

F O L K L O R I S T I K A



VALENS VODUŠEK

**ETHNOMUZIKOLOŠKI
ČLANKI IN RAZPRAVE**

***Uredila:* MARKO TERSEGLAV – ROBERT VRČON**

VALENS VODUŠEK
ETNOMUZIKOLOŠKI ČLANKI



ZALOŽBA
Z R C

Zbirka **FOLKLORISTIKA**
Urednica zbirke Marija Klobčar

Valens Vodušek *Etnomuzikološki članki in razprave*

2003, Založba ZRC, ZRC SAZU

Uredila Marko Terseglav in Robert Vrčon

Izdal Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU

Za izdajatelja Marjetka Golež Kaučič

Založila Založba ZRC, ZRC SAZU

Za založnika Oto Luthar

Glavni urednik Vojislav Likar

Oblikovanje in

likovno-grafična ureditev Milojka Žalik Huzjan

Tisk Littera picta d. o. o., Ljubljana

Izid knjige je finančno podprlo Ministrstvo za šolstvo, znanost in šport RS.

Digitalna verzija (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:
<https://doi.org/10.3986/9616358766>

CIP Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

781.7(497.4)(081)

39:78(497.4)(081)

VODUŠEK, Valens

Etnomuzikološki članki in razprave / Valens Vodušek ; uredila
Marko Terseglav, Robert Vrčon. – Ljubljana : Založba ZRC, ZRC
SAZU, 2003. – (Zbirka Folkloristika)

ISBN 9616358766

1. Terseglav, Marko

121543680

V A L E N S V O D U Š E K
E T N O M U Z I K O L O Š K I Č L A N K I

UREDIL
JURIJ FIKFAK

LJUBLJANA 2002

VSEBINA

<i>Predgovor</i> Marko Terseglav	7
<i>Valens Vodusek - začetnik slovenske etnomuzikologije</i> Robert Vrčon	9
<i>Pomen Voduškovega dela za slovensko folkloristiko</i> Marko Terseglav	13

ČLANKI IN RAZPRAVE

Ali in kako definiramo »ljudsko« kulturo kot predmet etnologije	21
O sodobnih nalogah folkloristike	23
O EVROPSKI ETNOMUZIKOLOGIJI	26
KAJ JE SLOVENSKA LJUDSKA PESEM	36
NEKA ZAPAŽANJA O BALADNIM NAPEVIMA NA PODRUČJU SLOVENIJE ..	41
ALPSKE POSKOČNE PESMI V SLOVENIJI	49
KOREOGRAFSKA OBLIKA POMLADNO-OBREDNE IGRE "MOST" V SLOV- ENIJI IN NJENE VARIANTE V JUGOSLAVIJI	72
ZNAČILNOSTI SLOVENSKE LJUDSKE GLASBE IN NJENEGA RAZVOJA	78
SLOVENSKA LJUDSKA GLASBA V STIKU S SOSEDNJIMI KULTURAMI	88
SLOVENSKA KOROŠKA LJUDSKA PESEM	94
PENTATONIKA - IZHODIŠČE RAZVOJA SLOVENSKE LJUDSKE GLASBE ...	101
ARHAIČNI SLOVANSKI PETEREC-DESETEREC V SLOVENSKI LJUDSKI PESMI 111	
ANAKRUZA V SLOVENSKI LJUDSKI PESMI	131
TRIDELNI OSMEREC V SLOVENSКИH IN DRUGIH SLOVANSКИH LJUDSKI PESMIH	141
ÜBER DEN URSPRUNG EINES CHARAKTERISTISCHEN SLOWENISCHEN VOLKSLIEDRHYTHMUS	173
ZITIERTE SCHRIFTEN UND SAMMLUNGEN; ABKÜRZUNGEN	197
O IZVIRU NEKEGA KARAKTERISTIČNEGA RITMA V SLOVENSKI LJUDSKI PESMI	199
Kratki Članki in fragmenti	201
LJUDSKA PESEM	203
THE CORRELATION BETWEEN METRICAL VERSE STRUCTURE, RHYTHMI- CAL AND MELODIC STRUCTURE IN FOLK SONGS	205
WICHTIGE ARCHAISCHE FUNDE IN DEN ALPEN	206
SLOVENSKA LJUDSKA PESEM	207
SLOVENSKA LJUDSKA PESEM S SEL NA KOROŠKEM	214

FOLK MUSIC: SLOVENIA	215
BOOKS AND ARTICLES	220
Radijske oddaje in fragmenti	221
Balade	223
Starejše od epike in balad?	225
REZIJA - NEODKRIT ZAKLAD SLOVENSKE FOLKLORE	231
Kulturnozgodovinske najdbe v Reziji	231
Epske pesmi	235
Kulturnozgodovinske najdbe v Reziji: Inštrumentalna glasba	239
Pot v Rezijo, pot v davno preteklost	242
Slovenska glasbena narečja	248
Ljudska pesem - kažipot v prazgodovino glasbe	252
O ZNAČILNOSTIH SLOVENSКИH LJUDSKИH MELODIJ	256
Uvod	256
O melodijah na štirih tonih	260
Čarobni svet pettonskih melodij	266
O prehodu iz najstarejše dobe slovenske ljudske pesmi v novejšo	270
O slovenskem večglasnem petju	272
O tujih vplivih na slovensko pesem	275
Še o tujih vplivih na slovensko ljudsko pesem	278
IZ ŽIVLJENJA IN DELA RAZISKOVALCA	282
spominski drobcі in intervju	287
VALENS VODUŠEK, operni direktor, usmerjevalec delovanja Glasbenonarodopisnega inštituta in baletni kritik	289
NAKLJUČJA	291
SKUPNO GLASBENO ŽIVLJENJE Z DR. VALENSOM VODUŠKOM	294
SLOVENSKI OKTET IN UMETNIŠKI VODJA DR. VALENS VODUŠEK	296
POGOVOR Z DR. VALENSOM VODUŠKOM	298

PREDGOVOR

Januarja letos je minilo 90 let od rojstva etnomuzikologa, glasbenika in kulturnega delavca dr. Valensa Voduška (1912 – 1989), ki je bil kar 27 let (1955 – 1982) predstojnik Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU. Letos torej mineva 20 let od Voduškove upokojitve. Njegovi nekdanji sodelavci smo sklenili izdati knjigo Voduškovih zbranih etnomuzikoloških člankov in razprav in z njimi predstaviti tega pronicljivega znanstvenika in raziskovalca ter humanista širokih obzorij. Slovenska kulturna javnost je Voduška bolj poznala kot kulturnega delavca, bodisi kor predvojnega opernega in glasbenega kritika, v povojnih letih (1945 – 1951) kot dirigenta radijskega in filharmoničnega zbora, ali pa kot direktorja ljubljanske Opere (1951 – 1957). Gotovo najbolj odmevno pa je bilo njegovo 16 letno umetniško vodstvo Slovenskega okteta (1956 – 1972), ki je pod njegovim vodstvom dosegel umetniški vrh, razpoznavnost in vrhunsko interpretacijo umetne in ljudske vokalne glasbe.

Kulturna in tudi širša javnost pa manj pozna Voduškovo raziskovalno etnomuzikološko delo, četudi je po pomenu celo pomembnejše. V slovenski etnomuzikologiji in folkloristiki je Vodušek gotovo tisti mejnik, mimo katerega ne moreta ne pretekle ne sedanja znanost.

Vodušek je bil človek bogatega znanja, a objavil je relativno malo število del, ki pa so vsebinsko bogata, z novimi spoznanji in odkritji. Sodelavci vemo, da je bil Vodušek izredno kritičen tudi do sebe, po drugi strani pa v raziskavah izredno natančen in je vsako razpravo štel za torzo. To je razumljivo, če vemo, kako veliko je bilo njegovo poznavanje skoraj nepreglednega evropskega gradiva in strokovne literature. Zato se mu je vedno postavljalo vprašanje, če je vse upošteval, če ni česa spregledal ipd. Prav zaradi tega so njegova dela tako verodostojna, saj je znano, da je za en sam problem, ki ga je raziskoval (n.pr. o trodelnem osmercu) pregledal več kot dvajset tisoč pesmi v zbirkah ljudskih pesmi celega sveta, oz. celotno gradivo, ki mu je bilo na voljo. To njegovo razgledanost in znanje so vsi cenili in Vodušek je postal etnomuzikološka avtoriteta tudi v širšem evropskem prostoru. Zaradi tega se nam je zdelo nujno, da v knjigi predstavimo Voduškovo raziskovalno delo in da na enem mestu objavimo vse njegove članke in razprave. Do izida te knjige so bili njegovi članki raztreseni po domačih in tujih strokovnih revijah ter zbornikih in zato so bili često prezrti in to ne le v širši, ampak tudi v ožji strokovni javnosti, zlasti pri mlajših generacijah. Nujno je bilo torej, da njegovi lucidni, znanstveno pretehtani in pomembni članki ponovno vstopijo v zavest strokovne in širše javnosti.

Redakcijske opombe: Članki v knjigi niso objavljeni kronološko, ampak se nam je zdelo smiselneje, da jih razdelimo v tematske sklope. Prvi trije članke se nanašajo na splošno problematiko etnomuzikologije in folkloristike in na njuna metodološka in teoretična vprašanja. Sledijo razprave o splošnih in specifičnih problemih slovenskega ljudskega pesništva v domačem in evropskem okviru. Sledijo članki o slovenski ljudski glasbi in njenih

posebnostih in v dotikih s tujimi kulturami. Za Voduškovo delo je razumljivo, da celotno slovensko ljudsko-glasbeno ustvarjalnost vedno predstavlja v širšem evropskem in svetovnem okviru. Največji del Voduškovih študij je posvečen razmerju med napevom in melodijo v ljudski pesmi in posledično verznim, metričnim, kitičnim in formalnim vprašanjem ljudske pesmi in njeni strukturiranosti ter soodvisnosti glasbenega in verznege metra.

Sledijo kratki članki, fragmenti in nekateri predgovori. Dodali smo še poglavje z radijskimi oddajami, ki smo jih našli v Voduškovi zapuščini, zato niso objavljene vse. Večkrat se je postavilo vprašanje o smiselnosti objav raznih fragmentov in tudi radijskih oddaj, a je prevladalo spoznanje, da so tudi fragmenti in nekoliko poljudnejše radijske oddaje del bogate Voduškove folkloristične misli, ki zaradi jasnejše razvidnosti geneze ustvarjalnega razvoja sodijo v knjigo. Pa ne le zato. Izkazalo se je namreč, da tudi ti članki prinašajo izjemne ugotovitve in zaokrožujejo Voduškov znanstveni nazor in dopolnjujejo njegov etnomuzikološki pogled. Kljub temu pa smo izpustili nekatere fragmente ali samo skicirane članke.

Članki in razprave imajo ob naslovu še podatek o prvotni objavi. Redaktorsko in lektorsko v ta besedila nismo posegali, popravili smo le nekatere tiskovne napake. Prav tako smo pustili tujejezične povzetke tam, kjer so jih prvotno objavljeni članki imeli in jih nismo dodajali tam, kjer jih ni bilo. Lektorsko in redaktorsko smo posegli le v še neobjavljene fragmente in radijske oddaje.

Ob snovanju knjige smo želeli dodati še nekaj spominskih pričevanj njegovih sodobnikov ali sodelavcev. Na žalost, odziv ni bil velik. S kratkimi zapisi pa so se odzvali dr. Henrik Neubauer, Uroš Krek, Danilo Čadež in Marjan Štefančič. Njihove spomine objavljamo na koncu.

Nekaj dejstev o življenju in delu prinaša še intervju z Voduškom, ki ga je pred leti pripravil Julijan Strajnar in je bil objavljen v Glasniku SED.

Prvotno je uredniški odbor načrtoval več dodatnih opomb k člankom, pojasnila in morebitne osvetlitve določenih misli za današnjega bralca. To se nam časovno ni izšlo. Da pa bi bralec ne ostal brez osnovnih razlag Voduškovega dela, sta sodelavca GNI mag. Robert Vrčon in dr. Marko Terseglav dodala krajša članka o Voduškovem etnomuzikološkem delu. Upamo, da bo tako knjiga zadovoljivo osvetlila Voduškov tehten prispevek k slovenski folkloristiki in kulturi. Danes ni v Sloveniji skorajda nobene folkloristične razprave, ki se ne bi sklicevala na Voduškova dela in ugotovitve, saj je bil temeljni duh in gibalo naše moderne folkloristične misli. Zato se nam je zdelo toliko bolj pomembno, da enkrat spoznamo Voduškovo delo v celoti, v katerem se kažeta njegova znanstvena lucidnost in skoraj nedosegljivo znanje.

Zanimivo in hvalevredno je dejstvo, da je pobuda za knjigo prišla iz vrst naših mlajših etnomuzikologov, ki Voduška osebno sicer niso poznali, a odkrivajo in cenijo njegovo strokovno delo.

Manj razumljivo, a za stanje duha logično je dejstvo, da pri sofinansiranju knjige ni sodelovala (čeprav naprošena) Mestna občina Ljubljana, ki ni videla razloga za svojo soudeležbo pri knjigi, čeprav je Vodušek kot Ljubljančan, umetniški ustvarjalec in znanstvenik dal temu mestu svoj pečat in ga je s svojim delom populariziral v svetu, kakor tudi celotno Slovenijo. Razumljiva postaja starodavna modrost, da pač nihče ne more biti prerok v svojem kraju. Zato pa gre toliko bolj iskrena zahvala tistim, ki so izid knjige omogočili, Ministrstvu za kulturo in ZRC SAZU.

Marko Terseglav

VALENS VODUŠEK – ZAČETNIK SODOBNE SLOVENSKE ETNOMUZIKOLOGIJE

Dr. Valens Vodušek je bil po svoji osnovni izobrazbi pravnik, a ga je ljubezen do glasbe (in to vseh zvrsti) že zelo zgodaj zapeljala v raziskovanje slovenskega ljudskega glasbenega izročila, ki mu je ostal zvest vse do upokojitve in tudi do svoje prezgodnje smrti. Vodušek je z mnogimi svojimi terenskimi raziskavami, presenetljivimi odkritji in njihovimi revolucionarnimi razlagami, z velikimi koraki stopil tudi v svet svetovne etnomuzikologije. Tega ne trdim zgolj na osnovi njegovih objav v različnih publikacijah, temveč tudi na osnovi pregleda njegove zapuščine, ki jo hranimo v arhivu Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU. Tako se mi zdijo enako neprecenljive vrednosti njegove tehtne etnomuzikološke razprave, kakor tudi nekoliko bolj poljudno pripravljene številne radijske oddaje, s katerimi je Vodušek želel približati značilnosti naše ljudske glasbene kulture širšemu krogu poslušalcev, pri tem pa je uspešno vzdrževal ravnovesje med strokovnimi spoznanji in preprosto ter razumljivo razlago glasbenih pojavov. Seveda so bile njegove radijske oddaje obogatene s predvajanji avtentičnih terenskih posnetkov naše ljudske glasbe (ob tem naj spomnim, da je bilo terensko snemanje v prvih letih po 2. svet. vojni v evropski etnomuzikologiji – tudi v t.i. zahodni – še ne ravno pogost pojav) in spremljajočimi komentarji, s čimer pa pričujoča publikacija žal ne more postreči.

Vodušek se ni omejeval zgolj na raziskovanje slovenske ljudske glasbene dediščine, temveč je nenehno vztrajal pri medsebojnih primerjavah ljudskih glasbenih kultur Evrope in sveta. Ni čudno, da je mogoče opaziti sledi njegovega skrbnega in natančnega študija v domala vsaki domači in tuji etnomuzikološki publikaciji ali pesemski zbirki v našem inštitutu.

Tako je v svojem referatu na simpoziju v Bovcu razlagal, da je objektivno ugotavljanje medsebojnih vplivov in primerjanje ljudskih glasbenih kultur zelo težko. Znanstveniki se po njegovem težko otresejo čustvenih in narodnostno obarvanih vplivov, po drugi strani pa so težave še stvarnega in metodičnega značaja. Menil je, da je za vsako primerjanje, npr. sosednjih kultur, potrebno poznavanje gradiva na obeh straneh njunega stikališča. Taki stikališčni pasovi bi morali biti že temeljito raziskani. Drugi pogoj bi bila že izdelana klasifikacija in tipologija pojavov in po možnosti raziskava njihovega zgodovinskega razvoja, ki sta bila po njegovem šele v začetni fazi. Mnogo dlje etnomuzikologija v tej smeri od takrat pravzaprav ni napredovala.

Iskanje tistih prvin v naši ljudski glasbi, ki bi potrjevale njeno morebitno izvirnost in avtohtonost torej nikakor ni lahko delo. Vodušek je v mnogih svojih razpravah obravnaval prav ta vprašanja in prišel do ugotovitev, na osnovi katerih lahko danes s precejšnjo gotovostjo trdimo, da se v naši ljudski glasbi nahajajo takšne vrste prežitki, ki nam pričajo o izjemni arhaičnosti in izvirnosti naše ljudske glasbene kulture. Kot primer ljudske glasbe,

ki še danes ohranja nekakšne začetne razvojne oblike evropskega ljudskega večglasja, omenja Vodušek ljudsko glasbo naše slovenske manjšine v Reziji. Danes si nihče več ne upa trditi, da je naše večglasje rezultat nemškega vpliva, saj so prav njegove raziskave pokazale, da je izvorno mnogo starejše in v teh starejših oblikah predvsem v nikakršni povezavi z german-skimi narodi. Arhaično jedro iz katerega se je mogla razviti naša tetra- in pentatonika je po njegovem tisto s tremi toni. Pesmi s takim arhaičnim jedrom pa je v mnogih terenskih raziskavah v Reziji odkrival kar sam in so takrat še tvorile večino (skoraj dve tretjini) vsega rezijanskega pesemskega repertoarja.

Druga največja značilnost rezijanskega glasbenega stila je dvoglasje z zgornjim glasom, ki poje melodijo in z ležečim ali »brenčečim« spodnjim glasom. Ta ponavlja domala ves čas en sam ton. Gre za primer bordunskega dvoglasja, ki je drugje v Evropi prava redkost, v Reziji pa je, v povezavi z melodijami na izredno majhnem številu tonov, še danes prevladujoč način ljudskega glasbenega izražanja. Vodušek je bil mnenja, da lahko na primeru rezijanskega ljudskega petja spoznamo začetne razvojne faze ljudskega večglasja v Alpah nasploh.

Na podlagi Voduškovih »rezijanskih« spoznanj postane zanimivo tudi preučevanje naših starejših večglasnih pevskih stilov (npr. pet-, šestglasje, petje na tretko, četrko). Ko človek dalj časa posluša tovrstno ljudsko petje, sliši, kljub velikemu številu glasov in različnosti, linijsko svobodno vodenih pevskih glasov in vtis nekakšne monolitne zvočne mase. Med posameznimi pesemskimi melodijami se ta na prvi pogled ne spreminja kaj dosti. Delno k temu prispeva sam način ljudskega petja, ki po glasnosti ne pozna večje ali manjše pomembnosti posameznih glasov, temveč pojejo pevci vsak svojo linijo enako glasno. Zaradi tega nekoliko bolj izstopajo predvsem visoki glasovi in basovski temelj, ki ga ponavadi poje več pevcev hkrati. Vodilni glasovi in njihove linije, ti so pravzaprav nosilci pesemske melodije, ostajajo v zvočni masi nekoliko v ozadju. Razen tega glasovi »vmes«, »tretka« in »četrka« stopnjujejo vtis bordunskosti, saj se veliko zadržujejo na istih lestvičnih stopnjah: »vmes« in »tretka« na dominantni, »četrka« na toniki.

Zaradi tega domnevam, z veliko previdnostjo seveda, da gre pri teh načinih večglasja v bistvu za razvitejše oblike dvoglasnega bordunskega načina petja, kakršnega je že pred mnogimi leti odkrival Vodušek v Reziji. Kdaj in kako so te oblike večglasja nastale in se razvijale, je težko ugotoviti. Nedvomno so v veliki meri plod ljudske glasbene domišljije in ustvarjalnosti ter temeljijo na avtohtonem ljudskem pevskega izročila.

Ni izključeno, da je tovrstno večglasno ljudsko petje zaradi nekakšne »monotonosti«, po drugi strani pa tudi zaradi svoje zahtevnosti, izgubljalo priljubljenost nasproti novejšim pevskim oblikam, ki so se, po Vodušku, začele širiti na naše etnično ozemlje pred nekaj stoletji v času reformacije, protireformacije in kasneje s prodorom t.i. »alpskih poskočnic«. Te oblike, katerih tipičen predstavnik je terčno paralelno triglasno petje, so šle zaradi večje enostavnosti, preproste všečnosti in spevnosti morda bolje »v ušesa«. Prav v tem najverjetneje tiči razlog za velik uspeh in za hitro širjenje teh pesmi. Zanje Vodušek ugotavlja, da so v kratkem času in na razmeroma velikem zemljepisnem prostoru (verjetno povsod v Alpah) precej spremenile dotedanjo podobo ljudskega pevskega izročila.

Pri raziskovanju ljudske glasbe ugotavljamo, da je naše ljudsko petje tesno povezano z oblikami ljudskega petja drugih slovanskih ljudstev, obenem pa nam kaže, na nekoč tesno povezanost z neslovanskimi ljudskimi kulturami. Pri tem so posebej zanimive Voduškove

ugotovitve glede obrednega 'prvega reja' iz Ziljske doline na Koroškem. Njegov ritem, tega najdemo tudi v precejšnjem številu slovenskih balad, so včasih imeli za neko slovensko-slovansko posebnost in je dolgo veljal za edini plesni primer te vrste, dokler ni Vodušek z raziskovalno ekipo odkril v Reziji izredno močnega centra tega ritma, ki je tam praviloma povezan s plesom. Temu ritmu je potem v svojih nadaljnjih raziskavah sledil preko romanske Švice do Francije in Lotaringije. Še bolj ga je presenetilo dejstvo, da so francoske melodije po tipu enake slovenskim in torej z našimi v ozki genetični zvezi. Edina možna razlaga tega pojava se mu je zdel skupni predсловanski, po njegovem keltski substrat.

Voduškovim spoznanjem težko oporekam. Danes bi morda njegove trditve še bolje razumeli, če bi namesto termina »predсловanski« uporabili termin »neslovanski«. Razlika je bistvena! Če namreč sprejmemo tezo, da se slovanski živelj ni naselil v Vzhodne Alpe šele v 6. stol., temveč mnogo prej, vsekakor pa prej, preden so v te kraje prišli Kelti, potem nam postane tudi ta »presenetljiv« pojav docela razložljiv. Takšno »prežetje« dveh kultur je namreč možno samo z dolgoletnim skupnim življenjem keltskega in slovanskega življa, n.pr. od leta 500 pr.n.št., ko naj bi Kelti prišli v deželo ter si jo vojaško in politično podvrgli, do približno leta 100 pr.n.št., ko arheologi ugotavljajo, da naj bi si staroselska kultura zopet opomogla, maloštevilno keltsko prebivalstvo pa naj bi se »utopilo« v staroselski množici.

Vprašanja, ki se najpogosteje pojavljajo pri raziskovanju ljudske glasbe in petja ter tudi pri raziskovanju drugih oblik ljudske kulture, so tudi danes povezana z ugotavljanjem prežitkov t.i. »staroselskih kultur«. Vse prevečkrat se je dogajalo, da so etnologi, sociologi in celo arheologi svoja spoznanja, bodisi hote ali nehote, prilagajali trditvam zgodovinarjev. Ti so zgodovinske interpretacije naslonili več ali manj na pisane vire, še posebej velja to za zgodovino pisje 19. stoletja. Pri tem so vključevali (če so jih sploh) v svoje zgodovinske razlage že »zgodovinsko prenetena« spoznanja zgoraj omenjenih ved. Seveda takrat raziskovalci niso imeli na razpolago nikakršnih tehničnih pripomočkov, s katerimi bi to zvrst ljudske kulture ustrezno beležili in jo nato natančno raziskovali. Zato so bile njihove trditve rezultat zelo omejenih spoznanj, s takimi spoznanji pa si tudi zgodovino pisje ni moglo dosti pomagati.

Stanje v naši etnomuzikologiji se je, predvsem zahvaljujoč Valensu Vodušku, že v začetku 50-ih let 20. stoletja popolnoma spremenilo, tako v tehničnem kot v metodičnem pogledu. Nove raziskovalne metode in tehnični pripomočki (magnetofon) so omogočili lažje terensko raziskovalno delo. Magnetofonski posnetki, ki so se začeli množiti v arhivu Glasbenonarodopisnega inštituta, so predstavljali trden temelj, na katerem je Vodušek gradil bistvena spoznanja o značilnostih slovenske ljudske glasbe. In ta so bila mnogokrat v popolnem nasprotju s tistim, kar so o slovenskem ljudskem glasbenem izročilu pisali pred njim in, so hkrati trdna osnova tudi za slovensko etnomuzikološko raziskovanje v prihodnosti.

Robert Vrčon

POMEN VODUŠKOVEGA DELA ZA SLOVENSKO FOLKLORISTIKO

Čeprav bi Voduške raziskave zaslužile podrobnejšo obravnavo, opozarjam le na nekatere, ki se zdijo bistvene za razvoj slovenske folkloristične misli. Gre predvsem za tiste članke, s katerimi Vodušek prehaja iz etnomuzikoloških tem na druga področja, tako v literarno teorijo kot v etnologijo. Pri raziskavah ljudskega pesništva oz. ljudske vokalne glasbe, je bilo nemogoče ostati le pri glasbeni plati, saj je ljudska pesem celota šele skupaj z napevom in besedilom. Ta sta med seboj neločljivo povezana in vplivata drug na drugega. Tega se je Vodušek zelo dobro zavedal in je zato neprestano opozarjal, kako glasbeni metrum vpliva na besedilo, na verze in njihovo strukturo. Pri tem je najidealnejše, da raziskovalec pozna obe področji: glasbo in glasbeno teorijo in literarno znanost s teorijo verza. Tako sintezo najdemo pri Vodušku, ki je svoje znanje še dopolnil s poznavanjem zakonitosti slovenskega ljudskega pesništva. Bil je raziskovalec s širokim znanjem in je v slovensko folkloristiko vpeljal novo, mejno področje raziskav verza v interdisciplinarnem okviru. Starejša slovenska folkloristika je ljudske pesmi videla in preučevala zgolj kot besedno umetnost, torej le besedila in literarna dejstva, s tem pa je zgrešila samo bistvo ljudskega pesništva. Posledica se je pokazala v zabrisanosti specifik in univerzalnosti ljudske kulture nasplo, še posebej pesništva.

Folkloristika po Vodušku zato ne more biti le veja ali dedinja literarne zgodovine in teorije, ampak samostojna veda, ki se povezuje z drugimi humanističnimi in družboslovnimi disciplinami, pri čemer mora etnomuzikolog »precej dobro poznati ustrezno gradivo in literaturo pri vseh sosednih narodih v Evropi.« In Vodušek je to gradivo najbolje poznal.

Že v prvem članku – gre le za povzetek – je nekaj važnih ugotovitev, saj Vodušek na podlagi novega gradiva in spoznanj na novo definira ljudsko kulturo, njeno vlogo v širšem družbenem okolju in naloge folkloristike, ki ljudsko duhovno kulturo raziskuje (*O sodobnih nalogah folkloristike*). Za boljše razumevanje je treba dodati, da se sredi šestdesetih let začnejo pri nas v okviru Slovenskega etnografskega društva številne diskusije in polemike o vlogi etnologije in folkloristike v času in prostoru. Razprave so imele daljnosežne učinke. Šlo je za čas, ko so na eni strani živeli nekoliko tradicionalni pogledi na ljudsko kulturo, ki so bili zasidrani v dokaj močnih teorijah predvojne etnografije. Na drugi strani se je vedno močnejše uveljavljalo marksistično videnje etnologije z nujnimi posplošitvami. Vse v etnologiji se je takorekoč začelo na novo, celo v terminologiji, kjer je postal zelo sporen prilastek »ljudski« v vseh izpeljavah. Vodušek se je kot član SED in tudi kot raziskovalec aktivno udeleževal teh pogovorov in pokazal, kako stvari izgledajo iz folkloristične perspektive (*Ali in kako definiramo ljudsko kulturo kot predmet etnologije*). Nasprotoval je posplošitvam, saj mu je raziskovanje kazalo, da je ljudska duhovna kultura pojav s svojo notranjo logiko in z lastnimi zakonitostmi, še posebej zato, ker sta pesništvo in glasba tudi umetnost. Ta pa se ne obnaša vedno predvidljivo in tudi ne vedno po vseh družbenih zakonih, ampak ljudska kultura živi znotraj svojih mej in normativov. Ta si postavlja sama in jih sama tudi spreminja. Vodušek si je prizadeval, da bi folklorni pojavi dobili večjo znanstveno razvidnost in družbeno spoznavnost. Ob vseh anlizah pojavov je še neprestano

opozarjal na sodobne evropske (ne le etnomuzikološke) teorije in raziskave in na njihovo metodologijo.

Najpomembnejši del Voduškovih raziskav je posvečeno etnomuzikologiji in tekstologiji. Njegov članek *Razmerje med besedilom in napevom v ljudski pesmi* jasno opozarja na specifično folklorističnega gledanja na ljudsko pesem. Opozarja še na pomembnost glasbenega akcenta, ki določa tudi besednega, kar sta literarna teorija in iz nje izhajajoča folkloristika zanemarili. Upoštevanje razmerja med besedilom in napevom pa privede do spoznanja, da se lahko »kitična grupacija besedila ugotovi edinole po t.i. melodični kitici pete pesmi.« Vodušek melodično kitico definira, jo umesti v sistem ljudskega pesništva in ugotavlja, v čem t.i. ljudski verz in kitica odstopata od literarnih verzov in kitic. Važno je še Voduškovo opozorilo na tri temeljne vzorce kitičnega razvoja v ljudskem pesništvu. Najvažnejše je spoznanje, da je »napev tisto glasbeno gibalno, ki z dinamiko sicer svojega počasnega razvoja žene tudi tekstno kitico v čim dalje večje razsežnosti. Drugič pa postajajo razvidna temeljna sredstva glasbe za rast napeva v širino.« Novost je še v tem, da Vodušek argumentirano spodbije splošno sprejeto tezo, češ da ima vsako besedilo svoj lasten napev, saj se je izkazalo, da jih ima lahko več. Pri tem zelo različne pesmi z istim napevom »veže le en skupen znak – metrična struktura verza.«

Najbrž ni bil le slučaj, da je bil omenjeni članek objavljen v Jeziku in slovstvu, saj se vidi, da Vodušek z njim nagovarja prav slaviste oz. literarne teoretike. Ti so namreč na podlagi zgolj besedilnih analiz, izvajali zaključke o verzih ljudskih pesmi. Iz kasnejših razgovorov z Voduškom je bilo razbrati, da je bila njegova ost »verzoloških« razprav uperjena zlasti proti komparativistu dr. Antonu Ocvirku, proti prehitrim literarnim zaključkom Ivana Grafenauerja in njegovim analizam starejših ljudskih pesmi. Iz istih razlogov je Vodušek odklonil tudi Isačenka. Odklanjanje ni bilo plod kakšne muhavosti, ampak nujnosti, saj so se navedeni literarni teoretiki lotevali tudi verzni analiz ljudskih pesmi, ki so jih razlagali le po merilih in zakonitostih literarnega, nepétega verza. Takrat sta literarna teorija in folkloristika govorili druga mimo druge.

Danes lahko vidimo, da so bila Voduškova opozorila vsaj delno uspešna, saj je tudi v literarni teoriji prevladalo prepričanje, da sta ljudski péti verz in péta pesem podrejena glasbenim zakonitostim. Najbolj je bil Voduškovim odkritjem naklonjen pokojni literarni zgodovinar dr. Jože Koruza, ki se je profesionalno in ljubiteljsko ukvarjal z ljudskim pesništvom in so mu bile zato Voduškove ugotovitve logične in jih je posredoval tudi svojim študentom.

Voduškovo zanimanje za verzološke probleme ljudskega pesništva se je porodilo iz jasnega in logičnega spoznanja, da je metrična struktura verza »odločilnega pomena za glasbeno strukturo pesmi,« pri čemer je »metrika ljudske pesmi pravzaprav temelj, ki daje najbolj zanesljivo oporo raziskovanjem in spoznanjem etnomuzikologije« in da le »glasbena ritmika lahko pojasni dosti problemov v metriki kot takšni.« To področje je bilo precej zanemarjeno tudi v folkloristiki sami, Vodušku pa se je zdelo preveč pomembno, da bi ga opustil. Ker ga ni, je odprl nekatere pionirske raziskave v slovenski folkloristiki. Voduška je zelo vznemirjala ugotovitev, da metrika ne določa samo »arhitektonske oblike in ritmične strukture napeva, ampak do neke mere determinira tudi njegovo melodično strukturo.« S tem pa je bil že bliže svojemu temeljnemu cilju – priti vsaj do neke okvirne podobe formalne poetike ljudskega pesništva. Tovrstne raziskave so danes tudi v evropskem okviru šele v povojih.

Težko sodimo katero Voduškovo delo je za razvoj stroke pomembnejše, saj bi to bila lahko prav vsa, zlasti zaradi novih odkritij, ki jih dela prinašajo. Med pomembnimi je gotovo razprava *Alpske poskočne pesmi v Sloveniji*, ker ne prinaša le opisa nekega pojava, ampak prinaša popolnoma nove ugotovitve o razvoju nekaterih verzni modelov. Poskočnica je bila pri nas že od Levstika naprej »prekleta« oblika, ker naj bi bila nemškega izvora (kar je bilo kasneje zavrnjeno). Levstikov negativen odnos do poskočnic je prevzela še celotna literarna zgodovina, čeprav iz drugih razlogov. Estetsko usmerjeni literarni teoriji in kritiki je bila poskočnica preveč preprosta, tudi banalna. Za folkloristiko pa so estetske presoje neuporabne, na kar je lepo pokazal Vodušek. Ta je poskočnico umestil v folkloristični kontekst in ji šel iskat izvor, saj je pesemska oblika pri nas zelo razširjena že od 18. stoletja naprej. Vodušek prikaže poskočnico v njeni funkciji in obliki in njeno važno vlogo pri razvoju slovenskega verza. Gre za izredno natančno razpravo s poznavanjem velike količine evropskega gradiva. Pomembna je še misel, ki predstavlja Voduškov znanstveni credo: »Jasnost in smotrnost analize se kaže pri vseh znanstvenikih v tem, da skuša prodreti do zadnjih, nespremenljivih elementov, ki tvorijo neko višjo celoto, ker bi drugače čisto različno sestavljene enote smatrali za enake in jih imenovali z istim izrazom.« V tem je ključ za razumevanje Voduškovega dela, njegovega iskanja in »deskripcije« in hkrati tudi razlaga njegove sistematičnosti, ki je bila večkrat razumljena kot počasnost.

Ukvarjanje z glasbenimi problemi metro-ritmične podobe ljudske pesmi je neizogibno vodilo na področje vezologije, kjer Vodušek spet začne utirati nova pota in iskati zakonitosti verzni sistemov v ljudskem pesništvu. Temeljno delo s tega področja gotovo predstavlja razprava *Arhaični slovanski peterec-deseterec...*, v kateri je na nov, folkloristični način predstavljena teorija verza. Analiza peterca je še posebej važna zato, ker bi lahko odgovorila na vprašanje, kakšen je bil sploh metro-ritmični temelj najstarejših ljudskih pesmi in če je ta verz res »pripovedna dolga vrstica« kot je domneval Ivan Grafenauer. Z natančnimi analizami in s primerjanjem vsega dosegljivega gradiva je Vodušek demantiral Grafenauerjev nesilabični vidik ljudskega verza, ki mu Vodušek postavlja nasprotje - silabični princip. Tega Vodušek odkrije že v najstarejšem gradivu. Pri tem je prikazan razvoj in tudi razkroj nekaterih sistemov in dokazano, da je do »dolge vrstice« prišlo v daljšem časovnem obdobju z združevanjem krajših verzov in da je osnova vsem tip verza, ki ga je Vodušek predstavil in videl v poskočnici. Spet je v razpravi poudarek na pomembnosti metrične strukture besedila za glasbeno strukturo pesmi. Metrična podoba mu je temelj, ki »daje najbolj zanesljivo oporo raziskovanjem in spoznavanjem etnomuzikologije.« Ponovno je poudarjena pomembnost o nedeljivosti melodije in besedila za folkloristične raziskave, saj se drugače ne bo dalo odgovoriti na nekatera verzološko-metrična vprašanja in tudi obratno. Težko bi bilo oporekati njegovim natančnim analizam, ki jih je zgradil ob ogromnem gradivu in jih s svojo pravniško natančnostjo postavil v konkreten čas in prostor in v konkretno gradivo. Cele tedne in mesece je predsedel ob zbirkah ljudskih pesmi iz celega sveta in v njih iskal primere, delal analize in iskal potrditve za svoje teze. Njegove tabele, statistike, preštevanja in vzorci so na prvi pogled le suhoparni dodatki, a so zato njegove teze prepričljivejše, saj nobena ne obvisi v zraku. Če ni dobil temeljitih potrditev v pregledanem gradivu, je s tezami počakal in vrtal naprej, da je prišel do odgovora. Vsaka zapisana beseda je morala dobiti znanstveno potrditev. Pri tem je vztrajal, četudi je zaradi tega zamujal roke za oddajo referatov.

Ukvarjanje z metričnimi problemi ga je vodilo naprej k besedilom pesmi, ti pa k jeziku in njegovi strukturi ter k foničnim posebnostim. Izvrstno znanje tujih jezikov in poznavanje gradiva in strokovne literature mu je omogočalo natančne primerjave slovenskega gradiva s tujim. Primerjalno delo je dalo še spoznanja o specifičnosti tujih ljudskih pesmi. Brez računalnika in računalniških programov je naredil analizo metričnih oblik v Štrekljevi zbirki in dognanja primerjal s tujim gradivom. Vodušek je bil prepričan, da brez matematične natančnosti ne moremo priti do tehtnejših ugotovitev. Natančni pa smo lahko, saj to omogoča že glasba, ki je izredno formaliziran sistem. Zato se je, zlasti v etnoloških krogih, pogosto postavljalo vprašanje o smiselnosti specialnih raziskav in o »malenkostih«, ki so se etnologom zdele nebitne. Vodušek s svojimi razpravami dokazuje nasprotno, da so prav »malenkosti« temeljni kamni za razumevanje različnosti kultur posameznih etnosov, njihove morebitne drugačnosti in kulturnega razvoja. Poleg tega je prav na podlagi »malenkosti« pokazal na univerzalne prvine, ki povezujejo ljudske kulture celega sveta. Če pa hočemo ugotoviti, kaj je specifično, kaj univerzalno, moramo pojave najprej odkriti in jih opisati, jih analizirati. Šele potem jih lahko umestimo v etnološki kontekst, šele tako, po Vodušku, pridemo do temeljnih odgovorov, ki bi morali zanimati tudi etnologijo in bi jih etnologija morala iskati tudi sama. V članku o evropski etnomuzikologiji, ki je bil napisan prav za študente etnologije, je Vodušek opozoril, da si moramo odgovoriti na vprašanje kako (pojemo) in zakaj, potem lahko pridemo do odgovorov o naši kulturi, o našem okusu, o načinu razmišljanja in ustvarjanja, o zgodovinskih in družbenih vplivih na spontano ljudsko kulturo. Odgovorili pa bomo lahko še na pomembno vprašanje – v čem je slovenska ljudska kultura slovenska, torej specifična in kaj je v njej »ljudskega«, torej univerzalnega. Natančno poznavanje »malenkosti« delno odgovarja še na vprašanje o nosilcih ljudske kulture in iz kakšnih družbenih skupin le-ti izhajajo, kakšen je njihov ustvarjalni nagib in čemu se le-ta podreja. Poznavanje gradiva je Voduška pripeljalo še do spoznanja, da nekatera pravila spontanega glasbenega ustvarjanja ne veljajo vedno le znotraj ene etnije ali naroda, ampak se včasih pojavljajo v širšem interetničnem prostoru in to med seboj zelo oddaljenih in nepovezanih etnij.

Ni čudno, da so Voduškove raziskave zelo odmevale tudi v tujini. Po njegovi zaslugi se je slovenska etnomuzikologija uvrstila na evropski zemljevid, Glasbenonarodopisni inštitut pa je postal upoštevanja vredna ustanova v svetu z nesporno znanstveno avtoriteto prav na tistih področjih, ki jih je raziskoval Vodušek.

Na koncu je treba dodati še tole opombo: V nekateri člankih se Vodušek v opombah sklicuje na svoje članke in navaja, da so v tisku ali v pripravi. A žal, teh del v njegovi zapuščini ni bilo najti. To kaže na tisto Voduškovo posebnost, da je večino neobjavljenih del imel v glavi, manjši del pa po točkah na različnih listkih. Isto velja za njegov zelo odmeven (ustni) referat *Das Volkslied in Oberkrains* (Gorenjska ljudska pesem), ki ga je leta 1970 predstavil na mednarodnem simpoziju Karenten und seine Nachbarn v avstrijskem Milstattu. Na simpoziju Vodušek ni predstavil le gorenjske ljudske pesmi, ampak celo kronologijo razvoja verzni in melodičnih prvin v slovenskem ljudskem pesništvu. Govoril je na pamet, na listu je imel le oporne točke. Urednik naknadno izdanega zbornika se je zaradi odmevnosti Voduškovega referata silno trudil priti do pisne verzije za objavo, a je ostal, na žalost, praznih rok.

Bolj kot predstavljanje Voduškovih objavljenih člankov se zdi smiselneje opozoriti le

na nekatere ključne misli iz njih, ki so ob nastanku, in nekatere še danes, predstavljale novum v folklorističnem delu na Slovenskem. Že leta 1960 je Vodušek odkril zakonitost o visoki korelaciji med zlogovnonaglasno strukturo verza in med melodično strukturo napeva, oz. da ima »določen tip verza v pesmi na razpolago več modelov glasbene ritmizacije, melodije posameznega ritmičnega modela pa pripadajo v visokem odstotku eni sami melodični družini...ali v nekaterih primerih stoodstotno enemu samemu melodičnemu tipu.« Ker je bilo v preteklosti zaradi neupoštevanje glasbe ogromno netočnih zapisov ljudskih pesmi, je Vodušek videl temeljno nalogo v začetnem obdobju etnomuzikologije, da le-ta na novo in od začetka razišče verzne modele slovenskega ljudskega pesništva in ga primerja s pesmimi drugih narodov. Pri tem je zapisal, da ima vsak narod »svojo izbiro verznihi tipov in njihovih kitičnih oblik«, kar je bila nova ugotovitev v folkloristiki. Raziskovanje je vodilo naprej, k spet novi, na gradivu utemeljeni ugotovitvi o specifiiki ljudskih pesmi posameznih etnij, ob čemer je bilo poudarjeno, da gre včasih lahko le za razliko v frekventnosti pojavljanja določenih modelov. Zato Vodušek vztraja, da so v folkloristiki in v znanosti sploh lahko »malenkosti« ključnega pomena za razumevanje specifičnosti, v tem primeru specifičnosti ljudskih kultur in da so ožje, specialistične raziskave pomembne za poznavanje naše in tujih ljudskih kultur. O tem, kar bi danes ob naši integraciji v evropske tokove radi vedeli mi, a (še) ne vemo, je pisal že Vodušek, ki je bil spet med prvimi z opozorilom, da lahko najbolj transparentno podobo neke etnije ali naroda ugotovimo iz specifične ljudske kulture, predvsem iz spontane glasbene ustvarjalnosti.

V folkloristiki je bil Vodušek med prvimi, ki je po natančnih analizah gradiva opozoril na stroselski – keltski substrat v ljudski glasbi nekaterih slovenskih pokrajin.

Med prvimi je tudi natančno opredelil in pokazal na vplive in vzorce, od staroslovenskih do sodobnih germanskih in romanskih v slovenski ljudski glasbi.

