 1939 1928 1913 1928 1963	DAT 37
M 47.368	<i>Le predi, dekle, predi</i>	Kebelj, Štajerska	1997	Marija H. Matilda L.	1925 1923	DAT 42
M 48.332	<i>Le predi, dekle, predi</i>	Pragersko, Štajerska/ Črešnjevce, Štajerska	1999	Ljudske pevke Črešnjevce	–	DAT 81
DAT 162/5	<i>Le predi, dekle, predi</i>	Veliki Vrh pri Šmartnem ob Paki, Štajerska	2001	Frančiška A. Marija K.	1937 1935	DAT 162

Kje so moje rožice

GNI št.	Naslov po prvem verzu	Kraj zapisa/izvora	Leto zapisa/ posnetka	Informatorji	Leto rojstva informatorjev	Zapisal/ trak
M 34.854	<i>Kje so moje rožice</i>	Kamnik pod Krimom, Notranjska	1974	Marija V.	1885	T 232
M 36.605	<i>Kje so tiste rožice</i>	Predmeja, Primorska	1976	Lojzka V. Cilka Č. Valerija B. Katica Č.	1923 1913 1921 1966	T 841
M 40.054	<i>Kje so moje rožice</i>	Marija Dobje, Štajerska	1981	Irena Š. Stanka Š. Anica R. Tonček K. Vinko J. Jože J. Martin J.	1955 1953 1957 1951 1958 1952 1953	T 1109
M 40.548	<i>Kje so moje rožice</i>	Dramlje, Štajerska	ok. 1960	Kolarjevi bratje in sestre	–	T 1177
M 43.642	<i>Kje so moje rožice</i>	Dobravica pri Šentjerneju, Dolenjska	1986	Pepca M. Ana K. Anica J. Rezka J. Marija P.	1932 1913 1933 1915 1942	T 1443
M 44.653	<i>Kje so moje rožice</i>	Ješenca, Štajerska	1988	Rezika O.	1915	T 1519
M 46.874	<i>Kje so tiste rožice</i>	Podsreda, Štajerska	1997	Terezija J.	–	DAT 30
M 47.150	<i>Kje so moje rožice</i>	Britof pri Kranju, Gorenjska	1997	Francka Č. Pavla P.	1912 1911	DAT 36

Oj hišica očetova

GNI št.	Naslov po prvem verzu	Kraj zapisa/izvora	Leto zapisa/ posnetka	Informatorji	Leto rojstva informatorjev	Zapisal/ trak
M 21.069	<i>Oj hišica očetova</i>	Viševek, Notranjska	1957	Ivana O.	1897	T 109
M 21.130	<i>Oj hišica očetova</i>	Škrilje, Notranjska/ Viševek, Notranjska	1957	Pepa K. Mica K.	1912 –	T 109
M 22.958	<i>Oj hišica očetova</i>	Leše pri Bistrici, Koroška (Avstrija)	1959	Frančiška P.	1894	T 44
M 23.322	<i>Oj hišica očetova</i>	Kopriva, Primorska	1959	Tona Š.	1876	T 51
M 27.941	<i>Oj hišica očetova</i>	Dežno pri Podlehniku, Štajerska	1966	Marija Š. Marija B.	1889 1912	T 187
M 34.623	<i>Oj hišica očetova</i>	Sv. Gregor, Dolenjska	1973	Nežka L. Marta A. Francka D. Pepca Z. Nada K. Olga D. Angela I. Marija R.	1930 1942 – 1922 1944 1940 1947 1948	T 742
M 42.803	<i>Oj hišica očetova</i>	Kapljišče, Bela krajina	1985	Marija Š. Malka K. Marija B. Pepca J.	1922 1929 1927 1922	T 1390
M 44.629	<i>Oj hišica očetova</i>	Ješenca, Štajerska	1988	Rezika O.	1915	T 1518
M 45.284	<i>Oj hišica očetova</i>	Iljaševci, Prekmurje	1989	Marija K.	1912	T 1551
M 46.812	<i>Oj hišica očetova</i>	Čezsoča, Primorska	1996	Ana M. Pavlina K. Tilka K.	1932 1938 1934	DAT 28