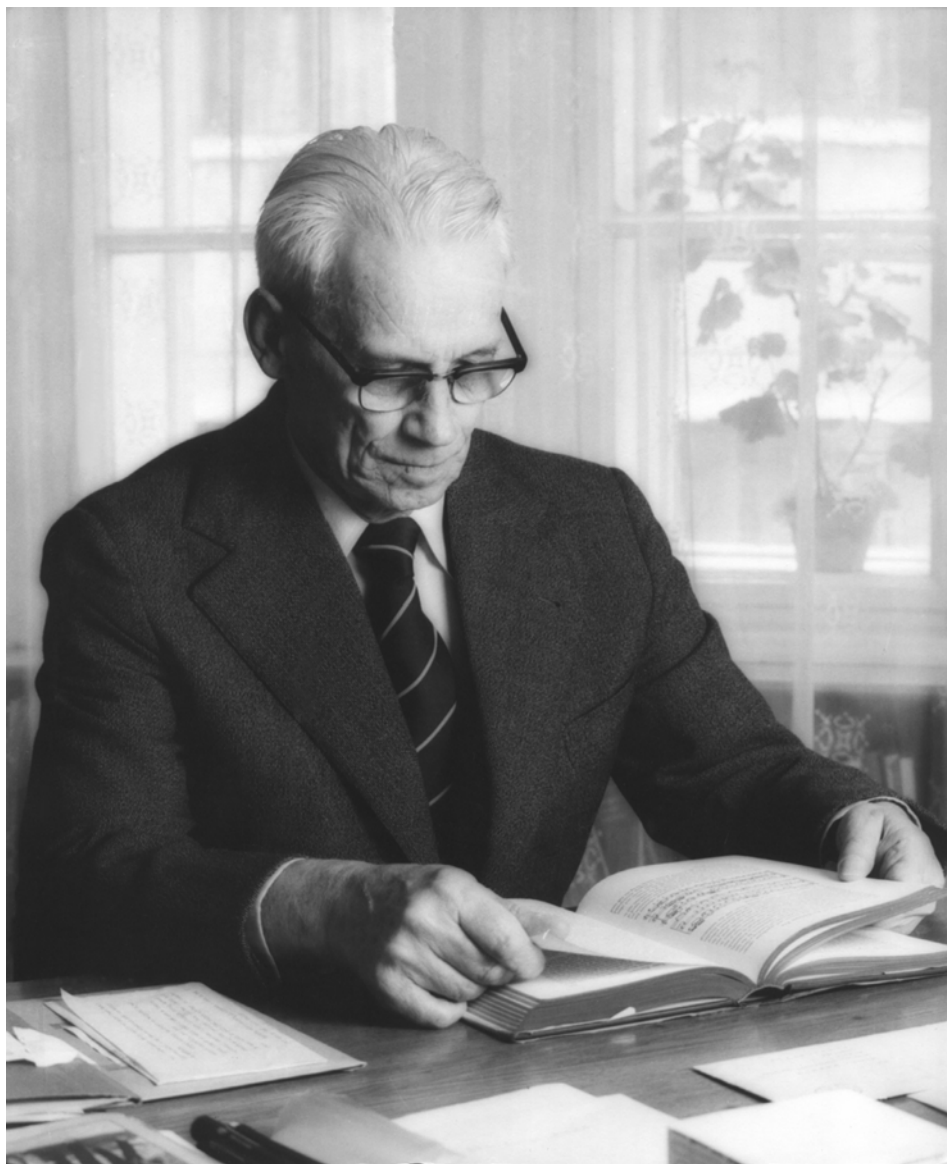
Bil je tudi med prvimi, ki nam je odkril verzne, melodične, ritmične in metrične specifičnosti našega ljudskega pesništva.

Upravičeno lahko zapišemo, da se z Voduškovimi raziskavami začne v slovenski etnomuzikologiji, folkloristiki in tudi v etnologiji novo obdobjo, z novo in drugačno metodologijo, ki bi jo lahko imenovali kar slovensko folkloristično šolo. Ta je bila sprejeta tudi v tujini.

Marko Terseglav

I

ČLANKI IN RAZPRAVE



Načelnik Sekcije za glasbeno narodopisje ISN ZRC SAZU V. Vodušek za svojo pisalno mizo leta 1981. Foto: Carmen Narobe.

ALI IN KAKO DEFINIRAMO »LJUDSKO« KULTURO KOT PREDMET ETNOLOGIJE

(KOT POVZETEK OBJAVLJENO V GLASNIKU SED, L.9,
LJUBLJANA 1968, ŠT.4, STR.2)

Izhodišče tehle izvajanj so trditve nekaterih slovenskih etnologov (na strokovnem posvetovanju v Ljubljani v maju 1967), da se ne da znanstveno točno ugotoviti, kaj naj pomeni izraz »ljudska« kultura, ki naj bi bila po dosedanem pojmovanju predmet etnološkega raziskovanja. Obširneje je takrat doc. dr. Slavko Kremenšek utemeljeval mnenje, »da o ljudski kulturi kot posebni, določeno razmejeni kvaliteti ni in ne more biti besede. Ni nam namreč znano stališče, ki bi dovolj prepričljivo razmejevalo tako imenovani ljudsko-kulturni svet od splošno kulturne sfere konkretnega etnosa v konkretnem obdobju.«¹

Značilno je, da občutijo nejasnosti o predmetu raziskovanja in zato zagovarjajo njegovo razširitev oni etnologi, ki se ukvarjajo predvsem z materialno kulturo. Nasprotno se namreč zdi v ljudski duhovni kulturi zelo dobro oprijemljiva razlika npr. med ljudsko umetnostjo in ono »splošno«, »visoko« ali »uradno«,² čeprav doslej tudi v folklorističnih panogah etnologije ni najti neke zadovoljive opredelitve pojma »ljudske« kulture. Enako stanje je tudi v etnomuzikologiji, dasi se zdijo razlike med dvema kvalitativno drugačnima kulturama prav v glasbeni umetnosti posebno jarke; muzikologi so se zadovoljevali vse doslej s tem, kar so o ljudski pesmi teoretičnega prispevali tekstologi. Da je pri vsem tem ostala pojmovna nejasnost, kaj je sploh ljudska pesem, je ugotavljal l. 1933 J. v Pulikowski v ostro kritični razpravi »Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum«. Ta nejasnost traja vse doslej. Navajajo se pač nekateri znaki, ki naj bi bili za ljudsko pesem bistveni. Ko je ob spoznanju ponarodelih pesmi odpadel znak anonimnega avtorstva, je ostal pravzaprav samo še znak prenašanja po ustnem izročilu. Toda s strožjega stališča moramo izločiti tudi ta kriterij. Ne glede na to, da je izraz zelo nespreten, ker se ljudska instrumentalna glasba ne more prenašati po »ustnem« izročilu (enako tudi ne npr. ljudska plesna ali likovna umetnost), je ta kriterij sam po sebi le relativno veljaven. Morda bi veljal za Evropo, ne pa za nekatere dežele - npr. v jugovzhodni Aziji, Indoneziji, Indiji, severovzhodni Afriki, ki imajo poleg ljudske glasbe v našem smislu tudi svojo umetno, svojo »klasično« glasbo. Ta se mora zaradi nepoznanja notne pisave prenašati pravtako le po ustnem izročilu, četudi v posebnih šolah z dolgotrajnim študijem. Nadaljnja dva znaka ljudske pesmi, ki jih je navajal John Meier, tudi ne moreta bistveno prispevati k definiciji »ljudskega«: spremenljivost (Variantenfähigkeit) izročila je šele produkt posebne ljudske duhovne tvornosti, pogoj daljše razširjenosti med ljudstvom (Volksläufigkeit) pa zastavlja vprašanje v začaranem krogu, kdo naj predstavlja ono »ljudstvo«?

¹ »Etnologija sedanjosti in njena temeljna izhodišča«, str. 8 razmnoženega referata.

² Zadnji izraz je posnet po razpravi: Albert C i r e s e, Alterité et dénivellements culturels, Ethnologia europaea, 1967, št. 2.

Teoretično gledano vidimo tri možnosti za definicijo ljudske kulture. Doslej se je spraševalo večinoma, kdo so nosilci te kulture, a se ni prišlo dalje od najbolj splošne formulacije, da so to nižji socialni sloji (Grundschichten). Strinjamo se z mnenjem, da je taka definicija za znanost v današnjem času preohlapna. Vprašamo se tudi, ali je sploh točna. V skandinavskih deželah so bili npr. v srednjem veku nekaj časa plemiški krogi nosilci balade, ki je po vseh znakih ljudska in se je kot taka ohranila deloma do današnjih dni. Drugo možnost za definicijo neke kulture vidimo v opredelitvi tistih **formalnih znakov**, ki jih enotno kažejo produkti te kulture. Po našem mnenju bi bila za naš primer taka pot le deloma uspešna, in tudi le za vsako panogo ljudske tvornosti posebej. Najboljša se nam zdi tretja pot, da se najjasneje ugotovi **differentia specifica** ljudske kulture: ob etnomuzikoloških pojavih se v **samem procesu nastajanja** kulturnih produktov (t. j. v ustvarjanju in reprodukciji) pokažejo bistvene razlike nasproti umetni, »visoki« glasbi. Tako smo že pred devetimi leti – ob prvem posvetovanju slovenskih etnologov – skušali formulirati definicijo predmeta etnomuzikologije in ob tem definicijo »ljudskega« takole:³

»Etnomuzikologija je zgodovinska znanost, njen namen je ugotavljanje zakonitosti razvoja ljudske glasbene umetnosti ... Pri tem pomeni »ljudska« glasba ono vrsto kolektivnega umetnostnega izročila, ki jo v ustvarjanju, prevzemanju ali izvajanju označuje pretežno podzavestna, instinktivna in zato improvizatorična dejavnost za razliko od pretežno zavestne, organizirane, šolane in fiksirane dejavnosti umetne glasbe.«

Drznili bi si trditi danes, da so vsi gornji ali podobni atributi (**pretežno instinktivno – spontana, nešolana, nezavedna, improvizatorična dejavnost**) bistveni in jasni konstitutivni znaki za definicijo ljudske duhovne kulture v vseh njenih panogah, v besedni, likovni, plesni, glasbeni umetnosti in prav tako v običajih. Obsegajo pa ljudsko kulturo ne samo v smislu starožitnosti, temveč prav tako najnovejše pojave sodobne mestne kulture (npr. v glasbi na področju popevke ali jazz-a). Vprašanje seveda je, koliko se dajo v podobnem smislu aplicirati tudi na ljudsko materialno kulturo.

³ »Predmet in namen etnomuzikologije«, Glasnik Slov. etnografskega društva, Letnik II, 1959/60, št. 2.

O SODOBNIH NALOGAH FOLKLORISTIKE

(ZBORNİK 24. KONGRESA JUGOSLOVANSKIH FOLKLORISTOV, PIRAN 1977.
GLASNIK SED, 5, 17/1977, LJUBLJANA 1979, STR. 294-297)

Za uvod je potrebno nekaj pojasnil. Opravičujem se vnaprej za bolj esejističen slog v tem mojem prispevku, ki predstavlja nekaj čisto osebnih razmišljanj o vlogi in nalogi folklorističnih strok danes, v hitro se spreminjajočem svetu okoli nas, seveda tudi v svetu, katerega smo doslej prvenstveno raziskovali. Sicer je bilo o podobni tematiki že govor v nekaterih jugoslovanskih folklorističnih revijah,¹ mislim pa, da je prav, da o tej problematiki enkrat spregovorimo tudi na tem mestu. Drugič naj pripomnim, da pri teh razmišljanjih izhajam iz situacije v Sloveniji, kjer so dala povod zanje bistveno spremenjena pojmovanja o predmetu in usmeritvi etnologije, s katerimi smo se srečali prvič ob posvetovanju o načelni usmeritvi in nalogah slovenske etnologije leta 1967.² Z etnologijo so bile pač naše folkloristične stroke sicer ne ozko, pa vendar vsaj v nekaterih pogledih posredno povezane. In še tretje pojasnilo: ko govorim tu o folkloristiki, imam pred očmi predvsem le tiste panoge, na katere prvenstveno pomislimo pri nas ob tem imenu. To so panoge, katerih predmet raziskave se nanaša na umetnostne kategorije človekove kulture: besedna umetnost – bodisi v proznih, pesemskih ali dramskih stvaritvah -, glasbena in z njo tesno zvezana plesna umetnost ter likovna ali upodabljajoča umetnost v najširšem smislu. Dotaknil se bom stvari, ki se, mislim, lahko nanašajo mutatis mutandis na vse omenjene panoge; vendar naj mi kolegi oprostijo, če se bom v konkretnjših primerih zatekel v glavnem v stroko, v kateri sem najbolj doma, tj. v glasbeno narodopisje, kot pravimo glasbeni folkloristiki pri nas v Sloveniji že v uradnem naslovu naše institucije. Uporabil pa bom tudi – izmed mnogih drugih še možnih za to isto stroko – izraz etnomuzikologija, ime, ki se je v zadnjih dvajsetih letih začelo na splošno po svetu uporabljati za to dejavnost.

Za izhodišče teh razmišljanj naj spomnim na dejstvo, ki se v praksi rado pozablja: da so namreč vse pravkar omenjene panoge folkloristike podobne tistim mitičnim bitjem iz antike, ki so imela telo sestavljeno iz delov dveh ali več različnih živali: imele naj bi namreč dvojna usta in dvojni jezik. Z enim jezikom naj bi govorile vsaka svoji tim. matični stroki, npr. literarni vedi oz. literarni zgodovini, muzikologiji, zgodovini plesne umetnosti, umetnostni zgodovini. Z drugimi usti pa naj bi govorile etnološki jezik,³ ker namreč raziskujejo

¹ Pred očmi imam predvsem revijo »Narodna umjetnost«, glasilo Instituta za narodnu umjetnost u Zagrebu, posebno št. 13 (1976) te revije, Zagreb, 1977.

² Od omenjenega posvetovanja sta bila objavljena dva referata v ČZN, nova vrsta, 4. (XXXIX) letnik, 1968, Maribor, 1968, in sicer: Angelos Baš, O predmetu etnologije (Teze za diskusijo), S. 273-277; Slavko Kremenšek: »Etnologija sedanjosti« in njena temeljna izhodišča, S. 278-283.

³ V delu, citiranem v naslednji opombi 4, je na strani 3 povedano isto z drugimi besedami: »Ethnomusicology carries within itself the seeds of its own division, for it has always been compounded of two distinct parts, the musicological and the ethnological, and perhaps its major problem is the blending of the two ...«

pojave, ki so karakteristični za določeno etnično skupino ali za regionalne in drugačne podskupine v njenem okviru, se je smatralo – morda res po krivem, kot menijo nekateri sodobni etnologi -, da spadajo v širši okvir etnologije. Tako vsaj je bilo to zamišljeno v teoriji, recimo v času t.i. klasične etnologije. V praksi pa se je izkazalo, da nobene od obeh strani ni dosti zanimalo, kaj te, recimo folkloristične stroke, pripovedujejo in ugotavljajo. Še najboljše se je v tem pogledu menda godilo besedni umetnosti pri njeni matični stroki, vsaj v nekaterih evropskih deželah (npr. v deželah nemškega kulturnega kroga); zanj se v zadnjem času tudi v Sloveniji začena zanimati uradna literarna zgodovina. A na splošno bi se najbrž lahko reklo, da so folkloristične umetnostne panoge obsedele na tleh med dvema stoloma – tudi med dvema stolicama, če hočete -, prezrte z obeh strani. Podobno usodo so namreč doživele še v času t.i. »klasične« etnologije pri nas tudi z etnološke strani, vsaj s strani katederske etnologije. Pa to ne le pri nas, temveč marsikje drugje po Evropi, tudi tam, kjer je folkloristika dosegla že višjo stopnjo razvitosti. Podobno ugotavlja tudi za ameriške antropologe Alan P. Merriam⁴ češ, medtem ko so včasih skoro vedno vključevali glasbo v svoje etnografije, se je ta tradicija začela zmeraj bolj opuščati, posebno v zadnjih dveh desetletjih.

Seveda je etnomuzikologija v nekem posebno neugodnem položaju že zaradi tega, ker uporablja pri svojem glasbeno-analitičnem delu strokovnotehničen jezik, ki je za neglasbenika nerazumljiv ali vsaj težko razumljiv. Pač mi lahko z vso pravico rečemo: če nas etnologi v tem ne razumejo, nismo mi krivi. A krivi smo, če naj uporabim ta izraz, v nečem drugem in to se mi zdi posebno važno poudariti na tem mestu. Karakteristično je namreč, kot ugotavlja Merriam v citiranem delu na drugem mestu, da se je velika večina etnomuzikoloških del po vsem svetu doslej ukvarjala le s čisto glasbeno-strukturnimi problemi. To po vsej priliki velja tudi za etnomuzikologijo v Jugoslaviji, dasi je morda nekaj izjem, a mimogrede rečeno, med tiste izjeme ne štejem niti sebe samega. Seveda je taka čisto glasbena analiza – to je treba reči z vsem poudarkom – še kako potrebna za odkrivanje in razumevanje posebnosti v glasbenem vedenju neke skupine. Zdi pa se res, da smo preveč zaverovani **izključno** ali skoro izključno samo v strukturo glasbe, v sam produkt glasbe, pozabljamo pa na tisto, kar nekateri ameriški etnomuzikologi navajajo še dodatno kot nujen predmet raziskave: **kontekst** tistega glasbenega proizvoda. Če ostanem kar pri tem modnem izrazu, mislim, da bi to lahko opisali kot socialni,⁵ splošno kulturni in družbeni kontekst, v katerem se tista glasba rojeva, izvaja, sprejema in spreminja. Mislim pa, da omenjeni očitek ne velja le za etnomuzikologijo oz. za nas etnomuzikologe. Kolikor poznam stvari pri nas in po svetu, bi rekel, da bi to veljalo v enaki meri za večino del o besedni umetnosti, tudi pri nas. Če se motim v tem, me prosim popravite.

Da pa ne bi mislili, da izvirajo taki očitki le od nekaterih ameriških etnomuzikologov v novejšem času ali recimo tudi le od zastopnikov novo pojmovane in usmerjene etnologije,

⁴ The Anthropology of Music, Northwestern University Press (Evanston, Ill., USA), 1964, 18.

⁵ Tu bi bilo treba opozoriti npr. na referat S. Kremenška, O razsežnosti pojmov »ljudska kultura« in »sodobne spremembe«, Simposijum Etnološko proučevanje savremenih promena u narodnoj kulturi, 28.-30. januar 1974, 23-31.

Tudi za preučevanje tradicionalne ljudske kulture je zelo važno njegovo opozorilo na veliko socialno razslojenost nosilcev vaške kulture, ki smo jo navadno označevali nediferencirano kot kmečko ali kot ljudsko kulturo (str. 24 s).

naj opozorim na vidnega zastopnika »primerjalne muzikologije« (kar je bilo starejše ime za etnomuzikologijo) iz časa pred 50 leti. Robert Lach je že leta 1924 v znameniti razpravi »Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme«⁶ poudarjal, da stoje v glasbi za morfološkim pojavom, ki ga zajemamo z analitično-deskriptivno metodo, fiziološke, antropološke in psihološke sile, ki jih mora muzikolog tudi preiskati. V preglednem naštevanju problemov, s katerimi se mora muzikolog ukvarjati,⁷ navaja za izrazito glasbenimi pod točko 6.: »mesto glasbenih pojavov in glasbene prakse v okviru fizičnega, socialnega, duhovnega in kulturnega sklopa etnične celote ... (torej v etnološkem, sociološkem in kulturološkem pogledu)«. In če pogledate 42 definicij, vse od l. 1885 dalje, kaj je oz. kaj naj bi bila etnomuzikologija, v letošnji majski številki revije »Ethnomusicology«,⁸ boste lahko opazili, kako se vse bolj nagibajo v naznačeno smer, do neke zadnje iz l. 1976 s skrajno formulacijo: Etnomuzikologija je veda, ki razlaga glasbeno vedenje človeka (»... the hermeneutic science of human musical behavior«).

Ne glede na to, ali se lahko sprijaznimo s tako kratko ekstremno formulacijo, lahko rečem, da so nam že doslej marsikateri izjave pevcev ali pevk s presenetljivim vrednotenjem zapete pesmi odprle oči za nekatera nova spoznanja o stvareh, ki so skrite v ozadju za glasbenim produktom in glasbeno prakso. Zato mislim, se zavedamo, da bomo samo ljudsko umetnost – do koder smo si doslej začrtali mejo – lahko bolje razumeli, če bomo vztrajneje pri terenskem delu ponavljali nekatera vprašanja, jih dopolnjevali z novimi, in upoštevali nujno potrebne stvari, ki na njih nismo dovolj ali pa sploh ne pazili. Zavedamo se seveda tudi, da se področje te ljudske umetnosti v glasbeni praksi vedno bolj in bolj oži, čeprav je tudi v Sloveniji še precej v tem pogledu dovolj bogatih predelov, ki še niso raziskani. Ne zakrivamo si oči in ušes, da ne bi vedeli, da že tudi na vasi – vsaj v Sloveniji je tako – najstniška mladina nori za svojimi ljubljenci pevci in ansambli pop ali rock glasbe. Če bomo hoteli ugotoviti, kaj vse dandanes v glasbenem pogledu razgibava slovenskega človeka, bomo morali seveda iztegniti vrat in glavo precej dlje izpod našega folklorističnega varnega želvinega oklepa in si zamisliti drugačno metodologijo in terensko tehniko.

Vendar mislim, da bo poleg tega morala biti naša prednostna naloga zaenkrat še vedno na področju t.i. ljudske umetnosti, posebno v tem času njenega izginevanja. Razumem, da je za etnologa popevka, magari uvožena z angleškim besedilom, lahko prav toliko ali pa še bolj pomembna kot kakšna ljudska pesem, če statistični podatki govorijo za to. Toda pri tem se v tistem mitičnem bitju v nas »folkloristih« zgame ona druga glava, ki ne govori z etnološkim jezikom in pove, da obstoji poleg etnološke še neka druga vrednostna lestvica na kulturnozgodovinski tehnici, tudi brez vsake romantične idealizacije ljudske pesmi.

⁶ Sitzungs-Ber. d. Akad. d. Wiss. in Wien, Phil.-hist. Kl. 200/5, Wien-Leipzig, 1924.

⁷ op. cit., 27.

⁸ Alan. P. Merriam, Definitions of »Comparative Musicology« and »Ethnomusicology«: An Historical-Theoretical Perspective.

V: Ethnomusicology, Vol. XXI, No 2, May 1977, 189-204.

O EVROPSKI ETNOMUZIKOLOGIJI

KRATEK ORIS NJENEGA PREDMETA, METOD, CILJEV IN DOSE- DANJIH DOGNANJ NA SLOVENSLEM¹

(POGLAVJA IZ METODIKE ETNOLOŠKEGA RAZISKOVANJA 1, KNJIŽNICA
GLASNIKA SED, 4, LJUBLJANA 1980/81, STR. 39-56)

1.

Posebna znanstvena stroka, s prvotnim imenom »primerjalna muzikologija«, se je rodila v 80. letih 19. stoletja precej istočasno na Nemškem in Angleškem. Rodila se je ob spoznavanju neznanih glasbenih tonskih sistemov bodisi pri zunajevropskih preprostih (t. im. primitivnih), praviloma nepismenih ljudstvih, bodisi v umetni glasbi nekaterih starih kultur v delih Azije in severne Afrike (Kitajska, Japonska, otoka Java in Bali v Indoneziji, Indija, Iran, nekatere arabsko govoreče dežele). Toda glasba visokih kultur je bila po svojem bistvu drugačna od prve: imela je izdelane svoje glasbene teorije in zahtevala dolgoletno šolanje že zaradi memoriranja kodificirane glasbe. Ohranjala se je namreč samo spominsko preko ustnega izročila, ker niso imeli zadovoljivega načina ali sploh niso poznali glasbene notacije. Čeprav raziskava take glasbe zahteva popolnoma drugačne metodološke prijeme kot glasba preprostih ljudstev, je po tradiciji primerjalne muzikologije ostala kot posebna panoga v sklopu današnje etnomuzikologije, vsaj po ameriškem pojmovanju, čemur pa so se upirali nekateri evropski etnomuzikologi. Na območje Evrope, torej ljudske glasbe evropskih narodov, pa primerjalna muzikologija ni posegala. Tako kot takratna veda, ki je edina smela nositi ime etnologija, je bila usmerjena le na eksotične dežele in ljudstva.

Tretja panoga današnje etnomuzikologije, ki raziskuje ljudsko glasbo evropskih narodov in narodov ali ljudstev v deželah z visoko glasbeno kulturo drugje po svetu, je morala graditi svoja znanstvena pota sama, mimo primerjalne muzikologije. Pokazalo se je namreč, ne le v Evropi, temveč povsod po svetu v deželah z razvito višjo glasbeno kulturo, da obstaja poleg "uradne" umetnosti, ki je omejena v glavnem na vladajoče ali višje, izobražene družbene sloje, še posebna in precej drugačna glasbena umetnost pretežno nižjih slojev, le malo ali sploh ne izobraženih, ki so obenem tudi revnejši in katerim je višja umetnost nerazumljiva, pa tudi sicer – vsaj v preteklosti – težko dostopna. V nasprotju z višjo, "uradno", poklicno-šolano in na podlagi glasbene teorije premišljeno ustvarjalno umetnostjo je omenjena preprostejša glasba, imenovana pri vseh narodih Evrope podobno (ljudska, češ. lidová, polj. in luž.-srb. ludowa, hrv. pučka oz. enako kot srb. in bolg. narodna, rus. narodnaja, anlg. folk-, nem. Volks-, franc. in ital. populaire oz. popolare, itd.), nastajala, se ohranjala, širila in spreminjala brez vsakršnega teoretičnega znanja in šolanja, brez zapisov z glasbeno notacijo, samo spominsko in preko ustnega prenosa, pretežno podzavestno, spon-tano².

¹ Ker je oris namenjen laikom v glasbi, v njem namenoma ni notnih primerov; zato je v njem tudi čim manj glasbeno-strokovne terminologije.

² Menda prvi je že l. 1907 na Angleškem Cecil Sharp podobno formuliral "pravo nasprotje med ljudsko

O preprostosti ljudske glasbene umetnosti je potrebno dodati nekaj pojasnil. Glavna moč te glasbe je zaobsežena v pesemski umetnosti, ker zajema najširši krog aktivnih udeležencev in je zato tudi najbogatejša po številu proizvodov. Zato se bomo tudi v nadaljevanju teksta v glavnem omejili nanjo. Instrumentalna glasba, t. j. igranje na raznih glasbilih, zahteva izrazitejšo glasbeno nadarjenost in je zato omejena na razmeroma majhno število godcev. Z nekaterimi izjemami tudi za večino evropskih narodov v zadnjih dvesto letih ni tako izrazito značilna, kot je njihova pesem.

Melodija je v pesmih preprosta predvsem zaradi razmeroma majhne razsežnosti in oblikovne preglednosti, ker je členjena na dva, tri ali štiri krajše odstavke (zvočne vrstice). Zato je že po tej strukturi kot ustvarjena za spominski prevzem ob ustnem prenosu in je zato dostopna in razumljiva tudi najpreprostejšemu človeku iste etnične skupnosti; za samostojno ponavljanje ali poustvarjanje po spominu zanj ni potrebna posebna glasbena nadarjenost. Lahko pa je taka melodija po kakšnem drugem kriteriju zapletena in zelo težko ponovljiva za pripadnika drugega naroda (npr. zapletenejši makedonski ritmi v hitrem tempu za Slovenca ali narobe, slovensko večglasno petje starejšega stila za Make-donce), v nekaterih primerih celo neponovljiva za poklicnega glasbenika (npr. istrsko-kvarnerski tonski sistem z intervali manjšimi od poltona za vsakega Evropejca od drugod). Krajše dimenzije melodij in preglednost ob členjenju na odstavke je mogoče najti tudi v ljudskih pesmih zunajevropskih ljudstev, zato je na primer taka pesem izpod Himalaje lahko tudi za preprostega Slovenca zanimiva in prijetna ali celo v nečem podobna kakšni slovenski pesmi, medtem ko je umetna "klasična" indijska glasba ob prvem poslušanju popolnoma tuja in nerazumljiva tukajšnjemu glasbeniku.

Pojavi pa se lahko vprašanje, ali sploh lahko uvrščamo tako razmeroma preprosto ljudsko pesemsko dejavnost v pravo umetnostno kategorijo. Nekateri iz nekakšnega vzvišenega stališča temu oporekajo. Kot odgovor takemu gledanju naj navedemo mnenje Béle Bartóka kot znamenitega modernega skladatelja, ki je v 20. letih tega stoletja pod vtisom takrat modne teorije o ponikli kulturi uporabljal izraz "kmečka" glasba za poudarjanje samoniklega ljudskega izvira. Zanj so take "posamezne melodije primeri najvišje umetniške popolnosti. V svojih majhnih razmerjih so prav tako popolne kot široko zasnovane glasbene mojstrovine. Resnično so to klasični primeri, kako se v najkrajši obliki z najskromnejšimi sredstvi lahko izrazi neka glasbena misel v vsej svoji svežini, v dobro oblikovanih sorazmerjih, skratka, na najpopolnejši mogoč način. V primerjavi z njimi vsebujejo tako priljubljene poljudne umetne pesmi gosposkega razreda ... toliko glasbenih banalnosti, da po vrednosti daleč zaostajajo za onimi kmečkimi v ožjem pomenu" (Bartók 1925, 4).

in umetno pesmijo" kot "nasprotje med pesmijo, ki je proizvod spontane in intuitivne uporabe nešolanih sposobnosti, in ono, ki nastane z zavestno in namensko uporabo sposobnosti, ki so bile posebej gojene in razvijane v ta namen" (citirano v Lloyd 1969, 16).

- Tudi B. Bartók je v isti zvezi uporabljal izraze "rezultat podzavestne dejavnosti", "instinktivno izražanje glasbenega občutenja" (Bartók 1925, 3, 2-op. 2, 1). Béla Bartók (1881-1945) je (bil) znamenit skladatelj in raziskovalec ljudske glasbe na Madžarskem, Slovaškem, v Romuniji, Jugoslaviji, Turčiji in arabske glasbe v severni Afriki.

Kot prvi cilj “raziskave glasbene folklore” postavlja B. Bartók čim bogatejšo zbirko ljudskih melodij, urejeno po določenem znanstvenem sistemu, in sicer predvsem melodij sosednjih, med seboj tesneje povezanih kultur.

K temu je treba pristaviti troje pripomb, prvo glede samega zbiranja. Kljub precej bogatemu gradivu melodij, ki je bilo v mnogih evropskih deželah zbrano že v prejšnjem stoletju, na Slovenskem pa predvsem v letih 1906-1914, je bilo pri nas po dolgi vmesni 40-letni pavzi nujno na novo začeti s terensko raziskavo in dokumentacijo gradiva. Prejšnje zbiranje je bilo že v zemljepisnem pogledu zelo neenakomerno izvedeno. Prekmurje, ki je spadalo pod ogrski del takratne monarhije, je moralo biti že vnaprej izločeno in je tudi pozneje ostalo v glasbenem pogledu tako rekoč neznano. V nekaterih pokrajinah (npr. na Notranjskem, Primorskem, Koroškem) je bilo v omenjenem času 1906-1914 zbrano razmeroma precej manj gradiva kot drugod, v vseh pokrajinah pa so takrat in kasneje ostali obširni, posebno odročnejši deli popolnoma nedotaknjeni. Predvsem takim belim lisam na zemljevidu Slovenije in onstran meja pri slovenskih manjšinah se je posvetila novo zasnovana raziskava Glasbeno-narodopisnega inštituta od l. 1955 dalje. Tedaj so moderni elektroakustični aparati omogočili tudi natančno dokumentiranje in analizo zapletenejših pojavov v glasbi, ki bi jim bilo nemogoče slediti ob enkratnem poslušanju z zapisovanjem po posluhu. Taki primeri so npr. natančen melodičen in ritmičen potek posameznih glasov pri večglasnem petju ali ob igri instrumentalnega sestava, uporaba t. im. netemperiranih tonov, ki jih ni v evropskem sistemu umetne glasbe, ipd. Ob tem so prišle na dan čisto nove, presenetljive stvari. Pokazalo se je na primer, da je na splošno ritem v slovenski ljudski pesmi mnogo raznovrstnejši in svojevrstnejši, recimo “eksotičnejši”, kot je to bilo prikazano v vseh starejših zapisih, tudi v zapisih dobrih poklicnih glasbenikov. Vsi ti so namreč zapisovali ritem z nekakšnim sitom v ušesih, ki je prepuščalo samo to, kar je bilo v skladu z glasbeno teorijo prejšnjega stoletja. Drugačen ritem v srednji Evropi zanje sploh ne bi bil mogoč. Naj nakažemo to ob najbolj enostavnem primeru s črkovnim ritmičnim zapisom, v katerem vsak znak pomeni po trajanju osminko, dodana pika pa podaljšanje za eno osminko (torej: “ x. “ = četrtnina, “ x.. “ = četrtnina s piko, / = taktnica).

Škr-jan-ček po-je, žvr-go-li, ...

Starejši zapisi: 3/4 x x x / x.. x x x / x.. , itn.

V resnici pogosteje: 5/8 x x x / x. x x x / x. , itn.

Ritem te vrste po spodnjem vzorcu, kot ga skoraj povsod po Sloveniji pojejo glasbeno-teoretično neuki pevci, teče v resnici veliko naravneje in mehkeje. Po zgornjem vzorcu pa bodo gotovo peli pevci, ki so vajeni petja tudi v zboru po notah. A to je le eno od mnogih novih spoznanj in odkritij, ki so jih prinesle terenske raziskave v zadnjih dveh desetletjih. Splošno lahko trdimo: če bi o slovenski ljudski pesmi v glasbenem in sploh v oblikovnem pogledu vedeli povedati samo to, kar je bilo znano iz gradiva in o tem pisano do l. 1945, bi bila ta slika v mnogih bistvenih pogledih ne le hudo nepopolna, temveč tudi v marsičem izkrivljena.

Tudi druga pripomba se še nanaša na terenske raziskave. Za glasbenika-muzikologa je seveda v ospredju zanimanja in študija glasba sama. Za njegovo delo je včasih zadostovalo, da zbere čim popolnejši “herbarij” melodij neke pokrajine. A za pravo razumevanje tega

divje rastočega cvetja glasbene umetnosti, njegovega pomena in vloge v življenju ljudi mora skušati priti do odgovorov še na mnoga druga vprašanja. Pomembno se zdi že to, da vsak pevec ali pevka ve skoro za vsako pesem zelo natanko, kdaj (t. j. s kolikimi leti), kje in od koga je pesem slišal(a) prvič in si jo vtisnil(a) v spomin. Poleg vsega drugega, kar pevec ve o pesmi in v zvezi z njo, bi bilo važno poskusiti izvabiti tudi njegovo (estetsko) sodbo o napevu in o napevih sploh. Ob vseh vprašanjih posameznim pevcem ali godcem bi bilo pomembno za vsako manjše ali večje enotno območje z enako govorico – za kar imajo ljudje na deželi zelo izostren posluš – ugotoviti: vse domače izrazoslovje v zvezi s pesmimi, petjem, glasbili, o vrstah večglasnega petja, o posameznih glasovih pri tem, o glasbilih in njihovih delih, o načinu izdelave glasbil, o izrazih za igranje, o načinu igranja, uglaševanju, ipd.; o posameznih vrstah pesmi po domači klasifikaciji; pevske navade in priložnosti za petje nekdanj in sedaj, opise šeg pa zvezanih s petjem ali petjem in plesom nekdanj in sedaj, repertoar pesmi, ki jih pojejo oziroma so jih navadno peli, npr. pri čuvanju mrliča, fantovskem petju na vasi, ob svatbi, florjanskih kolednicah, ipd.; melodije k pesmim v rokopisnih pesmaricah; pesmi iz NOB; druge nove pesmi po l. 1945; glasbene oddaje po radiu ali televiziji, ki jih poslušajo, in sodbe o njih, sodbe o drugih vrstah glasbe, ipd; skratka vse o glasbenem védenju in vedenju teh ljudi.

Končno naj še v enem pogledu dopolnimo navedeno Bartókovo formulacijo o pogojih za znanstveno raziskavo ljudske glasbe. Seveda mora tudi etnomuzikolog podobno kot vsak resen etnolog precej dobro poznati ustrezno gradivo in literaturo pri vseh sosednjih narodih v Evropi. A pravzaprav je tudi to še premalo. Prav v glasbi se lahko precej natanko ugotovi, da segajo korenine oziroma genetične zveze nekaterih pojavov še veliko dlje od sosedstva. Tako so na primer že po Bartókovi smrti madžarski etnomuzikologi v zadnjih dveh desetletjih našli nekatere skoraj enake, druge pa podobne paralelne melodije pri njim rasno sorodnih Čeremisih ali Marih ob srednji Vlogi, od katerih jih danes loči ne le več kot dva tisoč kilometrov, ampak tudi najmanj tisoč let. Podobno rečemo danes lahko za nas Slovence. Nekatere melodije imamo poleg kajkavskih Hrvatov skupne – bodisi enake, bodisi le malo spremenjene – s Čehi in Poljaki; druge na primer spet poleg kajkavskih Hrvatov istega melodičnega tipa ali tudi skoraj enake s Čehi, Slovaki, Poljaki, Ukrajinci in Velikorusi, od južnih Slovanov pa z Bolgari, kolikor smo lahko doslej ugotovili. Ko smo neke- mu tretjemu tipu slovenskih melodij iskali enake ali podobne po Evropi, je peljala raztrese- na sled samo proti zahodu preko Alp do Francije, kjer smo lahko našli veliko število takih melodij skoraj vse od Belgije do Pirenejev³.

Vse to kaže, da mora slovenski etnomuzikolog zelo dobro poznati posebno še gradivo vseh slovanskih narodov, zaradi zemljepisne lege pa tudi vseh narodov na področju Alp, o čemer bo govora malo pozneje.

Že iz teh nekoliko primerov pa sledi, da se pravi etnomuzikolog v Evropi ne more omejiti (specializirati) na študij pojavov samo enega, na primer svojega ali sosednjega et- nosa, ampak mora obvladovati etnomuzikološko gradivo vseh evropskih narodov, vključno z njihovimi pa-vejami v severni Ameriki. Poudarek smo tu dali v prvi vrsti gradivu samemu (in ne le literaturi), ker se zdi marsikje v Evropi pravo, k določenemu cilju usmerjeno raziskovanje še v povojih. Zato mora raziskovalec v tej stroki še vedno pregledovati sam od

³ Gl. Vodušek 1969.

strani do strani vse obsežno že objavljeno evropsko gradivo melodij, ki najbrž obsega že preko milijon primerov, pri tem pa ima komaj kak odstotek objav sploh kakšno glasbeno-analitično kazalo. Za pravega etnomuzikologa se torej zahteva izredna širina strokovnega obzorja kot bržkone malokje v kakšni drugi panogi muzikologije ali tudi etnologije.

Že ob samem poslušanju in primerjanju lahko empirično doženemo, da je ljudska glasba v pesmih in tudi sicer pri raznih narodih Evrope precej različna, da pa so nekateri glasbeni pojavi – posebno med sosednjimi narodi – lahko tudi skupni ali podobni. Tudi za ljudsko glasbo velja enaka ugotovitev, kot na splošno v etnologiji, da se etnične meje ne pokrivajo vedno tudi z mejami določenih etnoloških pojavov. Naloga etnomuzikologov bi se torej zdela preprosta: ugotoviti značilnosti glasbenega oblikovanja na lastnem etničnem ozemlju, morebitne razlike med posameznimi pokrajinami, tuje vplive, ki se kažejo pač najbolj na obmejnih območjih in končno podobnosti v glasbenem izražanju pri sosednjih in oddaljenejših narodih. Hkrati pa naj bi etnomuzikologija skušala pojasniti zgodovinske ali drugačne vzroke za omenjene razlike in podobnosti.

Vendar vse te naloge niso tako preproste: pri mnogih narodih, tudi pri Slovencih danes, so nekatera območja ali tudi cele pokrajine, ki so ali so bile etnično precej pomešane. Pri nas je klasičen primer za to Bela Krajina, kjer se mešajo – vidno predvsem v običajih, ljudskem slovstvu in glasbi – starejša hrvaška plast iz časa pred “kranjsko” aneksijo konec 12. stoletja, tradicija nekdanjih Uskokov iz raznih območij od Bosne do Črne gore, pa še starejša slovenska plast tik onstran Gorjancev in novejši slovenski vplivi. Podoben primer se zdi tudi sosednje hrvaško kajkavsko ozemlje v Zágorju, ki je tudi pomešano z nekdanjimi Uskoki iz Bosne. Na vseh takih območjih mora tudi etnomuzikologija stratigrafsko ugotavljati posamezne plasti, ki pripadajo tej ali oni etnični skupini, in pravzaprav šele dopolnjevati zelo redke in pomanjkljive zgodovinske podatke o priseljevanju beguncev pred Turki.

4

Etnomuzikološka stratigrafska raziskava pa je posebno važna še ob nekem drugem pojavu. Ljudska pesem oz. glasba namreč v toku zgodovine ni ostala nekaj statičnega, nespremenljivega; dá se ugotoviti, da so se stalno pojavljale inovacije tudi v melodijah, starejše pa so se ob tem počasi začele pozabljati. Take očitne spremembe pa niso bile tako skokovite kot recimo v višji glasbeni umetnosti individualnih avtorjev posebno od renesanse dalje, temveč so bile precej počasnejše; spremembe v kolektivnih estetskih predstavah pač zahtevajo več časa, o čemer se lahko prepričamo tudi danes ob marsikaterih umetnostnih pojavih.

Glede zgodovinskih dokumentov iz preteklih stoletij pa je ljudska glasba v najslabšem položaju, ker se ni zdela vredna omembe, kaj šele zapisa, kakor so sicer tudi za druga folkloristična področja celo posredna pričevanja pri nas zelo redka za stoletja pred recimo l. 1700.

Čeprav je ob inovacijskih spremembah začela starejša tradicija izginjati, so ostale neke starejše plasti ohranjene v večjem številu v nekaterih obrobni pokrajinah ali manjših območjih, prav tako pa tudi na odročnih območjih, daleč od mest in prometnih zvez, v hribovskih in planinskih predelih; to je pojav, ki ga opažamo na Slovenskem in pri drugih

narodih. Pri nas so take plasti vidnejše na primer v Prekmurju, srednji in zgornji soški dolini, pri Slovencih v Benečiji, v Reziji, v Beli krajini (predvsem v kresnih pesmih), pa tudi na Kostelskem ob zgornji Kolpi in deloma v Ziljski dolini na Koroškem. Posamične ostanke starejših plasti pa najdemo raztresene tudi v osrednjih slovenskih pokrajinah, kar priča o nekdanji splošni razširjenosti tistih starejših tradicij na Slovenskem. Vse to so še danes živi dokumenti, ki segajo po načelu veliko stoletij nazaj v preteklost.

5

Ob takih ugotovitvah se gotovo vsakemu laiku v glasbi nehote postavlja vprašanje, kako lahko etnomuzikologija razlikuje starejše plasti od novejših in koliko so verjetne ali sploh točne take njene trditve. V odgovor takim dvomom naj najprej spomnimo na to, da je vsaka glasba izredno formaliziran, t. j. v mnogih pogledih vnaprej precej točno določen in zakoličen način komunikacije. To velja v posebni meri za ljudsko glasbo, ki ni oblikovana po individualnem okusu in samosvoji fantaziji enega samega ustvarjalca, ampak po glasbeno-estetskem občutju in predstavah širokega kroga ljudi in stremi zato v melodijah k ustvarjanju modelov v oblikovanju posameznih strukturnih elementov in njihove povezave. Tako ima etnomuzikologija na razpolago izredno natančne analitične instrumente za raziskavo glasbe same, veliko natančnejše kot katerakoli druga panoga folkloristike ali kot sama etnologija.

Kljub sorazmerni oblikovni preprostosti imajo melodije v ljudski glasbi veliko število strukturnih elementov, ki so sicer med seboj povezani, vendar so sami analitično prijemljivi in precej natanko določljivi; lahko bi jih imenovali z matematičnim jezikom strukturne parametre (t. j. pomožne izmerljive spremenljivke). Za ilustracijo naj navedemo nekaj takih parametrov v pesemskih melodijah: število glasbenih odstavkov v melodični kitici (praviloma od 2 do 4, v novejšem času tudi do 8), značaj melodike glede na velikost tonskih postopkov (tesna: v korakih od tona do najbližjega tona; široka: v melodičnih skokih; akordična: v skokih razloženega akorda), vrsta melodike glede na tonski razpon od najnižjega do najvišjega, vrsta melodike glede na prevladujočo smer gibanja (rastoča ali ascendečna, padajoča ali descendečna, krožeča okoli enega tona), vrsta melodike glede na število tonov na en zlog besedila (silabična: en ton na vsak zlog; figurirana: 2-3 tona na zlog; melizmatična: večje število tonov na en zlog), melodična zgradba kitice glede na melodične fraze v posameznih odstavkih (sekvenčna: enaka začetni, le za eno ali več stopenj prestavljena višje ali nižje, npr. AA^2 , AA_2 , AA^3A^3A , AA^2A^3B ; le variirana začetna AA^V ; popolnoma drugačna: ABCD), končni kadenčni toni melodičnih odstavkov, celotne formule sklepnih kadenc, zlogovno-akcentni tip verza v pesmi, razporeditev verzov v melodični kitici (z morebitnimi ponavljanji ali vmesnimi refreni) npr. MM, MNN, MNOP, MNRN, model glasbene ritmizacije določenega verznega tipa, vrsta dvoglasja, vrsta moškega večglasja, vrsta ženskega večglasja; in še in še bi lahko naštevati.

Na podlagi podrobne analize strukturnih elementov lahko na primer ugotavljamo stopnjo podobnosti med posameznimi melodičnimi tipi, ki jih lahko potem razvrščamo v širše melodične družine ali pa določamo pripadnost melodij določenim zgodovinsko-stilnim plastem. Melodije starejših plasti spoznamo lahko predvsem tudi po posebni vrsti melodike, ker ne uporabljajo v okviru oktave vseh sedem tonov lestvice, kot na primer današnja durovska ali molovska, ampak samo štiri ali pet od njih v posebni razvrstitvi, in jih ime-

nujemo z grškimi izrazi tetra- oz. pentatonske. Na temelju take vrste vsestranske strukturne analize ugotavljamo tudi razlike v spontanem glasbenem izražanju v posameznih pokrajinah neke etnične skupnosti ali pa tudi razlike med posameznimi etničnimi skupinami.

Poleg teh naštetih prednosti etnomuzikologije v primerjavi z raziskovanjem ljudske besedne umetnosti ali z drugimi etnološkimi raziskavami nasploh, naj navedemo še eno: v zvezi z označeno analizo je mogoča tudi statistična kvantifikacija glasbenih pojavov mnogo natančneje, kot je to sploh mogoče pri študiju drugih kulturnih sestavin, na primer v socialni kulturi. Tako so na primer v severni Ameriki pri nekaterih kulturno-antropoloških raziskavah o akulturaciji med sosednjimi kulturami uporabljali statistične prikaze na podlagi glasbenih pojavov (Nettl 1964, 4).

6

V svojih začetkih se je "primerjalna muzikologija" ukvarjala predvsem z raziskovanjem različnih tonskih sistemov in različnih glasbenih lestvic po svetu, uporabljenih v tej ali oni kulturi, saj je bila téma prve take razprave sploh l. 1885: "On the musical scales of various nations" (O glasbenih lestvicah različnih narodov) Angleža A. J. Ellisa. V okviru take v nečem enostranske usmeritve je prišlo še pred koncem 19. stoletja do splošnega iskanja prvih začetkov glasbe in njenih postopnih razvojnih stopenj, ki naj bi si sledile od najbolj preproste do zmeraj bolj zapletene strukture, kar je bilo v skladu s takratno evolucionistično teorijo v etnologiji. V glasbi je takrat obveljala dalj časa kot najstarejša na vsem svetu sploh pentatonska lestvica, ki ima v okviru oktave samo pet tonov (brez poltonov) v določenem redu, npr. c-d-e-g-a-c (podčrtani ton pomeni tu prvega v višji oktavi, velike črke pa tone v nižji oktavi od osrednje). Lestvica pa se lahko začne s katerimkoli od teh petih tonov kot glavnim tonom. V resnici se najde glasba s tako razvrščenimi toni, kot so zgoraj zapisani ali pa v zaporedju A-c-d-e-g-a z A kot centralnim tonom, pri mnogih ljudskih po vsem svetu. V Evropi je to takrat veljalo za Madžare in keltska ljudstva, v Južni, Srednji in deloma tudi v Severni Ameriki za Indijance, v Afriki za črnce in tudi za potomce črnskih sužnje v ZDA, v Aziji sploh za mongolska ljudstva, za Kitajce (ki so uporabljali tako lestvico tudi v umetni glasbi in imeli o tem razvito glasbeno teorijo), za Japonce in tudi za otočane Indonezije. Ko je zaradi zatrjevanje splošne veljavnosti določenih razvojnih stopenj v kulturi razmeroma kmalu izgubil veljavo predvsem sociološki evolucionizem, je bil hkrati zaradi pomanjkanja konkretnjših dokazov opuščen tudi v muzikologiji. Odtlej zahteva bonton v etnomuzikologiji, da se takih vprašanj sploh ne dotika. Le dva od najvidnejših povojnih etnomuzikologov sta imela pogum, da oblikujeta svoja opazovanja in spoznanja o razvojnih poteh glasbe v strožji obliki: v Evropi Walter Wiora ("Älter als die Pentatonik", 1957) in Curt Sachs v Ameriki ("The Wellsprings of Music", 1962), pa tudi Constantin Brailoiu ("Sur une mélodie russe", 1953).

Prvi korak k sistematičnemu raziskovanju ljudskih napevov v Evropi je napravil l. 1903 Finec Itmari Krohn s poskusnim klasifikacijskim sistemom za finsko pesemsko gradivo. Ta sistem je z manjšo modifikacijo prevzel Madžar B. Bartók (1881-1945), ki sodi še danes med največje etnomuzikologe in ki je na podlagi analize 7800 madžarskih melodij – ob primerjavi s slovaškimi in romunskimi – objavil l. 1925 prvi sintetični prikaz ljudskih napevov enega naroda. Toda Bartók je bil vse do l. 1945 le eden redkih etnomuzikoloških glasov, vpijočih v puščavi.

Etnomuzikološke raziskave pa so se prav neverjetno razmahnile po vsem svetu in tudi v Evropi šele po l. 1945, čeprav v Evropi ne v vseh državah enako. V mnogih glavah se je začelo iskanje najustrežnejše raziskovalne metodologije in predvsem tudi boljšega klasifikacijskega sistema, kot je bil Bartókov. Če naj namreč raziskava, ki zajame več tisoč ali tudi več deset tisoč melodij določenega etničnega ozemlja (na Slovenskem sedaj ok. 40.000 melodij), začenja ugotavljati zakonitosti v pojavih ljudske glasbene umetnosti, je zagotovo prvi nujni pogoj za to in prvi metodološki korak določen klasifikacijski sistem s hierarhijo analitičnih kriterijev, ki naj s čelnim kriterijem združi največje možno število melodij z enako ali podobno melodično strukturo vsaj v okviru posamezne etnične kulture. V takem prizadevanju so se poleg Madžarov vidno izkazali nekateri slovanski raziskovalci na Slovaškem, Češkem, Poljskem in v Ukrajini, pa tudi – da pristavimo neskromno – na Slovenskem. Pričujoči pisec je bil med prvimi, če ne sploh prvi, ki je ugotovil tudi za klasifikacijo nadvse važno zakonitost o visoki korelaciji med zlogovnonaglasno strukturo verza ter ritmično in – nadvse presenetljivo – tudi melodično strukturo napeva (Vodušek 1960). Z drugimi besedami: določen tip verza v pesmi ima na razpolago več modelov glasbene ritmizacije, melodije posameznega ritmičnega modela pa pripadajo v visokem odstotku eni sami melodični družini (s številnimi enakimi strukturnimi elementi) ali v nekaterih primerih skoraj stoddostno enemu samemu melodičnemu tipu. Istočasno ugotovljeno pa je bilo, da to pravilo ne velja le v okviru posamezne etnične kulture, temveč v nekaj primerih celo v interetničnem okviru med seboj zelo oddaljenih narodov, za kar smo navedli nekaj konkretnih primerov na str. 45. Interpretacija takih glasbenih pojavov, kot je zadnji omenjeni, pa seveda presega moči glasboslovja; zateči se mora v iskanje zgodovinskih vzrokov za to in seči včasih tudi globoko nazaj v preteklost.

Medtem se je pokazalo, da je pravzaprav potrebno šele čisto od začetka raziskati verzne modele v slovenski ljudski pesmi, kar pa je ponovno zahtevalo primerjavo z drugimi narodi Evrope. V tem pogledu je moč ugotoviti, da ima sleherni narod svojo izbiro verznihi tipov in njihovih kitičnih oblik. Čeprav so nekateri skupni pri več kulturah, je vendarle pomembna razlika med njimi v frekvenci pojavljanja, pa tudi v razvojnih plasteh in še v funkciji pesmi, v katerih nastopajo. Tudi pojavljanje določenih verznihi tipov v etničnih kulturah je namreč zgodovinski pojav s svojimi časovnimi in zemljepisnimi koordinatami. Nekatero verzno tipe najdemo na primer pri nas razen v starejših razvojno-stilnih plasteh le še redko, ker so do danes že skoraj odmrli.

To ugotavljamo za slovensko pesem predvsem pri verznihi strukturah, ki so skupne večini slovanskih narodov in omejene večinoma le nanje. Naj tu navedemo le nekaj primerov: p e t e r e c s formulo ann/an (a = naglašeni zlog; n = nenaglašeni zlog; (n) = začetna poljubna anakruza; / = diereza, t. j. meja, ki loči posamezne dele verza, ki se lahko zase ponavljajo, in je zato tudi nevidna meja, prek katere prvotno (!) besede ne prestopajo), npr. svatbena “Zrasle so, zrasle – nám tri konoplje”; š e s t e r e c (n)anan/an, ki ga danes najdemo skoraj le še v starejših plasteh v Prekmurju, Beli krajini in tudi v Reziji (npr. v pesmi o Lepi Vidi); dvodelni o s m e r e c anan/anan v izometričnih kiticah, t. j. vsa pesem je samo v takih osmercih, npr. svatbena “Očka, mati, pristoplájte – vašo hčerko darovájte!”; t r i d e l n i o s m e r e c ann/an/ann, npr. “Málnar je zgódaj zjútrej vstow, zjútrej vstow, - hitro je stópu v málenco ...”, itd. Poleg takih, recimo slovanskih ljudskih verznihi modelov, pa imamo v naši ljudski pesmi tudi precej drugih, ki so prišli k nam od

severnih in zahodnih sosedov, vendar, kot lahko sklepamo, razmeroma pozno, s severa najbrž predvsem v razburkanem 16. stoletju, t. j. v času reformacije in še bolj v ihti protireformacije, ki je s forsiranimi prevodi tujih nabožnih pesmi prinesla med preproste ljudi tudi tuje verzne in ritmične modele. Novi tuji vplivi in pesemski modeli so prihajali k nam tudi še v 18. in 19. stoletju. Skupno naštejemo danes pri nas 24 tipov verzov in kasnejših (tujih) dvostičij s 55 različnimi oblikami kitic (v kombinaciji bodisi enega samega verznega modela, bodisi dveh ali treh različnih modelov). V primerjavi z drugimi slovanskimi narodi je to izredno velika mešanica, ki ima pa za raziskovalca to dobro stran, da že sam pogled na strukturo kitice omogoča domnevati obdobje, v katerem je pesem nastala, kar pa je seveda mogoče razbrati tudi iz glasbenih značilnosti melodije.

Poleg analize glasbenih in neglasbenih strukturnih elementov, ki pomaga ugotavljati različne razvojno-stilne plasti in njihovo verjetno časovno zaporedje, sta končno posebno dve odkritji prispevali k zaokroženi sliki razvoja slovenske ljudske pesmi. Prvo je bilo odkritje starejšega stila večglasnega petja "na tretji" ali tudi "na četrti glas", ki je še danes ohranjeno ali živo ali samo še v spominu ljudi v mnogih delih Slovenije, razen v Prekmurju in Beli krajini. Sami ljudski pevci so nam pomagali s svojo klasifikacijo: tako je mogoče peti samo nekatere pesmi in sicer take, ki imajo v vodilnem glasu velik tonski razpon in skoje v melodiji, torej akordično melodiko po naše. Njihova bistra klasifikacija se je izkazala za točno, ostalo pa je vprašanje, odkod so prišle take vrste melodije, ki se precej ločijo od napevov iz zadnjih dveh, treh stoletij. Odkritje Rezije s čudežno ohranjeno skoraj homogeno arhaično stopnjo ljudske glasbene kulture, edinstvene v vsej srednji in zahodni Evropi (morda poleg one s Färöerskih otokov), je rešilo to vprašanje: skoraj polovica vseh pesmi ima napeve samo na treh sosednjih tonih, nadaljnja četrtnina pesmi pa samo na štirih različnih tonih v oktavi, torej "tetratonske"; te melodije pa že imajo v velikem delu velik tonski razpon in akordično melodiko. Take melodije so torej očitno prevladovale pri nas v srednjem veku, dokler ni veliki pretres 16. in 17. stoletja polagoma skrčil melodije na manjši obseg in z dopolnjeno glasbeno lestvico na sedem tonov v oktavi (torej z durovsko lestvico) tudi spremenil njihovo melodiko iz skokovite akordične na bolj ozko, "diatonično" (s koraki od tona do tona), kar je značilno za relativno novejše pesmi vse do danes. Taka razvojna slika za slovensko ljudsko pesem velja lahko na tem mestu brez podrobne argumentacije zaenkrat kot delovna hipoteza, ki jo bo treba še dopolniti in verificirati tudi na podlagi drugega starejšega evropskega, posebno pa alpskega gradiva. Vsi narodi namreč, ki segajo morda tudi samo deloma na območje Alp (npr. Italija, Francija), poznajo (samo) na tem območju večglasje in sicer tako, ki je v nečem sorodno temu pri nas.

Na podlagi vsega tega mislimo, da se je naša izvirna slovenska metodologija izkazala za dobro in plodovito. Kljub velikemu razmahu etnomuzikologije po zadnji vojni še namreč ni prišlo do večje enotnosti v raziskovalnih metodah. Poleg tega je pri nas in še bolj v drugih delih Jugoslavije precej belih lis na zemljevidu, enako pa tudi pri naših neposrednih sosedih na zahodu in severu. Ali bo sploh kdaj stopila noga etnomuzikologa na taka obširna neraziskana območja? V primerjavi z muzikologi-glasbenimi zgodovinarji je namreč število etnomuzikologov v Evropi, razen na Madžarskem, izredno majhno. Poleg precej napornih terenskih raziskav, ki jih zahteva ljudska glasba, najbrž ne velja za dovolj zanimivo in ne prinaša raziskovalcu posebnega družbenega ugleda.

L I T E R A T U R A N A V A J A N A V S E S T A V K U

- Bartók 1925 = Béla Bartók, Das ungarische Volkslied. Versuch einer Systemisierung der ungarischen Bauernmelodien. Berlin-Leipzig 1925.
- Constantin Brailou, Sur une mélodie russe. V: Musique russe, Tome II. Paris 1953, 329-391.
- Lloyd 1969 = A. L. Lloyd, Folk Song in England. London 1969.
- Nettl 1964 = Bruno Nettel, Theory and Method in Ethnomusicology. London 1964.
- Curt Sachs, The Wellsprings of Music. Ed. by Jaap Kunst. The Hague 1962.
- Walter Wicra, Älter als die Pentatonik. V: Studia memoriae Belae Bartók sacra. Budapest 1957, 185-208.
- Vodušek 1960 = Valens Vodušek, The Correlation between Metrical Verse Structure, Rhythmic and Melodic Structure in Folk Songs (Summary). V: Journal of the International Folk Songs. 12, Cambridge 1960, 67-68.
- Vodušek 1969 = Valens Vodušek, Über den Ursprung eines charakteristischen Slowenischen Volksliedrhythmus. V: Alpes Orientales 5, Ljubljana 1969, 151-182.

KAJ JE SLOVENSKA LJUDSKA PESEM

(SLOVENSKE LJUDSKE PESMI I., SM, LJUBLJANA 1970, STR. XII-XIV)

Po zgledu nekdanje Štrekljeve zbirke je tudi pričujoče delo zasnovano kot korpus, tj. kot znanstveno kritična izdaja vseh do danes znanih slovenskih ljudskih pesmi, vendar pa tokrat z njihovimi napevi. Po dobrih sedemdesetih letih, odkar je začel Štrekelj z izdajo svojega korpusa, je gradivo, ki ga moramo danes upoštevati, naraslo po številu pesmi na štiri do petkratni obseg. To povečanje gre deloma pač na račun spremenjenih pogledov na sam pojem ljudske pesmi. Štrekelj je določil stvarno mejo svoji zbirki po takrat veljavnem stališču folkloristične znanosti, ki je imelo anonimno avtorstvo za enega glavnih kriterijev ljudske pesmi. Zato je vnaprej izločil iz zbirke vse pesmi, za katere je bilo moč ugotoviti prvotnega avtorja, najsi so bili med temi tudi ljudski pesniki-pevci v najboljšem pomenu besede (npr. Vodovnik) in njih pesmi razširjene v številnih variantah po vsem slovenskem ozemlju. Splošno stališče folkloristike se je v tem pogledu spremenilo in dokončno priznalo za ljudske tudi "ponarodele" pesmi znanih avtorjev šele v prvem desetletju tega stoletja (gl. J. Meier, *Kunstlieder im Volksmunde*, Halle 1906).

Štrekelj je takrat pripravljal že prve snopiče zadnje, četrte knjige in seveda ni mogel več svojega dela prilagoditi novim spoznanjem. Pač pa je že v predgovoru k 1. knjigi (str. VI) naznanil med nameravanimi prilogami na koncu zbirke tudi "pregled ponarodelih pesmi in važnejše njih variante". Ta načrt je omenjal še v zasebnem pismu z dne 4. aprila 1911 (danes v *ŠZ*) takole: "ta 'corpus' se je v teku let izdatno pomnožil, izrastle iz prvotnega okvirja, to je: pridobil ne samo novih zanimivih zapisov in varijant že natisnjenih pesmi, ampak nove pesmi sploh, ki mu jih je treba dodati. Zlasti prvi in drugi zvezek zahtevata takih dodatkov, ki bodo obsegali okoli 20 pol. K temu pa pridejo še vzorci ponarodelih pesmi, katerih bo, dasi se objavi le po ena značajna, vendar zopet za kakih 15 do 20 pol ..." Iz predvidenega obsega lahko sklepamo, da Štrekelj ni imel pri tem pred očmi samo ponarodelih pesmi v ožjem pomenu, tj. pesmi ugotovljenih avtorjev, temveč sploh vse tiste novejše pesmi, ki jih je zaradi velike razlike v slogu nasproti starejši ljudski pesmi dotlej odklanjal kot neljudske in je deloma na raznih mestih navajal samo njihove začetne verze v posebnih dodatkih. Prezgodnja smrt leto zatem je Štreklu preprečila uresničenje omenjenega načrta in še mnogo drugih v zvezi z zbirko.

V zadnjih dveh desetletjih so začeli postajati sporni še drugi kriteriji, ki so v tradicionalni folkloristiki veljali kot razpoznavni znaki za ljudsko pesemsko umetnost, npr. ustna prenosnost izročila. V zadnjem času je končno postalo vprašljivo samo jedro, ohlapni pojem "ljudstva" v tradicionalnih definicijah. Najprej se je tega ovedela splošna etnologija in začela s poskusi, kako bi nanovo in točneje določila predmet svojega raziskovanja. V najnovejšem času so tudi v folkloristiki nekateri začeli sploh zavračati izraz ljudska pesem in namesto tega govorijo o "skupinski" pesmi (E. Klusen, *Volkslied - Fund und Erfindung*, Köln 1969).

Mimo teoretičnih razpravljanj se je v novejšem času začela poudarjati vedno bolj tudi mestna, velikomestna in delavska folklor kot sodobna protiutež doslej preveč poudarjeni folklori kmečkega sloja. V državah s socialistično družbeno ureditvijo se je poleg tega pojavilo vprašanje, ali in koliko spada pod pojem ljudske pesmi tudi delavska politično borbena in iz najnovejšega časa partizanska pesem.

Glede na vse to se zdi potrebno, da pojasnimo tu načela, ki so vodila uredniški odbor pri vprašanju, katero gradivo naj bo zajeto pod pojmom slovenske ljudske pesmi. Pojasnila so potrebne vse tri sestavine tega pojma.

Pojem "pesem" je zajet tu najširše, predvsem v tistem pomenu, ki ga je uporabil že Štrekelj v svojem delu. Poleg péte pesmi namreč štejemo sem tudi tisto, ki se praviloma nikdar ne poje in ne prednaša na poseben, recitativni način (parlando) kot npr. nekatere jurjevske obhodne pesmi otrok. Med samo govorjene pesmi spada predvsem del otroškega izročila, ki pa ohranja bodisi izrazit ritmičen element (izštevalnice), bodisi metrično in po rimah vezana besedila (nekatero novoletne kolede, obrazci voščil ob tepežkanju-šapanju, verzifikacijske igre, zabavljice, oponašanja oz. parafraze živalskih ali drugih glasov ipd.). Nekatero teh kategorij živijo tudi med odraslimi. Izvzeli smo tu pravzaprav le vremenske in druge reke ter uganke, pri katerih ima samo en del bolj ali manj izrazito členjeno in rimano ali celo metrično vezano obliko. Ker je poleg tega njihova funkcija precej didaktična, jih celo ne kaže iztrgati iz njihove naravne celote, s katero se posebej ukvarja druga veja narodopisja. Med pesem v širšem pomenu pa je zajeta tu tudi ljudska ritmizirana proza, kot se kaže v zagovorih, starih ljudskih molitvah, ženitnih pismih, tradicionalnih obrazcih vabljenja svatov (npr. pri prekmurskih pozvačinah), v nekaterih šegah (borovo gostüvanje), vaških litanijah s šaljivim navajanjem vseh gospodarjev, v drugih govorjenih litanjskih parodijah, v zaljubljenih pismih ipd. Kljub metrično nevezani obliki se v takih besedilih večinoma pojavlja členjenje na krajše odstavke, vezane z asonancami ali rimami, in zato upravičuje uvrstitev med širše pesemske pojave.

Poleg teh pesemskih stvaritev v širšem pomenu brez petja pa so v tem delu pod skupnim pojmom pesmi upoštevani tudi tisti tradicionalni pojavi, ki največkrat nimajo pesemskih prvin v samem besedilu, pač pa so praviloma združeni s petjem, čeprav včasih v najpreprostejši ali tudi elementarno-primitivni obliki. Takega gradiva je doslej zbranega sicer še malo (npr. pastirski klici, ulični klici prodajalcev, delovne pesmi v ožjem pomenu, narékanje, parodije cerkvenih obrednih spevov ob pokopavanju pusta-kurenta ali v vinarstvenih litanijah ipd.); vendar vse to upravičeno zajemamo pod pojem ljudske pesmi v najširšem pomenu, če naj bo slika le-te čim popolnejša. Pojem ljudske pesmi naj po našem mnenju obsega vse ustaljene spontane glasbeno-vokalne pojave, celó tudi vriskanje, ki je različno v posameznih pokrajinah in večkrat tudi ne nastopa samo zase, temveč je ritmična sestavina pesmi (npr. ponekod na Štajerskem) ali pa njeno normalno dopolnilo (npr. v Reziji). Končno je potrebna še opomba o deležu glasbe v ljudskih pravljicah. V njih se pojavljajo tu in tam kratki odlomki, ponavadi v obliki verzov, ki se pojó in se v teku pripovedi večkrat ponavljajo. Taki odlomki spadajo pod pojem ljudske pesmi v širšem pomenu. Posebej, zunaj našega okvira pa bo treba raziskati posebno melodično podajanje same pravljíčne proze, kar je pri nas zelo redek pojav in spada po snovi in zunanji obliki že v drugo panogo ljudske besedne umetnosti.

Pojem "ljudskosti" kot posebne kategorije, s katero naj se ukvarja narodopisje, ni bil

od Herderja vse do danes nikdar točno opredeljen niti na splošno niti na področju pesmi. Zato nas danes ne more več popolnoma zadovoljiti definicija, po kateri je ljudska tista pesem, ki jo je "ljudstvo" oziroma "narodno občestvo" na vsem jezikovnem ozemlju ali le na delu tega ozemlja "po ustnem izročilu, s petjem iz spomina, sprejelo za svojo, jo daljšo dobo pelo, po svoje spreminjalo in tako prilagodilo svojemu okusu in slogu (ter jo morda poje in spreminja še sedaj)" (I. Grafenauer, NS II, 21). Niti sama prenosnost po ustnem izročilu, drugi temeljni kriterij za ljudskost pesmi v duhu tradicionalne folkloristike, ne velja več za dosti novejših pojavov, ki bi jih sicer upravičeno prištevali med ljudske. Že sam prevzem umetniških literarnih vzorcev (npr. nekaterih pesmi Vodnika, Prešerna, Jenka, Gregorčiča) med "ponarodele" s pridajanjem napevov in spreminjanjem besedila zahteva vsaj pri prvem koraku preskok iz tiskanega vira v zvočno obliko. Enako se tudi najpristnejše ljudske pesmi širijo iz kraja v kraj dostikrat – vsaj kar se tiče besedila – ne po spominu z ustnim prenosom, temveč s prepisovanjem iz osebnih rokopisnih pesmaric pevcev v pesmarice drugih pevcev. V najnovejšem času se je ob množičnih komunikacijskih sredstvih radia in televizije pojavila spet nova oblika prevzema in prenosa pesmi; podoben mehanično-zvočni vir – gramofonsko ploščo (npr. s kupleti mestnega izvira) smo tu in tam lahko ugotovili že za polpretekli čas.

Pri iskanju ustreznije opredelitve pojma "ljudska pesem" nam tudi ne more dosti pomagati poskus, da bi jasneje določili pojem ljudstva kot nosilca t. im. ljudske kulture. Tradicionalno pojasnilo, da so to ljudstvo nižji družbeni sloji, je še vedno preohlapno za jasnejšo definicijo "ljudskega"; za področje pesmi, ki jo imenujemo ljudsko, pa celo niti to ne more veljati. Saj je ta pesem bila in je še, pri nas in drugod, razširjena tudi med delom srednjih in višjih družbenih slojev (prim. W. Wiora, *Das echte Volkslied*, Heidelberg 1950, 19 sl.). Pod pojem ljudske kulture spada med drugim tudi otroška folklorična mesta, katerih nosilci so otroci ne glede na njihovo socialno okolje.

Poskusi, kako opredeliti bistvo ljudske pesmi, so tudi s strani glasbenikov do danes izhajali v glavnem le z vidika pesemskih tekstov (gl. W. Wiora, *n. d.*; J. v. Pulikowski, *Geschichte des Begriffs Volkslied im musikalischen Schrifttum*, Heidelberg 1933). Tam pa so bistvene razlike med ljudsko in "visoko" umetnostjo očitno toliko težje oprijemljive, da niso pripeljale do zadovoljivejših rezultatov. Za spoznanje bistva ljudske umetnosti – poleg besedne tudi plesne in likovne – se nam zdi dosti boljše izhodišče iz ljudske glasbene umetnosti. Prvič je v nej prevzem ali prenos iz pisanih ali tiskanih virov sploh izključen ali vsaj omejen na najmanjšo mero, ki praktično skoro ne igra vloge. Drugič najdemo v ljudski glasbi ponekod zgrajene brez slehernega premisleka in teoretičnega znanja posebne sisteme, ki nimajo vzorca v nobenem umetnem glasbenem sistemu, pa so vendar toliko zapleteni (npr. tonski sistem v ljudski glasbi dela Istre in Kvarnerskih otokov, starinsko večglasje Sardinije, ritmika afriških črncev itn.), da so komaj ali le s težavo dostopni šolanemu glasbeniku, medtem ko pomenijo domačinom element, v katerem se gibljejo kot ribe v vodi. Ob takih skrajnih primerih se nam pač najočitneje pokaže razlika med dvema vrstama umetnosti, kar lahko uporabimo po naših izkušnjah pri dolgoletnem zbiranju gradiva na slovenskih tleh tudi za področje ljudske pesmi na splošno. Zato se poslužimo tu opredelitve, da *ljudska pesem zajema vse tiste pesemske pojave, razširjene med manjšimi ali večjimi družbenimi skupinami, za katere je pri samem nastanku-ustvarjanju ali pri povzemanju-razširjanju značilna pretežno spontana, ne zavedno premišljena, nešolana in improvizatorična dejav-*

nost – nasproti pretežno zavedni, organizirani, šolani in fiksirani dejavnosti ob nastanku in reprodukciji umetne poezije oz. glasbe (gl. V. Vodusek, *Predmet in namen etnomuzikologije*, Glasnik SED II. 1959/60, št. 2; isti, *Kako definiramo ljudsko kulturo*, Glasnik SED IX. 1968, št. 4). Naj tu pristavimo le še, da taka spontana dejavnost ni omejena le na določene socialne plasti. Čeprav je pri nekaterih plasteh očitno močnejše razvita, ustreza njej tako rekoč pri vsakem človeku posebna elementarna plast njegove duševnosti, le da je po otroški dobi večkrat prekrita in pride na dan samo ob izjemnih trenutkih kriz ali pa se ji predaja človek ob posebnih, množičnih sprostitev, npr. o pustu, novem letu ipd. (gl. W. Wiora, *n. d.*, 19-20). V tem pojavu ima bržkone korenine tudi široka odmevnost ljudske umetnosti med pripadniki slehernega naroda ne glede na stopnjo šolske izobrazbe.

Gornja opredelitev nam pomaga iz pojma ljudske pesmi izločiti pesem, ki je priučena na organiziran, zaveden način, bodisi da je to šolska ali cerkvena pesem ali pa tista, ki je izraz zavednih in organiziranih političnih gibanj. To velja prav tako za delavsko borbeno politično pesem – tudi po mnenju priznanih avtoritet na tem področju (gl. W. Steinitz, *Arbeiterlied und Volkslied*, DtJbfVk, XII/1, Berlin 1966, 1-14) – kot za del partizanskih pesmi, po besedilu in napevu umetnega izvira, ki so se pele zavestno priučene v bojnih enotah ali kasneje ob množičnih političnih srečanjih. Vsekakor pa spada med prave ljudske pesmi tisti del partizanskih pesmi, ki so nastale spontano (npr. "Tam na Pugled gori") ali pa so se tako prenašale in razširjale ter ostale do danes priljubljen del ljudskega pevskega repertoarja.

Za uvrstitev kake pesmi v kategorijo ljudskih je po dosedanjem mnenju potrebna tudi vsaj minimalna doba kroženja v neki družbeni skupini. Po tem mnenju pesem individualnega avtorja, tudi če je sicer znan ljudski pesnik, ne more biti šteta kot prava ljudska, če jo pozna ali zna le on in ni s prevzemom zaživela vsaj nekaj časa v širši, čeprav le avtorju najbližji skupini. Ker za dosti takih pesmi nimamo neposrednih dokazov o trajnejši razširitvi, se bomo pri zanimivi pesmi resnično ljudskega sloga odločili za objavo. To velja prav tako za pesmi najnovejšega časa, za katere časovni preskus še ni dobro mogoč, kot za pesmi posameznih avtorjev v arhaično elementarnem bogastvu ustvarjanja, npr. v Reziji, kjer je omenjena kontrola tudi težko izvedljiva. Ne spadajo pa med ljudske pesmi umetnega izvira z letakov, če zanje nimamo dokazov, da so se resnično razširile iz tiskane oblike v peto pesem med ljudmi. Zaradi zgodovinskih zanimivosti bodo vendarle take pesmi (npr. o razsvetljenstvu, o jakobinckih, o ljubljanskem kongresu idr.) priobčene v dodatkih. Pri pesmih, ki še vedno nastajajo v najnovejšem času in ki jih je npr. GNI zbral v zadnjem poldrugem desetletju, nastaja včasih še poseben problem. Pri nekaterih pesmih, ki so resnično znane med večjo skupino ali vso vaško skupnostjo, je institut zaradi zaupnega sporočila vezan na molčečnost, ne glede na to, da bi njih satirična obravnava lokalnih dogodkov (npr. aretacije nespretnih divjih lovcev, skopuško prirejene svatbe ipd.) utegnila roditi zamere ali zaostritve še obstoječih lokalnih nasprotij. Nasplošno je (ne)razširjenost kake pesmi dovolj dobro razvidna iz dveh najobsežnejših časovnih prerezov slovenske ljudske pesmi v novejšem času: iz zgoraj omenjene velike zbirke pesmi z napevi pred šestdesetimi leti in v še vedno naraščajoči zbirki Glasbenonarodopisnega instituta iz najnovejšega časa.

Končno ni čisto brez težav tudi vprašanje, kaj smatramo za *slovensko* ljudsko pesem. Največkrat je odločitev lahko in jasna, npr. tudi pri pesmih tujega izvira, ki jih je moral v

novejšem času kdo zavedno prevesti iz tujega jezika, pa so se potem z napevom razširile po velikem delu slovenskega ozemlja kot prave ljudske pesmi. Znanih je precej takih prevodov posebno nemških pesmi, čeprav prevajalec največkrat ni znan, npr. "Dve leti in pol sva se midva ljubila", "Ko ljubi Bog je Adama ustvaru", "Rad bi vedu, kako kmetič seje svoj ovs" itn. Med naše ljudske pesmi spadajo prav tako izmenoma dvojezične (tim. makaronske), ki jih je znanih zaenkrat le manjše število, morda prav zato, ker smo se jih patriotično oteпали, a so vendarle svojevrsten cvet ljudske umetnosti na jezikovno mešanih, dvo- ali trijezičnih ozemljih, npr. posebno na Koroškem in v Kanalski dolini.

S to zadnjo izjemo sta nam dva glavna kriterija za *slovensko* ljudsko pesem razširitev na slovensko govorečem ozemlju ne glede na politične meje – pri čemer je v ta okvir vključena tudi ljudska pesem, ki živi še naprej med izseljenci daleč od domovine – in pesem v slovenskem jeziku oz. narečju. V tem zadnjem pogledu včasih ni čisto lahka razmejitev med slovensko in neslovensko (hrvaško, srbsko) pesmijo ob slovenski vzhodni in južni meji. Ni težav pri pesmih, ki imajo dandanes sicer ugotovljivo središče na hrvaškem kajkavskem ozemlju, so pa obenem ob tolikih skupnih potezah v jeziku močno razširjene tudi pri nas v Prekmurju in v Beli krajini, in so torej enako slovenske kot hrvaške. Največje težave pač nudi Bela krajina zaradi pomešanosti starega prebivalstva s pozneje doseljenimi Uskoki, ki so prihajali iz različnih štokavskih in čakavskih jezikovnih področij z ijekavskim, jekavskim in ikavskim govorom in ki je njih ljudsko izročilo do danes doživljalo razne stopnje slovenizacije. Pri ljudskih pesmih, ki so očitno neslovenskega izvira, smo v našem korpusu upoštevali kot slovenske tiste, pri katerih se slovenizacija izraža jasneje v slovenskih jezikovnih oblikah. V posebnih dodatkih na koncu vsake knjige pa prinašamo tudi ustrezne hrvaške ali srbske pesmi, zapisane v Beli krajini, da bodo na razpolago raziskovalcem ljudske pesmi drugih narodov Jugoslavije, ker bi sicer najbrž ostale neobjavljene.

NEKA ZAPAŽANJA O BALADNIM NAPEVIMA NA PODRUČJU SLOVENIJE

(RAD 5. KONGRESA SUFJ, ZAJEČAR IN NEGUTIN 1958, BEOGRAD 1960, STR.
109-118)

Ako se pitamo o muzičkim karakteristikama balada¹ na teritoriji Slovenije, pojavljuju se dve teškoće koje gotovo onemogućavaju neke široke generalizacije. Prvo, Slovenija u etnografskom smislu nije homogena teritorija, a to se pokazuje i u pogledu balada. Drugo, slika koju pokazuju skupljeni zapisi in snimci pripovednih pjesama nije homogena ni u istorijsko-razvojnog smislu. Pored nekih starijih tradicija koje u njima preovlađuju javljaju se i muzičke strukture relativno novijeg datuma, a osim toga žive u njima još do danas i ostaci nekog arhaičnog doba. Baš **razlike** u muzičkim karakteristikama najvažnije su sredstvo za određivanje njihove relativne starosti.

Za ilustraciju nehomogenosti Slovenije u pogledu balada da spomenem samo tri važnija zapažanja. Balada koje su raširene – prema zapisima od prošlog stoleća dalje – po čitavoj Sloveniji odn. u većini slovenačkih pokrajina, ima srazmerno malo, tj. oko 9% celokupnog baladnog fonda, koji obuhvata oko 250 tema.² Obratno, pada u oči severozapadni, aplski predeo Slovenije (Gorenjska, jugozapadni deo Koruške i alpski deo Primorske) kao baladno područje par excellence: 45% svih poznatih baladnih tema u Sloveniji dokumentovano je isključivo na tom arealu. Kao drugo bogatije područje, opet s posebnim karakteristikama, pokazuje se severna Štajerska sa 13% baladnih tema, vezanih isključivo za taj areal.

Na osnovu građe može se ipak izvesti jedno opšte pravilo, koje je bitno za karakter in funkciju balada: za pripovedne pesme kod nas karakteristično je **pevanje u striktnom ritmu** (tempo giusto); u njima nema parlando recitativnog načina prednašanja, koji se nađe napr. u epskim pesmama Jugoslavije. Mnogi znaci ukazuju na to da se može ovo pravilo suponirati i za starije razvojne periode. Neke baladne tipove moguće je napr. direktno svesti na izvorno plesne pesme. Hipoteza F. Marolta³ o izvorno “koralno pneumatskom” načinu pevanja nekih balada, tj. pevanja u slobodnom parlando ritmu, i tek kasnijem “racionalizovanju” u striktni plesni ritam, nije dovoljno argumentisana. Ako naidemo ovde-onda na koju pojavu slobodnijeg rubata, može se dosta jasno označiti kao odstupanje od nekog fiksnog ritmičkog modela, odstupanje koje je već znak raskroja (nem. “Zersingen”) tih pesama.

• • •

Detajlniji studij muzičkih karakteristika naših pesama ponovo i ponovo potvrđuje ogromnu važnost **metričke strukture stihova** kao odlučujućeg faktora i za njihovu muzičku struk-

¹ U ovom referatu izraz balada upotrebljavan je u širem smislu, tj. kao oznaka za sve pripovedne pesme koje ne potpadaju pod pojam epske pesme.

² Statistički podaci ovdje kao i podaci za frekvencu pojedinih metričkih struktura u tom referatu izrađeni su na osnovu zbirke d-ra K. Štreklja, Slovenske narodne pesmi, knj. I (Pesmi pripovedne vsebine), Ljubljana 1895-1898. Zbirka je citirana dalje kraticom SNP.

туру u najširem smislu. Pošto je metrička struktura stihova sa svoje strane opet produkt istorijskog razvoja, to pregled metričkih struktura naših balada pruža istovremeno i najbolju opštu sliku njihova razvoja.

1) Slovenski baladni verz *kat' eksohén* je **sedmerac** koji nastupa u oko 70% svih balada. Od ove grupe jedan manji deo pesama je u čistom sedmercu (4 + 3):

*Káj pa delaš, / Anzeljček? -
- Svóji lubci / šólenčke.*

Većina njih ima isti sedmerac s anakruzom:

*Stoji na gora / visoka,
na góri ravan / široka.*

Sedmerac s anakruzom u našim pesmama bez sumnje je tvorba nastala pod uplivom zapada. Njegov prauzorak je francuski odn. galo-romanski *octosyllabe* koji je jedan od najstarijih stihova francuske narodne pesme. Sedmerac u jednom ili drugom obliku pretstavlja u slovenačkoj narodnoj pesmi jednu od vrlo starih metričkih shema. U ljubavnim i ostalim pesmama pojavljuje se već srazmerno retko, u njima je očito zamenjen mlađim metričkim strukturama.

Jedna od tih mlađih struktura – po frekvenci na trećem mestu, u oko 8% balada – je **distihon osmerca i sedmerca** 8 + 7, odn. (4 + 4) (4 + 3):

*En pastirček / ovce pase
Na zelenem / travniku.*

I ova metrička shema stranog je izvora, preuzeta očito od naših severnih suseda Nemaca, ali prema mnogim znacima njezina pojava u našoj narodnoj poeziji znatno je kasnija od sedmerca s anakruzom. Jedan od posrednih dokaza za to već je činjenica što se u daleko većem broju nego u baladama ovaj distihon pojavljuje u ljubavnim i ostalim pesmama novije tradicije. Karakteristične za ovaj metrum u našim baladama su još dve stvari: ne javlja se nikako u spomenutih 45% balada našeg alpskog područja, te izgleda da se taj metrum raširio kod nas preko Štajerske. Na Štejersku ukazuje i činjenica što od slovenačkih balada raširenih na susednom hrvatskom području većina pripada ovom metričkom tipu.⁴ Osim toga, i većina onih pripovednih pesama, koje su raširene po čitavoj teritoriji Slovenije, ima ovu metričku strukturu, što indirektno dokazuje da su se raširile na ovako široko područje tek u relativno kasnije doba. Kod nekih balada s tom strukturom ima sačuvanih i varijanta u drugim, starijim strukturama. Iz toga sledi da je u tim primerima balada sama nesumnjivo starija od kasnije “modernizacije” njezine vanjske forme.

2) Ako su razni strani uticaji na ovako prema zapadu eksponiranu slovenačku teritoriju sasvim prirodni i razumljivi, utoliko je interesantnije što su se u baladama, baš na alpskom području više begu u drugim pokrajinama, sačuvale neke najstarije slavenske – mogli bismo reći praslavenske – metričke osobine. Time se misli prije svega na tzv. “**lirski deseterac**” sastavljen od dva peterca (5 + 5):

³ F. Marolt, Slovenske prvine v kočevski ljudski pesmi – Kočevski zbornik, Ljubljana 1939, str. 254, 316.

⁴ D-r V. Žganec, Narodne popijevke hrvatskog Zagorja – Napjevi, Zagreb 1950, br. 310, 345, a, b, e, f, 348 a, b, c, 349, 355 b, c, 369, 447, 471.

*Svéta Kristína / bólna ležála,
bólna ležála / mílo ječála”.*

Taj peterac-deseterac javlja se ovde-onda i na području kajkavske Hrvatske. Njegovo arhaično poreklo dokazuje se najbolje time što se sačuvao gotovo samo u prastarim obrednim pesmama: jurjevskim, kresnim, žetvenim i svadbenim. U Bugarskoj i Makedoniji javlja se isto u obrednim pesmama, a dosta često i kao baladni verz. Na ostalim područjima Jugoslavije između Bugarske na istoku i Slovenije i kajkavske Hrvatske na zapadu javlja se vrlo retko, i tu najviše u svadbenim pesmama, a nešto češće samo u predelima koji graniče s Bugarskom i Makedonijom. U Evropi poznaju ga osim Slavena samo još baltski narodi, što s druge strane potvrđuje njegovo arhaično poreklo. U Sloveniji nalazimo ga samo u nekoliko balada. Na osnovu zapisa balade “Lepa Vida” iz početka XIX stoleća, u kojima je – bilo od redaktora, bilo možda već od pevača – bio delimično porušen njihov čisti metrički oblik, zasnovao je I. Grafenauer tezu o nekom posebnom dugačkom pripovednom stihu kao najstarijem slovenskom verz. ⁵

Za jednu drugu prastaru slavensku metričku shemu, trodelni osmerac (3 + 2 + 3), koji stoji u našim baladama po frekvenci na drugom mestu, ne bi bilo čudnovato da se sačuvao u Štajerskoj, Prekmurju i Beloj Krajini, u relativnoj blizini Hrvatske. Frapantnije je što se sačuvao u nekoliko balada alpskog područja, i to u arhaičnom trotaktnom ritmičkom obliku, koga na drugim područjima nema više:



Na 4. mestu po frekvenci, u oko 8% balada, zastupan je južnoslavenski **dvodelni osmerac** (4 + 4):

*Siróta sém se / ómožíva,
Bólj bə bó, da / b' sé na bíva.
Nímam vóča, / nímam máter,
Də bə mé kaj / pódučili.*

Opet možemo konstatirati interesantnu činjenicu: i taj osmerac nalazi se u više primera na alpskom nego na drugim područjima. Mislim da se može iz svega toga izvesti jedan važan zaključak: ako su se tipične slavenske metričke strukture, tj. lirski deseterac (5 + 5), trodelni osmerac (3 + 2 + 3) i dvodelni osmerac (4 + 4), sačuvale u specijalnom baladnom repertoaru alpskog područja Slovenije, gde je isključen kasniji uticaj iz istočnih predela ili čak drugih slavenskih naroda, a ovih struktura kod naših severnih i zapadnih suseda uopšte nema, onda su ih Slovenci mogli doneti ovamo na ovo tlo jedino već pri naseljenju.

Po frekvenciji na 5. mestu pojavljuje se **šesterac** odn. **dvanaesterac** (6 + 6) u 4 balade, ali kao tipična osobina panonskog bazena samo na području severnoistočne Štajerske i Prekmurja, osim jednog usamljenog primera iz doline Soče.

⁵ Ivan Grafenauer, Lepa Vida, Ljubljana 1943, str. 130-172.

3) Za razvojnu sliku slovenskih balada gotovo jednako važne kao dosad spomenute strukture su i one metričke sheme, koje su vrlo česte u našim ljubavnim i ostalim pesmama, ali kojih u našim baladama nema. To su tri sheme očito preuzete od naših severnih suseda, Nemaca:

a) Distihon 7 + 6 (s anakruzama ili bez njih), tj. takozvani **vagantski verz** Srednjeg veka, jako raširen u njemačkim pesmama, a u njihovim baladama po frekvenci na 1. mestu:

*Es ligt ein schlos in Östereich,
das ist gar wol erbawet
von zimmet und von negelein:
wo findt man solche maueren, ja maueren.*

(Zapis iz g. 1549)

U našim baladama nema ga.⁶

b) Distihon 6 + 5 (sa ili bez anakruza), tzv. nemački **nibelunški verz** odn. francuski **primitivni aleksandrinac**:

*“Ach Mutter, liebe Mutter - mein Kopf tut mir so weh,
ich möchte gern spazieren - wohl an die grüne See.*

ili:

“Au jardin de mon p̄re - les lauriers sont fleuris”.

Taj distihon inače je u našim pesmama vrlo raširen, ali nastupa u svega 5 ili 6 balada, koje su verovatno same na sebi ili bar u toj formi mlađeg izvora. Balada napr. O nevernoj ženi (Štrekelj, SNP br. 146-151) dokumentovana je u drugim metričkim formama, a u tematski porušenom obliku peva se još danas svuda (prim. SNP br. 151) u distihu 6 + 5:

*Tam dól na rávnem pólju - stojí en béli grád,
Pod grádom pá špancıra - en závber fántič mlád.*

c) Alpski tzv. “**poskočni**” **verz** (nem. Ländlervers), koga za razliku od prvih dvaju nema u Jugoslaviji nigde osim na alpskom području Slovenije:

*Bom šú na planínce / na stírme vrhé,
pa bom slišov zvoníti / zagórske zvoné.*

Ni taj metrum ne javlja se u baladama. Štrekljeva zbirka napr. ne navodi ni jedan primer takve pripovedne pesme, a poznato je iz kasnijih zapisa nekoliko usamljenih primera, napr. Varijanta “Vragove neveste” iz Prekmurja:

⁶ Među pripovednim pesmama u Štreklejovoj zbirci ima jedna pesma sa dve variante (SNP br. 193, 194) u ovom metru:

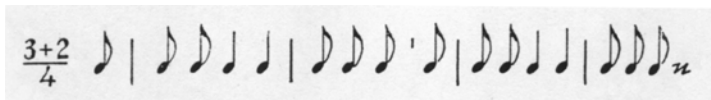
*Jaz ti očam dekelca
zlati prstan dati.
pa ti me moraš, hlapečeč,
pred fajmoštra pelati.*

Ali ova pesma u obliku šaljivo-ljubavnog dijaloga ne može se ubrajati ni po kakvom kriteriju među pripovedne pesme, makar shvatili taj pojam i u najširem smislu.