Mati ziblje, lepo poje

GNI št.	Naslov po prvem verzu	Kraj zapisa/izvora	Leto zapisa/ posnetka	Informatorji	Leto rojstva informatorjev	Zapisal/ trak
O 980	<i>Mati ziblje, lepo poje</i>	Vransko, Štajerska	1908	učenka	okoli 1896	Rudolf Vrabl
O 5657	<i>Mati ziblje, lepo poje</i>	–	okoli 1908	–	–	Janko Žirovnik
O 9937	<i>Mati ziblje, lepo poje</i>	–	okoli 1908	–	–	Niko Štritof
O 10.265	<i>Mati ziblje, lepo poje</i>	–	1884	dekleta	–	Janko Žirovnik
M 21.224	<i>Mati zible, lepo poje</i>	Vrhnika pri Ložu, Notranjska/ Viševek, Notranjska	1957	Neža P.	1908	T 102
M 24.929	<i>Mati ziblje, lepo poje</i>	Svetina, Štajerska	–	–	–	T 408
M 25.188	<i>Mati ziblje, lepo poje</i>	Poljubin, Primorska	1962	Ana L.	1896	T 128
M 28.745	<i>Mati ziblje, lepo poje</i>	Hrenova, Štajerska	1968	Katarina P. Uršula P.	1896 1899	T 625
M 37.756	<i>Mati ziblje, lepo poje</i>	Šentjošt nad Horjulom, Gorenjska	1977	Julijana K.	–	T 915
M 40.476	<i>Mati ziblje, lepo poje</i>	Tomaška vas, Štajerska	1982	Elizabeta K. Francka M. Štefka S. Tončka K. Nelka A.	1906 1904 1899 1909 1916	T 1171
M 42.005	<i>Mati ziblje, lepo poje</i>	Blagovica, Gorenjska	1983	pevke in pevci, po domače Apačnikovi	–	T 1320
M 42.353	<i>Mati ziblje, lepo poje</i>	Sv. Danijel, Štajerska	1984	Milka H. Štefka K. Pavla H. Tončka S. Ivana R. Adolf H. Nada H. Ivan H. Franc P.	1937 1939 1944 1922 1926 1943 1946 1935 1927	T 1350
M 42.745	<i>Mati ziblje, lepo poje</i>	Stopiče, Dolenjska	1985	sestre Zupančič	–	T 1386
M 42.992	<i>Mati ziblje, lepo poje</i>	Knežak, Notranjska/ Dolane, Notranjska	1985	Bernarda S.	1940	T 1404
M 44.439	<i>Mati ziblje, lepo poje</i>	Ješenca, Štajerska	1988	Rezika O.	1915	T 1508

Viri in literatura

Arhiv GNI

Arhiv GNI: zbirka pesmi Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi (OSNP) iz let 1906–1913; zbirka rokopisnih pesmaric; zbirka posnetkov na magnetofonskih trakovih od leta 1955 naprej; zbirka posnetkov na DAT-kasetah; tiskane pesmarice.

Bisernica

- 1874 *Bisernica. Sbirka popievaka za štiri muška grla*. [1. del]. Zagreb, Pjev. društvo.

B[leiwis, Janez]

- 1848a *Perva beseda ljubljanskega slovenskega zbora v Ljubljanskim gledišu, 30. dan velikega travna*. V: Kmetijske in rokodelske novice, l. VI, št. 23, str. 95–96.
- 1848b *Druga beseda, napravljena od slovenskega društva v Ljubljanskim gledišu 19. dan tega meseca*. V: Kmetijske in rokodelske novice, l. VI, št. 26, str. 110.
- 1848c *Druga beseda, napravljena od slovenskega društva v Ljubljanskim gledišu 19. dan tega meseca*. V: Kmetijske in rokodelske novice, l. VI, št. 27, str. 115–116.
- 1848d *Županova Micka. Vesela igra (komedija) igrana v Ljubljani 8. dan tega meseca*. V: Kmetijske in rokodelske novice, l. VI, št. 29, str. 125–126.
- 1852 *Novičar iz slovenskih krajev*. V: Novice kmetijskih, rokodelskih in narodskih reči, l. X, št. 12, str. 48.