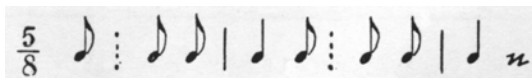
*Sestríca gor vstáni / na pášo boš šlá,
Boš gnála dva vóla / in kónjiče tri.*

Ove konstatacije čine mi se važnim za relativno datiranje naših balada, pa i pesama uopšte, jer se iz njih mogu jasno zaključiti dve stvari. Prvo, formacija naših balada bila je zaključena prije nego su spomenute tri metričke strukture prodrle u našu narodnu pesmu. I obratno: ljubavne i ostale naše pesme s tim strukturama moraju – bar u tom obliku – da izviru iz relativno kasnog razvojnog perioda. U pogledu apsolutnog datiranja siguran je zasad samo jedan zaključak: pošto je profil naše narodne pesme u metričkom pogledu fiksiran onako kao što ga poznajemo danas već u zapisima početkom XIX stolecá, to možemo spomenuti relativno kasni period naših ljubavnih i ostalih pesama sa sigurnošću staviti najkasnije u XVIII vek. Njegovu gornju granicu moći će utvrditi tek detaljni studij metričkih pojava kod nas u prošlim stolecima izvan užeg okvira narodne pesme.

Zadržao sam se opširnije na pitanju metričkih struktura jer su one u velikoj meri odlučujuće i za muzičku strukturu napeva. Upušatati se u pojedinosti tih muzičkih struktura na tom mestu ne bi bilo umestno već i stoga što se napevi balada kod nas ne razlikuju ni u jednom birnom znaku od ostalih pesama. Razlike koje postoje među jednim i drugima reduciraju se na činjenicu da su se u baladama i u čisto muzičkom pogledu bolje sačuvale tradicije nekih starijih razvojnih perioda, tradicije koje su se u ostalim pesmama već gotovo sasvim izgubile. Naglasio bih samo da svaka detaljnija analiza građe potvrđuje jedan od glavnih zakona etnomuzikologije kao i etnografije uopšte a koji bi mogli ukratko formulirati ovako: **svaka pojava ima svoje određene geografske i vremenske** (tj. istorisko-razvojne) **koordinate**. Od pet ritmičkih tipova napr., u kojima se javlja naš najbrojniji baladni verz sedmerac, moguće je analizom tačno ustanoviti da je tip



u tom prvobitnom obliku u baladama ograničen isključivo na alpsko područje i na tom arealu relativno najstariji, a da je napr. tip



očito kasnijeg izvora i opet vezan na posebni areal: u 75% primera svih pesama, uključivši balade, dokumentovan je u Štajerskoj, dok se u ostalim primerima proteže na susedno područje Gorenjske i Dolenjske, prema zapadu do crte Kamnik-Ljubljana-Novo Mesto.

Prema tome, jedan od glavnih zadataka etnomuzikologije kao istorijske nauke bio bi da za svaku karakterističnu pojavu – bilo u ritmu, melodičnom materialu, arhitektonici itd. – pokuša ustanoviti i jedne i druge koordinate. Na taj način će, u vezi s analizom teksta, najbolje uspeti u razjašnjenju odnosa među raznim pojavama i u određivanju njihovih istorijsko-društvenih faktora.

• • •

Na kraju, dodirnuću još jedan problem, koji je za funkciju i karakter balada prilično važan, a to je izvođenja u pogledu **podele pevača na dve ili više grupa**, napr. na solo i tutti. U današnje doba preovlađuje u najvećem delu Slovenije zajedničko pevanje u homofonom troglasju. Iako tada počinje normalno jedan sam kao prvi prevač, drugi upadaju sa svojim glasovima odmah ili posle nekoliko slogova, svakako pre završetka prvog verza odn. prve melodične fraze.

Jedno odstupanje od te norme nalazi se danas u nekim primerima balada. U njima prvi pevač sam otpeva 1. stih (označen tu sa **M**), odgovara mu drugi pevač solo drugim stihom (**N**) na istu melodičnu frazu, onda upadaju tutti troglasno, ponavljajući oba stiha. Svaka melostrofa ima dakle tekstnu strukturu **MNMN**, a muzička forma tih primera je **AABC**. Analogni način pevanja pojavljuje se i u nekim baladama s muzičkom formom **ABC**, kojoj odgovara po tekstu i podeli pevača shema: solo **M** (1. stih), tutti **MN** (1. + 2. stih); ili čak: 1. solo **M/2**, 2. solo **M/2**, tutti **MN**, kao što pokazuje primer na sledećoj strani. Prema metričkim i muzičkim karakteristikama balade s ovakom podelom spadale bi u neki srednji razvojni period, te se u njima verovatno sačuvalo stariji način pevanja iz tog perioda.

Drugo odstupanje od današnje norme pretstavljale bi neke balade s muzičkim formama **ABAB**, **ABAC**, pa i **ABCD**, a s tekstnim strukturama **MNRR** (**R** = refren, tu sastavljen od refrenskih slogova napr. tralala), **MNRN** ili **MRNR**. Takvih primera ima prilično mnogo u nemačkim baladama, te W. Wiora⁷ pretpostavlja za njih plesni izvor s podelom na solo,

$\text{♩} = 140 - 144$
 1. Solo:
 TE - CI, TE - CI, BI - STRA
 Tutti:
 VO - DA, TE - CI, TE - CI, BI - STRA
 VO - DA, BI - STRA VO - DA DO - NA - VA,
 (Arhiv GNI)

koji peva tekst, i tutti, koji upadaju s refrenom. Balada s takvim tekstnim strukturama strofe ima kod nas srazmerno malo (oko 12); sve pripadaju isključivo metričkim shemama 8 + 7 ili sedmerca, te izgleda da je taj način pevanja kod nas bio preuzet pod uticajem sa severa, verovatno preko Štajerske, u nekom srednjem razvojnem periodu. Na relativno kasniju pojavu takve forme melostrofe ukazuje i priličan broj naših ljubavnih pesama tog tipa. Takav primer s podelom na solo i tutti je dokumentiran u tekstnim zapisima Štrekljeve zbirke (SNP br. 1583):

Jedan pevač: Smrekca je posekana,
 Svi: O dra-la-la-la la;
 Jedan pevač: Za barčco je pripravljena
 Drugi pevač: Hej! Ju!
 Svi: O dra-la-la-la la.
 Lala, lala, lala. (tri puta).

Da li ima u našim baladama s takvim refrenima još negde sačuvanu podelu na solo i tutti, nije dovoljno istraženo, jer stariji zapisivači, koji su većinom zapisivali pesme od pojedinaca, nisu obraćali pažnje na podatke o načinu pevanja.

Jedan treći način izvođenja balada, verovatno stariji od dosad navedenih, imamo dokumentovan samo u nekim tekstnim zapisima iz prošlog stoleća, i to u baladama koje su se pevale kod novogodišnjih koleda. Posle uvodnih stihova prave koledne pesme jedan pevač solo započinje pevanjem balade u kupletima dvaju sedmeraca, posle svakog stiha ili dvostihha upadaju tutti sa stalnim tekstnim refrenom, napr. "O, Marija, o Marija!" Takav način pevanja, zapisan na Primorskom Krasu (Štrekelj, SNP br. 520, 524), indirektno je dokumentovan i u Štajerskoj u jednoj baladi sa dve variante (SNP br. 444, 445), koje su očigledno vezane uz koledne uvodne formule.

Na kraju preostaje još pitanje da li je i kakva je bila podela na grupe u baladama s napevima za koje možemo suponirati prema muzičkom karakteristikama relativno najvišu starost među nama poznatim pesmama. Zapisi koji direktno ukazuju na baladu kao plesnu pesmu (napr. zapisi F. Marolta pesama "Lepa Vida", "Mlinar in smrt") o tome ne daju podataka. Zanimljivo je da baš naši najstariji baladni napevi nemaju u tekstu nikakvih refrena. Ali da je bez obzira na to i kod njih verovatno postojala podela na dve grupe kod izvođenja, mogli bismo suponirati iz dva razloga: prvo, podela na grupe u već spomenutim primerima gotovo sigurno ima korene u još starijim tradicijama, i drugo, na ovo indirektno ukazuju tekstne i formalne strukture naših starih baladnih napeva. Baš trodelna forma **ABB**, a u tekstu **MNN**, koja u tim napevima preovladuje, mogla bi se najbolje tumačiti podelom na prvog pevača, koji peva dva stiha balade (**MN**), i na zbor, koji iza toga ponavlja drugi stih **N** na istu melodičnu frazu **B**.

Na analognu podelu u izvođenju ukazuju i pesme s najstarijim od kod nas poznatih struktura, napr. pesme koje se pevaju *katr' stihon*, tj. kod kojih se dvaput ponavlja isti stih (**MM**) s melodičnom strukturom **AA^v**, a isto tako i pesme s tekstem **MNN** i melodičnom strukturom **AAA**. I kod ovakvih pesama postanak tih struktura mogao bi se najbolje protumačiti podelom pevača na grupe, odn. na solo i zbor. Ali to su problemi koje možda nećemo moći nikad sa sigurnošću rešiti iako takve melodije nalazimo još danas kod pojedinih starih ljudi. Treba naime znati da su strukture kao napr. **AAA** zadnji ostaci nekog arhaičnog doba, čijih tragova ima kod evropskih naroda na zapadu i severu vrlo malo, a kod nas sačuvani su još samo u baladama. Za visoku starost takvih struktura baš u baladama imamo i jedan direktni istorijski dokaz: španski traktat *De musica libri septem*⁷ iz g. 1577 donosi jedan takav baladni napev s melodičnom strukturom **AA**, sa ovim komentarom: "Ad quos omnes

⁷ Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, IV. Bd. Balladen, 4. Teil, Erste Hälfte, Berlin 1957, str. 103.

⁸ Citirano po radnji kao nap. 7, str. 149.

compositiones Hispaniae, quibus historiae seu fabulae narrantur, ab antiquis nostris canebantur...quorum cantus antiquissimus et simplicissimus hic erat." A time je posredno preko napeva ispričana i visoka starost naših balada.

ZUSSAMENFASSUNG EINIGE BEOBACHTUNGEN ÜBER DIE BALLADENWEISEN SLOWENIENS

Grössere Verallgemeinerungen über die slowenischen Balladenweisen sind kaum möglich schon wegen der Tatsache, dass Slowenien ethnographisch und auch hinsichtlich der Balladen kein homogenes Territorium darstellt. So sind z.B. 45% aller slowenischen Balladenthemen nur auf dem nordwestlichen Alpengebiet dokumentiert. Andererseits stammen die Weisen aus verschiedenen entwicklungsgeschichtlichen Schichten, worauf gerade Unterschiede in ihren melodisch-rhythmischen und formellen Strukturen weisen. Doch herrschen in ihnen ältere Traditionene vor, die in anderen Liedern schon grösstenteils verlorengegangen sind. Ein wichtiges Merkmal scheint allen Liedern erzählenden Inhalts gemeinsam zu sein, nämlich das Singen im strikten Rhythmus (tempo giusto nach Bartok); es gibt keinen parladno rezitativischen Vortrag wie z.B. bei epischen Liedern Jugoslawiens.

Da nach Ansicht des Verfassers die metrische Versstruktur in vielen Hinsichten für die musikalische Struktur der Melodie ausschlaggebend ist und die metrischen Formen ihrerseits ein Produkt der geschichtlichen Entwicklung sind, wird im Folgenden ein Überblick über die metrischen Versformen und ihre Frequenz in slowenischen Balladen gegeben. Neben einigen Versformen, die unter dem Einfluss des Westens entstanden sind bzw. übernommen wurden, zeigen andere, nur den Slawen gemeinsame Versformen (wie der archaische sog. "lyrische" Zehnsilbler und der dreiteilige Achtsilbler) auf einen sehr alten Ursprung solcher Lieder, die besonders im Alpengebiet ins Auge fallen. Aus der Tatsache, dass einige von den deutschen Nachbarn übernommene Versformen (Vagantenvers, Nibelungenvers, Ländlervers) im slowenischen Volkslied sonst ziemlich häufig, in Balladen jedoch gar nicht bzw. Nur in einigen Liedern vorkommen, werden Schlüsse auf das relative Alter der Lieder gezogen. – Bei den verschiedenen musikalisch-rhythmischen Typen, die eine Versform annehmen kann, weist der Verfasser darauf hin, dass bei einer gründlichen Analyse das Areal bzw. Die Provenienz und das relative Alter jedes solchen rhythmischen Typus feststellbar ist. Es wäre eine der Hauptaufgaben der Ethnomusikologie, womöglich für jede charakteristische Erscheinung der musikalischen (z.B. tonalen, rhythmischen, architektonischen usw.) Struktur die räumlichen und entwicklungsgeschichtlichen Koordinaten festzustellen.

Schliesslich wird die Frage der Ausführung der Balladenlieder aufgestellt, wobei mehrere Arten einer Gruppenteilung der Sänger (z.B. Vorsänger-Chor) erwähnt werden, die in slowenischen Balladenliedern vorkommen. Bei den ältesten Weisen, die kein Refrain enthalten, wird aus ihrer textlich-musikalischen, vorherrschend dreizeiligen Struktur auf eine analoge Aufleitung geschlossen.

ALPSKE POSKOČNE PESMI V SLOVENIJI

(RAD 6. KONGRESA SUFJ, BLED 1959, LJUBLJANA 1960, STR. 55-78)

Predmet tega referata so kratke štirivrstične pesmi v metru t. im. alpskega poskočnega verza oz. kitice, analogne vzhodnoalpskim *Schnaderhüpfel* na nemškem jezikovnem ozemlju. Dasi predstavljajo te pesmi in tiste, ki so se iz njih razvile, tako važen element tudi na slovenskem ozemlju, da prava podoba današnje slovenske ljudske pesmi brez njih sploh ni mogoča., je naša znanstvena literatura o njih doslej zelo malo razpravljala. Pač se je I. Grafenauber baval z metrično obliko alpskega poskočnega verza, ki jo je označil kot modernizirano pripovedno dolgo vrstico.¹ Poskočnim pesmim kot posebni vrsti pesmi je posvetil K. Štrkelj nekaj strani v uvodu k II. zvezku "Slovenskih narodnih pesmi"² in to je razen nekaj malih dodanih drobcev³ vse, kar nam je bilo dosedaj o teh pesmih znane-ga. Ker torej še nihče ni poskušal sistematično zajeti vprašanja o funkciji, formi, arealu, melodijah, izviru in razvoju teh pesmi na slovenskem ozemlju, je namen tega referata, da poda kratek pregled teh problemov in ugotovitev na podlagi dosedanega gradiva in terenskih raziskovanj Glasbeno-narodopisnega instituta (GNI) v Ljubljani v teku zadnjih let.

Poskočne pesmi kot posebna vrsta plesnih pesmi. – Pri dosti abstraktnih oznakah v ljudskem jeziku pomen ni točno definiran in variira od kraja do kraja. Zato je treba pomen izraza *poskočne pesmi* najprej točno definirati, če naj ga uporabljamo kot znanstven tehnični izraz. Iz nadaljnjega razpravljanja bo videti, da so poskočne pesmi po svoji izvorni funkciji posebne vrste plesne pesmi. Med plesnimi pesmimi se namreč precej ostro ločijo tri vrste, ki se razlikujejo po obliki in funkciji v plesnem, glasbenem in tekstnem pogledu.

1. Plesne pesmi v ožjem smislu imenujemo lahko tiste, ki jih najdemo pri čistih pétih plesih, pri katerih daje petje plesalcev obenem edino glasbeno spremljavo plesu. Take pesmi so torej že po svoji funkciji nujno daljše, večkitične oziroma večstihične (pri stihični obliki melostrofije) in enotne v vsebinskem pogledu. Od tu naštetih je ta vrsta plesnih pesmi zgodovinsko-razvojno najstarejša in je zmeraj vezana na koreografsko skupinsko obliko plesa (n. pr. kólo), nikoli na obliko plesa v pari. – Na slovenskem ozemlju žive take plesne pesmi do danes le še v Beli Krajini, n. pr. v kolu iz Predgrada na balado o iz prsi iztrganem srcu, v kolu na ljubezensko pesem "Lepa Anka kolo vodi" itd.

2. Drugo vrsto plesnih pesmi najdemo v izmenjujočih se instrumentalno-pétih plesih. Pri teh se plesne figure na čisto instrumentalno spremljavo (ples v ožjem smislu) stalno

¹ Gl. I. Grafenauber, Lepa Vida, Ljubljana 1943, 144-146; isti, Najvažnejše ritmične oblike v zgodovini slovenske narodne pesmi, Etnolog XVI-1943, 59-60; isti, Narodno pesništvo (Narodopisje Slovencev, II, Ljubljana 1952), 30.

² Ljubljana, 1900-1903, str. IV-VII.

³ N. pr. K. Vrhovec, Plesna umetnost pri Slovencih, Ljublj. Zvon LVI, 1936, 484; R. Horvatin, O slov. ljudskem plesu, Slov. etnograf II-IV, 1951, 291. Prim. tudi: Boris Merhar, Ljudska pesem (v Zgodovini slov. slovstva, ured. Lino Legiša, Ljubljana 1956), 82 in 83.

izmenjavajo z obhodom plesalcev (ali s kako drugačno preprosto figuro, n. pr. korakanjem v kolu) ob a capella petju kratkih pesmi šaljive vsebine, ki se sicer pojo vse na isto melodijo, vsebinsko pa med seboj niso ožje povezane, saj za vsako "kitico" sledi ples na instrumentalno spremljavo. Te pesmi, ki so po svojem izvornem značaju improvizacije posameznih pevcev-plesalcev, bo izmed vseh ljudskih izrazov, ki zanje obstajajo, najsmotrneje označevati kot *p o s k o č n e p e s m i*, zato ker se je od Štreklja dalje ta izraz najbolj ustalil in se tudi istovrstne pesmi na hrvaškem in srbskem ozemlju imenujejo poskočice.

3. Pri nas razvojno najmlajša in zato danes najbolj razširjena vrsta plesov so plesi na čisto instrumentalno spremljavo, ki so obenem po koreografski obliki čisti parni plesi, n. pr. sedmorka, mrzulin, polka itd. Ljudstvo pa rado parafrazira tudi godčevsko melodijo in ritem takih čisto instrumentalnih plesov s kratkim tekstom.⁴ V enem kraju, včasih tudi na širšem področju, je ponavadi ustaljen en sam tak tekst za nek ples.⁵

Taka pesmica služi predvsem kot mnemotehnično sredstvo za plesne gibe in tudi za oznako plesa v medsebojnem sporazumevanju. Morda jo posamezen plesalec sem in tja tudi zapoje poleg godčevske spremljave, vendar je taka vloga teh pesmic do dosedanjem opazovanju popolnoma sekundarna in slučajna. Te pesmi torej komaj spadajo med prave plesne pesmi. S skupnim imenom bi jih najsmiselneje označili kot *p e s e m s k e p a r a f r a z e p l e s o v*, ki jih vsaj za znanstveno rabo nikakor ne smemo zamenjavati s pétimi plesi in tudi ne s prej navedenimi poskočnimi pesmimi.⁶

Navedeni poskus sistematične klasifikacije plesnih pesmi se zdi utemeljen glede na njihovo različno funkcijo pri plesu, ki je seveda odvisna od spreminjajoče se splošne arhitektonike in oblike plesa v zgodovinskem razvoju. Mešani pétii-instrumentalni plesi, s katerimi so zvezane poskočne pesmi, predstavljajo očitno eno od prehodnih oblik v razvoju od zgolj pétega plesa s koreografsko skupinsko obliko do čisto instrumentalnega plesa. Prehodna oblika se kaže tudi v tem, da je pri njih ples na instrumentalno spremljavo parni ples, dočim je n. pr. na Slovenskem obhod plesalcev v parih po krogu med petjem pesmi zadržal element skupinskega plesa,⁷ kar je še očitnejše n. pr. pri poskočicah v Slavoniji. Po lastnem opazovanju avtorja⁸ korakajo tam plesalci ob improvizacijah šaljivih poskočnic sprijeti v strnjeno kolo, v nato sledečem plesu na instrumentalno spremljavo plešejo razdeljeni po parih.

Posebno važna pa se zdi ugotovitev, da *so poskočne pesmi pri nas tesno in bistveno zvezane s posebno arhitektonsko obliko mešanega pétega in instrumentalnega plesa in obrat-*

⁴ V Stahovici pri kamniku n. pr. parafrazirajo tudi polko, ki jo zagode godec takrat, ko pridejo po nevesto, s pesmico: "Nevesta se joka, k od matere gre, - zenen se smeja, k ma hvače nové". Vendar so po opombi ljudi to samo besede "zraven djane h viž, k jo gode" godec (GNI 23. 161).

⁵ Pod Korenom, v Kranjski gori in v Rutah (Martuljku) je n. pr. za ples mrzulin, ki se v Rutah kratko sam označuje kot "Cev teden", ustaljena tale pesemska parafraza (z malimi variantami):

*Cev teden, cev teden smo mater prosil,
v nedeljo, v nedeljo da b žgance zablil.
Ne bom vam jih ne, ne bom vam jih ne,
oh rajši bom skuhala čeren kofé.* (GNI 21.761)

V Bohinju pa je na pr. ustaljena zopet druga parafraza mrzulina: "Poglejte, pogledite, pogledite moža ..." itd (GNI 22.452).

⁶ Prim. R. Hrovatin, op. cit., 292, kjer govori o "pétem mrzulinu" kot obliki "okroglih" ali tudi o pétih variantah sedmorke (op. cit., 290).

no: tak ples je ne glede na vrsto in ritem plesa tesno zvezan s poskočnicami. Do te ugotovitve smo prišli po induktivnem sklepanju na podlagi slovenskega gradiva. V kakšnem obsegu velja ta korelacija med pesmijo in obliko plesa pri poskočnicah na Hrvaškem, v Srbiji in Bosni, zaenkrat ni še mogoče reči, ker tisto gradivo ni niti še sistematično zbrano in še manj raziskano.⁹ Popolno korelacijo med obema pojavoma pa lahko ugotovimo v slovenskem gradivu. Poleg štajriša, s katerim so zvezane poskočne pesmi v metru t. im. alpskega poskočnega verza, nam je namreč na slovenskem ozemlju znan ostanek še nekega drugega mešanega pétega-instrumentalnega plesa: *z i l j s k i v i s o k i r e j*. Pri njem nam je izmenjavanje petja rajavcev, postavljenih "u vidu kola", s plesom po parih na instrumentalno spremljavo izpričano že po M. M a j a r j u preko Kuhača.¹⁰ Do opazovanja in zapisa F. M a r o l t a¹¹ v letu 1934 se je omenjena oblika kola v teku zadnjih sto let spremenila v korakanje plesalcev v parih po krogu, torej v isto obliko, ki jo najdemo pri štajrišu med petjem poskočnic. Ne glede na to pa ima tudi večina pesmic, ki se pojo ob visokem reju, značaj improviziranih kratkih poskočnic, največ v obliki kupleta dveh sedmercev, n. pr.

*Lepa je plesiška ves,
k je pubčov notre glih za 'n ples* (SNP 5226),

ki med seboj niso v nobeni ali le zelo rahli vsebinski zvezi. Tako se nam torej kaže ziljski visoki rej kot mešani péti-instrumentalni ples s petjem poskočnic in se na ta način preprosto rešuje problem "besedila" visokega reja, ki je bilo F. Maroltu¹² "sestavina stilno raznovrstne, motivično neenotne, vsebinsko in formalno porušene snovi". Zato bo v tem primeru odveč iskati v le navidez porušenem besedilu "najprvotnejšo motivično osnovo", kot je to poskušal Marolt.¹³

Poleg štajriša in ziljskega visokega reja nimamo doslej na slovenskem ozemlju še dokumentiranih drugih mešanih péti-instrumentalnih plesov. Pač kažejo nekateri zapisi rezijanskih plesnih pesmi (v metrični obliki dveh sedmercev, ali tudi v stihični obliki enega samega sedmerca, ki se ponovi) na značaj improviziranih poskočnic, kar bi po našem sklepanju kazalo na obstoj mešanega pétega-instrumentalnega plesa. Ker pa nam je doslej znan le majhen drobec rezijanske ljudske glasbe in plesa, bodo mogla šele bodoča raziskovanja potrditi pravilnost te domneve.

Vendar nam je poskočnic ob ziljskem visokem reju ohranjenih komaj prgišče, tudi omenjenih rezijanskih plesnih pesmi doslej ni znanih dosti več. Oboje pesmi so očitno redki ostanki nekih skoro že izumrlih starih tradicij. V nasprotju z njimi pa so poskočne pesmi, zvezane s štajrišem, v metru t. im. alpskega poskočnega verza, v visokem številu preplavile skoro vse slovensko ozemlje in močno vplivale na razvoj naše ljudske pesmi. Njim velja v nadaljnjem razpravljanju vsa naša pozornost.

⁷ Iz niže navedenih podatkov o ziljskem visokem reju je razvidno, da se je pri njem ista oblika obhoda plesalcev v parih po krogu razvila iz oblike kola, torej iz izrazito skupinske plesne oblike.

⁸ V vasi Gradac pri Pleternici l. 1940.

⁹ Prim. Fr. Š. K u h a č, Južno-slovenske nar. popievke III, Zagreb 1880, 222, 272 sl..

¹⁰ Kuhač, op. cit., 328.

¹¹ F. M a r o l t, Tri obredja iz Zilje, Slov. narodoslovne študije I, Ljubljana 1935, 10.

¹² Gl. Š t r e k e l j, SNP 5212-5226; M a r o l t, op. cit., 10.

¹³ Op. cit., 11.

Areal. – Dasi so alpske poskočnice dandanes razširjene po vseh slovenskih pokrajinah, njihova relativna frekvenca v pesemskem repertoarju ni povsod enako velika. Precej jasno sliko o njihovi razširjenosti v posameznih pokrajinah nam nudijo zapisi teh pesmi v veliki Štrekljevi zbirki. Največji del poskočnic je zbral Štrekelj v II. delu zbirke, v posebnem razdelku z naslovom “Pesmi zaljubljene poskočne” (SNP št. 2417-4729); poleg teh jih je nekaj raztresenih v IV. delu med vojaškimi, stanovskimi, otroškimi in zabavljivimi pesmi.¹⁴ Če vzamemo za podlago pri primerjavi samo “zaljubljene poskočne”, moramo iz skupnega števila 2312 tekstov izdvojiti 72 tekstov, ki spadajo v druge metrične sheme (sedmerek, distih 8+7, tridelni osmerek 3/2/3 itd.). Preostalih 2240 zapisov alpskih poskočnic pa je takole razdeljeno po pokrajinah:

		%
Koroško ¹⁵	908	40,5
Gorenjsko	325	14,5
“Kranjska”	345	15,4
Tolminsko	328	14,6
Štajersko	195	8,7
Goriško	87	3,9
Bela krajina	26	1,2
Dolenjsko	15	0,7
Notranjsko	11	0,5

Starejši zapisi iz prve polovice 19. stoletja, ki imajo namesto krajevne ali pokrajinske označbe navedeno samo deželno označbo “Kranjska”, kažejo bodisi po zapisovalcih (Val. Vodnik, A. Smole, Rode), bodisi po dialektičnih oblikah in izrazih na Gorenjsko in jih zato skoro v celoti lahko štejemo za gorenjske. Tako se nam jasno začrta glavno področje alpskih poskočnic: Koroško, Gorenjsko in Tolminsko obsegajo skupaj 87% vseh navedenih pesmi, od ostalih jih pripada še razmeroma največ Štajerski, ki obsega pri Štreklju skoro izključno le severni del, predvsem Slovenske gorice. Naravnost v oči pa bije redko število zapisov iz vseh pokrajin južno od Save in južno od črte Ljubljana-Logatec-Gorica.

Tega razmerja sicer še ne bi smeli vzeti samega na sebi kot popolnoma zanesljivega, ker je v celotnem Štrekljevem delu gostota zapisov iz Južne Štajerske, Dolenjske in Notranjske na splošno precej manjša od ostalih predelov. Vendar najnovejša terenska raziskovanja Glasbeno-narodopisnega inštituta potrjujejo točnost navedenih razmerij. Na Dolenjskem n. pr. sta bili v ugotovljenem pesemskem repertoarju sedmerih vasi s skupnim

¹⁴Med vojaškimi n. pr. SNP 6935, 6990-93, 6997-99, 7029-35; med stanovskimi n. pr. SNP 7233-36, 7272-74, 7279-80, 7314, 7317, 7344, 7348-58, 7360-65; med otroškimi n. pr. SNP 7610-13, 7634-35, 7663-64, 7721, 7724, 7732, 7739, 7786-88, 7880-84, 7939-42, 7949, 8120-21; med pesmimi o samskem in zakonskem stanu SNP 8184-85, 8225, 8275, 8311-12, 8361-67, 8373-76, 8395, 8397-98, 8426-26, 8431, 8446, 8480-81, 8499-8503; med zabavljivimi SNP 8568-89, 8591-94, 8597-8601. Gl. tudi III. del, SNP 5231-49.

¹⁵Koroški so prištetni tudi zapisi iz Kanalske doline. Pod Tolminsko so tu šteti zapisi iz vse gronje soške doline do Tolmina, iz porečja Idrije in Bače in iz Banjske planote.

– Goriško predstavlja zapise, ki imajo že prvotno samo to označbo, in zapise v nižini v okolici Gorice ter dalje proti jugu in jugovzhodu.

imenom Loški potok med 213 pesmimi samo 2 poskočnici. Enako sliko je pokazala Loška dolina na Notranjskem, enako tudi Zgornji Kras med Dutovljami in Štanjelom.¹⁶ Na Gorenjskem in v hribovitem delu severozahodne Slovenije pa odstotek poskočnic v repertoarju močno naraste in je tem višji čim bolj se bližamo severni meji s Koroško. V Trenti, v zgornji savski dolini, okoli Solčave in v mežiški dolini so poskočnice in iz njih direktno izvedene pesmi že tako prevladujoče v celotnem pesemskem repertoarju, da ostanejo pesmi drugih metričnih struktur v manjšini ali so celo kar izjeme.¹⁷ Po našem današnjem znanju o poskočnicah bi mogli torej predvsem na podlagi njihove relativne gostote označiti južno in vzhodno mejo njihovega pravega areala s približno črto: Gorica – rob Trnovske planote – Logatec – Vrhnika – Ljubljana – Kamnik – Tuhinjska dolina – Menina planina – Mozirje – Paka – Mislinja – Dravograd.¹⁸ Vzrok za tako dosti ostro izraženo razmejitev bo po našem sklepanju ta, da je morala na omenjenem pravem arealu poskočnic biti vsaj nekoč živa praksa pétega-instrumentalnega štajriša, dočim so ostale pokrajine spoznale ples štajriš šele v mlajši razvojni obliki čistega instrumentalnega plesa¹⁹ in so se vanje zanesle razmeroma redke poskočnice iz prvotnega areala šele kasneje brez zveze s plesom. Ta razlaga se opira prvič na dejstvo, da izven navedenega ožjega areala poskočnic do sedaj ni bilo še nikjer najti sledov o kaki nekdanji praksi pétega-instrumentalnega štajriša. Drugič so poskočnice izven njihovega ožjega areala doživele nekatere vidne spremembe v glasbeni strukturi napevov, o katerih bo govora kasneje; iz tega se da sklepati, da v teh pokrajinah poskočnica v svoji prvotni funkciji in obliki kot plesna pesem sploh ni bila znana.

Tudi na največjem delu ožjega areala poskočnic je do danes že zamrla oblika pétega-instrumentalnega štajriša ter živita ples in pesem tudi tu vsak zase samostojno življenje. Do te ločitve je moralo priti ponekod že pred razmeroma dolgim časom, da se je pri ljudeh izgubil celo vsak spomin na prvotno obliko štajriša. Drugod se je ta oblika plesa ohranila do prve svetovne vojne in je še živo v spominu starejših ljudi.²⁰ Pač pa so terenska raziskovanja GNI v zadnjih letih ugotovila nekaj predelov ob gorenjsko-koroški in štajersko-koroški meji, kjer je štajriš kot péti-instrumentalni ples živel ali deloma še živi vse do najnovejše-ge časa. Trije taki predeli so zgornja savska dolina, Solčava z okoliškimi hribi v zgornji savinjski dolini in Stahovica pri Kamniku. Tam so v poskočnicah ob plesu poleg širše znanih, ustaljenih tekstov še znaki živega improvizacijskega elementa v šalah na račun lokalnih oseb ali dogodkov. V četrtem predelu, v hribih nad mežiško dolino, se je do nedavna ohranil štajriš kot obredni svatbeni ples zvezan s pesmijo, ki dela videz daljše enotne pesmi v obliki dialoga med camarjem in družico,²¹ pa je v bistvu vsebinsko le rahlo povezan niz svatbenih poskočnic z mičnimi sledovi improvizacije, n. pr.:

¹⁶ Zapisi in posnetki terenskih raziskav GNI v Loškem potoku l. 1956 (GNI 20.330-20.542), v Loški dolini l. 1957 (GNI 21.042-21.271), na zgornjem Krasu l. 1959 (GNI 23.234-23.346).

¹⁷ Ugotovitve terenskih raziskav GNI v letih 1956-1960.

¹⁸ Ali spadata Pohorje in Kozjak še v ta areal, bodo mogla pojasniti šele bodoča terenska raziskovanja. To velja delno tudi za najvzhodnejši konec Gorenjske, vzhodno od črte Kamnik – Ljubljana.

¹⁹ Gl. referat M. Š u š t a r j e v e , Plesne oblike štajriša na Slovenskem, 34. 83-90.

²⁰ Najjužnejšo tako točko je bilo mogoče zaenkrat ugotoviti v Bitnjah pri Škofji Loki.

²¹ Gl. zapise in posnetke GNI v Jamnici (Št. Danijelu) nad Prevaljami l. 1957. – Po starejših zapisih takih pesmi v Štreklejvi zbirki (SNP 5286-5291) je moral biti obredni svatbeni štajriš znan tudi okoli Mozirja in Braslovč v savinjski dolini in v šaleški dolini.

Camar: Prelubi vi svatje,
le stopte na stran,
de mojo družico
po sredi peljam

Družica: Ti doli po cesti
en vozek derdra,
se gvišno moj camer
po krancel pelja. Itd.
(SNP 5286)

Posebej je treba omeniti še en predel, kjer žive poskočnice tudi še vedno v obliki žive improvizacije, čeprav ne več zvezane s plesom, temveč s posebnim svatbenim običajem. V gorski dolini Podvolovljek in v Lučah,²² kjer živi samo še spomin na štajriš kot péti-instrumentalni ples, mora ob koncu svatbe sleherni med svati po vrsti zapeti *zdravičko*, t. j. pesem v obliki poskočnice, ob spremljavi muzike. Po vsebini so to bodisi želje za srečo mladoporočencev, bodisi šale na račun drugih svatov ali godcev. V tem okviru je seveda poleg ponavljanja že ustaljenih šaljivih tekstov dosti priložnosti za nove improvizacije.

Vsi ti podatki in izsledki osvetljujejo, kako in odkod se je na slovensko ozemlje širila alpska poskočnica, katere splošno priznana prava domovina je vzhodnoalpsko avstrijsko ozemlje, obenem s plesom štajrišem, ki izvira prav tako od ondod. Njun prehod na naša tla je brez dvoma posredovala slovenska Koroška. Odtod sta prodrla preko prehodov v Julijskih Alpah, Karavankah in Kamniških planinah, pa tudi preko Solčave in preko Mežiške doline proti jugu: v zgornjo in srednjo dolino Soče, v ves hriboviti svet predgorja Julijskih Alp in tudi v gorenjsko nižino vse do sorškega in kamniškega polja. Na vzhodnem delu, t. j. ob štajersko-koroški meji, se je njuno prodiranje proti jugu očitno prej ustavilo. Kateri faktorji so vplivali na to prodiranje in na fiksiranje črte, kjer se je prodiranje ustavilo, bi bilo sociološko in etnološko zanimivo vprašanje, ki pa je zaenkrat nerešljivo. Pri zaustavitvi prodiranja je verjetno soodločal potek časa samega. Ko se je namreč v teku časa štajriš preoblikoval v modernejšo obliko čisto instrumentalnega plesa, je prodiral še vedno dalje proti jugu vse do Istre in Bele krajine in se razširil na vso Štajersko. Toda tedaj je bil že ločen od poskočnic. Te so ostale naplavljenе v velikem številu le na ožjem arealu, na katerega je bil prodril štajriš še v svoji prvotni obliki; tam so se oprijele tal, trdoživo živele naprej samostojno življenje in se od ondod zasejale poredkoma še v druge pokrajine. Privlačnost in dinamika njihovega ritma pa je bila tolikšna, da so – kot bomo videli kasneje – po njihovem zgledu začele nastajati nove daljše pesmi vseh vrst, ki so v vsej severni polovici Slovenije močno spremenile podobo naše ljudske pesmi. Ob razpravljanju o metričnih oblikah slovenskih ljudskih balad se je pokazalo, da je moral biti vdor alpskega poskočnega ritma med zadnjimi in zgodovinsko najmlajšimi vdori nekega tujega vpliva v našo ljudsko pesem. Preden pa se bomo dotaknili problema o absolutnem datiranju tega pojava, moramo navesti še nekaj ugotovitev o metrični in glasbeni strukturi naših poskočnic.

Metrična oblika. – Če podrobno analiziramo metrično strukturo vse velike množice naših alpskih poskočnic, se pokaže, da se navidez nepregledna pestrost njihovih štirivrstičnih kitic reducira v določeno število kombinacij treh stalnih, nespremenljivih elementov, treh verzov:

²²Terenski zapisi in posnetki GNI l. 1958 (GNI 22.188-22.383, 22.483-22.588).

“daktilskega” četverca z akcentno shemo n. pr. Déčva pověj,	— ◡ ◡ —
“daktilskega” peterca z akcentno shemo n. pr. Vše tri bogáte,	— ◡ ◡ — ◡
in “daktilskega” šesterca z akcentno shemo n. pr. Al me še lúbiš kej.	— ◡ ◡ — ◡ ◡

Zaradi krajšega izražanja zaznamujemo te tri verzve s simboli 4, 5, 6 in v skladu s tem njihove kombinacije v štirivrstičnih kitičnih shemah, grupirane po verzni dvojkah, n. pr. 54 - 54, 55 - 44, 65 - 65 itd.

Navedeno jedro vseh treh verzov je nespremenljivo. Edini spremenljivi element pri njih je ta, da se četverec in peterca večkrat uvajata z nenaglašnim zlogom (anakruzo), - v glasbenem smislu torej s predtaktom, - n. pr. pri kombinaciji 54: *Tri léta že slúžim - tri léta še bóm*; včasih pa se uvajata tudi z dvema nenaglašnim zlogoma (dvojno anakruzo), n. pr. pri kombinaciji 44: *So pa témné noči - dečva sáma leží*. Šesterec ne pozna anakruze, oz. jo ima le v redkih primerih. Prav tako nimata anakruze četverec ali peterca, kadar sledita direktno za šestercem, torej v kombinacijah 65 ali 64. Razlog za to slednjo pravilo leži, kot bomo omenili pozneje, v ritmičnem toku napeva.

Čeprav pa nastopa anakruza praviloma v vseh kombinacijah 44, 54 in 55, je vendar njena uporaba vsaj v začetnih verzih le fakultativna in se tudi iz tega vidi, da je anakruza le nebistveni element verza, prav tako v poskočnicah kot v vseh drugih metričnih strukturah naše ljudske poezije.²³ Tako svobodo v uporabi anakruze dokazujejo variante ene in iste poskočnice, kjer je isti verz enkrat brez nje, drugič z enojno, tretjič z dvojno anakruzo, n. pr.:

<i>Déčva taji,</i>	<i>Kaj lúbca tajiš</i>	<i>Oj ti dékle tajiš,</i>
<i>da koj sáma leží,</i>	<i>de sáma ležiš</i>	<i>de le sáma ležiš,</i>
itd. (SNP 4386)	itd. (SNP 4385)	itd. (SNP 4383)

Mislimo, da zaradi tega ne bo mogel nihče teh verzov proglasiti za tri različne verzne strukture. Zaradi njihove variabilnosti na tem mestu anakruz ne bomo posebej zaznamovali, temveč lahko zadostujejo te splošne opombe o njihovem nastopanju.

Slika o frekvenci posameznih kitičnih shem v poskočnicah pa je, če zopet vzamemo za podlago 2240 ljubezenskih poskočnic²⁴ pri Štreklju, tale:

I. Skupina 5 + 4 (praviloma z anakruzami):			II. Skupina 6 + 4 (dvojici 66 in 64 brez anakruz):		
		%			%
54-54:	1174	52,4	66-64:	128	5,7
44-44:	235	10,5	66-44:	30	1,3
44-54:	165	7,3	64-64:	13	0,6
55-44:	160	7,1	44-64:	12	0,6

²³ Gl. V. Vodusek, Arhaični slovanski peterca-deseterca v slov. ljudski pesmi, Slov. Etnograf XII-1959, 186 (= Arhaični deseterca).

²⁴ Kjer vsebuje tekst pod eno številko pri Štreklju dve ali več kitic, je v naslednjem pregledu upoštevana samo prva.

54-44:	76	3,4	64-44:	7	
55-54:	22	1,0	44-66:	2	0,4
44-55:	8		Skupaj	192	8,6
54-55:	2	0,6			
45-45:	2				
55-45:	1				
Skupaj	1845	82,3			

III. Skupina 6 + 5 (dvojici 65
in 66 brez anakruz):

		%
65-65:	59	2,6
55-55:	51	2,3
55-65:	20	0,9
65-55:	10	0,5
66-55:	3	
55-66:	1	0,2
56-56:	1	
Skupaj:	145	6,5

IV. Mešana skupina
6 + 5 + 4:

		%
64-54:	24	1,1
54-64:	21	0,9
66-54:	11	0,5
65-54:	1	
65-64:	1	0,1
Skupaj:	58	2,6

Rekapitulacija:

		%
I. 5 + 4:	1845	82,3
II. 6 + 4:	192	8,6
III. 6 + 5:	145	6,5
IV. 6 + 5 + 4:	58	2,6
Skupaj:	2240	100,0

Razdelitev na štiri skupine ni samovoljno izbrana po nekaterih nepomembnih zunanjih znakih, kot bi se zdelo na prvi pogled. Sleherna od prvih treh skupin ima svoje melodije, na katere se teksti drugih skupin praviloma ne aplicirajo in se pravzaprav tudi ne morejo aplicirati. Zato se variante poskočnic praviloma držijo le raznih kombinacij v isti skupini. Poleg tega je v sleherni prvih treh skupin kitična shema, ki z najvišjo frekvenco stoji na čelu, tista, ki se je izoblikovala v ustaljen pesemski tip tudi izven poskočnic. Sheme 54-54, 66-64 in 65-65, n. pr.

54-54:	66-64:	65-65:
<i>Po górah je ívje,</i>	<i>Déčva na sréd morja</i>	<i>Jés mam tri lúbice,</i>
<i>po rávnem je mráz;</i>	<i>ráda bi mója bla,</i>	<i>vsé tri bogáte,</i>
<i>oh, kjé je moja dékle,</i>	<i>jáz sem pa fántič mlad,</i>	<i>éna ma tólarje,</i>
<i>oh, kjé sem pa jáz.</i>	<i>kí jo mam rád.</i>	<i>drúga dukáte</i>
(SNP 4003)	(SNP 2587)	(SNP 4600)

predstavljajo torej tri ustaljene tipe naše ljudske poezije, ki se med seboj toliko razlikujejo, da ni mogoče vseh treh imenovati z enim imenom "alpska poskočna kitica", kot je to

veljalo doslej. Prav tako pa kaže že pregled vseh kombinacij treh temeljnih verzov, da tudi ni mogoče govoriti o nekem enotnem "alpskem poskočnem verzu", četudi obsega najbolj pogosta kitična shema 54-54 več kot polovico vseh primerov poskočnic. Če že hočemo poudariti njih genetično zvezo in sorodnost z neko skupno oznako, bo pač najbolje govoriti o alpskem poskočnem r i t m u in o verzih oz, kiticah v tem ritmu.

Kot se vidi iz navedenega pregleda, se pojavlja nekaj kitičnih shem le v zelo majhnem številu primerov (predvsem velja to za sheme z dvojicami 45, 46 in 56), za katere je večkrat vprašljivo, ali niso le produkt zapisovalcev, ki so n. pr. zapisali glagolske in samostalniške oblike v knjižnem jeziku namesto v dialektu.²⁵ Najbolj splošna in značilna poteza kitic v I., II. in IV. skupini je, da se praktično vse končujejo z moškim sklepom četverca, in analogno pri III. skupini skoro vse z ženskim sklepom peterca. A tudi, če odštejemo v kitičnih shemah vse kombinacije, ki nastopajo le v posameznih primerih, ostane v sleherni skupini še vedno po nekaj shem z večjo frekvenco. Pestrost in število teh shem nas ne sme presenečati. Res so se vse te sheme v teku razvoja skrčile samo na nekaj ustaljenih pesemskih tipov. Pri poskočnicah pa imamo opraviti z improvizacijami; tak je vsaj njihov izvir. Svoboda improvizacije se torej v formalnem oziru očituje v izbiri ene od poznanih kitičnih shem in v delno svobodnem uporabljanju anakruz. Okvir pa, ki vodi pevca-improvizatorja in mu obenem olajša delo, je stalno ista melodija vseh plesnih poskočnic v enem kraju.

Kjerkoli namreč še živijo poskočnice kot prave plesne pesmi, - tako so ugotovile omenjene terenske raziskave GNI, - se vse izvajajo le na eno samo melodijo. En sam napev se uporablja za vse neštete poskočnice v zgornji savski dolini od Rateč do Martuljka. Za vse poskočnice v Solčavi in zdravičke v Podvolovljeku sta na razpolago le dva napeva. Eden od teh, citiran v notnem primeru 1. (melodija je v spodnjem glasu), je isti, na katerega se pojo tudi vse poskočnice v Stahovici pri Kamniku in poskočnice v Bohinju.²⁶ Iz citiranega primera je razvidno, kako se na isto melodijo brez večje težave podložijo različne kitične sheme iste skupine: prva poskočnica pripada shemi 54-54, druga shemi 44-54, četrta shemi 55-44. Glasbene fraze, pripadajoče enemu verzju, se seveda po dolžini ne krijejo popolnoma pri različnih shemah, pri 4. poskočnici preskoči drugi verz celo običajni konec in pavzo v sredini kitice. Važnejši od tega, tako se zdi, je pevcu neprekinjeni tok napeva, vsaj v okviru vsake polovice kitice. In ker so napevi slovenskih poskočnic večinoma silabični, t. j. vsake-mu zlogu teksta ustreza v napevu po en sam ton, ta enakomerni tok melodije uravnava takorekoč sam od sebe uporabo anakruz kot nekakšnih polnil med verzji, da se ne bi napev prekinjal s pavzami, in tudi, da se ne bi drobil na manjše ritmične vrednosti. Zato se kaže v poskočnicah, posebej še v pravih poskočnicah ob plesu, splošna tendenca, ki sicer ne velja stoprocentno za vse primere, da bo n. pr. verz v dvojici za petercem imel enojno anakruzo, za četvercem pa dvojno. Citirani primer to pravilo oz. tendenco nazorno ilustrira. Isti razlog vpliva tudi na prej omenjeni pojav, da je verz v dvojici za šestercem praviloma brez anakruze.

Tu naj se dotaknemo še vprašanja, kaj je šteti pri poskočnicah kot en verz: ali četverce, peterce, šesterce za sebe, kot jih štejemo mi, ali pa naj jih štejemo kot verz šele eno našo

²⁵ Gl. n. pr. SNP 4727 v primerjavi s SNP 4728-29.

²⁶ Isti napev je znan tudi na Koroškem pri avstrijskih poskočnicah (gl. 222 echte Kärntnerlieder, hrsg. N e c k h e i m , Wien s. d., št. 5).

dvojico, tako kot se pojmuje pri nas dosedaj “alpski poskočni verz” oz. kot nemška literarna teorija imenuje našo verzno dvojico *Ländlervers*? Ali pa naj po vzgledu C. R o t t e r j a²⁷ ločimo kratki in dolgi verz, ki ustrezata dvema oz. štirim taktom napeva?

Po našem mnenju morata v tem vprašanju na eni strani odločati že sama jasnost analize in ekonomičnost izražanja. Jasnost in smotrnost analize se kaže pri vseh znanostih v tem, da skuša prodreti do zadnjih nespremenljivih elementov, ki tvorijo neko višjo celoto, ker bi drugače čisto različno sestavljene enote smatrali za enake in jih imenovali z istim izrazom. Tako nejasno in netočno generalizacijo predstavlja izraz “alpski poskočni verz”, kot smo pokazali že prej. Če naj bi se tej napaki izognili pri t. im. “dolgem” verz, bi torej morali namesto naših treh verzov glede na sestavine ločiti torej devet vrst “dolgega” verza (44, 54, 45, 55, 65, 56, 66, 46, 64), in bi tako iz Scile treščili v Karibdo.

Na drugi strani mislimo, da folkloristika v podobnih vprašanjih ne sme slepo prevzeti nekih abstraktnih kategorij literarne teorije,²⁸ ampak mora vsak tak problem obravnavati prvič predvsem s stališča ljudske pesmi, drugič pa obravnavati ga v perspektivi zgodovinskega razvoja. Če apliciramo ta dva kriterija na naš problem, se nam pravilen odgovor ne zdi pretežak. Pri vprašanju, kaj naj v ljudski poeziji štejemo kot en vez, mora soodločati mnenje oz. ravnanje ljudskega pevca, ki se kaže predvsem v tem, da en verz objame v napevu z eno glasbeno frazo.²⁹ V citiranih notnih primerih 1. in 2. se dosti jasno vidi, da so fraze dvotaktne in ne štiritaktne, vsaj pri poskočnicah, ki so še blizu prvotni plesni oblika napeva. Da so enote ljudskemu pevcu “kratki” in ne “dolgi” verzi, dokazujejo kitične sheme 44-54, 44-44, 55-44, 55-54, 54-44 in druge, ki nastopajo večinoma le pri poskočnicah in samo redko pri drugih večkitičnih pesmih. V njih se namreč posamezni četverci, peterci, šesterci praviloma rimajo oz. asonirajo med seboj, n. pr.:

44-44:
*Moj ljubček je lep,
ko nageljnov cvet,
pa še lepši bi bil,
ko bi pikast ne bil.*
(SNP 2895)

44-44:
*Čez visoke goré
gredo črne meglé,
čez moje srce
pa težave bridké.*
(SNP 4002)

54-44:
*Le pridi, moj šocelj,
te rada imam:
če prideš le sam,
še gbance ti dam!*
(SNP 3207)

44-54:
*Pa Brnčáni pojó,
da zaspati k na mó;
bom pa mogva zaviti
v rijuho gvavó.*
(SNP 3394)

55-44:
*Pod durmi sva stava,
svovó sva jemava,
so tekle sovzé
ko na malnu vodé.*
(SNP 3904)

55-55:
*Je Zila no Drava
vse moste pobrava,
sda bodeš pa dečva
sama ležava.*
(SNP 3289)

²⁷C. R o t t e r , Der Schnaderhüpfel-Rhythmus, Vers- und Periodenbau des ostalpinischen Tanzlieds, Berlin 1912, 64-72.

²⁸Nasplošno je v literarni poetiki tendenca, da se štejejo kot enotni verzi različne verzne dvojice, ki so se izoblikovale tekom zgodovinskega razvoja. Tako se distih trohejskega sedmerca in šesterca (76) označuje kot “vagantskim verz”, distih trohejskega šesterca in peterca (65) kot “nibelunški verz” itd., čeprav je iz napevov, iz uvajanja z anakruzami in iz raznih kombinacij v večvrstičnih kitičah jasno razvidna samostojnost posameznih verzov. Literarne poetike pač péta pesem ne zanima!

²⁹Prim. V. V o d u š e k , Arhaični deseterec, 199 sl.

66-44:
Suč jo ti, suč jo ti,
men se jo škoda zdi!
Suč jo takó,
de ji škode ne bo!
 (SNP 3645)

55-66:
Mlada sim bila,
z ritko sim vila,
stara sim ratala,
ritka mi fratata.
 (SNP 3198)

66-64:
Snoč je biv, dav je šov,
drev bo pa spet pršov.
Če ga pa drev ne bo,
vzev je slovo.
 (SNP 3302)

Prav v takih zaporednih in pogostih rimah oz. asonancah mora biti čar teh poskočnic za ljudskega pevca, saj navedene kitične sheme, pri katerih je tako rimanje pravilo, obsegajo preko 30% vseh ljubezenskih poskočnic pri Štreklju. Ta pojav torej tudi potrjuje razlago, da so ljudskemu pevcu četverci, peterci in šesterci samostojni verzi. In najbrž ne bo daleč od resnice naša nadaljnja razlaga, da je prav kratkost teh verzov omogočila tako velikanski razmah ljudske fantazije in verzifikacije v poskočnicah. Pevec-improvizator namreč te zelo kratke verze z lahkoto obvlada, dočim bi mu bili "dolgi" verzi za improvizacijo težko pregledni in uporabni. Še nadaljnji dokaz v isti smeri je uporaba anakruz na začetkih verzov; z njimi jemlje pevec za vsak novi kratki verz posebej zalet. Končno kaže na "kratke" verze tudi njih vsebinsko-sintaktična struktura. Pri velikem delu poskočnic obsegajo četverci, peterci, šesterci kljub kratkosti kar po en stavek ali v sebi zaključen del stavka in so torej tudi vsebinsko samostojni. Med doslej citiranimi primeri je večina takih (n. pr. SNP 4003, 4600, 2895, 3207, 3904, 3645, 3198, 3302), dočim kaže n. pr. SNP 3394 tako sintaktično konstrukcijo samo v prvih dveh verzih. Pri delu poskočnic tvorita seveda res šele po dva verza tako sintaktično enoto (n. pr. SNP 3289).

Najmočnejši argument, ki bi govoril v prid "dolgemu" verz, je dejstvo, da 52% vseh poskočnic pripada kitični shemi 54-54, pri kateri se rimata praviloma le drugi in četrti verz (gl. zgoraj citirani primer SNP 4003, "Po gorah je ivje ..."). Tega dejstva seveda ne moremo prezreti, posebno ker kaže enako kitično strukturo z enako razporedbo rim tudi večina večkitičnih pesmi, ki so nastale na našem ozemlju pod vplivom poskočnega ritma.³⁰ Prav ta slednja ugotovitev pa kaže obenem zelo jasno tudi razvojno smer v razvoju poskočnic in poskočnega ritma na našem ozemlju. Ker se namreč da ugotoviti, da večino poskočnic z malo prej navedenimi različnimi kitičnimi vzorci najdemo le na ožjem arealu poskočnic, dočim izven tega areala prevladujejo poskočnice s shemo 54-54, leži na dlani sklep, da je ta slednja oblika popolnoma spodrinila vse druge, posebno v fazi, ko je bila poskočnica že ločena od plesa in improvizacije. Tako se kitična oblika 54-54 vse bolj utemeljuje kot norma in postane odločilna za nadaljnji razvoj. Kako je k temu procesu prispevala spremenjena glasbena struktura poskočnic po njihovi ločitvi od plesa, bo govora v naslednjem poglavju. Pač živita kitična tipa 63-64 in 65-65 še naprej in tudi porajata večkitične pesmi v teh vzorcih, pač nastane na ožjem arealu tudi še nekaj večkitičnih pesmi v drugih vzorcih, n.

³⁰ Gl. n. pr. SNP 1744-49 ("Sta Sava jen Drava - veliče vodé"), SNP 1977-83 ("Jes pojdem čez góre - čez vsoče goré"), SNP 7178-88 ("Ljubljanca, Ljubljanca, - oh kaj se godi"), SNP 5477-90 ("En hribček bom kupil - bom trte sadil"), SNP 5934-60 ("Na polji, na polji - na hišca stoji"), SNP 5961-68 ("Na tička si poje - po luftu leti") in z istim začetkom SNP 6141-53, SNP 6155-70 ("Ena urca bo prišla - morbit še nocej"), SNP 6177-84 ("Ko b vedu ti grešnik - kaj duša koštá"), SNP 6525-30 ("Na križu, na križu - je terpu in umrl"). - To so takorekoč edine kitične pesmi s kitično shemo 54-54, ki so po Štreklju razširjene v večjem številu variant po več pokrajinah.

pr. 55-44 ali 44-54.³¹ Toda tačas se je puščica razvoja že odločilno obrnila v smer kitične oblike 54-54, ki se ustali kot najpogostejši pesemski tip in se normalizira z enojno anakruzo pred vsakim verzom.

Ta faza razvoja na našem ozemlju ni mogla trajati posebno dolgo, sa je žetev več-kitičnih pesmi 54-54, ki so se do l. 1900 razširile po širšem slovenskem ozemlju, razmeroma majhna, kot je razvidno iz Štrekljeve zbirke.³² Za to vmesno fazo, v kateri se vse bolj že zabrisuje meja med prvotnimi "kratkimi" verzji, je prišla končna faza razvoja, ko se verzna dvojica 54 resnično zlije v en sam verz, v "daktilski" deseterec 10, ki ima sicer največkrat že v sredini sled cezure kot sled bivšega mejnika med dvema verzoma, ki pa se po vseh znakih pojmuje kot en sam verz. Tako nastajajo sedaj nove pesmi v kiticah s po štirimi deseterci (10-10-10-10), z rednimi anakruzami v začetku desetercev ali pa stalno brez anakruz, n. pr.:

*Oj kaj si je zmisla naš svetli cesár?
Za pet regimentov je fantov sebral;
Vse lepe, vse fletne, vse mlade pajbč,
Oh kaj bom začela jaz vbogo deklč.³³*

Ta stopnja razvoja, ki je producirala razmeroma dosti pesmi pri nas,³⁴ je morala seči že v 19. stoletje; tako lahko sklepamo po vsebini in dikciji teh pesmi, med katerimi prevladujejo nabožne in stanovske. Razvoj pa je prinesel še dve dopolnitvi. Prva se očituje v skrajšanju zadnjega deseterca v kitici v obliko daktilskega sedmerca, s čimer dobi kitica po vzgledu na analogne pojave v drugih metričnih strukturah³⁵ bolj ritmično zaokroženo obliko (10-10-10-7), na primer:

*Preljubljeno dekle le nič ne žaluj,
Poglej, sam tvoj pobič stoji pred teboj;
Otrni si solze, korajžno zapoj,
Še danes grem v farof s teboj. (SNP 1275, V. 25-28)³⁶*

Druga dopolnitev nadaljuje rast kitice s tem, da se tretji verz razcepi v dve polovici,³⁷

³¹ V takih pesmih si precej kitic še svobodno izbira tudi druge kitične vzorce, vendar ena shema po številu kitic ponavadi prevladuje. V tem smislu je n. pr. vzorec 55-44 samo prevladujoč v variantah pesmi "Boš dekle gor vstalo - boš lučko prižgalo" (SNP 1885-99).

³² Gl. zgoraj op. 30.

³³ Zapisi te pesmi pri Štreklu (SNP 1522-30) so pisani napak v dvovrstičnih kiticah, ker obsega napev praviloma štirivrstično kitico.

³⁴ Poleg že citirane so take pesmi še SNP 2056, 4791, 4797-98, 4813, 4815-16, 4818, 4820-22, 4963, 4965, 5675, 6202-04, 6500-01, 6919, 7047, 7296-99, 8216, 8256, 8260, 8262-69, 8271-72, 8273, 8343, 8558.

³⁵ N. pr. v štirivrstični kitici trohejskih sedmercev (7-7-7-7) se zadnji sedmerek preoblikuje v peterec (7-7-7-5); primerjaj n. pr. SNP 1551 s SNP 1813.

³⁶ Tudi te pesmi kažejo vse na precej recentni nastanek, n. pr. SNP 1281-84 (gl. tekst v notnem primeru 4, kjer popravi št. SNP 1781 v 1281), 6817-24, 6922 in 6102-04.

³⁷ Tudi ta pojav cepitve tretjega verza v dve polovici najdemo enako pri drugih metričnih strukturah. Tako se n. pr. v štirivrstični kitici trohejskih osmercev in sedmercev (8-8-7-7) tretji verz razcepi v dva peterca (8-8-5-5-7), n. pr.: "Travniki so že zeleni, - rožce so še razcvetene; - Sem jih trgala, - Venček spletala, - Dokler sem nedolžna bla." (SNP 2298)

t. j. v dva četverca, peterca ali šesterca, ki se med seboj in z zadnjim verzom. Tako nastane kitična oblika 10-10-4(5, 6)-4 (5, 6)-7(10), ki naj jo ilustrira splošna znana pesem:³⁸

*Pobič sem star šele osemnajst let,
Cesar me hoče hoče k vojakom imet.
Kako bom soldat,
k sem pobič premlad,
k ne morem še puške držat!*

Prav na koncu razvoja teh pesmi pa se razcepi za tretjim še zadnji verz v kitici, n. pr.:

*Cirkev je stara bla videt poprej,
Spet kakor mlada nevesta je zdaj;
Vsa je premalana,
Lepo obcirana,
To je zares
podoba nebes! (SNP 6713, vv. 25-28)*

Tako pogledajo iz zlitih desetercev zopet vse pogosteje na dan stari četverci, peterci, šesterici, toda to so sedaj dolge pesmi z dolgimi napevi, to so že umetničeni orglarsko-učiteljski produkti na koncu razvojne poti, takorekoč že v fazi razkroja. A po posebnih zakonih ljudske tradicije živijo v vsaki dobi hkrati produkti različnih preteklih časov. In tako žive še danes poleg teh na pol umetnih produktov in jih bodo bržkone tudi preživele one pesmi, ki so pred par sto leti sprožile ves ta dolgi razvoj: naše alpske poskočnice.

Glasbena struktura napevov. – Obenem z metričnimi spremembami poskočnic se je v teku razvoja temeljito spremenila tudi glasbena struktura njihovih napevov. Vzročna zveza med obema pojavoma je pravzaprav obratna; analiza napevov namreč pokaže, da so morali spremenjeni napevi povzročiti spremembe v metru, o katerih smo pravkar govorili. Zato se obe sliki razvoja, posneti iz dveh različnih zornih kotov, skladno dopolnjujeta in pojasnjujeta. Hkrati pa postane jasen tudi faktor, ki je sprožil plaz sprememb: spremenjena funkcija poskočnic po njihovi ločitvi od plesa.

Našim ugotovitvam je služila kot temelj analiza pravih plesnih napevov, ki so jih v zgoraj omenjenih predelih odkrile in dokumentirale šele terenske raziskave GNI v zadnjih letih, na drugi strani pa analiza 207 napevov poskočnic že ločenih od plesa, zapisanih v letih 1906-1914 v okviru akcije "Odbora za nabiranje slov. narodnih pesmi".³⁹ Rezultat teh

³⁸Gl. SNP 6950-82. – Druge pesmi s takimi kitičnimi strukturami v Štrekljevi zbirki so: SNP 2033-52 ("Dekle na vrtecu rožce sadi"), 5306-08 ("Premisle, nebesta, soj žavasten stan"), 5407-12 ("Poslušajte fantje ta žalostni glas"); Slovesa iz novejšega časa, navedenega v Štreklju III, str. 633 sl. ("Včasih mi slišimo novega kaj"), 6713-28 ("Gori na hribčku na cerkev stoji"), 6730 ("Kamor pogledam s svojimi očmi"), 6891-92 ("Slišal sem tičko prav žalostno pet"), 6896-900 ("No žalostno pesem vam hočem zapet"), 6924 ("Devica Marija nas troštala bo") in 7022 ("Prav frišno je jutro pomladanskega dne").

³⁹To zbirko, ki je od l. 1957 sestavni del arhiva GNI, citiramo s kratico OSNP. Poročilo o tej zbirki gl. Zmaga K u m e r, Slovenske ljudske pesmi z napevi, Slov. Etnograf XII-1959, 203-210. – V zbirki je 207 napevov poskočnic s tekstnimi variantami ljubezenskih poskočnic iz Štrekljeve zbirke. Zapisi so iz vseh slovenskih pokrajin, vendar na Gorenjskem le v redkih primerih sežejo severno od črte Škofja Loka-Kranj-Kamnik. – Analitične kartoteke, zbirne tabele in statistični pregledi, na katerih temelje naša izvajanja, so na vpogled v GNI.

analiz pokaže jasno razvojno črto v spremembah glasbene strukture poskočnic in ga zaradi pregleda postavimo na čelo podrobnejših razpravljanj v kontrastni sliki začetne in končne razvojne stopnje.

	Poskočnica kot plesna pesem (prim. notni prim. 1.)	Poskočnica ločena od plesa (prim. notni primer 3.)
Tempo:	slovesno počasen	živ, ca. dva- do trikrat hitrejši od prvotnega
Dimenzija in forma:	8-taktni napev na štirivrstično kitico, glasb. forma (:A-A ^h ;)	16-taktni napev, ponovitev 8-taktnega napeva z refrenskimi zlogi, približavanje formi (:A-B-C-D:)
Melodika:	akordična, v širših intervalih dvotaktne fraze napev v temeljni legi na osnovnem tonu lestvice	tendencia izravnavanja mel. linije v sekundnih postopih štiritaktne fraze napev v terčni legi nad osnovnim tonom
Ritem:	t. im. "sarabandni", t. j. s punktirano drugo četrtinko v taktu počasen tridobni	enakomerni ritmični tok v enakih notnih vrednostih hiter tridobni ali spremenjen v hiter 2/4-ritem polke
Harmonska struktura:	menjava harm. funkcij na sleherni takt	menjava harm. funkcij na sleherna 2 takta
Število napevov:	en sam napev za vse poskočnice v širšem predelu	večje število individualiziranih napevov za posamezne tekste

Na čelo vseh elementov v glasbeni strukturi smo tu postavili t e m p o napeva. Ta v pesemskih raziskavah nasplošno zanemarjen element igra po našem mnenju odločilno vlogo v strukturnih spremembah poskočnic. Na to sklepamo iz značaja sprememb v drugih elementih, sprememb, ki so drugače težko razložljive. Če smo malo prej označili spremembo v funkciji poskočnic po njihovi ločitvi od plesa kot primarni zunanji faktor, ki je sprožil vse strukturne spremembe, potem je moral biti tempo napeva tisti najobčutljivejši element, ki je prvi reagiral na spremenjeno funkcijo pesmi in sprožil verižno reakcijo v vseh drugih elementih. Vzročna zveza v zaporedni vrsti treh pojavov (sprememba v funkciji prvotno plesne pesmi – sprememba v tempu napeva – sprememba v drugih elementih glasbene strukture) je hkrati najprirodnejša, ker je psihološko in fiziološko globoko utemeljena. Mislim, da ni treba nositi vode v Savo in še posebej utemeljevati ozko zvezo med prvima dvema pojavoma. Treba pa je nekaj pojasnil o zvezi med drugim in tretjim pojavom, ki ni razumljiv na prvi pogled.

Quasi giusto (♩ = 120)

Staševica (GNI 23.159)



1. Pa tri kri - ve pe - re - sa, | cri to - palt žno - ré
mo - re fan - tič i - me - ti, | k svo - ju - bci u - vas gre.
2. Pa usa | djé go - va - re, | de mam lu - bi - ce dve,
pa za mo - jo ta pra - vo | še u - be - dan na ve.
4. ——— God - ci go - di - te, | pa štaj - riš nar - di -
te, | pa mo - ja de - klè | pa ga plè - sat poj - dè.

PRIMER 1.

Kot pri Igu (OŠNP 3958):



Pa pri nas na do - lenj - skem na - va - da je ta,
de ga s kov - trom o - de - ne - ce zju - trej ga - jma.

PRIMER 2.

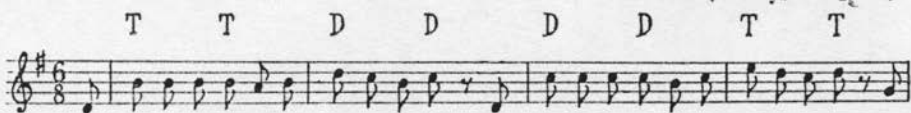
Kamnik (OŠNP 6166)



Ne fio - di za mano, ne boš me do - biv, sem tistga žu - pa - na kje žabe lo - viv. Tra.
la - la, tra - la - la, tra - la - la - la, tra - la - la, tra - la - la - la - la.

PRIMER 3.

Dobrna (Štrekelj, ŠNP št. 1781)



V se - danjemu ča - su je luš - no na svet, ko rož - ce cve - tj - jo v ze - le - nimu vrt, - Ah -



ro - ži - ce trgat in pa le - po pet, Ah to je ve - selje na svet.

PRIMER 4.

Zavedati se moramo, da tempo napeva ni neka abstraktna glasbeno-teoretična kategorija, temveč je v njem zajet potek časa v zavesti človeka kot bistven element vsake žive muzike. Kako vpliva ta element naprej na druge, pokaže lahko preprosta časovna računica. Napev v notnem primeru 1. je danes najbolj razširjen napev pravih plesnih poskočnic pri nas⁴⁰ in zato zanje reprezentativen v slehernem pogledu. Če traja ena osminka v njem po metronomskem merjenju pol sekunde, traja cel napev v tem slovesnem počasnem tempu 26 sekund. Prav isti napev (t. j. vodlinega spodnjega glasu) kaže magnetofonski posnetek neke poskočnice, posnet 1. 1957 v Loškem potoku na Dolenjskem, torej v kraju, ki po našem sklepanju nikoli ni poznal poskočnice v prvotni plesni obliki in mora biti zato logično opazna razlika v tempu. In res je ta razlika celó presenetljiva: tempo je več kot dvakrat hitrejši, po metronomskem merjenju traja osem taktov sedaj samo dobrih deset sekund. Tako kratek potek časa pa v zavesti pevca nikakor ne more vzbuditi zadovoljivega dojma že zaključene samostojne pesmi; z a t o pevec podaljša pesem s tem, da še enkrat ponovi teh osem taktov napeva, ki jih podloži z refrenom v tekstu, ponavadi kar z refrenskimi zlogi *Trálala, trálala* ali *tidrėja, tidrėja, tidrėja, tidróm* ipd.⁴¹ Tako nastane sedaj 16-taktna oblika napeva, ki je po absolutnem časovnem trajanju še vedno krajša od prvotne plesne pesmi, vendar očitvidno zadostuje za obstoj samostojne pesmi v zavesti pevca in poslušalca. Na tak način more torej vplivati izrazita sprememba v tempu na dimenzijo in glasbeno formo napeva. Iz podobnih psiholoških in fizioloških razlogov je razumljivo, da se bo spremenil tudi karakter melodike, n. pr. v hitrem tempu za ljudskega pevca niso možni široki intervali akordične melodike; razumljivo je tudi, da se bo v hitrem tempu izravnal prvotni punktirani ritem v enakomerno tekoč ritem enakih časovnih vrednosti, da se bodo harmonske funkcije menjavale namesto na sleherni takt sedaj šele po dveh taktih ipd.

Na ta način se pokaže tempo kot odločilni faktor tudi za spremembe v metrični strukturi verzov, t. j. za zlitje prvotnih dveh "kratkih" verzov v en sam verz, "daktilski" deseterec. V hitrem tempu prvotna dvotaktna f r a z a napeva na en verz ne more več samostojno obstati (gl. notni primer 3. v primerjavi z notnim primerom 1.) in se raztegne na 4 takte; zato se mora nujno normalizirati tudi tekstni metrum prvotne verzne dvojice v stalno obliko 5/4 z vmesno anakruzo četverca in se v tej obliki končno zlije v en sam "dolgi" verz.

V skladu s temi spremembami sledijo spremembe v h a r m o n s k i s t r u k t u r i poskočnic kot jih kaže naslednja tabela. Iz nje je razvidno, da je mogoče takorekoč vseh 207 analiziranih napevov uvrstiti v enega izmed 10 tipov harmonsko-melodične strukture. Tipi so označeni v formulah s simboli *T* (= tonika), *D* (= dominantna), *S* (= subdominanta), pri čemer vsak tak simbol v formuli predstavlja po en takt napeva.⁴² Posamezni tipi so poimenovani z začetnimi verzi poskočnic oz. pesmi, ki so najbolj splošno znane in razširjene v eni obliki napeva in zato najbolj nazorno predstavljajo nek harmonski tip.

⁴⁰Gl. zgoraj str. 64.

⁴¹Prim. tako formo v notnem primeru 3.

⁴²Začetni predtakt pri tem ni upoštevan. – Tako je označena harmonska struktura tudi v vseh štirih citiranih notnih primerih.

Tip	8-taktni napevi	Od tega		16-taktni napevi	Od tega	
		A	B		A	B
1. TD-DT, TD-DT (Dekle povej, povej)	75	40	35	5	-	5
2. TT-TD, DD-DT (Pojdem na Štajersko)	24	8	16	7	2	5
3. DT-DT, DT-DT (na Gorenjskem je fletno)	15	6	9	-	-	-
4. TT-DT, TT-DT (Ena ptička mi poje)	11	4	7	7	2	5
5. TT-DD, DD-TT (Preljubi svet Lenart)	10	6	4	16	4	12
6. TT-ST, DT-DT (Dobro jutro, bog dej)	6	2	4	-	-	-
7. TT-SD, DT-DT (Visoka je gora)	5	-	5	1	1	-
8. DD-TT, DD-TT (Po Koroškem, po Kranjskem)	2	1	1	13	3	10
9. TT-SS, DD-TT (Slovenski smo fantje)	-	-	-	3	3	-
10. TD-TT, DD-TT (Kako bom ljubila)	-	-	-	4	2	2
11. drugi vzorci	3	2	1	-	-	-
Skupaj	152	69	82	56	17	39

Op.: Rubrika A = v arealu poskočnic

B = izven areala

Ker smo ločili napeve v dve razvojni skupini, v 8-taktne in 16-taktne, pri vsaki skupini pa ločeno prikazali tudi število zapisov v ožjem arealu poskočnic in izven njega, je iz pregleda zelo dobro razvidno dvojje stvari:

a) V arealu absolutno prevladujejo 8-taktni napevi s prvotno harmonsko-melodično strukturo TD-DT, TD-DT kot jo kažejo vsi pravi plesni napevi naših poskočnic (gl. notni prim. 1). Prevladujoča glasbena forma teh napevov je preprosta ponovitev prvih štirih taktov, torej ABAB, a še pri tem je druga dvotaktna fraza B večinoma le harmonsko vraiirana prva fraza A s simetrično spremenjenimi harmonskimi funkcijami (gl. notni prim. 1), kar bi lahko označili s simbolom A^h in zapisali formulo oblike AA^hAA^h . To je pač najpreprostejša, očitno tudi zato prvotna oblika poskočnic.

b) 16-taktnih napevov je bilo 70% (39:56) zapisanih izven areala poskočnic. Med njimi sta po številu na vodilnih mestih 5. in 8. tip, v katerih se harmonske funkcije menjajo točno simetrično po dveh taktih, kar ustreza razvojni razširjeni štiritaktni frazi.

Iz obojega se torej vidi, da so poskočnice v arealu tudi po ločitvi od plesa ostale mnogo bolj vezane na prvotno obliko plesnega napeva, kar potrjuje naše sklepanje, da so

na naznačenem arealu morale biti nekoč znane poskočnice kot prave plesne pesmi. Enako se sklada z našimi prejšnjimi izvajanji, da je končna razvojna oblika poskočnic najštevilneje zastopana v pokrajinah izven areala.

Značilna je tudi melodična lega napevov. Pri vseh naših ljudskih pesmih opazamo namreč razvojno tendenco, da pod vplivom večglasnega petja, pri katerem spremljajoči glas "na čez" spremlja napev vodilnega glasu za terco višje, sčasoma ta spremljajoči glas v terčni legi prevzame v pesmih karakter vodilnega glasu. Ta pojav se opaža tudi pri napevih poskočnic, vendar je značilno, da obsegajo napevi z zaključkom na terci v 16-taktni skupini čez polovico vseh primerov (29:56), pri 8-taktnih napevih pa komaj slabo tretjino (48:151).⁴³

Razširitev 8-taktnega napeva v 16-taktni se v tekstu izpolni na tri načine:

a) 8-taktni napev se ponovi na refrenske zloge (gl. zgoraj). Ta način razširitve je najbolj pogost (41 od 56 primerov);

b) z notranjo razširitvijo teksta, tako da se drugi verz še dvakrat ponovi, analogno se ponovi četrti verz, nakar sledi stalna tekstsna klavzula "prav zares", n. pr. "*Po Koroškem, po Kranjskem – pa ajda zori, pa ajda zori, – pa ajda zori, Ena dekle jo žanje, – k jo glavca boli, k jo glavca boli – prav zares*". Od skupno 11 primerov je ta način največkrat najti v 8. tipu;

c) na drugih 8 taktov se poje kot refren tekst neke druge poskočnice (4 primeri, vsi izven areala), n. pr. "*Fantje po polj gredo*", "*Bod moja, bod moja*" i. pod. Ta način mora biti razvojno najpoznejši, saj potegne za seboj večinoma prilepljenje popolnoma novega 8-taktnega napeva na prvi napev.

Pri plesanju štajriša, kot je ohranjen pri nas, je napev poskočnice zmeraj silabičen, t. j. vsakemu zlogu teksta ustreza le poen ton v napevu. Za razliko od njega pa se instrumentalna spremljava ob sledečem plesu dosledno giblje v enakomernih osminkah počasnega l-takta, melodično v figurah razloženih akordov.⁴⁴ Taka je instrumentalna melodija tudi štajriša kot čisto instrumentalnega plesa v vseh slovenskih pokrajinah. Zato ni čuda, da je taka melodija deloma vplivala na napeve poskočnic, ki so poslele po njej figuracijo v osminkah in izrazito instrumentalni značaj melodije (gl. notni primer 2). Dočim je šel v Avstriji celoten razvoj poskočnic očitno močno v smer takih instrumentalnih napevov,⁴⁵ je pri nas takih napevov razmeroma malo (48 od 207, torej 23%), v dveh tretjinah primerov so to zapisi izven areala. Večino predstavljajo v 5. tipu DT-DT, DT-DT in poleg tega v ustaljenih napevih k nekaterim tekstom, n. pr. Visoka je gora, Sem v Šiško v vas hodu, Ena ptička mi poje, Dobro jutro bog dej. Razvoj sam se je v kasnejši fazi 16-taktnih napevov odločilno obrnil zopet nazaj k silabičnim napevom, kar je prirodno zaradi njih hitrejšega tempa.

Šele proti koncu razvoja pa se v napevih poskočnic pojavlja sprememba tridobnega ritma v dvočetrtinski ritem polke, kar se je torej moglo začeti šele sredi preteklega stoletja. 63% takih primerov je zapisanih izven areala (22 od skupno 35) in so relativno dosti močnejše zastopani v 16-taktnih napevih (16:56) kot pa v 8-taktnih (19:151). To je

⁴³Ta podatek nam je dragocen, ker nam bo v bodoče lahko pomagal pri absolutnem datiranju tega pojava v naši ljudski pesmi.

⁴⁴Gl. Marija Šuštar, Plesne oblike štajriša na Slovenskem, notni primer ob koreografskem zapisu, str. 85 tega zbornika.

razumljivo, ker mora imeti napev dosti hiter tempo v tridobnem ritmu, da se z lahkoto prilagodi hitremu tempu polke. Če velja pravkar navedeno razmerje za čas pred 50 leti, se po najnovejših terenskih opazovanjih zdi, da ima posebno v nekaterih predelih, n. pr. na Dolenjskem, večina poskočnic danes že napev v ritmu polke.

Napevi z instrumentalnim tipom melodike in napevi v ritmu polke pa nudijo priložnost za pojav metrične polnitve verzov z dodatnimi zlogi, ki nastopa tam, kjer zavzema en zlog v napevu daljšo časovno vrednost od temeljne ritmične enote.⁴⁶ Ker je pri napevih instrumentalnega tipa v osminkem gibanju počasnega l' takta ritmična enota osminka in ustrežata enemu zlogu teksta sedaj dve osminki (gl. notni primer 2.), se n. pr. v avstrijskih poskočnicah, kjer so taki napevi močno razširjeni, zaradi polnitve verza z dodatnimi zlogi spreminja na mnogih mestih daktilski ritem teksta v trohejskega.⁴⁷ Pri nas smo mogli zaslediti analogen pojav le na določenem mestu v dveh štajerskih napevih (OSNP 286, 3096), prav tako pa sem in tja tudi pri napevih v ritmu polke, kjer zavzema poudarjeni zlog eno četrtniko, druga dva pa vsak po eno osminko. Z vrinjenim dodatnim zlogom se prva četrtnika tudi razdeli na dve osminki.

Tako torej lahko glasbeni ritem napeva vpliva vzvratno na metrum verza in načne celó prvotno nespremenljivo jedro četverca ali peterca. Toda kot drugod so očitvidno tudi tu možni taki pojavi šele v razmeroma poznih razvojnih, ali bolje rečeno, v razkrojnih fazah.

Ob koncu tega poglavja naj nakažemo še vpliv napevov poskočnic na nadaljnji razvoj naše ljudske pesmi. Izven areala so bili po vsej priliki prav 16-taktni napevi poskočnic, razširjeni z refrenskimi zlogi, tisti, ki so dali ritmični vzorec in pobudo za večkitične pesmi v štirivrstični kitici daktilskih desetercev (10-10-10-10). Taka kitica je sedaj s tekstom v verzih izpolnila vseh 16 taktov melodij in zaradi živega tempa izzvala dosti zapisov v 6/8 taktu (gl. notni primer 4). Kovačnica teh pesmi in drugih, ki so se nadalje razvile iz njih,⁴⁸ je morala biti prvenstveno Štajerska, kot je razvidno iz njihovih zapisov pri Štreklju. Napevi vseh teh pesmi so obdržali vseskozi silabičnost in živ tempo 16-taktnih poskočnih napevov, večinoma tudi njihov enakomerni ritmični tok v enakih notnih vrednostih.

Popolnoma v drugo smer pa je šel razvoj na Koroškem in v nekaterih obmejnih predelih Gorenjske, kjer so poskočnice zaradi še živega vpliva plesne pesmi obdržale, tudi po ločitvi od plesa, prvotni slovesno počasni tempo in s tem dosledno 8-taktno obliko napeva brez refrenov. V tej isti obliki in v istem tempu so zaplodile dolgo vrsto dvo- do trikitičnih pesmi, ki so tam prevladujoče nad pesmimi drugih metričnih struktur,⁴⁹ in ki večkrat niso drugo kot le rahlo zlepljen in dopolnjen niz prvotnih poskočnih tekstov. Take večkitične pesmi z individualiziranimi napevi so deloma obdržale prvotno silabičnost napeva poskočnic (n. pr. "*Se že svita, bo den*"), včasih tudi še njihov prvotni t. im. "sarabandni" ritem (n. pr. "*Čej so tiste stezice*"), deloma pa so prevzele figurirano instrumentalno melodiko širokih intervalov (n. pr. "*Bom zapustu Libuče*") in pri tem doživele manjše notranje razširitve teksta (n. pr. "*Pojdam u Rute*") in metrične spremembe (n. pr. "*Oj ta mlinar*", "*Dečva*

⁴⁵Prim. C. Rotter, op. cit., napevi K 33 (str. 115), Nh 190 (str. 123), K 123 (str. 130), Nh 10 (str. 120), Nh 162 (str. 122).

⁴⁶Gl. V. Vodusek, Arhaični deseterci, 186.

⁴⁷Gl. n. pr. prve tri napeve, navedene v op. 44.

⁴⁸Gl. pesmi navedene v op. 34, 36 in 38.

⁴⁹Prim. zbirko Z. Švikaršič, Koroške slovenske narodne pesmi, I-III., Ljubljana, 1910-1918/19.

koj mene, mene mej”). Zategnjeni počasni tempo daje napevom vseh teh pesmi elegičen značaj celó tam, kjer so teksti obdržali šaljivost poskočnic.

Gorenjska in severni alpski del Primorske pa sta zavzela nekako srednjo mero med diametralno nasprotnima razvojnima smerema na Koroškem in Štajerskem. Tu poskočnice in poskočni ritem kljub vsemu niso tako preplavili cele pesemske produkcije, da bi spodrili pesmi drugih vrst in drugačnih metričnih struktur tako temeljito kot na avstrijskem ozemlju,⁵⁰ in tudi še na slovenskem Koroškem. Gorenjska je obenem s hribovitim delom Primorske trdoživo ohranila značaj našega baladnega področja par excellence vse v 19. stoletje⁵¹ in deloma še danes. Vpliv plesne poskočnice se je pač tudi tu ohranil še po ločitvi pesmi od plesa, zato se njihov tempo ni tako bistveno spremenil, da bi sprožil strukturne spremembe v napevih kot na Štajerskem in Dolenjskem, zopet pa ni ohranil prvotne slovesne počasnosti kot na Koroškem, ampak je z zmernim *moderato* (en zlog = M. M. 72-92, n. pr. “*Dekle povej, povej*”) zadržal srednjo mero in s tem 8-taktno obliko napeva. V tem tempu in obliki so dale poskočnice vzorec za nekaj večkitičnih štirivrstičnih pesmi, ki imajo zibelko po vsej priliki na tem ozemlju, n. pr. “*Ena urca bo prišla - morbit še nocoj*”, “*Pa bom šu na planince, - na strme vrhe*”, “*Kaj pa ti pobič - se v nevarnost podajaš*”. Takih pesmi pa ni prav dosti, kot kaže Štrekljeva zbirka, in se je s tem očitvidno tudi že izčrpala produktivna sila poskočnega ritma in njegovih napevov na tem ozemlju.

Problemi in zaključki. - V razpravljanju o arealu poskočnic na slovenskem ozemlju se je pokazala smer, odkod in kako je prišel k nam ples štajriš s poskočnicami. Zato bo ne samo v tekstnem pogledu, ampak tudi glede napevov potreben še temeljit komparativni študij naših poskočnic z avstrijskimi. Ker je bil doslej objavljen le sorazmerno majhen del avstrijskega pesemskega gradiva z melodijami in leži večina gradiva v rokopisnih pokrajinskih arhivih, je tak komparativni študij daljša in težja naloga, ki bo mogla biti izpolnjena šele v prihodnosti.

Tak študij bo lahko prinesel tudi več jasnosti v vprašanje, k d a j je z avstrijskega ozemlja prodril k nam štajriš s poskočnicami. Zaenkrat pojav *Schnaderhüpfel*-a tudi na avstrijskem ozemlju še ni toliko raziskan, da bi dovoljeval kako točnejšo absolutno datacijo o pojavu plesa s takimi poskočnicami pri njih. Sklepa pa se tudi pri njih na razmeroma pozen pojav; C. R o t t e r⁵² n. pr. domneva kot najpoznejšo časovno mejo drugo polovico 17. stoletja, kot najzgodnejšo pa začetek 16. stoletja. Pri nas imamo doslej najzgodnejši direktni dokaz o obstoju poskočnic ohranjen v Leškem rokopisu iz let 1758-1761, kjer je zapisanih 14 tipičnih tekstov poskočnic.⁵³ Če je bila torej že takrat znana poskočnica v Mežiški dolini, priča na drugi strani velika množica poskočnic, ki jih je zapisal Valentin V o d n i k konec 18. ali v začetku 19. stoletja, da je morala biti njihova tradicija takrat tudi na Gorenjskem že trdno zakoreninjena. Zato je terminus ad quem za njihov pojav na tem

⁵⁰Gl. C. R o t t e r, op. cit., 20: “Der Schnaderhüpfel- (=Sh)-Rhythmus greift die gesamte Liedproduktion an. Auch die grösseren Lieder, die Gelegenheitsdichtungen, ja sogar die geistlichen Lieder in der Kirche, alle nehmen den Tripeltakt des Sh an; das Alte wird daneben vernachlässigt und vergessen. So wird der auffallende Umstand erklärlich, dass im Sh-Land das ältere epische Lied, die Ballade fast ganz fehlt.”

⁵¹Gl. V. V o d u š e k, Baladni napevi, 109.

⁵²op. cit., ...

⁵³Dr. Janko K o t n i k, Slovenski rokopis z Leš pri Prevaljah iz sredine 18. stoletja, ČZN XXIV, Maribor 1929, 179 sl.

ozemlju mogoče s precejšnjo gotovostjo postaviti za dve generaciji nazaj, v prvo polovico 18. stoletja. Za terminus a quo nimamo nikake direktne opore. Zaenkrat edino indirektno oporo nam daje dejstvo, da je metrum poskočnega ritma – obenem z nekaterimi drugimi, od severnih sosedov prevzetimi metričnimi shemami – najti pri nas pač v ljubzenskih in drugih pesmih mlajšega izvira, nikakor pa ne v baladah oziroma pripovednih pesmih, ki so torej očitno starejšega izvira.⁵⁴

Posebej bo treba tudi še raziskati skupini poskočnic in pesmi s kitičnimi shemami 6664 in 6565, ki sta v okviru poskočnic dosti samostojni in n. pr. močno razširjeni tudi v češki in moravski ljudski pesmi. Vprašanje je namreč, ali nimata ti skupini morda še kake druge korenine izven poskočnic. Vrsta naših večkitičnih pesmi v dvovrstičnih kiticah dveh daktilskih šestercev, n. pr.

*Rada bi v kloster šla,
pa vže prepozno je. (SNP 2356)*

bi upravičevala takšno domnevo, ker je ta oblika očitno starejša od štirivrstične kitice 6664. Razjasnitev teh vprašanj – obenem s široko zastavljenim komparativnim študijem češko-moravske in avstrijske ljudske pesmi – nas bo morda pripeljala bliže k rešitvi problema o izviru poskočnega ritma na vzhodnoalpskem ozemlju sploh⁵⁵ in o njegovi morebitni genetični zvezi z v nečem podobnim arhaičnim slovanskim petercem – desetercem.