Cigoj Krstulović, Nataša

- 1997 *Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene matice (1848–1872)*. Magistrsko delo. Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani.

Cvetko, Dragotin

- 1960 *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. 3. knjiga. Ljubljana, Državna založba Slovenije.

- Druzovič, Hinko**
 1910 *Narodna in umetna pesem (v narodnem duhu) v ljudski šoli*. V: Popotnik, l. XXXI, št. 10, str. 300.
- Enciklopedija Slovenije**
 1994 *Enciklopedija Slovenije*. 8. zvezek. Ur. Alenka Dermastia. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Fleišman, Jurij**
 Jurij Fleišman: NUK, M, Mapa.
- Gabršček, Andrej**
 1932 *Goriški Slovenci. Narodne, kulturne, politične in gospodarske črtice*. 1. knjiga. Od leta 1830 do 1900. Ljubljana, samozal.
- Gestrin, Ferdo in Vasilij Melik**
 1950 *Slovenska zgodovina 1813–1914*. Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- Glonar, Joža**
 1908–1923 *Predgovor*. V: Slovenske narodne pesmi. 4. zvezek. Ur. Karel Štrekelj. Ljubljana, Slovenska matica, str. 3–66.
- Golež, Marjetka**
 1988 *Jenkova »Lenčica« in vprašanje ponarodlosti te pesmi*. V: Traditiones. Ur. Angelos Baš. Ljubljana, SAZU, l. 17, str. 169–185.
 1999 *Ponarodela pesem – od pesnika do ljudskega pevca*. V: Traditiones. Ur. Mirko Ramovš. Ljubljana, SAZU, l. 28, št. 2, str. 21–34.
- Golež Kaučič, Marjetka**
 2003 *Ljudsko in umetno – dva obraza ustvarjalnosti*. Ljubljana, ZRC SAZU; Založba ZRC.
- Grafenauer, Ivan**
 1974 *Nekaj o značaju našega narodnega pesništva*. V: Traditiones. Ur. Milko Matičetov. Ljubljana, SAZU, l. 3, str. 5–16.
- Grdina, Igor**
 1999 *Od rodoljuba z dežele do meščana*. Ljubljana, Studia humanitatis.
- Hauptman, Svitoslav**
 1889 *V šolo narodno pesem*. V: Popotnik, l. X, št. 14, str. 225.
 1890 *Petje (s posebnim ozirom na pouk petja v ljudski šoli)*. V: Popotnik, l. XI, št. 16, str. 262.
- Hrovatin, Radoslav**
 1951–1952 *Medsebojni odnosi folklore in umetne glasbene tvornosti na Slovenskem*. V: Slovenska glasbena revija. Ur. Marijan Lipovšek in Matija Bravničar. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, l. I, št. 2, str. 29–34.