Naša dosedanja spoznanja in sklepanja o alpskih poskočnicah pri nas pa lahko povzamemo v tele ugotovitve:

1. Alpske poskočnice pri nas so prvotno improvizirane plesne pesmi, zvezane s plesom *štajrišem* v njegovi starejši, mešano péti-instrumentalni obliki. *Štajriš* s poskočnicami je prišel k nam iz avstrijskega ozemlja s posredovanjem slovenske Koroške in se je razširil v severozahodnem alpskem predelu Slovenije, kamor je moral priti najkasneje že v prvi polovici 18. stoletja.
2. Pravi areal alpskih poskočnic, na katerem so morale biti nekoč znane kot prave plesne pesmi in kjer so še danes najmočnejše razširjene, sega pri nas južno do približne črte Gorica-Logatec-Ljubljana-Kamnik-Mozirje-Dravograd. V druge slovenske pokrajine so se poskočnice zanesle po vsej priliki iz prvotnega areala šele kasneje, ko se je štajriš moderniziral v čisto instrumentalni ples in sta živela pesem in ples vsak zase že samostojno življenje.
3. Izguba prvotne plesne funkcije je v teku razvoja močno vplivala na metrično in glasbeno strukturo alpskih poskočnic. Tak razvoj je šel najdlje v pokrajinah izven areala, predvsem na Štajerskem in Dolenjskem, kjer je dva- do trikrat hitrejši tempo močno spremenil melodično strukturo napevov in se je z refreni podaljšala prvotna 8-taktna oblika v 16-taktno. Ta sprememba je vplivala na zlitje po dveh prvotnih "kratkih" verzov v "dolgi" verz z ustaljeno metrično obliko "daktilskega" deseterca. Po tem vzorcu

⁵⁴ Gl. V. Vodusek, *Baladni napevi*, 112 sl.

⁵⁵ I. Grafenauer (*Lepa Vida*, 146) domneva, da se je metrum poskočnega ritma razvil v vzhodnih Alpah pod vplivom slovenskega etničnega elementa na tem ozemlju. Tudi Nemci sami (n. pr. Rotter, op. cit., str. 17) sklepajo na tuj, romanski ali slovanski izvor.

so poskočnice zaplodile posebno na Štajerskem precej večkitičnih pesmi v štirivrstičnih kiticah takih desetercev, ki so pa očitno večinoma nastale šele v 19. stoletju.

4. Najbližje prvotni obliki so ostale poskočnice na Koroškem in v nekaterih obmejnih predelih Gorenjske, kjer so se deloma še do danes ohranile kot plesne pesmi. Na teh področjih poskočnice in iz njih izvedene večkitične pesmi danes absolutno prevladujejo v ljudskem in pesemskem repertoarju. Večkitične pesmi, nastale po vzorcu alpskega poskočnega ritma, so ohranile prvotni počasni tempo poskočnic, prevzele pa so v dobršem delu figurirano akordično instrumentalno melodiko s širokimi intervali in velikim obsegom, kar je značilno tudi za razvoj avstrijskih *Schnaderhüpfel* in iz njih izvedenih pesmi.
5. V arealu poskočnic v severozahodni Sloveniji so poskočnice tudi po izgubi plesne funkcije ohranile zmeren tempo in prvotno 8-taktno silabično obliko napevov. V tej obliki so postale vzorec novim večkitičnim pesmim, ki so obdržale štirivrstično katico "kratkih" verzov. Take pesmi pa so večinoma ostale omejene na ožje področje in le redke od njih so se razširile na širše slovensko ozemlje. Ob navalu novega poskočnega ritma je alpski predel Slovenije žilavo zadržal svojo starejšo pesemsko, zlasti baladno tradicijo vse do danes.

SUMMARY THE ALPINE DANCE QUATRAINS IN SLOVENIA

The Alpine dance quatrains, analogous to the Austrian *Schnaderhüpfel*-songs, form an important part of the Slovene folk music too. The systematic field-research work in Slovenia by the *Glasbeno-narodopisni inštitut* (The Folk Music Institute), Ljubljana in recent years has supplied new facts and new material on them, so that their role and evolution in this country can be better understood.

In this paper the author investigates separately the problems about the function, the area, the metrical and the musical structure of these songs, and finally attempts an outline of their evolution and their influence in the Slovene folk song.

The general conclusions, reached in course of these investigations, can be summarized as follows:

1. Such short dance songs, consisting of one or four-line stanza or of one couplet only, form a special group of dance songs and are evidently always linked with a special dance type in which the a capella singing of a short improvised song is alternating with the proper dance, accompanied by instruments only. Such songs are not to be mixed-up neither with dance songs who form the only musical accompaniment to the dance and are therefore by their function longer songs, nor with the textual paraphrases of instrumental dance tunes which abound in the Alpine territory but are by their function no proper dance songs. - The dance quatrains in the metrical pattern of the so-called *Ländlervers*, analogous to the Austrian *Schnaderhüpfel*-songs, form the biggest group of such songs in Slovenia, another group being the dance couplets of the Carinthian *visokirej*-dance with another metrical form, another dance rhythm and choreography.

2. The Alpine dance quatrains have been originally improvised dance songs in Slovenia too, linked with the dance š t a j r i š in its older, vocal-instrumental form. The dance štajriš (Steyrischer) with such songs spread from the Austrian territory by the mediation of Sloveen Carinthia into the Alpine north-western Slovenia. This happened at latest in the first half of the 18th century.
3. The proper area of these songs in Slovenia extends to the south approximately to the line Gorica-Logatec-Ljubljana-Kamnik-Mozirje-Dravograd. Into the other Slovene territories these songs evidently spread later from this area, when the dance štajriš underwent an evolutionary change into an instrumental dance only and therefore the songs were already separated from the dance.
4. The separation of these songs from the dance caused a considerable change in their metrical and melodic structure. The greatest change occurred in the territories outside the proper area. There the twice or thrice faster tempo is regarded by the author as the main cause of all structural changes, above all of the extending of the musical form from 8 to 16 bars through the means of refrains. In this evolution each distich of the original "short" verses melted into one "long" verse with a fixed metrical pattern of a dactylic decasyllable with an anacrusis. This was the pattern for new longer songs with stanzas of four decasyllables which originated especially in Stxria during the 19th century.
5. In the part of Carinthia which belongs to Yugoslavia and in some bordering regions of the Upper Carniola these songs remained partly linked with the dance up to these days. The influence of the original dance songs is there very strong even in newer longer songs of the same metrical pattern which preserved the original solemnly slow tempo and the eight-bar form. But instead of the original syllabic zunes many of them assumed the figured chordal melodies of the instrumental type, with large intervals and a great range, which characterize also the evolution of the Austrian Schnaderhüpfel-songs. In these territories, as in Austria, songs with this metrical pattern are absolutely prevailing in the folk song repertory.

6. In the area of the north-western Slovenia the dance quatrains (Slov. poskočnice), although separated from the dance, retained a moderato tempo, the eight-bar form and the syllabic character in the tunes. There also newer longer songs in this metrical pattern preserved the original short stanza form. But such new songs spread only in some rare examples over a larger Slovene territory, usually they remained limited to a rather small region. This Slovene Alpine region held out the attack of the new dynamic dance rhythm and preserved obstinately its older song traditions, especially its ballads up to these days.

KOREOGRAFSKA OBLIKA POMLADNO-OBREDNE IGRE "MOST" V SLOVENIJI IN NJENE VARIANTE V JUGOSLAVIJI

(RAD 9. KONGRESA SUFJ, MOSTAR IN TREBINJE 1962,
SARAJEVO 1943, STR. 481-487)

Splošno je znana otroška igra: dva največja med njimi držita z visoko dvignjenimi sprijetimi rokami "most", pod katerim gre skozi kolona otrok. Pri vsakokratnem prehodu skozi most se zajame zadnji v koloni in se mora odločiti za enega od dveh simbolov (n. pr. zlata hruška - zlata jabolka), nakar se postavi izza enega od obeh, ki držita most. Pri zadnjem prehodu skozi most ostane en sam: ta teče večkrat skozi most (dvakrat, trikrat, petkrat, šestkrat, sedemkrat, desetkrat), preden je vjet.¹ Na koncu igre poskuša vsaka stran potegniti drugo preko začrtanega risa, položene palice, kola, kamena i. pd. in tako zmagati.

Čeprav je taka otroška igra znana v mnogih evropskih deželah, pa so na drugi strani dandanes v Evropi redki primeri podobne igre med odraslimi. Iz Bele Krajine v Sloveniji so znani doslej trije taki primeri, iz Črnomlja,² Predgrada,³ in Metlike,⁴ ki imajo značaj pomladno-obredne igre. Igrajo se le na določene dni v letu, prvenstveno na velikonočni ponedeljek in poleg tega na binkoštni ponedeljak. V najnovejšem času so raziskovanja Glasbeno-narodopisnega inštituta v Ljubljani (= GNI) odkrila še dva kraja na Gorenjskem (Železniki,⁵ Kropa⁶), kjer se je skoro do današnjih dni ohranil običaj raznih iger med odraslimi na velikonočni ponedeljek. Med temi igrami je v obeh navedenih krajih tudi igra "most". To kaže, da je morala biti nekdaj ta igra precej razširjena po Sloveniji kot pomladno-obredna igra med odraslimi.

V Kropi in Železnikih je velikonočna igra "most" med odraslimi po tekstu in obliki dandanes enaka otroški igri "most" na Slovenskem.⁷ Povsem drugačna pa je poleg tekstne tudi koreografska oblika omenjenih treh belokranjskih variant. Že péta oblika in urejena metrična struktura teksta kaže obenem z melodijami, da je v njih ohranjeno neko dosti starejše izročilo. Preseneča pa dejstvo, da so si vse tri variante po koreografski obliki precej

¹ Ponekd se naštevajo pri tem imena dni v tednu, pri zadnji "nedelji" se zajame. - Podrobneje o otroški igri "most" gl. v razpravi tega zbornika dr. Z. Kumer: Vsebina in pomen plesne igre most na Slovenskem.

² Dr. K. Štrekelj, Slovenske narodne pesmi (= Štrekelj, SNP) III, Ljubljana 1904-1907, št. 5201+5202. - F. Marolt, Tri obredja iz Bele Krajine; Slov. narodoslovne študije 2, Ljubljana 1936, 65 sl. - Terenski zapisi in posnetki GNI v l. 1961. (Pl. 671, M 24.425).

³ Štrekelj, SNP III, št. 5185. - Terenski zapisi in posnetki GNI v l. 1961 (Pl. 726, 678-679; M 24.968-69, 24.448-49, 24.509-510).

⁴ F. Marolt, op. cit., 47 sl.

⁵ Terenski zapisi GNI v l. 1959.

⁶ Terenski zapisi GNI v l. 1959 in 1962 (M 25.277, 25.281).

⁷ Tekst se tudi ne poje, ampak le govori. Kropa: "A je kej trden most? - Koker kamen kost! - Al gre žiher moja držina skoz? - Samo ta zadenga pa za lon!" Železniki: "A j kaj tarden most? - Tokó kot skala kost! - A žihar gre naša vojska skoz? - Lohk, če bo ta zaden sovdat naš! Lohk!"

različne, čeprav leže omenjeni kraji geografsko dosti blizu. Iz tega sledi, da je treba vsak posamezni koreografski element teh variant obravnavati posebej in iskati zanj paralele na drugih področjih Jugoslavije, čeprav za same njihove tekste "mosta" po doslej znanem gradivu ni nikjer drugje v Jugoslaviji najti paralele⁸ v igrah odraslih. Pač pa je poznana tudi v drugih krajih Jugoslavije otroška igra v isti ali zelo podobni obliki kot v Sloveniji, samo pod drugimi imeni (n. pr. *Kalopere, Pere; Stipana bana; Laste, dolaste; Prolazite, na Moravu dolazite* ili *Kalopera; Ići-kade; Zelene, belene; O Stjepane bane, otvaraj nam vrata; Otvorite vrata "kapije"; Čija je vojska nek ide; Kalopero, Pero* itd).⁹

Slovenskim belokranjskim primerom sta skupna dva koreografska elementa, ki se zdita bistvena za to igro:

1. *Delitev plesalcev v dve skupini, ki si odpevata*. Ta delitev se pojavlja v treh različnih oblikah;
 - a) plesalci si stoje nasproti v dveh frontalnih vrstah, ki se med odpevanjem izmenoma približujeta in oddaljujeta (Predgrad);
 - b) plesalci stoje v krogu, razdeljeni v dva ločena polkroga; pri odpevanju stoje na mestu, vsaka skupina za sebe sprijeta z rokami (Črnomelj);
 - c) plesalci so razdeljeni v dve nasprotni si koloni parov, ki med odpevanjem stojita na mestu (Metlika).
2. *Prehod skozi "most" ali "vratca"*, t.j. izpod dvignjenih sprijetih rok dveh ali več plesalcev. Tudi ta prehod se javlja v dveh različnih oblikah:
 - a) vsi plesalci, dotlej razdeljeni v dve skupini, se spoje v eno samo polkrožno vrsto in gredo pod "mostom" prvih ali zadnjih dveh plesalcev (Predgrad, Črnomelj);
 - b) ena skupina, postavljena v koloni parov, gre skozi pod rokami nasproti stoječe kolone parov (Metlika).

Zanimivo je, da se sicer v tekstih Predgrada in Metlike omenja črnooka deklica kot "mito" za prehod skozi most, vendar nikjer ni v koreografiji sledu o zajetju kakšne plesalke ali plesalca, n. pr. v podobni obliki kot je bistvena za otroški "most".¹⁰

Posebej važno se nam zdi poudariti dejstvo, da sta se v enem primeru, t.j. v Predgradu, oba naštetata koreografska oblikovna elementa ločila in nekako osamosvojila, četudi si vedno sledita neposredno drug za drugim. Ime *most* je vezano samo na prvo polovico igre, t.j.

⁸ Gl. tudi Dr M. Gavazzi, *Sudbina stare slavenske baštine kod južnih Slavena*. Biblioteka Etnološkog društva Jugoslavije 2, Beograd 1959, str. 26.

V publikaciji, ki je izšla naknadno (V. Žganec, *Hrvatske narodne popijevke iz Koprivnice i okoline*, Zagreb 1962), smo zasledili vendar v št. 339 primer igre "most" s petim tekstom, ki navaja celo tudi "črnooka devojko". V opisu je navedeno, da je to "igra za mladež", ki se naveže neposredno na igro in pesem pod št. 338 "S kem nas je menje, s tem je vas više". Ta je v opisu označena kot "vuzmena pjesma i igra", ki so jo igrali "dečki i dekle", torej odrasla mladina (prim. tudi opis pri varianti te igre pod št. 336).

⁹ Prim. za Bosno in Hercegovino: Milica Obradović, *Društvene igre i zabave stanovništva Livanjskog polja*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu, Etnologija 1961, 249 sl. - Jelena Dopuda, *Sistem razvrstavanja narodnih igara (plesova) Bosne i Hercegovine po oblicima*. Bilten Instituta za proučavanje folkloru u Sarajevu I, Sarajevo 1951, 22.

¹⁰ Za metliški "most" ima F. Marolt (op. cit., 47) le podatek, ki ga ni v starejših opisih, da potisne ob omembi "črnooke deklice" vojarinka mladenko izmed občinstva, da preteče kot prva pod "mostno brano".

na odpevanje karakterističnega besedila *mosta*. Zatem sledeči prehod skozi vratca se poje na povsem drugo besedilo (“*Naša mlada nevesta, prvo večer večera*”) in ima v ljudskem poimenovanju drugo, samostojno ime “*vreče šivat*” oz. “*pretikavca*” ali samo “*Naša mlada nevesta*”.

Tri belokranjske variante omogočajo torej dve ugotovitvi, ki se nam zdita važni za metodologijo raziskovanja plesnih iger:

- 1) isto besedilo in približno iste glavni potek dejanja sta lahko vezana na različne koreografske oblike;
- 2) posamezne koreografsko-oblikovne sestavine ene in iste igre se lahko ločijo v bolj ali manj vsebinsko samostojne plesne igre.

*

Pri pregledu plesno-oblikovno sorodnega gradiva v drugih pokrajinah Jugoslavije lahko pridenemo k zgornjima dvema splošnejšima ugotovitvama še nadaljnji dve. Naravnost presenetljivo je na eni strani, da najdemo variante koreografskim oblikam belokranjskega *mosta* v veliki večini samo v plesnih igrah, ki so obredno vezane na pomladne običaje in ki se najčešče izvajajo prav na Veliko noč – prav tako kot slovenski *most*.

Na drugi strani je enako presenetljivo, da najdemo belokranjskim skoro popolnoma enake oblike v neki plesni igri, ki pa ima od slovenskega *mosta* precej drugačno besedilo. Je to plesna igra “*Oj Stáméno, Stáméno*” iz Južne Srbije (okolica Vranja) in Kosmeta (Gnjilane, Kosovo polje).¹¹

Koreografska podobnost variante iz Gnjilan s črnomaljsko varianto *mosta* gre skoro do popolne enakosti: enaka razdelitev v dve skupini, ki si odpevata, enaka postavitev v dva ločena polkroga. Le prehoda skozi vrata (“*kapije*”) se ne udeleži vsa sedaj sklenjena vrsta plesalcev oz. plesalk kot v Črnomlju, temveč če plesalke enega polkroga. Te pa še pred prehodom skozi vrata zajamejo oz. “*ukradejo*” zadnjo plesalko iz drugega polkroga in z njo na čelu gredo skozi vrata.¹² To pa zopet silno spominja na “*črnooko deklico*” v metliškem *mostu*, ki gre oz. je poslana prva skozi most. Ali ne bi kazala ta podobnost, da je bila verjetno tudi v starejši, ne več ohranjeni obliki belokranjskega *mosta* črnooka deklica na nek način zajeta in sploh igrala v igri pomembnejšo vlogo kot v dandanes ohranjenih oz. sporočenih oblikah?

Do takega sklepanja nas upravičuje velika sorodnost obeh iger, ki gre še veliko dlje od pravkar naštetih enakosti oz. podobnosti. Tudi igra “*Oj Stáméno*” je namreč pomladna igra, pleše se na velikonočni ponedeljek in torek in na Đurdevdan. Še presenetljivejša pa je naslednja sorodnost: prav tako kot belokranjski *most* pozna ta igra polimorfno koreografskih oblik na razmeroma ozkem geografskem področju.

Precej drugačna je namreč oblika igre “*Oj Stáméno*” kot se po opisu Jastrebova pleše v nekaterih vaseh na Kosovem polju.¹³ Ta oblika pa je zopet skoro do potankosti enaka-varianti *mosta* iz Predgrada: dve frontalno si nasproti stoječi vrsti, ki se med odpevanjem

¹¹ Ljubica S. i Danica S. Janković (= Jankovič), Narodne igre VI, Beograd 1951, 90 sl., 177 sl.

¹² Janković, op. cit., 90.

¹³ Janković, Narodne igre II, beograd 1937, 40.

izmenoma približujeta in spet odstopata. Edina razlika te igre napram *mostu* iz Predgrada je, da plesalki, ki držita vrata, zajameta eno plesalko pri prehodu skozi vrata, in da potem med petjem vse plesalke poskakujejo na mestu, "kao da prkose jedne drugima".

In končno je sorodna ta igra z *mostom* tudi po tekstu. Pač ne toliko kot po vsebini, ki v južno-srbskih variantah predstavlja ugrabitev-otmico neveste, kot po formalni strukturi: prvič antifonalno odpevanje dveh skupin in drugič je v njem – kot dosledno v slovenskih tekstih *mosta* – sedmerek, ki je sicer v srbski ljudski pesmi zelo redek, ohranjen povečini le še v starih obrednih (n. pr. lazaričkih) pesmih.¹⁴

Koreografsko obliko dveh nasproti si stoječih vrst, ki se med odpevanjem izmenoma približujeta in odstopata – toda brez prehoda skozi most oz. vrata – najdemo še v plesu "Đurđevo leto",¹⁵ ki se pleše na Kosmetu (Gnjilane, Gor. Nerodimlje); nekje na Đurđevdan, drugje na Veliko noč v obliki kola. Zopet torej koreografska polimorfnost ene in iste igre v relativno bližnjih predelih.

Prehod vrste plesalcev oz. plesalk iz kola pod rokami prvih ali zadnjih dveh, kot v *mostu* iz Črnomlja in Predgrada, je koreografska oblika plesa-igre "Višnjica" oz. "Laste, prolaste" oz. "Lanca" v Sremu (okolica Rume, Stare Pazove).¹⁶ Tudi ta igra je n. pr. v Rumi prvotno vezana na čas velikonočnega posta.

Most iz Metlike, t.j. prehod kolone parov pod rokami nasproti stoječe kolone parov, nima direktne koreografske variante nikjer v Jugoslaviji, kolikor nam je iz objavljenega gradiva poznano doslej. Toda oblika parov, v kateri gre vsak par, ki se znajde na repu kolone, izpod rok (kot skozi tunel) celokupne kolone, se postavlja na čelo kolone in tako vse dalje – kar spominja na gibanje tekočega traku ali mehanične gosenice – je znana iz več plesov oz. plesnih iger, ki so zopet vse vezane na Veliko noč. To so n. pr. ples "Marko prosi Moravku devojku" iz Gnjilan v Kosmetu;¹⁷ plesna igra "Kroš, krošnjice" s Kosovega polja¹⁸ in njej sorodna "Kroz vlakale" iz Banata¹⁹ ter končno plesna igra "Kalen broj, malen broj" iz Porečja v Makedoniji.²⁰ V tej zvezi pa je še posebno karakteristično, da se taka igra oz. ples – četudi brez vsake glasbene spremljave ali petja – izvaja v Sloveniji na Gorenjskem (Železniki, Kropa), zopet točno za Veliko noč, pod imenom "koutre šivat".²¹

Na koncu je treba omeniti še važno dejstvo, ki kaže na poseben obredni značaj vseh zgoraj omenjenih iger na področju Jugoslavije: vse te igre izvajajo ali pa so prvotno izvajale

¹⁴ Variante igre "Oj Stameno" (po tekstu in po koreografski obliki dveh nasproti si stoječih vrst) smo imeli udeleženci kongresa priliko videti ob nastopu nekaterih skupin iz Popovega polja v Hercegovini, v Veličanih dne 18. 9. 1962. Bili sta to plesni igri "Uza lišće zeleno" skupine iz Trebinja in okolice ter "Mi smo braća terzije" skupine iz Ravnega. Variante iste igre z enako obliko so znane tudi iz Hrvatske: Fr. Š. Kuhač, Južno-slovenske nar. popijevke, V, Zagreb 1941, št. 203; V. Žganec, Nar. popijevke Hrvatskog Zagorja, Tekstovi, Zagreb 1952, št. 588; V. Žganec, Hrv. nar. popijevke iz Koprivnice i okoline, Zagreb 1962, št. 334-338 (te slednje so vse velikonočne igre).

¹⁵ Janković, op. cit., VI, 93, 179 ter op. cit. II, 155.

¹⁶ Janković, Narodne igre V, Beograd 1949, 25, 173, sl., 104.

¹⁷ Janković, op. cit., VI, 91 sl.

¹⁸ Janković, op. cit., II, 92, 156.

¹⁹ Janković, op. cit., V, 104.

²⁰ Vera Kličkova, Veligdenski običaji vo Poreče. Izdanja na muzejsko-konzerv. društvo na N. R. Makedonija, Glasnik Vol. I, No. 11, Skopje 1957, str. 30 sl.

²¹ Terenski zapisi GNI v l. 1959 in 1962. – V Kropi imenujejo tako igro tudi "dreto šivat".

samo dekleta in žene. Po podatkih iz prejšnjega stoletja je to izpričano tudi za *most* v Metliki, ki je šele pozneje postal mešana igra.²²

Smatramo, da je iz vsega navedenega možno izvesti tele sklepe:

- 1) Koreografski element prehoda skozi most- vrata (t.j. izpod rok) je na področju Jugoslavije prvenstveno vezan na spomladne običaje, najčeseje na Veliko noč. Zaradi tega mora imeti nek poseben obredno-simbolični značaj.²³
- 2) Ker se ta element oz. igra veže z najrazličnejšimi pesemskimi teksti, je bržkone ta element s svojo posebno simboliko najprvotnejši in najstarejši. Različni teksti, tudi tekst slovenskega *mosta*, so se nanj vezali verjetno šele sekundarno, časovno pozneje. To domnevo bi bilo možno združiti z domnevo M. Gavazzija, da sega tekst slovenske mostne igre nazaj v času stare slovenske skupnosti.²⁴
- 3) Izredna sorodnost belokranjskih variant mosta s srbsko-hercegovsko plesno igro "*Oj Stameno*" bi kazala na to, da tu ne gre za slučajno sorodnost, temveč da sta ti dve igri morda v nekaki daljni genetični zvezi.
- 4) Nosilci pomladno-obrednega dejanja prehoda skozi most-vrata so na vsem jugoslovanskem ozemlju prvotno samo žene in dekleta. Ta element, v tolmačenju njegovega pomena doslej neupoštevano, - kolikor nam je znano, - je za določitev pomena in izvora teh iger po našem mnenju skoro bistvenega pomena.²⁵
- 5) Igre s prehodom pod rokami se mnogokrat izvajajo tudi na svatbah,²⁶ verjetno ker ima simbolika tega dejanja tudi na njih nek poseben prvobitni smisel.
- 6) Na ozemlju Jugoslavije je tudi nekaj iger, pri katerih se v pesemskih tekstih prehod plesalcev izpod rok kolone parov že čisto konkretno tolmači. Taka je n. pr. bosansko-hercegovska igra "*Tkam, tkam, zlatno platno, zlatni čunci prolijeću*"²⁷ ali podobna slovaška igra iz Vojvodine "*Tkam, tkam tkala som*".²⁸ Take konkretno-ilustrativne igre so verjetno relativno mlajše od zgoraj omenjenih obrednih, kot so konkretno-ilustrativna imenovanja za pomladne obredne igre n. pr. v Sloveniji "*koutre šivat*", "*vreče šivat*", "*pretikavca*" verjetno nastala šele tedaj, ko se je že začel izgubljeni prvotni pomen tega pradavnega obrednega dejanja.

²²Štrekelj, op. cit., opis pri št. 5195. – Podobno bo veljalo tudi za Črnomelj, gl. Štrekelj, op. cit., opis pri št. 5201.

²³Figura prehoda pod rokami je tudi sestavni del v plesu tipa "Sitan tanac" (Pleteno kolo, Ljeljenovo kolo i. pod.) na štokavskem ozemlju Jugoslavije. Toda tisti ples ima le koreografsko bistveno drugačno obliko, zato se po našem mnenju ne more obravnavati s plesi tipa "Most".

²⁴Gl. op. 8.

²⁵Podobne figure prehoda pod rokami oz. meči se najdejo v plesih z meči Srednje in Zapadne Evrope. Toda te izvajajo vedno samo moški, vendar so tudi ti plesi vezani zelo pogosto na pomladne običaje oz. novoletne in trikraljevske koleda. Prim. Rich. Wolfram, *Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa*, Salzburg, 1951, 80 sl.

²⁶To velja vsaj za Slovenijo, n. pr. "Koutre šivat" (Srobotno nad Motnikom), "ponjavo šivat" (Šalovci v Prekmurju) i dr. (Terenski zapisi GNI).

²⁷Po sporočilu J. Dopude iz Sarajeva.

²⁸Janković, op. cit., V, 244.

DIE CHOREOGRAPHISCHE FORM DES FRÜHLINGSBRAUCHTUM-TANZSPIELS “MOST” (“BRÜCKE”) IN SLOWENIEN UND IHRE VARIANTEN IN JUGOSLAWIEN

ZUSSAMENFASSUNG

Im südöstlichen Slowenien (Bela Krajina – Weisskrain) sind drei Orte bekannt, wo am Ostermontag noch bis zur neusten Zeit alte Brauchtumstänze und Tanzspiele aufgeführt wurden. In neuster Zeit sind noch zwei solche Orte in Nordwest-Slowenien entdeckt worden. Eines von den Oster-Tanzspielen, das in allen diesen Orten vorkommt, ist “Most” (Brücke), das in Weisskrain den Melodien und der Choreographie nach altertümliche Formen erhalten hat.

Obwohl der text des slowenischen “Brücken”-spiels anderswo in Jugoslawien nicht bekannt ist, versuchen die Autoren dieses Referats die Frage zu lösen, ob choreographisch ähnliche Tanzspiele in anderen Gebieten Jugoslawiens anzutreffen sind. Eine systematische Analyse zeigt, dass beim “Brücken”-spiel in Weisskrain trotz der relativen geographischen Nähe der Orte Črnomelj, Metlika, Predgrad drei verschiedene Formen vorkommen: 1. zwei entgegengesetzte Reihen, die während des Singens alternierend vorwärts – und zurückgehen, 2. zwei getrennte Halbkreise, die sich während des Singens in Kreise bewegen, 3. zwei entgegengesetzte Kolonnen von Tanzpaaren, die während des Singens stillstehen.

Bei allen drei Formen folgt als das zweite wesentliche Element das Durchschlüpfen der Tänzer bzw. der entgegengesetzten Kolonne.

Es zeigt sich, dass alle diese Formen in mehreren andern Tänzen bzw. Tanzspielen Jugoslawiens vorkommen, von den besonders eines, das in Südserbien, Herzegowina und Kroatien vorkommt, solche choreographische Ähnlichkeit zeigt, dass eine genetische Verwandtschaft nicht auszuschliessen wäre.

Als besonders bedeutend zeigt sich die Tatsache dass die Mehrzahl aller solchen Tanzspiele als Brauchtumsspiele am Ostermontag vorkommen und – wie die ältere Form des slowenischen “Brücken”-spiels – nur von Mädchen und Frauen getanzt werden bzw. ursprünglich getanzt wurden. Das Durchschlüpfen unter der “Brücke” scheint also ursprünglich eine Handlung mit rituell-symbolischer Bedeutung gewesen zu sein, zu deren Auslegung die obigen Feststellungen wichtig sein könnten.

ZNAČILNOSTI SLOVENSKE LJUDSKE GLASBE IN NJENEGA RAZVOJA

(TRETJI SEMINAR SLOVENSKEGA JEZIKA, LITERATURE IN KULTURE,
LJUBLJANA 1967, 14. STR., CIKLOSTIL)

Po ljudski glasbi se Slovenci precej močno ločijo od drugih južnoslovanskih narodov. Tisoč let življenja pod tujim gospodstvom v okviru rimsko-nemškega in kasneje avstrijskega cesarstva ni moglo miniti brez sledov niti v ljudskem jeziku niti v ljudski glasbi. Vendar bi bilo napak, srednjeevropski ali alpski značaj slovenske ljudske glasbe pripisovati samo vplivu germanskih sosedov, kot se je doslej povečini sklepalo. Saj končno alpske karakteristike (melodije širokega obsega, akordična melodika, durska tonalnost, večglasno petje) niso omejene le na slovenski ter nemško-bajuvarski in alemanski del Alp, ampak prevladujejo prav tako v romanski Švici ter v francoskih in italijanskih Alpah tja do ligurskega zaliva. Korenine tega zanimivega pojava do danes še niso raziskane. Etnomuzikologija Evrope je pač zelo mlada znanstvena veja. Tako sploh še ni načeto vprašanje, zakaj je večglasno petje v srednji in zahodni Evropi omejeno na gorate predele s pastirskimi kulturami (Pireneji, Alpe, Tatre, Karpati). Analogni pojavi v gorah na Balkanu, arhaične vrste dvo- in triglasja, ki se bistveno razlikujejo od enoglasne pesmi v poljedelskih nižinah, so že sprožili razlage o dediščini po predсловanskih staroselcih, katerih navzočnost v srednjem veku in še kasneje se da tam slediti deloma bolj zanesljivo kot drugje v Evropi. Tudi za alpski prostor kaže vedno bolj, da segajo korenine nekaterih pojavov dlje nazaj v preteklost kot se je mislilo doslej. V tej smeri so zelo pomembna nedavna odkritja Glasbeno narodopisnega instituta v Ljubljani, odkritje arhaične ljudskoglasbene kulture pri Rezijanskih Slovencih onkraj meje v Italiji, v izolirani dolini Zahodnih Julijskih Alp. O tem bo govora še kasneje.

Uvodoma je treba pripomniti še nekaj. Slovensko etnično ozemlje ne predstavlja etnografsko popolnoma homogene enote. Pač je precej enotna ljudska glasba na vsem osrednjem slovenskem ozemlju (Gorenjsko, Dolenjsko, Notranjsko, Štajersko) obenem s Primorsko in Koroško. Specifične karakteristike so ohranile nekatere obrobne pokrajine: na severovzhodu Prekmurje z delom vzhodne Štajerske, znane pod imenom Prlekija, na jugovzhodu Bela krajina. Posebnosti teh dveh predelov se ne morejo razložiti samo z njuno regionalno-zgodovinsko situacijo. V enaki meri je treba upoštevati splošen pojav, da obrobna ozemlja ohranijo žive starejše kulturne plasti, ki so na osrednjih ozemljih že izumrle. To velja deloma tudi za zgornjo dolino Soče in Ziljsko dolino na Koroškem. Reliktov starejših kulturnih plasti pa je ohranjeno nasplošno v Sloveniji relativno več kot drugje v srednji Evropi.

Zato je prav na slovenskem ozemlju, kjer se mešajo slovanski in tuji vplivi, in posebno v glasbi, ki vsebuje veliko število preciznih strukturalnih kriterijev (tonalnost, tonski obseg melodij, število melodičnih vrstic in njih arhitektonika v napevu, melodični okreti, kadenca, ritem itd.), možno danes že precej točno zarisati potek razvoja od najstarejših časov dalje. Zaradi pomanjkanja neposrednih in posrednih zgodovinskih virov za ljudsko glasbo

na našem ozemlju je zaenkrat seveda možna bolj ugotovitev relativne kot absolutne kronologije.

• • •

Pri kratkem obrisu razvoja bo za neglasbenika morda najnazornejša okvirna slika, ki jo nudi verzna metrika slovenske ljudske poezije. Metrika verza se je namreč po naših raziskavah izkazala v mnogih pogledih kot odločilna tudi za glasbeno ritmiko in celó melodiko napevov: posameznim metričnim tipom verza ustrezajo izraziti in precej stabilni ritmično-melodični tipi napevov, včasih po en sam, včasih – v novejših obdobjih – po več, a vedno le omejeno število. Enako kot melodični tipi so posamezni metrični tipi v ljudski pesmi zgodovinski pojav, ki imajo vsak svoje jutro, popoldan in večer z razkrojem in odmiranjem, ali pa metamorfozo v nove vrste metrični organizem. Metrični tip verza pa je definiran s številom zlogov in akcentno shemo. Načelo silabičnosti, t.j. stalnega števila zlogov v verzu, velja za slovensko enako kot za vso slovansko – razen veliko ruske – in tudi romansko ljudsko poezijo. Polnitve (remplissage, Füllung) z dodatnimi vrinjenimi zlogi se pojavljajo predvsem kot znaki razkroja, največkrat torej pri najstarejših verznihih tipih, ki so se še ohranili do današnjega dne. Nestabilno število zlogov v verzih pa je tudi karakteristika otroških pesmi. Enako važno kot število zlogov je akcentna struktura verza: peterec anana¹ je nekaj bistveno drugega kot peterec ananan, šesterec annann ima drugo geografsko razširitev in drugačno zgodovino razvoja kot šesterec ananan.

Po metričnem kriteriju, ki je vzporedno tudi glasbeni, lahko ločimo zaenkrat v grobem tri razdobja slovenske ljudske pesmi.

I. Iz najstarejše dobe so še deloma do danes ohranjene pesmi v verznihih shemah, ki so skupna last slovanskih ljudstev in smo jih torej morali prinesiti s seboj že ob naselitvi. Napevi takih pesmi večinoma kažejo znake precej visoke starosti. Verzi v teh pesmih so vseskozi izometrični. Te praslovanske verzne sheme so:

peterec <u>ann/an</u> ,	n.pr.	“Prošal je, /prošal pisani /vuzem ... “
šesterec <u>ananan</u> ,	n.pr.	“Kata, Katalena daleč móža vzela .. “
dvodelni osmerek <u>anan/anan</u> ,	n.pr.	“Margareta/lépo poje lépo poje,/drobno šiva ...”
tridelni osmerek <u>ann/an/ann</u> ,	n.pr.	“Mlinar je/zjutraj/ zgodaj vstal, k njemu je/prišla/ grenka smrt ... “

¹ a 2 naglašen zlog, n nenaglašen zlog, / = cezura oz. diereza, ki loči prvotno oddelke verza, (n) = fakultativna anakruza.

Vse te verzne sheme so dandanes na Slovenskem že redke, le šesterec ananan je še precej pogost v prekmurskih pesmih. Pesmi, v katerih prehajajo besede preko prvotnih dierez, izvirajo očitno iz relativno mlajše dobe. Že v najstarejšo dobo pa po glasbenih kriterijih lahko štejemo še od neslovanskih sosedov izposojeni tk.im. "galoromanski osmerec" nananann, ki je pravzaprav precej enak slovanskemu sedmercu anan/ann s pridejano anakruzo,

n.pr. "Stoji na gora visoka,
/:na gori rávan široka:/.

Ta verz je postal slovenski pripovedni verz kot eksohen, posebno pogost na ožjem alpskem ozemlju in po frekveni splošno prevladujoč v "srednjem" razdobju.

Pesmi ohranjene iz te starejše dobe so po vsebini skoro brez izjeme ali obredne (kresne, jurjevske, novoletne, svatbene) ali pa pripovedne (epske, balade, legende). Po obliki teksta in melodije so te pesmi večinoma dvodelne (MM, MN – če s črkami od M dalje označimo verze), nekatere trodelne (MNN, redko MNO); med najstarejšimi obrednimi pa so nekatere tudi samo enodelne (M).

II Vidno zarezno tvorita v kasnejšem razvoju dva pojavi, ki sta povezana med seboj. V slovenski ljudski pesmi se pojavijo tri nove, tuje metrične sheme, ki se na našem ozemlju močno vgnezdijo, pri drugih narodih Jugoslavije pa ostanejo skoro neznane vse do najnovejšega časa. In še druga novost: ljudske pesmi v teh novih shemah so vsaj po melodijah z redkimi izjemami štiridelne, če že niso obenem tudi po tekstu štirivrstične, kitične.

Glede na značaj novih metričnih shem in kulturno-zgodovinske razmere na Slovenskem lahko sklepamo par exclusionem, da je mogla biti nosilec tega tujega vpliva edino umetna cerkvena ali nabožna pesem, presajena k nam v prevodih iz srednjeveških latinskih, predvsem pa nemških originalov. Za tako presajanje že pred reformacijo vemo posredno preko Trubarja, imamo pa tudi neposredni razvid za to iz pripisa na stiškem rokopisu iz dobe okoli 1440. Nedvomno pa je prevajanje in presajanje z melodijami vred doseglo največjo intenziteto, pa tudi učinek, v dobi reformacije s številnimi tiskanimi izdajami Trubarjeve pesmarice oz. katekizma (od 1551 do 1595) in v naslednji dobi protireformacije. Z redko izjemo so bile vse pesmi v slovenskih protestantskih tiskih sodobne nemške protestantske pesmi, ki so seveda glede na melodije tudi v prevodu ali prepesnitvi obdržale prvotno metrično obliko. Vpliv umetnih nabožnih pesmi pa je moral biti precej občuten tudi v dobi protireformacije, ki je podobno kot že reformacija skušala pri nas s tem zajeziti "nesramne" domače ljubezenske pesmi, pa tudi apokrifne zgodbe v ljudskih legendah-baladah in molitvah v ritmizirani prozi. Po vsem tem lahko datiramo težišče, če ne že sam začetek tega recimo "srednjega" obdobja pri nas v 16. in 17. stoletje.

Tuji pesemski vzorci so bržkone pospešili prehod od dvodelne do štiridelne melodične kitice tudi v vseh drugih metričnih shemah. Za prehodno razdobje pa je značilno, da po tekstu kitice pretežno še niso štirivrstične, ampak se doseže melodična štiridelnost s ponavljanjem dveh verzov, ali po vzorcu MNMN ali pa po vzorcu MMMN.

Uvožene nove metrične sheme so se za razliko od praslovanskih izometričnih sestojale vse iz heterometričnih distihov. To so bili:

- 1) tkim. "romarski verz" oz. bolje distih osmerca in sedmerca anan/anan – anan/ann:/: "Mladi óvčar/ovce pase na zelenem/travniku."/:
- 2) tkim. "vagantski verz" oz. distih sedmerca in šesterca (n)anan/ann – (n)ananan: "Jézus je od smrti vstal, od svóje bridke martre.."
- 3) tkim. "nibelunški verz" oz. distih šesterca in peterca (n)ananan – (n)anana :/: "Tam gór na ravnem polju stojí en beli grad."/:

V ljudskem izročilu so se ti importirani vzorci razširili predvsem v ljubezenskih, pivskih, šaljevih in stanovskih pesmih vseh vrst, največ pa seveda v nabožnih. V pripovednih pesmih jih najdemo pri nas – nasprotno kot pri Nemcih – le v maloštevilnih primerih. Prav to dejstvo kaže na njihov relativno pozen pojav na našem ozemlju.

Vse te novejšje pesmi kažejo tudi v melodičnem pogledu novejšo razvojno obliko: sedemtonsko dursko lestvico. Kako se v zvezi s tem spremeni značaj melodike, bo omenjeno kasneje.

III Novejšo dobo, katere začetek bi verjetno lahko postavili v čas od 1700 – 1750, karakterizira zopet pojav nove metrične oblike, ki pa je to pot priromala od avstrijskega ljudskega Schnaderhüpfľa preko slovenske Koroške in se kot novost z neverjetno dinamiko hitro razširila po vsem slovenskem ozemlju. To je bil tkim. "poskočni verz" oz. distih nannan – nanna kot najpogostejši reprezentant med raznimi kitičnimi kombinacijami obeh navedenih kratkih verzov. Pojavil se je v obliki improvizirane štirivrstičnice ob plesu "štajrišu", n.pr.:

"Tri ljúbce ljubíti
so čúdne rečí,
pa vsém trem lagáti
me níč ne skrbi."

Takih štirivrstičnic se je zakotilo ob plesu in izven plesa pri nas na tisoče, daljše kitične pesmi v tem metru pa so ostale le še maloštevilne. Čas se je tudi na Slovenskem začel že vrteti hitreje in ljudska tvornost začinja polagoma pojemati. Poskočni distih sam se je – pri nas podobno kot v avstrijsko-nemški pesmi – kmalu prelil v enoten dolgi verz, "daktilski" deseterec (n)annannanna, značilen predvsem za najnovejše, gostobesednejše tvorbe 19.stoletja, n.pr. v novejši svatbeni pesmi:

"Sinóči sem slíšaw no ptíčico pét,
na bližnjem grmičku na véji sedét ..."

Za "štajrišem" pridejo v tem razdobju iz avstrijsko-nemških pokrajin ali preko njih še drugi tuji plesi in z njimi še novi "daktilski" ritmi plesnih pesmi, n.pr.:

"An tróšt pa še zmíraj imam,
da k ná bom jest dóvgo več sám;
bom dúebov nevésto,

no lúbico zvésto,
potlélj bom vasiév, k na bom sám.” (Koroška)

Sedaj je štirivrstična kitica že norma. Razvoj pa gre zlasti v 19.stoletju še naprej v daljše kitične strukture s po petimi, šestimi, sedmimi, osmimi in še več verzi. Poleg godcev in preprostejših ljudskih pesnikov (n.pr. Vodovnik, Lesičjak, Kančnik, Rupnik itd.) so glavni tvorci novih pesmi že pisмени izobraženci ali polizobraženci, n.pr. organisti-učitelji. Vsa nova produkcija (n.pr. “slovesa” ob pogrebu nesrečno umrlih, novejše trikraljevske ali jurjevske kolede, novejše svatbene, pa anekdotične, šaljive, zabavljive pesmi in take o posameznih obrtih – kovačih, kolarjih, sodarjih, zidarjih, lončarjih itd.) je zložena večinoma v importiranih novejših in najnovejših metričnih vzorcih v vseh mogočih kitičnih kombinacijah. Ta zadnja doba je doba najmočnejšega tujega vpliva. Po kvaliteti novih tekstov pa tudi napevov se v mnogočem pozna že degeneracija. Napevi so pogosto zreducirani na klišeje sejmarskih pesmi (Bänkellied).

Za osvetlitev glasbene strani slovenskih pesmi izberemo najprej primer iz starejše dobe (gl.notni primer št.1), ob katerem se nazorno pokaže melodično bistvo slovenske ljudske pesmi in obenem velika razlika proti pesmi na štokavskem ozemlju Jugoslavije.

Vsa pesem Srbije, Bosne, Hrvaškega Primorja, notranjosti južne Hrvaške, Črne gore in večji del makedonske pesmi sloni na načelu “tesne melodike”; melodije padajo in se dvigujejo v tesnih postopih od tona do sosednjega tona, skoki v kakem večjem intervalu so redki. Tudi tonski obseg napevov je zato večinoma ozek, povprečno v okviru kvinte, torej komaj dobre pol oktave. Za ponazoritev tega melodičnega načela naj navedemo primer z južne meje slovenskega ozemlja, iz Bele krajine. Tja namreč in v severno, slovensko Istro segajo tu in tam zadnji odrastki nekega čisto posebnega, arhaičnega in eksotično zvenečega “istrskega” glasbenega sistema. Ta je dandanes omejen vse bolj na jugovzhodno Istro in kvarnerske otoke, s središčem na Krku. Melodični postopi v tem sistemu so pretežno samo poltonski – torej niti ne celotonski – in nimajo nič skupnega s splošno evropskim glasbenim sistemom. Zato zvene take melodije našim ušesom tuje, včasih skoro kakofonično ali vsaj nečisto.

(Predvajanje zvočnega posnetka: “Široko more i Dunaj”)

Pesem bi morala biti po pravilu dvoglasna; ostala je enoglasna iz zadrege po drugem veččem pevcu. Zaradi primerjave navajamo še dvoglasni vzorec z otoka Krka.