- Hrvatska pjesmarica**
- 1894 *Hrvatska pjesmarica. Kolo. Sbirka izabranih hrvatsko-slovenskih muških sborova.* Ur. Nikola pl. Faller. Zagreb, [s. n.].
- Ipavec, Benjamin in Gustav**
- [1864] *Slovenske pesme. 2. zvezek.* Celje, Juri Tarmon.
- Ipavec, Gustav**
- Gustav Ipavec: NUK, M, Mapa.
- Jakelj, Gregor**
- 1890 *Je-li pevski pouk v šoli važen?* V: *Cerkveni glasbenik*, l. XIII, št. 2, str. 10.
- Klobčar, Marija**
- 1998 *Kamničani. Med izročilom in sodobnostjo.* Ljubljana, ZRC SAZU; Založba ZRC.
- Kozina, Pavel**
- 1931 *Jurij Fleišman. Ob zibelki slovenske umetne pesmi.* V: *Zbori.* Ur. Zorko Prelovec. Ljubljana, Pevsko društvo »Ljubljanski Zvon«, l. VII, št. 2, str. 9–12.
- Kremenšek, Slavko**
- 1981 *Etnološka misel v obdobju romantike.* V: *Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi.* XVI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ur. Boris Paternu. Ljubljana, Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani, Filozofska fakulteta; Znanstveni inštitut PZE za slovanske jezike in književnosti. (Obdobja, 2). Str. 525–532.
- Kumer, Zmaga**
- 1977 *Etnomuzikologija. Razgled po znanosti o ljudski glasbi.* Ljubljana, Filozofska fakulteta.
- 1951–1952 *Gregor Rihar in slovenska ljudska pesem.* V: *Slovenska glasbena revija.* Ur. Marijan Lipovšek in Matija Bravničar. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, l. I, št. 2, str. 34–37.
- 1966 *Šmarijski šomašter.* V: *Muzikološki zbornik.* Ur. Dragotin Cvetko. Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, l. II, str. 124–131.
- 1968 *Prešernova »Nezakonska mati« – ljudska pesem.* V: *Muzikološki zbornik.* Ur. Dragotin Cvetko. Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, l. IV, str. 138–145.
- 1991 *Slomšek in slovenska ljudska pesem.* V: *130 let visokega šolstva v Mariboru.* Ur. Avguštin Lah. Maribor, Škofijski ordinariat; Celje, Mohorjeva družba, str. 387–396.
- 1995 *Štrekljevo delo za slovensko ljudsko pesem.* V: *Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj.* Zbornik prispevkov s kongresa, Ljubljana, Cankarjev dom, 24.–27. oktober 1995. Ur. Rajko Muršič in Mojca Ramšak. Ljubljana, Slovensko etnološko društvo; Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, str. 9–21.

- 1999 *Gregorčičev »Izgubljeni cvet« kot ljudska pesem.*
V: Traditiones. Ur. Helena Ložar Podlogar. Ljubljana, SAZU, 1. 28, št. 1, str. 159–164.
- 1996 *Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi.* Ljubljana, ZRC SAZU (Zbirka ZRC, 2).
- Lavorika**
- [po 1878] *Lavorika. Zbirka moških četverospjevov in zborov.* Ljubljana, Glasbena matica.
- Lesjak, Davorin**
- 1898 *Nekaj o petju.* V: Popotnik, 1. XIX, št. 4, str. 54–55.
- Letno poročilo mestne ...**
- 1892–1898 *Letno poročilo mestne osemrazredne dekliške ljudske šole v Ljubljani.* Ljubljana, Osemrazredna mestna dekliška ljudska šola.
- Letno poročilo štirirazredne ...**
- 1885–1893 *Letno poročilo štirirazredne deške in dekliške šole.* Krško, Krajni šolski svet v Krškem.
- Levec, Fran**
- 1891 *Kje so moje rožice? Nemški izvornik Orožnove pesmi »Vse mine«.*
V: Ljubljanski zvon, 1. XI, št. 2, str. 118–119.
- Melik, Vasilij**
- 1981 *Družba na Slovenskem v predmarčni dobi.* V: Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. XVI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ur. Boris Paternu. Ljubljana, Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani, Filozofska fakulteta; Znanstveni inštitut PZE za slovanske jezike in književnosti. (Obdobja, 2). Str. 513–523.
- Mirk, Vasilij**
- 1952–1953 *Narodna pesem v naši glasbi.* V: Slovenska glasbena revija. Ur. Marijan Lipovšek in Matija Bravničar. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1. II, št. 1–2, str. 1–4.
- Muzička enciklopedija**
- 1977 *Muzička enciklopedija.* 1. knjiga. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod.
- Narodni napevi za mladino**
- 1919 *Narodni napevi za mladino.* 2. stopnja. Ur. Janko Žirovnik. Ljubljana, Društvo za zgradbo učiteljskega konvikta.
- Pesmarica**
- 1925 *Pesmarica. Zborovska šola za meščanske in srednje šole.* 4. zvezek. Ur. Hinko Druzovič. Ljubljana, Državna zaloga šolskih knjig in učil.

- [ok. 1852] *Pesmi Miroslava Vilharja*
Pesmi Miroslava Vilharja. 3. šestka. Ljubljana, Kamnotiskarnica Rozal. Eger.
- Pjesmarica narodnih pjesama ...*
 1927 *Pjesmarica narodnih pjesama za I.–V. razrede nar. osnovnih škola*.
 Ur. Zlatko Špoljar. Zagreb, Knjižara Jugoslav. akademije i kr. sveučilišta.
- Podgornik, Lucila**
 1885a *Glasbena vzgoja v Slovencih*. V: Ljubljanski zvon, l. V, št. 5, str. 279.
 1885b *Glasbena vzgoja v Slovencih*. V: Ljubljanski zvon, l. V, št. 6, str. 344.
- Popraševalna pola*
 1907a *Popraševalna pola*. Sv. Miklavž pri Ormožu.
 1907b *Popraševalna pola*. Tevče pri Laškem trgu, Štajersko.
 1907c *Popraševalna pola*. Žiče, Štajersko. Arhiv GNI.
 1907d *Popraševalna pola*. Kropa, Gorenjsko. Arhiv GNI.
- Posamezni doposlani rokopisni zapisi*
Posamezni doposlani rokopisni zapisi (GNI R 22.027–22.207). Arhiv GNI,
 Mapa 439.
- Rakuša, Fran**
 1890 *Slovensko petje v preteklih dobah. Drobtinice za zgodovino slovenskega petja*.
 Ljubljana, samozal.
- Serajnik, Domicijan**
 1887 *Petje v ljudski šoli z ozirom na domoljubno in cerkveno pesem*.
 V: Popotnik, l. VIII, št. 9, str. 132.
- Slavček**
 1879 *Slavček. Zbirka šolskih pesmi*. 3. stopnja. Ur. Anton Nedvčed. Ljubljana,
 samozal.
- Slovenska gerlica*
 1848 *Slovenska gerlica. Venec slovenskih pesem*. 1. zvezek. Ljubljana, Slovensko
 društvo.
- Slovenska pesmarica*
 1896 *Slovenska pesmarica*. 1. zvezek. Ur. Jakob Aljaž. Celovec,
 Družba sv. Mohorja.
- Slovenska pesmarica*
 1964 *Slovenska pesmarica*. Ur. Luka Kramolc in Matija Tomc. Celje,
 Mohorjeva družba.
- Slovenski biografski leksikon*
 1986 *Slovenski biografski leksikon*. 14. zvezek. Ur. Jože Munda. Ljubljana,
 SAZU; ZRC SAZU.

- Šola vesela lepega petja**
 1853 *Šola vesela lepega petja*. [Ur. A. M. Slomšek]. Celovec, Društvo sv. Mohora.
- Šolska veselica v ...**
 1849 *Šolska veselica v Ulimiju na Štajerskim*. V: Kmetijske in rokodelske novice, l. VII, št. 32, str. 141.
- Šolske pesmi**
 1888a *Šolske pesmi*. Ur. Gabriel Majcen. Maribor, Th. Kaltenbrunner, 1. stopnja.
 1888b *Šolske pesmi*. Ur. Gabriel Majcen. Maribor, Th. Kaltenbrunner, 2. stopnja.
 1889 *Šolske pesmi*. Ur. Gabriel Majcen. Maribor, Th. Kaltenbrunner, 3. stopnja.
- Štrekelj, Karel**
 1895–1898 *Predgovor*. V: Slovenske narodne pesmi. 1. zvezek. Ur. Karel Štrekelj. Ljubljana, Slovenska matica, str. V–XV.
- Terenski zvezek ...**
Terenski zvezek: Igor Cvetko 1. Arhiv, GNI.
Terenski zvezek: Zmaga Kumer 3. Arhiv, GNI.
- Terseglav, Marko**
 1987 *Ljudsko pesništvo*. Ljubljana, Državna založba Slovenije. (Literarni leksikon; 32).
 2001 *Štrekljev sindrom*. V: Traditiones. Ur. Helena Ložar Podlogar in Mirko Ramovš. Ljubljana, SAZU, l. 30, št. 1, str. 201–220.
- Tominšek, Josip**
 1906 *Miroslav Vilhar*. V: Spomenica Miroslavu Vilharju. Ljubljana, Odbor za Vilharjev spomenik, str. I–XXXVIII.
- Torkar, Zora**
 1991 *Narodna čitalnica v Kamniku od šestdesetih let 19. stoletja do prve svetovne vojne*. Kamnik, Kulturni center Kamnik.
- Triler, Marjan**
 1997 *Vse so njegove: Po jezeru, Rožic ne bom trgala, Lipa zelenela je ...* V: Delo (22. 7.), št. 166, str. 8.
- Učni načrt ...**
 1885 *Učni načrt za razdeljene jednorazredne ljudske šole*. Ljubljana.
- Veselica v Krajnji**
 1848 *Veselica v Krajnji*. V: Kmetijske in rokodelske novice, l. VI, št. 34, str. 146.