(Predvajanje zvočnega posnetka: “Se tičice lépo poje”)

Če se sedaj vrnemo k prej navedenemu slovenskemu primeru, opazimo pri njem bistveno drugačno melodično načelo: napev se giblje pretežno v skokih in ima zato širok tonski obseg. V zaletu treh skokov je dosežena že zgornja oktava. V okviru oktave pa uporabljajo melodije te vrste samo določenih pet tonov (ne sedem, kot v današnjem duru ali molu), med katerimi ni nobenega poltonskega intervala. Včasih so smatrali tak sistem, ki nosi ime “pentatonika”, za najstarejši začetek glasbe sploh. Danes vemo, da je pettonska lestvica le starejša razvojna stopnja pred sedemtonskimi in ohranjena v živi uporabi pri

nekaterih ljudstvih (n.pr. Mongoli, Kitajci, Kelti, Indijanci, afriški črnici). Danes pa tudi lahko že z gotovostjo trdimo, da je neka starejša plast v ljudski pesmi po vsem slovenskem ozemlju ugotovljivo pentatonska. Ta plast je najmočnejše in strnjeno ohranjena še danes v Prekmurju, drugod po Sloveniji le v raztresenih reliktih.

V Prekmurju, kjer je norma še danes dvoglasno petje, je v starem dvoglasju tudi spodnji glas v čisti pentatoniki (glej notni primer št. 2).

(Predvajanje zvočnega posnetka: "Neža hodla próso plet")

Tako dvoglasje je ostalo precej čisto pentatonsko celo v novejših pesmih.

(Predvajanje zvočnega posnetka: "Slušajte vsaki dan novega kaj")

Po indirektnem sklepanju datiramo razcvet pentatonike pri nas pred 16. stoletje; s precejšnjo verjetnostjo ga lahko postavimo v visoki srednji vek.

Ohranjene pa imamo v obrednih in pripovednih pesmih pri nas tu in tam relikte še neke starejše razvojne plasti. Danes namreč postaja v etnomuzikološki znanosti že consensus communis, da so najbližje prazviru glasbe sploh melodije s samo dvema različnima tonoma ("one-step" melodies) in da kasneje v razvoju postopoma in zelo počasi raste število tonov v njih. Za vključitev nekega novega bližnjega tona v dotlej obvladani glasbeni kozmos so bila očitno potrebna stoletja ali celo tisočletja. Razvojna stopnja neposredno pred pentatonskim sistemom je torej tetratonika z le štirimi različnimi toni v lestvici. In ta stopnja je tudi zadostno dokumentirana v naših pesmih iz najstarejše dobe. Značilno je, da so take pesmi pri nas vse po metrični strani v pterciah ali šestericah, ki smo jih navedli že zgoraj. (Gl. notni primer 3.)

(Predvajanje zvočnega posnetka "Leži, leži na stezica")

(Predvajanje zvočnega posnetka "Sveta Kristina-bolna ležala".)

Napev zadnjega primera nagiba pravzaprav v še starejšo razvojno stopnjo s samo tremi toni osrednjega jedra *g - a - g*.

Če je naše datiranje pentatonike v visoki srednji vek približno pravilno, moramo seveda postaviti tetratoniko kot predhodno razvojno stopnjo še dlje nazaj v preteklost; recimo torej v zgodnji srednji vek. Primerjava z gradivom drugih slovanskih ljudstev bi to domnevo potrjevala. V pesmih Bolgarov, Moravanov, Poljakov, Ukrajincev, pa tudi med baltskimi narodi je namreč najti melodije, ki kažejo tudi po drugih strukturalnih kriterijih na visoko starost in imajo prav isto tetratonsko strukturo kot naše; značilno je, da so tiste pesmi tudi v istih metričnih vzorcih peterca ali šesterca kot pri nas in celó arhitektonika mnogih melodij je prav ista. Vsi ti znaki bi podpirali domnevo, ki se zdi danes morda še drzna: da namreč predstavljajo te melodije še skupno praslovansko plast, kot je obstajala v času neposredno pred preseljevanjem narodov. Na drug način bi bilo težko razlagati enako strukturo melodij, - enako v mnogih pogledih - na danes tako oddaljenih ozemljih.

Nič nismo doslej še omenili večglasja, ki je tako značilno za današnjo slovansko pesem na vsem osrednjem ozemlju obenem s Primorsko. Reprezentant večglasnega petja je fantovsko petje "na vasi". Današnja norma je troglasje. (Gl. shemo v primeru št.4.)

(Predvajanje zvočnega posnetka "Sinoči sem slišaw no ptičico pet")

Po fantovskem petju je posneto žensko triglasje kot ga je slišati zelo pogosto povsod.

(Predvajanje zvočnega posnetka "Fantič je hodiw daleč v vas")

Terenska raziskavanja v zadnjih dvanajstih letih so pokazala, da so skoro po vsej Sloveniji (razen Prekmurja in Bele krajine) sledovi nekega precej starejšega načina večglasja, ki pa je bilo še prav pred kratkim zelo živo ohranjeno na Koroškem, pod gorami in v gorah Gorenjske ter Štajerske. Ta starejši način v štiri- ali celo petglasnem petju je precej bolj zapleten in zvočno bogatejši od novejšega triglasja.

(Shemo za štiriglasno petje "na tretko" oz. petglasno "na četrtko" gl. v primeru št.5.)

Vodilne melodije takih pesmi v štiri- ali petglasju so vse brez izjeme zelo širokega obsega in se gibljejo v skokih, dočim so one v novejšem triglasju skrčene v obsegu in le sem in tja v skokovitem gibanju. Novejša melodika je torej nasplošno izgubila ono izrazito karakteristiko, ki smo jo navedli kot odločilno za razdobje pentatonike. S prehodom v durski tonalni sistem nekje v "srednjem" razdobju se je približala drugi srednjeevropski pesmi in se začela izenačevati z njo. V starem načinu večglasja pa je ohranjena tudi še melodična samostojnost posameznih glasov (polifonija), dočim se v novejšem triglasju gibljeta zgornja glasova načelno le v dandanes tako priljubljenih vzporednih tercah.

(Predvajanje zvočnega posnetka "Bom zapustiw Libuče" in posnetka "Mene glavica boli - da me še nikol tak ni")

Proti nekdanjemu in še sedaj ponekod veljajočemu mnenju, da je ljudsko večglasje na alpskem prostoru v Avstriji in posredno pri nas moglo nastati le pod vplivom umetne glasbe za dunajske glasbene klasike koncem 18.stoletja, upamo, da bo mogla bodoča raziskavanja v mednarodnem obsegu potrditi našo domnevo, da je starejšemu načinu večglasja pri nas iskati korenine vsaj že koncem srednjega veka. Dejansko imamo ohranjen primer takega večglasja v presenetljivo čisti pentatoniki.

Za konec nam ostaneta še dve obrobni ozemlji, ki nam dovoljujeta vpogled še dlje nazaj v davnino, v predzgodovinsko dobo. Na eni strani predstavljajo kresne obhodne pesmi Bele krajine najstarejše danes ugotovljivo glasbeno "geološko" plast na jugovzhodnem robu Slovenije.

(Predvajanje zvočnega posnetka "Bogdaj, bogdaj, dobro večer")

Arhaične v vsakem pogledu kažejo ta in podobne kresne pesmi napeve s tremi toni, pri katerih je glavni in obenem končni ton napeva v sredini.

Iz takega jedra treh tonov se pač nikakor ne bi mogla razviti tetra- in pentatonika, kot jo poznamo pri nas; v resnici je takole jedro votek za tesno melodiko srbohrvaške ljudske pesmi in njeno posebno tonalno karakteristiko v zaključni kadenci, ki se konča za slovensko uho nekam tuje in odprto brez pravega konca. Pač imamo nekaj takih -razvojno poznejših pesmi ob vzhodni slovensko-hrvaški meji, n.pr. prav v nekaterih pesmih Bele krajine:

(Predvajanje zvočnega posnetka "Naša mlada névsta")

Arhaično jedro, iz katerega bi se mogla razviti naša tetra- in pentatonika bi moglo le táko s tremi toni, od katerih je temeljni ton oni najnižji. Pesmi s takim arhaičnim jedrom pa smo odkrili šele pred petimi leti v Reziji ob severozahodnem robu Slovenije. In ne samo to: take pesmi niso tam nobena redkost, temveč tvorijo celo večino rezijanskega pesemskega repertoarja. Arhaična posebnost Rezije, precej edinstvena v vsej srednji in zahodni Evropi, je še ta, da v dvoglasju, ki je norma, spodnji glas venomer ponavlja isti ležeči temeljni ton (tkim. burdon).

(Predvajanje zvočnega posnetka "Da hora ta Čanínowa")

Razvojno poznejše rezijanske pesmi pa potrjujejo zvezo z ostalo Slovenijo: poleg nekaj pentatonskih prevladujejo tetratonske, ki že presenetljivo takoj pokažejo tisto široko akordično melodiko, ki smo jo imenovali alpsko. V njih se iz dvoglasja že tudi rojeva triglasje.

(Predvajanje zvočnega posnetka "De hera ta Kucčiríná")

Za rešitev vprašanja, odkod izvira ta arhaična kultura Rezije, je pa zelo pomembna neka plast rezijanskih pesmi, ki je očitno najstarejša ugotovljiva: Zgornja dva tona nad temeljnim sta še nestabilna, "netemperirana" (nečista za naše uho),- način petja s stisnjenimi glasilkami nekako upravičeno povečuje vtis barbarske primitivnosti.

(Predvajanje zvočnega posnetka "Da lipa ma na Ruščina")

Nekateri znaki, predvsem nekaj zelo starih reliktoev iz centralne Švice, ki kažejo poleg burdona podobne pojave kot smo jih pravkar omenili, nakazujejo zaenkrat s precejšnjo verjetnostjo domnevo, da so to ostanki neke staroselske kulture v Alpah. S tem pa je tako-rekoč postavljena tudi pika na i v razvojni sliki slovenske ljudske glasbe.

THE CHARACTERISTICS OF SLOVENE FOLK MUSIC AND ITS DEVELOPMENT (SUMMARY)

Slovene folk-song, which is different from folk music of other Yugoslav nations, shows today an explicitly central European character with many foreign influences. These are especially clearly seen in the metrical form of folk-song and in this respect they help us to distinguish much better three periods of its development.

The oldest period, documented in ritual and narrative songs, shows the Old Slavic layer in metrical and probably in musical respect too. From the former tetratonic system later on in this period the pentatonic scale was developed which has been preserved in many relics on the whole of the whole of the Slovene territory, and which is alive even today in the Prekmurje region.

The intrusion of foreign metrical examples under the influence of religious poetry, which was obviously the strongest in the 16th and 17th century, can denote the beginning of the middle period. The transition from the former poetry consisting of two or three parts into the quatrain is then visible, and with respect to music the transition from pentatonic to the major scale.

An obvious, new foreign influence is shown later on, around 1700-1750, with the intrusion of the Austrian "Schnaderhüpfel" – dancing rhythm – in Slovene song. In this, later period, the foreign, mainly Austrian – German influence is, no doubt, the strongest and leads to equalization and also to the degeneration.

The picture and development of polyphony, so typical of Slovene folk-song, from the older polyphony to the recent combination of three harmonizing melodies, is especially discussed.

Finally there is mentioned the discovery of archaic musical culture, which has been preserved until the present times with the Slovenes in Rezija (Italy). This shows, on the one side, the connection in the development with the rest of the Slovene territory and its oldest layer indicates on the other side the origin in culture of some old inhabitants in the Alps.

Many recordings illustrate the lecture.

NOTNI PRIMERI

GNI 25.177 Sužid, Primorsko
 gor čez Oj-stro pri-de-mo, na-se-mla-de-vi-di-mo, tulu, tu-lu. PENTATONIKA

GNI 24.160 Trnje, Prekmurje
 Ne-za hodla praso nleit, rano medzo-rja-mi, fša-ko ju-tro ra-no,
 fša-ki ve-čer Ke-sno.

GNI 20.319 Metlika, Bela krajina
 TETRATONIKA Pro-šal je, pro-šal pi-sa-ni va-zam, do-šal je, do-šal, zeleni ju-raj.

GNI 25.521 Učija, Rezija (Učalija)
 Da ho-ra ta ča-ni-no-wa, na ho-ra ta ča-ni-no-wa, le-
li-či-le, na ho-ra ta ča-ni-no-wa.

solo (spremljajoči glas) "čez" *ti* (relativna lega
 solo (vodilni glas) "naprej" *g* Končnih
 tutti (harmonski temelj) "bas" *T G* Kadencičnih
 tonov)

SHEMA NOVEJŠEGA TRIGLASJA

[solo (najvišji spremljajoči glas) "četrtka"] *g'*
 solo (višji " " " " " tretka" *d'*
 solo (spremljajoči glas) "čez" *h*
 solo (vodilni glas) "naprej" *g*
 tutti (basovski glas) "bas" *G*

SHEMA STAREJŠEGA ŠTIRI- IN PETGLASJA

SLOVENSKA LJUDSKA GLASBA V STIKU S SOSEDNJIMI KULTURAMI

(ZBORNİK 18. KONGRESA JUGOSLOVANSKIH FOLKLORISTOV, BOVEC 1971,
LJUBLJANA 1973, STR. 126-132)

Namen tega prispevka je, dati pregled nekaterih splošnejših pojavov in problemov, ki nastajajo ob stikih slovenske ljudske pesmi in glasbe s sosednimi glasbenimi kulturami. Ker lahko z našega stališča v glavnem upoštevamo le slovensko stran teh stikališč, se zdi za tak splošni pregled najprimerneje našteti nekatere vidnejše glasbene pojave, ki jih srečujemo le na obrobni ozemljih in za katere lahko domnevamo, da izvirajo iz sosednjih etničnih ozemelj. Pri tej presoji nam je v najmočnejšo oporo tonalni kriterij glede na veliko tonalno enotnost celotne slovenske ljudske glasbe: poleg danes prevladujoče novejšje plasti, ki je izrazito samo v durovski tonalnosti, poznamo – razen nekaj malega izjem – v starejših plasteh le še tetratoniko tipa *d-g-a-h-d* in pentatoniko tipa *“d-e-g-a-h-d -e -g”* (t. im. do-pentatoniko) kot razvojni predstopnji dura na naših tleh, ki ju pa današnje uho glasbenega laika interpretira tudi, kot da spadata v okvir durovske tonalnosti. Zanesljivi kriteriji za razlikovanje tujih elementov so tudi tipi dvoglasja oz. večglasja, različni od slovenskih, ter strogo enoglasje, ki je slovenski ljudski pesmi praviloma tuje.

Ob slovenski južni meji so bili v tem stoletju opaženi izolirani pojavi t. im. istrske skale in istrskega dvoglasja, vendar ne v slovenskem delu Istre, kot bi morda pričakovali. Tam dandanes, kolikor nam je znano, takih primerov ni najti. Pač pa sta bila v Preloki, ob južnem robu Bele krajine, najdena leta 1914 dva primera, posneta celo na fonograf (*“Tri jetrve žito žele”*, *“Široko more i Dunaj”*), od katerih pa sta ostali ohranjeni le transkripciji.¹ Iz podobnega primera, na katerega smo naleteli pred desetimi leti v vasi Špeharje ob Kolpi,² bi lahko domnevali, da gre vsaj dandanes t.j. v tem stoletju za izolirane pojave, ki pridejo in ugasnejo z njihovimi prenašalci, t.j. recimo z ženami, ki se primožijo v Belo krajino z druge strani Kolpe. Koliko je na sosednem hrvaškem ozemlju živa in močna ta istrska plast, bo najbrž šele treba ugotoviti.

Druga stvar je z nekaterimi drugimi tonalnostmi, ki jih srečamo še danes v Beli krajini. Mislim, da se danes ni mogoče več pridružiti mnenju, ki ga je v polpretekli dobi glede Bele krajine formuliral Stanko Vurnik in za njim v istem smislu zastopal France Marolt. Vurnik je v svoji *“Študiji o glasbeni folklori na Belokranjskem”*³ ugotavljal dva čisto različna stila v slovenski ljudski pesmi in je nasproti akordični alpski melodiki širokega obsega postavljal kot kontrast melodiko Bele krajine. Ob tem je izrazil mnenje, da *“ta košček slovenske glasbene folklore ... nudi vpogled v najstarejše faze slovenske kmečke glasbe, in*

¹ V zbirki Odbora za slov. nar. pesmi iz let 1906-1914 (sedaj v arhivu GNI), št. 10 650 in 10669. – GNI = Glasbeno narodopisni institut v Ljubljani.

² Gl. Posnetek GNI 24 461; tudi na gramofonski plošči *“Slovenske ljudske pesmi, Dokumentarni posnetki GNI v Ljubljani”*, Jugoton LPY-V-682, 1967.

³ Etnolog IV, 2. Ljubljana 1931.

je tisti, ki je znanstveno najzanimivejši in najmikavnejši med vsemi ostalimi problemi slovenske glasbene folklorne".⁴ Vurnik in za njim Marolt sta pač spregledala zgodovinsko dejstvo, da je bila Bela krajina od tujih fevdalcev na Kranjskem proti koncu 12. stoletja iztrgana Hrvatom oz. formalno Ogrski pod kraljem Belo III.,⁵ pripojena Kranjski dalj časa še kot posebna enota zase in od takrat dalje deloma kolonizirana s Slovenci, pa tudi drugače slovenizirana. Glede južne slovenske etnične meje naj tu omenim tudi še drugo zgodovinsko dejstvo, da so v 15. stoletju pritiskali hrvaški kolonisti iz Gorskega kotara na kranjsko ozemlje v kočevsko-loškem predelu, ustanovili 1504 Gerovo zaradi izkoriščanja ondotnih gozdov za fužine v Fužinah Gorskega kotara, dokler se ni 1561 polastil Petar Zrinjski⁶ prej kranjskega, t.j. slovenskega ozemlja vse do Čabranke in Cabra in je odtlej ta meja ostala do danes, čeprav v delu Gorskega kotara še danes ljudje govorijo in pojejo slovenski.

V Beli krajini pa se je od turških napadov dalje etnični klopčič še bolj zamotal z naselitvami pribeglih Uskokov v različnih časovnih razdobjih in iz različnih ijekavskih in ikavskih področij. Tako imamo danes v Beli krajini mešanico vseh mogočih izročil na raznih stopnjah slovenizacije, od npr. danes že popolnoma sloveniziranih Uskokov v predelu Predgrad - Stari trg ob Kolpi do čistih "srbskih" pravoslavni enklav s štokavskim govorom v Bojancih in Marindolu. Pri tem pa je vse do najnovejšega časa ostalo zelo čisto ohranjeno tudi prvotno izročilo Bele krajine npr. v kresnih pesmih in verjetno v nekaterih običajih o Veliki noči. Razvozlavati ves ta zamotani etnični oz. etnografski klopčič na tem mestu ni mogoče. Zato naj poudarim tu le še vedno močno prisotnost t.im. "F-dur tonalnosti"⁷ posebno v južnem delu Bele krajine, bodisi v prej omenjenih velikonočnih igrah, bodisi v pesmih iz izročila Uskokov ali pa pesmih, prinesenih iz drugih področij Hrvaške (predvsem iz Slavonije) od ljudi, ki so tja odhajali na sezonsko delo. Glede te tonalnosti in nekaterih drugih nedurovskih naj omenim, da so pustile vidne sledove celo v nekdanji kočevsko-nemški pesmi. Najbolj zahodno sled nedurovskih tonalnosti je najti danes severno od Kolpe na Kostelskem v t.im. "djačenju", zvezanim z običajem nekake javne sodbe v odpevanju deklet iz hriba v hrib ob jesenskem času, ko žanjejo steljo v gozdu. (gl. notni primer 1). Ta osamljeni pojav sredi izrazito slovenskega pesemskega repertoarja bi morda po svojem deseterskem metru prej kazal na uskoško, kot na starejše avtohtono poreklo v tistih krajih.

Zanimiv primer stika dveh zelo različnih glasbenih kultur nudi Prekmurje: na eni strani starinska tetratonska in do-pentatonska melodika slovenske pesmi s posebnim tipom dvoglasja in s pretežno ascendečno melodiko, na drugi strani strogo enoglasna madžarska pesem s svojo glavno bazo v la-pentatoniki, iz katere se je razvil cel niz drugih

⁴ Op. cit., 165.

⁵ Ludmil HAUPTMANN, Entstehung und Entwicklung Krains. Erläuterungen zum Historischen Atlas der Österreichischen Aplenländer, Wien 1929, 406.

⁶ L. HAUPTMANN, op. cit., 468.

⁷ Ta izraz je uporabil Vinko Žganec in za njim nekateri drugi - glede na priporočeni notni tonus finalis "g" pri objavi napevov - za pesmi, ki imajo vse karakteristike durovske tonalnosti razen končnega tona na II. stopnji. Ali gre pri tem pojavu le za delno, sekundarno transformacijo dura glede na nekatere druge tonalnosti na Balkanu, ali pa morda za poseben tonalni pojav s samostojno genezo (kar je manj verjetno), do danes ni raziskano. Ne glede na to se nam zdi Žgančev terminus zaradi nejasnosti in celo nerazumljivosti za neposvečenega neprimeren; umestneje bi bilo vsaj zaenkrat za ta pojav uporabljati opis "dur s sklepnim tonom na II. stopnji".

tonalnosti, predvsem La-modus ("eolski"), pa še Re-modus ("dorski") in Sol-modus ("miksoliidski"),⁸ vsi z melodijami zelo velikega obsega – mala decima je v njih skoro normalen pojav – in z melodiko, ki je v bistvu descendenčna. Nekoliko eksotični tonalni in melodični čar takih melodij je spet zapeljal nekatere zapisovalce do podobno prenagljenih mnenj, kot smo jih maloprej omenili glede na Belo krajino. Tako npr. beremo pri Josipu Dravcu v njegovi zbirki "Glasbena folklorja Prekmurja";⁹ "Pesmi z zaključkom na toniki v starih srednjeveških tonusih (od št. 2-22) sodijo gotovo med ostanke najstarejše glasbe prekmurskih Slovencev. Med njimi so razen zdravic in drugih pesmi tudi stare koralne melodije, v katerih se občuti vpliv protestantskega koralja ... Čeprav nimamo mnogo takih pesmi, moremo vendar že na osnovi tega gradiva z gotovostjo predpostaviti, da jih je nekoč bilo mnogo več." Gradivo, ki ga je zbiral v Prekmurju Glasbeno narodopisni institut, v letih 1970 in 1971 pa še pri Porabskih Slovencih onkraj jugoslovansko-madžarske meje, gradivo torej, ki ga je v celoti najmanj štirikrat toliko kot v Dravčevi zbirki, govori odločno proti Dravčevi domnevi. Na eni strani v pravem osrčju Prekmurja, na Dolinskem od Beltinec do Hotize, v velikih vaseh kot so Črenšovci, Odranci in vse tri Bistrice, ni med zbranimi pesmimi nit enega samega primera s tonalnostmi, o katerih ima Dravec tako visoko mnenje, pač pa dosti čiste tetratonike in do-pentatonike – celo v dvoglasju – česar Dravec takorekoč ni opazil v Prekmurju. Na drugi strani pa je nekoliko čudno spričo Dravčeve hipoteze, da se t.im. "eolske", "dorske" in "miksoliidske" melodije z zgoraj navedenimi karakteristikami pojavljajo najpogosteje v bližini madžarske meje in da se pojo vedno samo strogo enoglasno, kar je slovenski pesmi tuje. Isti pojav je opaziti pri Porabskih Slovencih v vaseh na robu slovenskega življa, vendar tam pevci večkrat sami od sebe pristavljajo, da gre za prevode madžarskih pesmi in postrežejo nato še z originalom v madžarščini. Prav tako se v Prekmurju in Porabju ponavlja drugi karakteristični pojav na robovih slovenskega življa,¹⁰ da pod tujim vplivom strogo enoglasne madžarske pesmi ljudje že ne znajo peti več dvoglasno niti svojih slovenskih pesmi. Ta dejstva sama so dovolj zgovorne priče o poreklu melodij s "srednjeveškimi tonusi" v Prekmurju. Pač pa ima Dravec najbrž prav z omembo vpliva protestantskega koralja, čeprav bo to držalo verjetno samo za nekatere vrste pesmi. Poleg neke vrste novoletne koleda, ki jo Dravec citira v treh variantah (napevi št. 2, 3 in 5), se da čutiti podobnost s protestantskim koralom – vsaj po strogo silabični melodiki in po vseskozi enakih ritmičnih vrednostih – v nekaterih protestantskih "mrtvečih" pesmih, ki jih pojo ob mrliču in ob grobu. Vendar so besedila teh pesmi očitno umetno zložena in jih pevci ob petju berejo iz knjig. Toda sam bogoslužni koral protestantov v Prekmurju in tudi "mrtveče" pesmi bi bilo treba posebej monografsko obdelati, da bi bilo mogoče reči o tem kaj več. O melodijah v t.im. "srednjeveških" modusih, od katerih jih je več najti tudi v hrvaškem Medjimurju, bo – upajmo – prinesla marsikakšno razjasnitev napovedana nova

⁸ Mnogi glasbeni folkloristi v Jugoslaviji uporabljajo za označevanje modalnih tonalnosti v ljudski glasbi srednjeveško nomenklaturu, npr. eolski, dorski, miksoliidski modus itn., dasi se ljudski napevi le v maločem krijejo z definicijami teh pojmov v srednjeveški teoriji. Umestnejša je pač novejša francoska in angleška terminologija: La-modus ("eolski"), Re-modus ("dorski"), Sol-modus ("miksoliidski") i.pod., kar bi kazalo uvesti tudi pri nas za modalne tonalnosti v ljudski glasbi, seveda le v primerih popolne sedemtonske lestvice.

⁹ Ljubljana, 1957, str. XXXI.

¹⁰ V Prekmurju npr. v vasi Šalovci, v Porabju npr. v Števanovcih.

izdaja medjimurskih ljudskih pesmi Vinka Žganca v sodelovanju z madžarskim muzikologom Lajosem Kiss-om. Podobno sodelovanje bo potrebno tudi za mnoge melodije v Prekmurju in pri Porabskih Slovencih. – Glede pojavljanja durske tonalnosti s sklepnim tonom na II. stopnji naj pripomnim, da Slovenci v Porabju tega sploh ne poznajo, dočim navaja Dravec za Prekmurje dve taki pesmi, od teh eno iz neposredne bližine hrvaške meje. V gradivu GNI pa je te vrste ena sama (“Devojka je išla – ranjenika našla”), vendar v štirih variantah iz med seboj precej oddaljenih krajev (Tešanovci, Srednja Bistrica, Bogojina, Šalovci). Zato najbrž pojasnilo pevca iz Šalovec (GNI 22.030), da je to “srbska” in da so jo prinesli fantje od vojakov, ne bo čisto točna.

Končno naj spregovorim kratko še o stikališčih z romanskimi sosedi na zapadu in germanskimi na severu slovenskega etničnega ozemlja. Tu tonalni kriteriji odpovedo, ker spadata Furlanija in Avstrija enako kot največji del Slovenije v srednjeevropsko alpsko glasbeno kulturo, ki je precej homogena pri vseh etničnih skupinah na področju Alp. Razlike v ljudski melodiki posameznih etničnih skupin so npr. pač spoznavne že na uho, konkretno analitično bi jih pa bilo mogoče ugotoviti šele po velikem številu mikroanaliz z modernimi statističnimi prijemi, kar je stvar bodočnosti. Do nedavna je bilo precej razširjeno mnenje, da je pač tisočletnemu germanskemu vplivu nasplošno pripisati dejstvo, da je slovenska ljudska glasba privzela alpski značaj. Odkritje arhaične glasbene kulture v Reziji v zadnjem desetletju, - kulture, ki ima vidne stične točke z najstarejšimi plastmi v slovenski ljudski pesmi, - kaže,¹¹ da je v slovenski ljudski glasbi verjetno udeležen staroselski, najbrž keltski substrat v večji meri kot bi pričakovali.

Pač pa je občuten v slovenski ljudski pesmi vdor tujih metričnih modelov, ki so morali priti predvsem s severa in sicer, shematično rečeno, nekje v srednji razvojni stopnji. O tem sem govoril že svojčas pred tem forumom v zvezi z baladnimi napevi,¹² v katerih takih tujih modelov ni ali pa so zelo redko zastopani, dočim so se močno razširili v ljubezenskih in drugih pesmih z novejšimi glasbeno-stilnimi karakteristikami. To naj bi kazalo na razmeroma pozen pojav tistih tujih vplivov. Po kakšni poti naj bi delovali ti tuji modeli na ljudsko pesem in kod naj bi bil njihov nosilec, lahko zaenkrat le domnevamo. Najbliže leži domneva, da so mogli tudi, dotlej pri nas neznani modeli vplivati na preprosto, večinoma nepismeno ljudstvo preko cerkvene in sploh nabožne pesmi. Tak močan globinski vpliv bi najbrž smeli pripisati predvsem dobi reformacije, ko so Trubar in sodelavci obenem z melodijami nemških protestantskih koralov presajali k nam v prevodih besedil tiste tuje metrične vzorce. Enako močan ali celo močnejši vpliv v tej smeri je imela najbrž protireformacija, ki se je posluževala analognih sredstev. Tako imenovani alpski poskočni ritem pa je ubral direktno, zmagovito pot s plesom štajrišem in plesnimi poskočnicami, kot vse kaže nekje okoli začetka 18. stoletja, in sicer postopno od nemško-avstrijskega ozemlja preko slovenske Koroške globoko na jug, skoro do južnih meja slovenskega ozemlja.

Razen teh dolgotrajnejših in daljnosežnejših tujih vplivov pa je seveda tudi osebni “maloobmejni” promet prinašal tuje blago k nam, a predvsem le v obrobne predele do neke

¹¹ Gl. V. VODUŠEK, Über den Ursprung eines charakteristischen slowenischen Volksliedrhythmus. *Alpes Orientales* V. SAZU, Ljubljana, 1969, 151-181.

¹² V. VODUŠEK, Neka zapazanja o baladnim napevima na področju Slovenije. Rad kongresa folklorista Jugoslavije u Zaječaru i Negotinu 1958. Beograd 1960, 109-118.

določene globine. O taki poti pričajo npr. na delu Gorenjske razširjene melodije novejših plesov z imeni "nojkatoliš", "pajriš", "nojpayriš" i.pod., za katere imamo tu in tam dokumentirane tudi prenašalce, npr. obrtniške pomočnike, ki so se po učni dobi na nemškem Koroškem ali Štajerskem vračali domov. Po takih potih so morale prihajati k nam tudi nekatere nemško-avstrijske pesmi v prevodih, ki pa so ostale omejene na en kraj oz. manjše skupine, tako kot se je večinoma godilo s pesmimi, ki so jih prinašali ljudje iz drugih pokrajin od sezonskega dela ali od vojakov.

Na koncu naj dodam še nekaj opazk o furlansko-slovenskih stikih v ljudski glasbi. Na prvi pogled bi se zdelo, da so Furlani od Slovencev več prejeli kot njim dali. Za prehajanje od Slovencev k Furlanom govori npr. označba "schlave" za melodije štajrišev, kar srečamo večkrat poleg izraza "lo stajari"; iz tega bi sledilo, da so alpske poskočnice Furlanom posredovali slovenski sosedje, za kar pričajo tudi iste melodije kot jih poznamo pri nas. Za vpliv v nasprotni smeri pa bi govorila npr. tekstna in glasbena oblika tistih slovenskih pesmi, ki v štirivrstični kitici trikrat ponovijo prvi verz in šele na koncu dodajo drugega, npr.:

*Jaz pa pojdem na Gorenjsko, (3 x)
gor na gornje Štajersko.*

Vse te pesmi imajo namreč metrični model distiha osmerca in sedmerca, ki je v starejši slovenski pesemski plasti neznan. Ta distih pa je prav stalni metrični model furlanske villotte in prav v villottah se najde pogosto ista tekstna kitična oblika, izražena tudi glasbeno na enak način s sekvencami kot v slovenskih pesmih te vrste. Ni torej izključen v tem primeru furlanski vpliv, za kar bi govorilo tudi dejstvo, da je omenjena oblika priljubljena med Beneškimi Slovenci in nasploh po frekvenci pogostejša v zahodni kot v vzhodni polovici Slovenije.

ZUSAMMENFASSUNG

SLOWENISCHE VOLKSMUSIK IN BERÜHRUNG MIT DEN NACHBARKULTUREN

Dieser Beitrag soll eine kurze Übersicht über einige wichtigere musikalische Erscheinungen bieten, welche man vor allem oder in den ethnischen Randgebieten vorfindet und die also einen Einfluss von aussen darstellen mögen. Dabei werden angesichts der grossen tonalen Einheitlichkeit der slowenischen Volksmusik (fast ausschliessliche Dur-Tonalität in neueren Entwicklungssichten, in den älteren dagegen Tetratonik und die sog. Do-Pentatonik als Vorstufen dazu) vor allem das tonale Kriterium, in der zweiten Linie auch Arten des Volksgesanges (Ein- bzw. Mehrstimmigkeit) herangezogen.

An der slowenischen Südgrenze werden zuerst einige Fälle der sog. istrischen Tonalität in *Bela krajina* (Weisskrain) erwähnt. Der Verfasser weist dann Ansichten einiger früherer slowenischer Forscher zurück, die in *Bela krajina* älteste Schichten slowenischer Volksmusik sehen wollten. Es wird auf die geschichtlichen Veränderungen der slowenischen Südost- und Südgrenze, sowie auf die ungemein verwirrte ethnische Zusammensetzung

zung in *Bela krajina* hingewiesen, die durch Ansiedlungen der Uskokken aus verschiedenen Gebieten während der Türkischen Einfälle entstanden ist. Daher konnte man eher von einer langsamen Slowenisierung verschiedener anderer Traditionen sprechen, wobei die Erscheinung einer Dur-Tonalität mit Schlusskadenz auf der zweiten Stufe besonders erwähnt wird.

Andererseits berühren sich im Nordosten Sloweniens zwei ganz verschiedenartige Volksmusikulturen. Auch dort hat man unlängst Lieder in modalen Tonalitäten mit Melodien grossen Umfangs- als eine slowenische Altschicht interpretieren wollen, obwohl solche Lieder nur in einem engern Grenzgebiet auftreten, auch nur einstimmig gesungen werden und unzweideutig auf ungarische Herkunft zurückgeführt werden müssen. Über mögliche Einflüsse des protestantischen Chorals auf einige Liedgattungen (Neujahrs- und Begräbnislieder) wird man erst nach einer eingehenden Studie mehr sagen können.

Was die Berührungen und mögliche Einflüsse von deutschen und friulischen Nachbarn betrifft, versagt das tonale Kriterium, da diese Länder mitsamt Slowenien zur alpenländischen Musikkultur, die ziemlich homogen ist, gehören. Unterschiede, die z.B. in der Melodik dieser verschiedenen ethnischen Gruppen vom Ohr wohl wahrgenommen werden, verlangen für konkrete analytische Feststellungen eine Menge von Mikroanalysen und eine Darstellung modernen statistischen Methoden, was wohl eine Aufgabe der Zukunft sein wird.

Der alpenländische Charakter der slowenischen Volksmusik selbst wurde oder wird noch mancherseits als eine Folge des tausendjährigen deutschen Einflusses angesehen. Die unlängst entdeckte archaische alpenländische Musikkultur des Resia-Tales in den westjulischen Alpen lässt jedoch mit ziemlich grosser Wahrscheinlichkeit auf ein nicht unbedeutendes vorlawisches Substrat schliessen und weist anderseits einen genetischen Zusammenhang mit den ältesten Schichten in Slowenien auf. – Wohl ist eine Tiefenwirkung des deutschen Einflusses in einigen metrischen Versmodellen feststellbar, die jedoch im slowenischen Volkslied relativ spät auftauchen und teils wahrscheinlich durch das geistliche Lied der reformation – und Gegenreformationzeit, teils durch die Expansion des Schnaderhupfel-Rhythmus mit den Tanzvierzeilern vom Norden her hieningedrungen sind. Am Ende wird die Möglichkeit einer analogen Wirkung seitens der friulischen *villotta* bzw. ihres versmetrischen und textlich-stropischen Modells erwähnt.

SLOVENSKA KOROŠKA LJUDSKA PESEM

(ŠESTI SEMINAR SLOVENSKEGA JEZIKA, LITERATURE IN KULTURE, 1970.
ZBORNİK PREDAVANJ, LJUBLJANA, STR. 43-50)

V okviru slovenske ljudske pesmi velja nasplošno koroška pesem kot nekaj posebnega, podobno kot velja to še za nekatere druge obrobne pokrajine, npr. Prekmurje in Belo krajino. Takoj naj pristavimo, da napravi vtis posebnosti koroška pesem predvsem v pěti obliki. Razlike proti pesmi drugih slovenskih pokrajin so torej prvenstveno glasbenega značaja. Melodije širokega obsega s posebno akordično strukturo in štiri – oz. peteroglasno petje, ki učinkuje na svojstven način s svojo polno harmonsko zvočnostjo: to naj bi bili dve glavni značilnosti koroške pesmi. Večkrat se šteje kot njen tretji znak še počasni tempo petja, ki se razlaga kot odraz nekake “otožne” čustvene poteze slovenskega človeka na Koroškem. Posnetek pesmi iz Mežiške doline (še v jugoslovanskem delu Koroške) nazorno združuje vse tri omenjene značilnosti (gl. notni primer 7).

(Magnetof. primer: “Bom zapústi w Libúče – to ravno poljé, -
bom pa daleč porájžow – v te daljne krajé.”)

V resnici je ta način petja precej različen od triglasnega fantovskega petja, ki velja danes kot norma na vsem osrednjem slovenskem ozemlju. Seveda se pojavi ob tem takoj nekaj vprašanj. Najprej zanimivo kulturnozgodovinsko vprašanje, kako in kdaj je slovenska pesem na Koroškem dobila to svojo podobo. Takoj za tem ali pa še pred tem je treba odgovoriti na drugo, enako pomembno vprašanje: kako je povezano Koroško v tem pogledu z drugim slovenskim etničnim ozemljem na eni strani in z avstrijskimi nemškimi sosedi na drugi strani. Ne nazadnje se je treba vprašati seveda, ali glasbene posebnosti nimajo morda ustreznega pojava tudi v vsebinski in tekstostrukturni strani koroških pesmi.

Naj začnemo s tem zadnjim vprašanjem. Raziskovanja ljudskih pesmi po literarni strani so se v vsej Evropi doslej komaj ukvarjala s čim drugim kot s pripovednimi pesmimi in še to skoro izključno z njihovo vsebinskomotivno analizo. Rezultati teh raziskav se zdijo – sit venia verbo – razmeroma skromni ob veliki množini takih analiz, morda zaradi preozkih teoretičnih izhodišč in največkrat zelo ozko zakoličene stvarne baze v gradivu, in so še vedno polni kontroverz med znanstveniki različnih narodnosti. Stilne, razvojno-stratigrafske in sploh struktarno-formalne raziskave, ki bi poleg tega zajemale še druge kot samo pripovedne pesmi, so zelo redke in izvirajo večinoma šele iz zadnjih dveh desetletij.

Formalna poetika ljudske pesmi je v večini evropskih dežel še popolna ledina in goščava. Dokler vse te stvari niso temeljiteje raziskane v ljudski pesmi posameznih narodov kot celoti, je težko o posameznih pokrajinah znotraj neke narodne skupnosti povedati kaj tehtnejšega.¹

¹ Prim. Ivan Grafenauer, Über die Stellung des kärnterslowenischen Volksliedes zum Volkslied der übr-

Pa če smo že omenili pripovedno pesem kot glavno atrakcijo dosedanjih tekstnih raziskav, lahko za Koroško vendarle navedemo neko splošno ugotovitev v tem pogledu: v primerjavi z večino drugih slovenskih pokrajin so pripovedne pesmi na Koroškem po stanju zadnjih 150 let zelo redko posejane. Med okroglo 685 pesmimi z napevi, zapisanimi v tem času (do leta 1960) je pripovednih skupaj z variantami le 26, torej niti ne celi 4 odstotki, kar je v primeri s sosednjo Gorenjsko, pa Dolenjsko, severovzhodno Štajersko in Prekmurjem (od 9-15%) presenetljivo malo. V gradivu, nabranem na Koroškem v zadnjih desetih letih, je to razmerje še neugodnejše. S to ugotovitvijo pa že tudi zadenemo na neki drugi pojav, ki je po tekstno-oblikovni in vsebinski strani značilen za Koroško in je bržkone v vzročni zvezi s pravkar omenjenim. Tamkajšnja ljudska pesem je namreč preplavljena s kratkimi štirivrstičnimi pesmimi v takoimenovanem alpskem poskočnem ritmu, ki imajo vzorec v enakih nemško-avstrijskih pesmih, imenovanih Schnaderhüpfli.

Pesmi kot npr.:

Pod dúrmi sva stáva,

svovó sva jemáva;

so tékle sovzé

kot na malnu vodé.

(Štrekelj 3904)

ali

Pa Brnčáni pojó,

da zaspáti k na mó,

bom pa mógva zavíti

v rijúho gvavó.

(Štrekelj 3394)

imajo po obliki svoj izvir v improviziranih šaljivih pesmih ob plesu "štajriš", ki je obenem s pesmimi preko Koroške prodrli svojčas še dalje proti jugu na Gorenjsko, v Soško dolino vse do Gorice in tudi v zgornjo Savinjsko dolino na Štajerskem. Bil je to mešani péto-instrumentalni ples, kot ga na omenjenem ozemlju še danes poznajo starejši ljudje: pri njem se stalno izmenjava zapéta poskočna pesem (ob korakanju v krogu) s kratkim plesnim odstavkom ob instrumentalni spremljavi.

Pojav ali bolje rečeno vdor takih poskočnic v slovensko ljudsko pesem je nekaj zelo zanimivega zaradi njegove izredne dinamike, saj je v celoti vzeto ljudska pesem povsod nekaj zelo počasi in organsko se razvijajočega in – če kje – zanj velja pravilo "natura non facit saltus". V dotiku s temi poskočnicami pa je očitno slovenska natura napravila vsaj pol poskoka. Pojav plesa "štajriša" – (tako je njegovo skoro vsesplošno ime po Slovenskem in podobno "lo stajari" v Furlaniji, kamor so poskočnice precej močno posegle) – in novega poskočnega pesemskega ritma je moral biti nekaj izjemno privlačnega, da je v razmeroma kratkem času tudi s samimi pesmimi brez podpore plesa segel do skrajnih južnih robov slovenskega ozemlja in zaplodil na tisoče takih štirivrstičnih poskočnic. Njihova frekvenca pač precej strmo upada na tej poti od severa proti jugu; največ, t. j. 40% vseh, jih je zapisano na Koroškem.²

Rekli smo, da se je novi poskočni pesemski ritem razširil po Sloveniji v razmeroma kratkem času. Najstarejšo direktno sled takih poskočnic pri nas poznamo doslej v rokopisu iz Leš v Mežiški dolini iz let 1761-1785.³ Že pred koncem 18. stoletja so morale biti take

gen Slowenen (seminarski referat na dunajski univerzi iz. l. 1903), v: Beiträge zur Volksliedforschung in Kärnten, Klagenfurt 1967, 145-171.

² Pri. V. Vodusek, Alpske poskočne pesmi v Sloveniji, Rad kongresa folklorista Jugoslavije, VI, Bled 1959, 55-78.

³ Dr. Janko Kotnik, Slovenski rokopis z Leš pri Prevaljah iz sredine 18. stoletja, ČZN XXIV, maribor 1929, 179 sl.

pesmi pri nas v polnem razcvetu, da jih je Linhart obenem s plesom vpletal v svojega "Matička" in da je Vodnik v večini svojih pesmi povzemal njihov ritem. Najbrž se ne bomo dosti motili, če na podlagi leškega rokopisa sklepamo na prvi pojav poskočnic pri nas okoli začetka 18. stoletja. Za samo nemško-avstrijsko ozemlje sklepajo nemški raziskovalci na razmeroma njihov pozen pojav, nekje med začetkom 16. stoletja in drugo polovico 17. stoletja.⁴ Tudi za nemško-avstrijsko ozemlje na splošno ugotavlja npr. C. Rotter neznansko ekspanzivnost in v nekem pogledu naravnost razdiralno silo novega poskočnega ritma: "Der Schnadrehüpfel-Rhythmus greift die gesamte Liedproduktion an. Auch die grösseren Lieder, die Gelegenheitsdichtungen, ja sogar die geistlichen Lieder in der Kirche, alle nehmen den Tripeltakt des Schnaderhüpfels an; das Alte wird daneben vemachlässigt und vergessen. So wird der auffallende Umstand erklärlich, dass im Schnaderhüpfel-Land das ältere epische Lied, die Ballade fast ganz fehlt."⁵

Kakor se torej razlaga redkost pripovednih pesmi v Avstriji s preplavljanjem starejših pesemskih plasti po novem poskočnem ritmu, bo isto veljalo najbrž tudi za slovensko Koroško. S tako razlago bi se ujemale dejstva, da je najbolj preplavljen s poskočnim ritmom Rož – pač najbližje osrednjemu in najbolj prometnemu delu Koroške – in to v toliki meri, da so tam že redke pesmi v drugačnih, t. j. starejših metričnih vzorcih, da pa je na drugi strani sorazmerno največ starejšega izročila ohranila Ziljska dolina v relativnem zatišju, daleč od velikih cest. Kar velja za starejše izročilo v vsebinskem in oblikovnem pogledu, velja prav tako za starejše plasti ljudske pesmi v glasbenem pogledu. Takih reliktoev je ohranjeno na Koroškem sorazmerno precej manj kot v drugih slovenskih pokrajinah, ohranili pa so se predvsem v Ziljski dolini. Dva taka primera bomo omenili malo kasneje.