Vilhar, Miroslav

Miroslav Vilhar: NUK, M, Mapa (I–Ž).

Vilharjev spomenik ...

1995 *Vilharjev spomenik spet na trgu*. V: Primorske novice, l. 49, št. 40, str. 7.

[Vodušek, Valens]

1970 *Predgovor*. V: Slovenske ljudske pesmi. 1. knjiga. Ur. Zmaga Kumer, Milko Matičetov, Boris Merhar, Valens Vodušek. Ljubljana, Slovenska matica, str. VII–XXIII.

Vrbnjak, Viktor

1968 *Prvi slovenski tabor v Ljutomeru*. V: Svet med Muro in Dravo. Ob stoletnici 1. slovenskega tabora v Ljutomeru 1868–1968. Maribor, Založba Obzorja, str. 382–473.

Vrčon, Robert

1991 *Izrazi ljudske glasbene teorije na Slovenskem*. V: Traditiones. Ur. Mojca Ravnik. Ljubljana, SAZU, l. 20, str. 107–114.

Vrtec

1875 *Vrtec*, l. IV, št. 3, str. 16.

Summary

“Po jezeru bliz Triglava”

(*Along the Lake near Mt. Triglav*) – The Popularization of Art Songs from the Second Half of the 19th Century

The topic of the present research was the Slovenian art song of the second half of the 19th century observed as a folk song. It deals with the historical key period in which it is hardly possible to elude the year 1848, the Spring of Nations, the time of ideological, political, and cultural transformation in Slovenia. In mid-century, the sung song was the pivotal musical good, the expression of highly acknowledged Slovenian art, quantitatively and qualitatively it represented the culmination of productive and reproductive musical culture in Slovenian milieu at the time. In spite of the unified subject of research the results are of twofold nature: on one hand, there are the aspects of various sciences and an attempt to define all possible mediators in the process of transformation, and on the other, analytical observation of thus folklorized songs as musical matter and musical processes.

Since folklorization appears to be a process predominantly based on the laws of oral tradition, this fact renders pinpointing impossible. The lack of historical data adds up to its undefinability, whereas the process itself, due to extensive spans of time, cannot be formalized into a clear system. Folklorization is therefore to be understood as a transfer of art songs from an artistic milieu to milieu of folk tradition. So, taking into account available historical sources, those activities and factors had to be detected that seem to be the representatives of general importance and influence upon the popularization and folklorization of art songs. In research, all those forms of musical presentation of the latter half of 19th century were embraced through which the art song supposedly passed over from the artistic, individually creative performing milieu into that of the collective folk song heritage; it goes without saying that ideological, political, didactic, sociological, and physiological aspects were taken in consideration as well. Decisive research was dedicated to those forms of cultural performances in which the art song played an artistic, performing art (the so-called *beside* of Slovenian societies and reading rooms); of even greater importance—above all because the inclusion of broader sections of the population—were explicitly social or rather political performances (mass meetings, garden parties, and similar social gatherings). The most important role in the process of folklorization was that of school singing, since this very environment could include the broadest strata of the entire population, so that Slovenian composers of that period were those who—through various vocal genres and didactic aims—gave a crucial contri-

bution to the popularization of songs by embedding them in the conscience of every individual in the Slovenian society, all which proved to be an act of far-reaching consequences considering that, in this way, each individual became a potential promoter of folk culture. Other factors—such as the choice of songs, their sonorous realization, i. e. performance, and frequent repetition, not to say revision, the latter being a key psychological factor—have not been ignored either, since qualitative criteria came out to be of secondary importance, namely: a song heard many times affects feeling already in advance, and even more so the memory of the people.

The central, analytical part of the research, deals with the folklorized song separately from its historical, cultural, sociological, and psychological associations. Since a folklorized song, as regards its role, equals a folk song, it is not—from the viewpoint of the tonal material—historically conditioned. Nevertheless, due to the lasting process and to its embedment in oral tradition, it passes through a number of historical periods. In the general conscience, a folklorized song usually exists in the role of a well-known, popular song. However, for research procedures, it has to meet two conditions, i. e. the knowledge of authorship, which defines it as artistic, and its variable quality, through which belongs to the folk heritage. Considering the most unsuccessful establishment of musical authorship, and in favour of a more detailed analytical methodology, the analytical part has limited itself to six selected examples—songs, by Jurij Fleišman *Under the Window (Pod oknom)*, Miroslav Vilhar *On the Lake (Na jezeru)*, Gustav Ipavec *The Spinner (Predica)* and *Everything Goes By (Vse mine)*, Angelik Hribar *Separation (Ločitev)*, and Josip Ludvik Weiss *An Orphan (Sirota)*. Examples of their folk variants have been taken from the reach archive of the Institute of Ethnomusicology or more precisely: from the manuscript records of the late 19th century, and from the sound archive that has been growing ever since 1955.

Comparative analyses delves into the structure of a folklorized song presuming where, in what, and to what extent the art and the folk song coincide, or rather what are the elements and musical circumstances in which the former is prevalent, and where does the variableness of folk creativity intrude upon the prescribed art song. Due to oral-aural ways of reception and memorizing, the variability of a folklorized song itself conditions unpredictable changes. However, a thorough analysis shows that variability is limitless, though on the other hand, that oral tradition proves a firm stability of certain models.

The present research records great variability in the behaviour of individual musical elements. As regard the rhythmic in folklorized art songs, there is hardly any inventiveness. With the melodics it is the other way around: on the one hand, oral tradition does not broach the basic melodic characteristics, which means that thematically definable progressions remain as a rule unchangeable, whereas intervallic complexes of thematically secondary character allow major or minor degrees of variability. Among the modes of variableness, contradiction of wide progressions should be mentioned, especially those moving downwards. Also wide, chordally based melodic complexes appear to be too complicated for memorizing, so that their simplification leads to many variable solutions. Dissonant intervals, irrespective of

their diapason, remained unchanged because their inner harmonic—always dominant—charges are all too decisive.

The detection of variants is as important as the establishment of invariability. Causes for invariableness are completely idiosyncratic. For example: an explicitly isorhythmic melody does not give oral tradition the possibility of rhythmical – metrical changes, since man's memorizing abilities seem to find it easier to control those melodies that are founded on contrasting thematics than to deal with only slightly changing melodies. Oral tradition therefore responds to contrasting metrical developments by transformations that can reach polymetrical structures, whereas rather unified 'original' leaves metrical characteristics predominantly unchanged. Varied intervals can be self-sufficient, although they can cause exceptional formal changes. Because oral tradition is not bound by the sequence of thematic embryos, new fusions, exchanges, or rejections can occur; variability can thus affect the structure to such degree that the resultant image is a complete formal novum—not a variant. 'Intrusions' into the original are mostly possible with those compositional structures which make use of only slightly transformed thematic material. On the other hand, songs with contrasting subject matter and clear-cut formal sections seem, all by themselves, to establish the unchangeability of the sequence of contents. Analysis has shown that among various musical elements proneness to change can be mostly expected with the metrics; such changes can be either particular or, which is the more usual case, a result of idiosyncratic ways of singing. Among the latter, one should mention odd metres, sequences of mixed metres, through inspiration prolonged or shortened metrical patterns, contractions of note values—all with a view to achieve a more advanced level of dynamic singing.

Variability of musical elements is a reflection of folk creativity. However, what is foreign to this creativity and, the same time, a unique quality of folklorized songs, appears to be interpretability of the art songs. However, this quality is never accepted in the sense of expressiveness, of following dynamic and agogic signs as performing points of departure, but in accordance with its own criteria, form novelly arranged rhythmical and metrical sections. Such phenomena consolidate the supposition that certain songs of the vocal folk heritage have come from the milieu of performed art music. Nevertheless, it is ethnomusicologically even more important that oral tradition accepts all elements of a song equally—irrespective of the inner (structural) or outer (interpretative) origin—and subject them, equally again to its own rules of transformation.

In the narrowest sense of the word a folklorized song is a folk song, the initial status of which was that of an art song with an established author. The relation between the original and its folk transformations can be revealed through analysis. However, only on the basis of musical material alone analytical procedures are not sufficient for understanding the process of folklorization itself. The formalization of folklorization leaves many a chapter open, since variability and wide circulation—to basic presumptions of a folklorized song—are much too relative for any useful definability. Research has tried to reduce the lack of professional criteria, or at least that of the basic—methodological

and analytical–ethnomusicological framework. Suffice it to say that popular and textual research shows the problems of folklorized songs as textually conscious, which is far from satisfactory as regards musical matter. The process of folklorization is a temporally fictitious happening that unfortunately cannot be marked off and substantiated by historical facts. The conclusions can be therefore—in spite of interdisciplinary endeavours—given only in the form of presumptions. Exposed and dealt with were supposedly those most characteristic, outer and inner, key factors which, due to a complicated bunch of various causes, temporally fictitious happenings, and undefinabilities as regards the musical language, cannot have given absolutely valid answers.

Prevedel/Translated by dr. Andrej Rijavec

ponarodelih avtorskih pesmi je gotovo Vilharjeva *Po jezeru bliz Triglava*, ki je danes usidrana v zavesti pevcev in poslušalcev že kot ljudska pesem. Njen prvi verz zato ni naključno tudi naslov knjige, saj je pesem ilustrativni primer prehoda avtorske pesmi med ljudske.

Avtorica usmerja svoj raziskovalni pogled v glasbeno podobo ponarodelih pesmi in skuša preko natančnih muzikoloških analiz odgovoriti na vprašanje o fenomenu popularnosti, ob tem pa išče tista glasbena stičišča t. i. visoke in ljudske glasbe, ki avtorski pesmi omogočijo prestop med ljudske. S tem pokaže še na tiste glasbene prvine umetnih pesmi, s katerimi so se skladatelji hote ali nehote približali glasbeni poetiki ljudskega pesništva. Folklorna poetika se sicer vede do prvin umetne glasbe precej selektivno, pač v okvirih svojih tradicionalnih normativov, vse prejete prvine pa obravnava enakovredno in jih hkrati brez izjeme podredi lastnim zakonitostim preoblikovanja.

O ponarodelih pesmih, ki jih današnja folkloristika obravnava kot ljudske, se je precej pisalo zgolj na besedilni in deloma na kontekstualni ravni, pogled na ponarodevanje pesmi pa je iz glasbenega vidika manjkal. Delo Urše Šivic zdaj to vrzel zapolnjuje in tudi zato je knjiga dragocena obogatitev slovenske folkloristične misli in stroke.

Dr. Marko Terseglav

11.20 €

ISBN 978-961-254-104-0



9 789612 541040

Založba ZRC · Ljubljana
<http://zalozba.zrc-sazu.si>