Praden pa spregovorimo o koroških glasbenih posebnostih, naj dodamo o koroških pesmih v poskočnem ritmu še dvoje ugotovitev. Prave plesne poskočnice pri "štajrišu" so se pele oz. se še pojó – kjer je pač ta ples v prvotni obliki še ohranjen – v počasnem tempu. Za razliko od drugih slovenskih pokrajin in, kot se zdi, tudi za razliko od nemško-avstrijskega ozemlja so na slovenskem Koroškem tudi kasnejše kitične pesmi v takem metru ostale po tempu in obliki najbližje prvotni pravi plesni pesmi. To se na zanimiv način odraža tudi v vsebinski strukturi teh pesmi. V drugih krajih je namreč poskočnica, ki morada že od kraja ni bila vezana na ples ali pa se je kasneje od njega ločila in osamosvojila, ubirala v petju vse hitrejši in hitrejši tempo. Prav ta dvakrat ali trikrat hitrejši tempo v petju je očitno v teh pokrajinah povzročil postopno metrično in oblikovno transformacijo pri pesmih, nastalih po vzorcu poskočnega ritma. Po dva in dva prvotna kratka verza (prim. zgoraj citirana vzroca) se namreč začneta spajati vse bolj v en sam dolgi verz s poenoteno in ustaljeno metrično strukturo in zato tudi s samo dvema rimama v kitici po vzorcu:

"En hribček bom kupil, bom trte sadil,
prijatle povabil, še sam ga bom pil" itn.

V nadaljevanju tega razvoja so posebno na Štajerskem začele nastajati dolge kitične pesmi s po štirimi takimi dolgimi verzi v kitici, bodisi da so bile to npr. nove svatbene

⁴ Prim. C. Rotter, *Der Schnaderhüpfel-Rhythmus, Vers- und Periodenbau des ostälpischen Tanzlieds*, Berlin 1912.

⁵ C. Rotter, op. cit., 20.

pesmi ali kolednice, slovesa po nesrečno umrlih ali pa pesmi o raznih stanovih, ki so vse štajerska posebnost. Za vse take pesmi sta že njihov metrum in oblika kitice najzanesljivejši znak, da niso mogle nastati pred 19. stoletjem. Koroška pesem v poskočnem ritmu pa je obenem s počasnim tempom ohranila prvotne kratke verze in se je tudi komaj povzpela do večkitične dimenzije. Precej je koroških pesmi, kjer se na neko že individualizirano melodijo poje več kitic po ustaljenem zaporedju, kot da bi šlo za pravo večkitično pesem; vendar tiste kitice nimajo med seboj ožje vsebinske zveze ali se po smislu celo ostro bijejo. Tudi večkitične pesmi, ki veljajo za bisere koroške ljudske poezije, npr. "Pojdam u Rute – tam čjer je mraz ...", se v živem ljudskem petju na Koroškem praviloma srečavajo pomešane s kiticami, ki z onimi drugimi nimajo prave zveze.

Kot je torej ostala slovenska Koroška tudi po recepciji novega poskočnega ritma konservativnejša od drugih slovenskih pokrajin in od avstrijsko-nemškega ozemlja – kjer so pesmi v poskočnem ritmu kasneje večinoma privzele tipično instrumentalne melodije pleša "Ländler" – tako je po glasbeni strani ohranila na splošno neko starejšo stopnjo razvoja, ki je do pred kratkim veljala za koroško posebnost. Novo gradivo in nove ugotovitve, ki jih je spravilo na dan sistematično raziskovanje Glasbeno narodopisnega inštituta po vsem slovenskem etničnem ozemlju v zadnjih petnajstih letih, pa vodi do nekaterih novih sklepov v tem pogledu. Izkazalo se je, da je v začetku omenjeno štiri- ali petglasno fantovsko petje, ki se je štelo za koroško regionalno značilnost, le neki starejši stil večglasnega petja, ki je moral nekoč prevladovati skoro po vsem osrednjem slovenskem ozemlju. Živi relikti tega stila so bili v zadnjih letih najdeni na jugu npr. vse do Cerkniškega jezera, pričevanja o nedavni taki praksi segajo v soški dolini do Gorice, sledovi te prakse se srečavajo precej globoko na Dolenjskem v tim. "cvikanju" ob koncu kitic in podobno tudi na Štajerskem. Najpresenetljivejše pa je bilo prav v zadnjem času odkritje izredno močnega centra tega starejšega stila petja v Halozah, in sicer v predelu tik ob hrvaški meji, torej zelo, zelo daleč od Koroške.

(MAGNETOFONSKI PRIMERI)

Nekaj analognega kot za način večglasja lahko danes trdimo tudi za melodije s širokim tonskim obsegom in akordično strukturo, ki smo jih v začetku navedli kot koroške posebnosti. Take melodije so namreč bistveno povezane s starejšim stilom večglasja, o katerem smo pravkar govorili. To vedo zelo dobro ljudski pevci sami. Povsod namreč, kjer je še živ starejši način večglasja, vedo povedati, da je mogoče na ta način peti samo nekatere pesmi, t.j. take, pri katerih je vodilna melodija zelo široko razpeta v obsegu pri svojem gibanju. Razvojno novejše pesmi, ki danes prevladujejo po vsem osrednjem slovenskem ozemlju, imajo pač precej manjši tonski obseg v napevih in se tudi pojo le še triglasno, na tisti preprostejši način, ki je pri Slovencih dandanes zelo dobro znan in edini še v široki rabi: vodilni pevec poje "naprej" glavno melodijo, drugi pevec poje "čez", t.j. spremlja vodilno melodijo za terco višje, vsi ostali pevci praviloma le "basirajo". Starejši način večglasja je bil in je pač dosti bolj zapleten, ker so bili glasovi samostojnejši v svojih spremljevalnih melodijah.

Še pred desetimi leti bi se morali zadovoljiti s takimi preprostimi ugotovitvami in ne bi znali razložiti, od kod in zakaj ima koroška pesem melodije s tisto posebno strukturo.

Odkritje homogene arhaične glasbene kulture v Reziji pred osmimi leti, kulture, ki skoro nima paralele v vsej Evropi, pa je posvetilo kot z žarometom v našo in srednjeevropsko davno preteklost. S tem pa so naenkrat reliefno-plastično izstopile iz teme starodavne razvojne plasti naše glasbe in potem se ni zdelo težko ugotoviti njihove zveze s poznejšimi plastmi na drugem slovenskem etničnem ozemlju. Strukturna analiza vsega gradiva nam daje sedaj trdno oporo za razlikovanje štirih glavnih razvojnih plasti pri nas (gl. notni primer št. 2). Navajamo jih po njihovem glavnem tonalnem kriteriju, čeprav je seveda ta zezan še z mnogimi drugimi (npr. struktura melodičnega gibanja, oblikovne dimenzije in arhitektonika melodije, ritem, kombinacija glasov v dvo- ali večglasju, razmerje melodije do besedila itn.).

Stratigrafsko raziskovanje ljudske glasbe – ki je v Evropi na splošno komaj še v povojih – je dobilo pri nas izrecno dragoceno potrdilo poleg Rezije še v drugih dveh obrobni pokrajinah na severu slovenskega ozemlja, na Koroškem in v Prekmurju. Glasbene posebnosti teh dveh pokrajin se iz te perspektive izkažejo ne kot neki samosvoji pojavi, pogojeni recimo s specifično regionalno zgodovino, temveč kot zaostanek na nekih prejšnjih razvojnih stopnjah, ki so morale biti nekoč skupne večini slovenskega ozemlja. Vzrok takemu zaostanku je pač veliko počasnejši tempo razvoja v obrobni pokrajinah, daleč od prometnih zvez in mestnih središč, in zato njihova večja konservativnost, kar je splošno znan etnološki pojav. Na osrednjem slovenskem ozemlju pač popolnoma prevladuje zadnja, najmlajša stopnja razvoja: durska tonalnost, ki je tako značilna dandanes za ljudsko pesem v vsej centralni Evropi. Najstarejša stopnja, v kateri so melodije omejene na trikord, t.j. na vsega skupaj tri sosedne tone, je izrazito arhaična. V Evropi je razen analognih pojavov v goratih predelih Balkana ta stopnja pustila le redke sledove tu in tam v obrednih pesmih ob nekaterih šegah. Pač pa je ta arhaična kultura izredno živa do današnjega dne v Reziji, kjer ima okoli 50% vseh pesmi melodije te vrste. Še zelo primitivno arhaično jedro trikorda pa se je izkazalo zelo eksplozivno na naslednji razvojni stopnji. Ko je človek v tem delu Evrope pridejal trem tonom še četrtega, ki pa ni bil več sosedni onim trem (tetratonika), so se melodije takoj začele poganjati v skokoviti melodiki do obsega oktave in preko nje (notni primer št. 5 – primer na magnetofonu). Priča za to so rezijanske razvitejše melodije, ki so tam po frekvenci na drugem mestu. V takih melodijah je torej treba iskati izvira za napeve z velikim obsegom in akordično melodiko, o kateri smo govorili prej. Iz te razvojne stopnje, ki bi jo pri nas zaenkrat z vso previdnostjo, vendar že z nekaj opore datirali v zgodnji srednji vek, so se ohranili posamezni relikti tu in tam po slovenskem ozemlju, tudi na Koroškem (gl. notni primer št. 1). Enako melodično strukturo so obdržali pri nas tudi še napevi naslednje razvojne stopnje s petimi različnimi toni v obsegu oktave (pentatonika). Na tej stopnji, ki jo je Rezija v svoji izolaciji komaj še izraziteje dosegla, pa je ostal do danes največji del starejšega prekmurskega izročila (prim. notni primer št. 3), ki pozna – podobno kot Rezija – samo dvoglasje. Med relikti te vrste od drugod po Slovenskem naj navedemo izrazito široko razpeto akordično melodiko z Gorenjskega (notni primer št. 4), pa tudi koroški primer iz Luč v Savinjski dolini (primer na magnetofonu). Značilno je, da so vsi taki relikti ohranili tudi v besedilu zelo stare metrične modele; oba pravkar citirana primera kažeta stari skupno-slovanski tridelni osmerek *ann/an/ann* (*a*=naglašen, *n*=nenaglašen zlog).

Napevi poskočnic pa kažejo vsi že najnovejšo dursko tonalnost, kar je dokaz, da se je

morala razvojna stopnja pentatonike v tem delu Slovenije najkasneje do začetka 18. stoletja že prevesti v dur. Verjetno se je to zgodilo pri nas med 16. in 18. stoletjem predvsem pod vplivom močno forsirane umetne nabožne pesmi. Melodije pesmi so nekaj časa še obdržale prejšnjo strukturo, kot jo poznamo v slovenski pesmi nasplošno danes. Le Koroška je v velikem delu napevov še obdržala starejšo prehodno strukturo. Ta interpretacija je morda še nepopolna, saj bo potrebno še dosti nadrobnih raziskav in primerjalnih ugotovitev v drugih srednjeevropskih deželah, vendar si težko predstavljamo bistveno drugačno razlago razvojnih plasti, kot se kažejo v ljudski glasbi na slovenskih tleh.

Na koncu naj omenimo še zanimiv relikv obrednega "prvega reja" iz Ziljske doline na Koroškem, ki je vzbudil v preteklosti že precej pozornosti. To je podobno kot "štajriš" mešano péti-instrumentalni ples, ki se pleše slovesno enkrat na leto, navadno v času po žetvi. Nas zanima tu njegov ritem, ki je isti kot ga najdemo v precejšnjem številu slovenskih balad. Ta ritem so svojčas pri nas imeli za neko slovensko-slovansko posebnost, "prvi rej"

NOTNI PRIMERI

1. *no. 0. Dur, Ziljska dol.*
Tam stoji ho - ra bi - so - ka, tam stoji ho - ra bi - so - ka, na ho - ri li - pa ze - le - na.

2. *Razvojne stopnje tonalnosti*
a) trikad b) tetradnika c) pentatonika d) sedemtonska durska lestvica

3. *3/4 24.133, Trnje, Obemurje.*
Vsikdar mi je naj - šla ro - si - co st - pe - no, vsikdar mi je naj - šla ro - si - co st - pe - no.

4. *4/4 24.097, Jakinja pri Kamniku, Gor.*
Ker - mu se drem - le, naj gre spat, ka - kor je sto - riw am - zel mlad.

5. *5/4 27.562, Osopje, Rečije*
Da ho - ra Pla - zi - na mo - ja, da ho - ra Pla - zi - na mo - ja, la - la po li - li - le, da ho - ra Pla - zi - na mo - ja.

6. *6/8 28.165, Lj. Trnava p. Dobru, Gor.*
Sve - ta kri - sti - na bol - na le - ža - la.

(svojčas nepravilno imenovan "visoki rej") pa je dolgo veljal za edini plesni primer te vrste, dokler nismo odkrili v Reziji izredno močnega centra tega ritma, ki je tam praviloma zvezan s plesom. Naše raziskave o izviru tega posebnega ritma⁶ so nam pokazale sledove edinole v zapadni smeri preko romanske Švice in končno se je izkazala Francoska kot deželna s precejšnjo frekvenco tega ritma, ki je segel še tudi v nemške obmejne pokrajine zahodno od Rena, tako da so nekatere pesmi te vrste plesali pred nedavnim npr. v Lotaringiji ob nedeljah "pod lipo", podobno kot "prvi rej" v Ziljski dolini. Še bolj presenetljivo pa je, da so francoske melodije po tipu enake slovenskim in torej z našimi v ozki genetični zvezi, obenem tudi kažejo isto tetra- ali pentatonsko strukturo kot rezijanske pesmi in nekatere slovenske baladne melodije v tem ritmu. Edina možna razlaga tega pojava se nam zdi nekdanji skupni, verjetno keltski substrat. To pa bi kazalo, da je v slovenski ljudski pesmi prisotna močnejša primes predсловanskega izročila na naših tleh, kot smo mislili doslej.

⁶ V. Vodušek, Über den Ursprung eines charakteristischen slowenischen Volksliedrhythmus, *Alpes Orientales* V, Ljubljana 1969, 151-181.

PENTATONIKA - IZHODIŠČE RAZVOJA SLOVENSKE LJUDSKE GLASBE

(TRADITIONES, 19, LJUBLJANA 1990, STR. 89-98)

Pred seboj vidim izjavo rajnega Curta Sacha, ki je v svojem najnovejšem, po smrti objavljenem delu "The Wellspring of Music" (The Hague 1962, op. prev.) zapisal, da je pentatonika eden tistih pojavov, od katerih je etnomuzikologija v novejšem času kar obsedena. Če se mi zdi potrebno danes spregovoriti o pentatoniki na Slovenskem, ni vzrok v nekakšni modni obsedenosti, marveč v spoznanju, do katerega smo prišli na podlagi najnovejših odkritij gradiva, namreč, da pomeni pentatonika in predpentatonske razvojne stopnje izhodišče razvoja vse slovenske ljudske glasbe, kot jo poznamo danes.

Če govorim o najnovejših odkritjih, mislim na raziskovanje Glasbeno-narodopisnega inštituta lani in letos (1962 in 1963, op. prev.) v Reziji, osameli dolini v zahodnih Julijskih Alpah, kjer živi posebna skupina slovenske manjšine na drugi strani jugoslovansko-italijanske meje in kjer je bila odkrita enovita starinska glasbena kultura, ki pomeni najstarejše doslej znane plasti slovenske ljudske glasbe.

O vseh vprašanih pentatonike na Slovenskem seveda ni mogoče govoriti v okviru časovno omejenega kongresnega referata, zato naj tu navedem samo nekaj vidikov in iz njih izvedene sklepe. Ti bi bili seveda bolj prepričljivi, če bi jih mogel podkrepiti z večjim številom notnih primerov. Ker to ni mogoče, naj predstavim najznačilnejše.¹

I.

Najprej nekaj pripomb glede terminologije. Izraz pentatonika uporabljam za tisto razdelitev oktave na pet tonov, ki jo nekateri označujejo z izrazom kvintna ali kvartna pentatonika in jo predstavlja zaporedje črnih tipk na klavirju (transponirano npr. *g a h d e g*), podaljšano z ustreznimi toni navzdol ali navzgor. Znano je, da more biti vsak teh petih tonov temeljni ton pentatonske lestvice ali podobnega sistema, kar nekateri imenujejo I., II., III., IV. in V. modus, drugi (madžarski muzikologi) pa do, re, mi, sol, la-pentatoniko. Naj mi bo dovoljeno že tu vnaprej opozoriti, kar bom pokazal pozneje, da je namreč I. modus ali do-pentatonika temeljna oblika vseh pentatonskih pojavov na Slovenskem, torej lestvica *g a h d e g*, kjer je *g* tonalno središče.

Še druga terminološka pripomba! Starejši avtorji so vsi brez izjeme mislili, da je pentatonika na nekaterih območjih po svetu najstarejša oblika tonskih lestvic, razvojna stopn-

¹ V zapuščini V. Voduška je ostal rokopis neobjavljenega referata (brez naslova) za kongres jugoslovanskih folkloristov v Novem Vinodolskem l. 1964, napisan v srbohrvaščini. Zaradi tehtnosti vsebine ga v slovenskem prevodu Zmage Kumer objavljamo v tej št. Traditiones.

ja, ki so ji sledile heptatonske ali heptakordalne lestvice. Šele v najnovjšem času je prišlo do ugotovitve, da je že sama pentatonika sorazmerno pozen dosežek dolgega razvoja, v katerem zasledimo zaporedja samo štirih tonov v oktavi t. im. tetratoniko, pa celo zaporedja treh ali dveh tonov (tritoniko, bitoniko). Tu mislim zlasti na razpravo Constantina Brăilou-a, "Sur une mélodie russe" (obj. v "Musique russe", II, Paris, 1953, op. prev.), ki bi mogla veljati za doslej najbolj dognano delo o tem, ali pa na razpravo Walterja Wiore, "Älter als die Pentatonik" v zborniku "Studia memoriae Belae Bartók sacra" (2. izd. Budapest 1957, op. prev.). Glede podobnih pojavov na Slovenskem je treba poudariti, da moremo na podlagi več deset primerov ugotoviti obstoj izdelanega tetratonskega sistema s tonalnim središčem g v tonskem zaporedju (d) g a h d g. Zato se mi zdi napačno in netočno, da bi tudi vse predpentatonske pojave zajeli kar v pojem pentatonike. Imenovati jih je treba z njihovim pravim imenom.

In še tretja pripomba! V naslednjem razlaganju ne bodo upoštewane otroške pesmi, čeprav so, kot vemo, ne samo v Sloveniji ampak kar pri vseh evropskih narodih večinoma bitonske, tritonske ali tetratonske tj. uporabljajo samo nekaj tonov z melodičnimi obrati, kakršni so tudi v tetratoniki ali pentatoniki. Ker so ti pojavi v otroških pesmih, razširjenih po raznih deželah sveta, za našo rabo premalo izraziti, bodo upoštewane samo melodično bolj razvite pesmi, v katerih je mogoče jasneje videti tonski oz. tonalni sistem.

II.

Prvi vidik za raziskavo tetratonskih in pentatonskih pojavov (za zdaj se bom omejil samo na ta dva sistema), je njihova razširjenost po slovenskem ozemlju. Doslej najbolj znano oz. kar edino znano območje pentatonskih melodij v Sloveniji je bilo Prekmurje. Nanj so v zvezi s pentatoniko opozarjali nekateri muzikologi že pred nekaj desetletji npr. Stanko Vurnik, France Marolt. Zato si Prekmurje prihranim za pozneje. Treba pa je vedeti, da se čista pentatonika ne pojavlja samo v Prekmurju, ampak da moremo najti čiste tetratonske ali pentatonske pesmi po vsem Slovenskem, največ na vseh obrobni območjih, pa tudi v notranjosti, celo v središču Slovenije. Take pesmi so – kakor lahko pričakujemo – zlasti obredne (jurjevske, svatbene, kolednice) pa tudi starejše pripovedne pesmi, balade. Eno takih obrobni območij, ki je ohranilo kar precej starinskih pojavov tudi v glasbi, je Bela krajina. Ni čudno, da moremo tam najti precejšnje število čistih tetratonskih melodij, npr. v jurjevski pesmi iz Metlike:

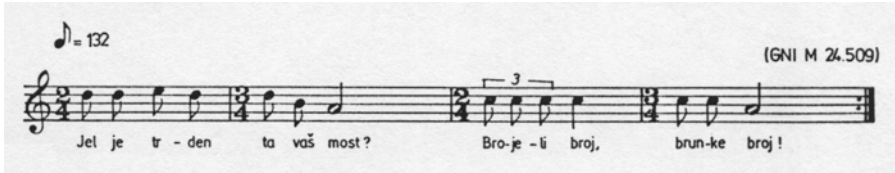
♩ = 116

Pro - šal je, pro - šal pi - sa - ni va - zam. (GNI M 20.319)

E - to je do - šal ze - le - ni Ju - rij v ze - le - ni mon - du - ri.

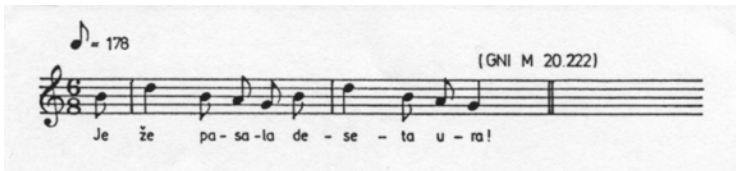
Drugi taki primeri so v kresnih, svatbenih, plesnih in pripovednih pesmih. Še več je

pesmi, katerih melodije so izvirno tetratonske ali pentatonske, toda vsebujejo tu in tam poltone (pien-tone), torej že kažejo predhodno stopnjo v diatoniko.

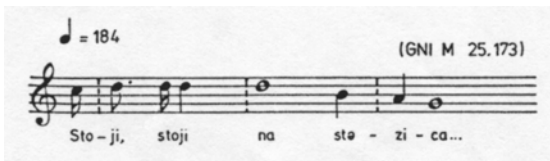


Kako ti poltoni vplivajo na značaj melodij in ali smemo te melodije še imeti za pentatonske, je tu odveč razpravljati, saj je to vprašanje obširno obdelal Bräilioiu v omenjeni razpravi. Pač pa po Bräilioiu in Bartóku raje poudarim neko drugo stvar, namreč da so pri analizi in ugotavljanju pentatonike in tetratonike v melodijah pomembnejši značilni melodijski obrati kakor pa sam abstraktni tonski niz. Take značilne obrate imenujeta navedena avtorja pentatonizme oz. tetratonizme (enako hrvaški etnomuzikolog Vinko Žganec).

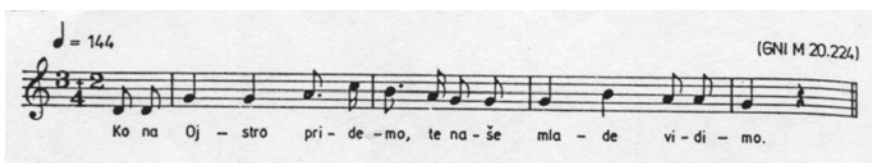
Tak, za slovenske tetratonske pesmi značilen tetratonizem je npr. v navedeni jurjevski pesmi. Najdemo pa ga v mnogih čistih tetratonskih in pentatonskih pesmih na drugem koncu Slovenije, v zgornji soški dolini, kjer se je ohranilo še velik drugih starinskih pojavov. Npr. pesem nočnega čuvaja iz Žage pri Bovcu:



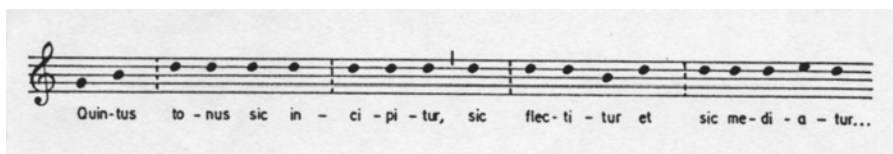
Naslednja pripovedna pesem iz Sužida pri Kobaridu spominja na psalmodijo gregorjanskega koral, v katerem resnično najdemo isti tetratonizem z enim poltonom.



Značilen tetratonizem je tudi "razloženi trizvok" - če naj uporabim izraz iz terminologije harmonsko pogojene umetne glasbe -, najpogosteje v smeri navzgor. Tak "razloženi trizvok" se sicer najpogosteje povzpne do kvinte, pogosto pa do zgornje oktave. Prim. neko drugo tetratonsko melodijo iz okolice Kobarida:



Do nedavnega je bilo med muzikologi razširjeno prepričanje, da je tovrstna melodika (akordna melodika, nem. Dreiklangs- ali Fanfarenmelodik) dokaj nov pojav, v zvezi z baročno glasbo, torej iz 18. stoletja. W. Wiora pa je nedavno opozoril, da se je taka melodika pojavljala že v srednjem veku. Zagotovo je še starejša, saj je razširjena pri t. i. primitivnih narodih, kakor je pokazal Bräiloiu. Med drugim najdemo "razloženi trizvok" tudi v gregorijanski pentatonski psalmodiji, npr.



Vse to se mi je zdelo potrebno poudariti tudi zato, ker velja akordična melodika, ki je zelo značilna za slovensko ljudsko glasbo, pogosto za nekaj novejšega, prevzetega od Nemcev in skritega pod imenom alpska melodika. Da taka melodika sploh ni alpska ali samo alpska, bo povedano še na koncu. Njen pravi izvor je namreč v tetratoniki, kakor nazorno kažejo primeri iz Rezije.

Prej pa še dva primera čiste pentatonike iz doline Soče

Tretje območje, na katerem se je ohranilo več pesmi s čisto tetratoniko in pentatoniko v melodijah, je Koroška, zlasti Ziljska dolina. Čista tetratonska melodija je npr.

Nazadnje naj navedem še eno območje v Sloveniji, ki je poleg drugih starinskih pojavov ohranilo več zgledov čiste tetratonike in pentatonike. To je območje v osrednji Sloveniji severozahodno od Ljubljane: Ihan, Moravče, Domžale, okolica Kamnika in Tuhinjska dolina.

Iz vsega je jasno razvidno, da se čista pentatonika in tetratonika ne pojavljata samo v Prekmurju, marveč po vsem Slovenskem, od Koroške do Bele krajine, od Krasa do Prekmurja. Vsi primeri na Slovenskem pripadajo sistemu do-tetratonike (I. modus) in do-pentatonike. Samo na severozahodnem robu Prekmurja, blizu madžarske meje, najdemo razmeroma redke primere V. modusa pentatonike, la-pentatoniko, s povsem drugačno melodiko. Ti primeri so po mojem mnenju prevzeti od Madžarov. Eden od dokazov za to je dejstvo, da so primeri la-pentatonike v Prekmurju, enako kakor v Medjimurju in na Madžarskem, vedno samo enoglasni, medtem ko je vsa druga pentatonika v Prekmurju in drugod po Sloveniji v zvezi z večglasjem.

III.

S tem prihajam na drugi vidik pentatonike na Slovenskem, na pentatoniko v večglasju. Začuda so slovenski muzikologi, ki so se ukvarjali z ljudsko glasbo Prekmurja (J. Dravec, R. Hrovatin) spregledali neko pomembno dejstvo, pravo znamenitost, namreč čisto pentatonsko dvoglasje. To dvoglasje je prekmurska značilnost in čeprav se nadaljuje prek Hrvaškega Zagorja še v Podravino, se je v najčistejši obliki ohranilo prav v Prekmurju.² Naj navedem za zgled balado s čisto pentatonsko melodijo:

Ne-ža ho-da pro-so ple't vsa-ko ju-tro ra-no,
vsako ju-tro ra-no, vsa-ki ve-čer ke-sno. (GNI M 24 160)

V tej pesmi in drugih podobnih sta 2. in 1. glas v čisti pentatoniki, s poltonom (4) na enem mestu, toda le v nekaterih kiticah, sicer pa se poje tam terca. Pomembna podrobnost tega dvoglasja je križanje spodnjega glasu z zgornjim v končni kadenci. Domačini ga imenujejo *óber* peti ali *prek vleči*. Križanje nastane tako, da se v končni kadenci zgornji glas spusti prek sekunde na toniko, spodnji pa skoči čezenj in spremlja zadnja dva tona s kvinto in terco. Ta pojav je le v starejših melodijah, ki se končujejo v vodilnem glasu na toniki (primi).

² Josip Dravec ima v svoji zbirki "Glasbena folklorja Prekmurja (Ljubljana 1957) med 425 melodijami samo nekaj dvoglasnih, toda tudi v njih je 2. glas diatoniziran z vodilnim tonom.

♩ = 88

Fli-ček mi si - di, fti - ček mi si - di na ze - le - noj vej - ki, (GNI M 24.185)

nje - ga mi gle - di, nje - ga mi gle - di ed - na bei - la go - spa.

Zdi se, da je ta način petja najstarejši in je zaradi njega v poznejšem razvoju zgornji glas prevzel v kadenci vlogo bivšega spodnjega glasu. Tako se več pentatonskih melodij konča na terci, čeprav se enako kakor starejše začenjajo s toniko. Zaradi kadence na terci pa jih seveda še ne smemo uvrščati v III. modus ali mi-pentatoniko.

♩ = ca, 216 Rubato

Po ce - sti mi gre - ta štu - den - ta - ra dva, (GNI M 24.190)

oj s_čr - ne so - le so - la - ra dva.

Na koncu naj navedem še primer dvoglasja, v katerem se v spodnjem glasu pojavljata oba poltona (tudi že vodilni ton) na dveh, treh mestih. Primer nazorno kaže, kako je pentatonika in pentatonsko dvoglasje prešlo v dursko diatoniko, čeprav so se v njem sicer ohranile vse glavne značilnosti pentatonskega dvoglasja. Naj še dodam, da čisto pentatonsko dvoglasje ni omejeno samo na Prekmurje, ampak ga najdemo tu in tam v krajih na desnem bregu Mure, v Prlekiji.

Podoben, zanimiv primer imamo z Gorenjskega, balado, ki je bila posneta v neposredni bližini Kamnika, torej na območju, kjer je tako dvoglasje nekaj izjemnega in je zato po mojem mnenju dokaz, da je moral biti tak način petja nekoč razširjen po večjem delu Slovenije.

♩ = 100

Ker - mu se drem - le, naj gre spat, ka - kor je sto - riw An - zel mlad. (GNI M 24097)

Zgornji glas te melodije je v čisti pentatoniki, v spodnjem glasu pa je na enem mestu polton. Pomembno je tudi, da je spremljajoči glas na dveh mestih v kvartnem intervalu in da je melodija brez vodilnega tona.

IV.

Zastavlja se vprašanje, ali je dvo- in večglasje v takih primerih nastalo pozneje in bilo dodano pentatonskim melodijam ali pa je pentatonika na tem območju že od začetka v zvezi z večglasjem? Odgovor na to vprašanje dobimo iz skrajnega severozahodnega kotička Slovenije, iz Rezije. Na gradivu iz Rezije se kažeta dve stvari, ki sta po mojem mnenju zelo pomembni ne samo za slovensko ali jugoslovansko muzikologijo, marveč tudi za nekatera muzikološka vprašanja v evropskem okviru.

1. Vsa ljudska glasba v Reziji (razen pripovednih pesmi, ki jih zdaj pojejo samo enoglasno, in cerkvenih pesmi), torej vsa vokalna in instrumentalna rezijanska glasba sloni na dvoglasju z bordunom in kaže, kako se je to dvoglasje polagoma razvilo v triglasje z vsemi značilnostmi znanega alpskega večglasja. Mislim, da se s tem pojasnjuje doslej nerešeno vprašanje njegovega nastanka.

2. Rezijanska ljudska glasba pojasnjuje tudi nastanek do-pentatonike na tem delu Evrope in mogoče tudi pri drugih slovanskih in neslovanskih narodih. Okrog 50% vseh rezijanskih melodij se giblje v obsegu trikorde z veliko terco. Zelo pogosto je temu trikordu dodana kvarta pod toniko borduna, vendar samo na začetku kot predtakt in je zato zunaj strukture, ki jo smemo imeti za čisto trikordalno.

Ta trikorde z veliko terco se kaže v bolj razvitih, očitno razvojno kasnejših primerih kot pyknon, jedro tetratonike, v kateri se začne takoj po privzemu novega tona - kvinte nad toniko borduna - kazati vse značilnosti akordične melodike "razloženega trizvoka", kakršno poznamo iz drugih slovenskih pokrajin.

Zelo pomemben se mi zdi pojav, da se pri bolj razvitih čistih tetratonskih primerih začenja bordun - dotlej popolnoma ustaljen - pomikati tu in tam na sosednje tone, vendar

le na tone trikorda oz. tetratonike. Tako imamo v reziji podobno dvoglasje, kakor je prej omenjeno prekmursko pentatonsko, le da je v Reziji to starejši pojav. Še bolj razločno prehaja spodnji glas s stalnega borduna v tistih pentatonskih melodijah, ki se razvojno navezujejo na tetratoniko.

♩ = 88 (GNI M 25.513)

Na hö - di hor na ta Ča - nen, na hö - di hor na ta Ča - nen,

Detailed description: This is a musical score for a vocal melody. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 88. The melody consists of several measures, each containing a pair of notes (dyads) that form a tetratonic scale. The lyrics are 'Na hö-di hor na ta Ča-nen, na hö-di hor na ta Ča-nen,'.

Medtem ko so v večglasnem petju primeri pentatonike razmeroma redki, številnejši pa tetratonski, so enoglasne melodije pripovednih pesmi v Reziji pretežno pentatonske.

♩ = 102 (GNI M 25538b)

Da li - pa mo - ja Wi - da, ko bö te ny - si li - pa

ta - kö ta pr - ve li - ta?

♩ = 96 (SLP 5/8 B)

Lin - če-ca Tür - kin - če-ca, to bi - la Tür - ka kra - ja hči.

Detailed description: This block contains two musical scores. The first is for the lyrics 'Da li - pa mo - ja Wi - da, ko bö te ny - si li - pa' and 'ta - kö ta pr - ve li - ta?'. It is written on two staves in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The tempo is quarter note = 102. The melody features several triplet markings. The second score is for the lyrics 'Lin - če-ca Tür - kin - če-ca, to bi - la Tür - ka kra - ja hči.' and is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature. The tempo is quarter note = 96.

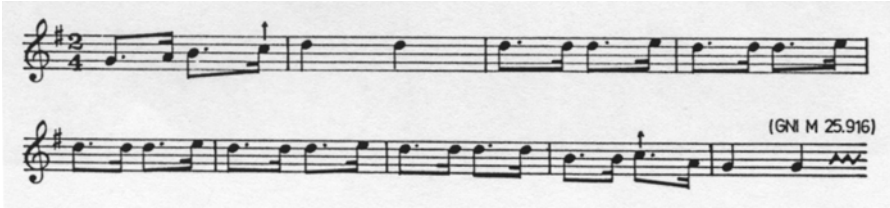
Kot posebnost rezijanske glasbe naj s posebnim podarkom navedem, kar je dokaj redek pojav v Evropi, namreč da je tudi instrumentalna glasba (v bordunskem dvoglasju violine-*cítire* in malega kontrabasa na 3 strune *brúnkule*) ohranila čiste tetratonske in pentatonske primere, čeprav se je instrumentalna glasba v Reziji kakor povsod drugod razvijala hitreje kakor vokalna.

♩ = 88 (GNI M 25.408)

Da hö - ra ta Ba - nö - ri - na, da hö - ra ta Ba - nö - ri - na,

la - li - la, la li li le, da hö - ra ta Ba - nö - ri - na.

Detailed description: This is a musical score for a vocal melody. It is written on two staves in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The tempo is quarter note = 88. The melody consists of several measures, each containing a pair of notes (dyads) that form a tetratonic scale. The lyrics are 'Da hö-ra ta Ba-nö - ri - na, da hö - ra ta Ba-nö - ri - na, la - li - la, la li li le, da hö - ra ta Ba-nö - ri - na.'.



Zadnji primer je melodija *Ta-pústove*, ki spada med plese pustnih šeg. V njej se pojavlja na koncu fraze lidijska kvarta, samo malo nižja od temperirane, zvišane kvarte. Lidijska kvarta je za instrumentalno glasbo zelo značilna. Sprašujem se, ali ni mogoče ta pojav v zvezi z enim redkih primerov lidijskega FA-modusa, ki ga je zapisal Dravec v Prekmurju?

Rezijanskih primerov, ki kažejo postopno prehajanje iz tetratonike in pentatonike v diatonske durovske melodije, tokrat ni mogoče obravnavati. Najbrž je podobno razvojno pot prešla vsa ljudska glasba na Slovenskem, da je dospela do današnjih oblik, v katerih prevladujejo durovske heptatonske melodije. Iz številnih ostankov čiste tetratonike in pentatonike po vsem Slovenskem lahko sklepamo, kako je nastal dur v tem delu Evrope. Zelo verjetno velja isto tudi za sosednje dežele. Do-tetratonika in pentatonika je dala v zvezi z bordunom trden tonalni temelj, toniko v pravem pomenu besede, in zgradbo, ki je zelo blizu durskemu značaju. Potem je bilo potrebno samo še z dvema poltonoma (pientonoma) preiti iz pentatonske (petstopenjske) razdelitve oktave na heptatonsko oz. heptakordalno lestvico, se pravi dursko. Kdaj in kje se je začel ta razvoj, je vprašanje, ki presega okvir tega referata. Vsekakor se je do-pentatonika, kakor jo poznamo v Sloveniji, ohranila mestoma po vsej Evropi. Da to ni samo stvar srednje in zahodne Evrope, dokazuje pojav enake pentatonike v Bolgariji in Makedoniji. V Bolgariji obstajajo popolnoma enake pentatonske melodije z enakimi tetratonizmi in pentatonizmi in tudi podoben prehod v dur. Tudi na štokavskem območju med Bolgarijo in Makedonijo na eni strani ter Slovenijo in kajkavsko Hrvaško na drugi strani, kjer prevladuje popolnoma drugačen glasbeni sistem, v bistvu diatonski ali celo kromatičen (nem. Engmelodik), se vendar poredkoma pojavljajo sledovi tetratonske, pentatonske pa celo trikordalne melodike z veliko terco ter sledovi durske melodike. Te, doslej nekako prezrte pojave bi bilo treba na omenjenih območjih raziskati in razložiti. Po mojem mnenju je to ena od nalog jugoslovanske etnomuzikologije.

Pojasnila kratic pri notnih primerih:

GNI M = zvočni posnetki arhiva Sekcije za glasbeno narodopisje ISN ZRC SAZU

Dev V = Oskar Dev, Koroške slovenske narodne pesmi. V. zv., Maribor 1926.

SLP = Slovenske ljudske pesmi, 1. Ljubljana, Slovenska matica, 1970.

ZUSAMMENFASSUNG

DIE PENTATONIK ALS AUSGANGSPUNKT DER ENTWICKLUNG SLOWENISCHER VOLKSMUSIK

Einführend erklärt der Verf., dass eine Abhandlung über die Pentatonik keine modische

Übertreibung sei, sondern das neu entdeckte musikalische Material, aufgenommen im Tale Rezija (Val di Resia, Prov. Venezia Giulia), gerechtfertigt ist.

1. Es geht hier um die do-Pentatonik, um die Tonleiter *g a h d e g* mit *g* als tonalem Zentrum. Entgegen der älteren Autoren, welche die Pentatonik als das älteste Tonsystem betrachteten, haben einige jüngere z. B. Brăilou und Wiora festgestellt, dass die Pentatonik selbst spätere Entwicklungsstufe darstellt.

2. Bisher galt in Slowenien nur Prekmurje als jenes Gebiet, wo die Pentatonik vorkommt. Nun zeigte sich, dass pentatonische Melodien in ganz Slowenien, vor allem in den Randgebieten, in den brauchgebundenen Liedern und in den Balladen zu finden sind. In einigen Melodien kommen hier und da Halbtöne (*pien-ton*) vor. Sehr wichtig sind charakteristische melodische Umkehrungen, genannt Pentatonismen bzw. Tetratonismen. Der Verf. gibt dafür einige Beispiele.

Dreiklangmelodien galten unter den Musikern bislang als eine neuere, von den Barockmusik, also aus dem 18. Jh. stammende Erscheinung, in Slowenien als alpin, übernommen von den deutschen Nachbarn. Doch Wiora und Brăiloiu zeigten an beispiele, dass die Dreiklangmelodik in der Tetratonik wurzelt. In Slowenien findet man sie sowohl in Rezija als auch in Kärnten und im zentralen Gebiet, unweit von Ljubljana. In Prekmurje gibt es einige Beispiele der la-Pentatonik, nach der Meinung des verf. dem Einfluss der nahen ungarischen Volksmusik zuzuschreiben.

3. Die Pentatonik in Slowenien verbindet sich mit der Mehrstimmigkeit. In Prekmurje kommt im zweistimmigen Singen älterer Melodien noch ein charakteristisches Detail zum Vorschein, nämlich die Überschneidung der unteren Stimme mit der oberen, wofür das Volk eine eigene Bezeichnung hat. Die Beispiele in denen beide Halbtöne (der eine noch Litton zugleich) erscheinen, zeigen, auf welche Weise die Pentatonik sich in die Dur-Diatonik entwickeln konnte.

4. Nun stellt sich der Verf. die Frage, ob die Zwei- und Mehrstimmigkeit den pentatonischen Melodien später hinzugefügt wurde, oder aber war die Pentatonik auf diesem Gebiet von Anfang an mit der Mehrstimmigkeit verbunden. Die Antwort kam ihm vom Material aus Rezija. Dort klingt sowohl die vokale als die instrumentale Volksmusik zweistimmig mit Bordun. Etwa 50% aller Melodien bewegt sich im Rahmen der Trichords mit der grossen terz. Wenn noch die Quint oberhalb der Tonik im Bordun hinzu kommt, so zeigen sich gleich alle Merkmale der Dreiklangmelodik, bekannt aus anderen Teilen Sloweniens. Auch die instrumentale Volksmusik in Rezija ist nur zweistimmig, ausgeführt vom Duo aus Geige und dreisaitigen Cello (statt des ursprünglichen Bassets).

Ähnlich wie in einigen Melodien in Rezija die Pentatonik in die Dur-Diatonik übergegangen ist, müsste auch in anderen Gebieten die Dur-Melodik entstanden sein. Die Do-Pentatonik, wie man sie in Slowenien festgestellt hat, ist stellenweise auch in anderen Ländern Europas erhalten und zwar nicht nur im Westen, sondern auch im Osten (z. B. Bulgarien und Mazedonien). Der Verf. sieht eine wichtige Aufgabe für die Ethnomusikologe gerade diese Phänomene zu erforschen.

ARHAIČNI SLOVANSKI PETEREC-DESETEREC V SLOVENSKI LJUDSKI PESMI

(SLOVENSKI ETNOGRAF, 12, LJUBLJANA 1959, STR. 181-202)

Študij ljudske pesmi po glasbeni strani pripelje raziskovalca prej ali slej do spoznanja, kako velikanskega, celó odločilnega pomena za glasbeno strukturo pesmi je metrična struktura besedila. Metrika ljudske pesmi je pravzaprav temelj, ki daje najbolj zanesljivo oporo raziskovanjem in spoznanjem etnomuzikologije. Tako je eden največjih sodobnih etnomuzikologov, B é l a B a r t ó k,¹ pri svojih raziskovanjih razvrstil pesmi po metrični obliki verzov. Še pred njim je ukrajinski etnomuzikolog F. K o l e s s a² poudaril pomen metrike: »Silabična shema z določenim številom zlogov v skupinah in verzih *določa* takó obliko melodične strofe kot njeno ritmično strukturo.« Metrika ljudske pesmi je torej nekakšno obmejno področje med etnomuzikologijo in pesemsko-tekstno folkloristiko oziroma literarno teorijo in zgodovino. Etnomuzikologija pa posega vanjo ne samo zaradi njenega direktnega glasbenega pomena, ampak tudi zato, ker najbrž le glasbena ritmika lahko pojasni dosti problemov v metriki kot takšni, n.pr. prehajanje verzni naglasov v zgodovinskem razvoju ali postopne transformacije ene metrične strukture v drugo.

Mogoče je prav zaradi omenjenega obmejnega značaja področje metrike v ljudski poeziji na splošno nekam zanemarljivo. Takšno temeljito delo kot ga imajo Francozi³ vsaj za nekatere metrične oblike ljudske poezije, imajo le redki narodi. Pri jugoslovanskih narodih je bil večje pozornosti lingvistov in drugih raziskovalcev deležen le junaški deseterec, druge metrične strukture in druga metrično-oblikovna vprašanja so kljub nekaj delom⁴ v preteklosti nakazana le v najširših obrisih ali pa še popolnoma neobdelana. Na področju slovenske ljudske pesmi je metriki največ pozornosti in razprav posvetil Ivan G r a f e n a u e r.⁵ Ker je pri tem oral ledino, je ostalo dosti vprašanj nerešenih pa tudi še nedotaknjenih, kar najbolj občuti etnomuzikolog pri študiju ritmičnih, melodičnih in oblikovno arhitektonskih pojavov. Najvidnejša ugotovitev Grafenauerjeva je veljala dolgi pripovedni vrstici kot najstarejši in dolgo časa edini obliki slovenskega ljudskega pesništva, ki so ji šele od 12. stoletja dalje sledile druge metrične oblike verzov. Prav teza o posebni dolgi vrstici,

¹ B. B a r t ó k, Das ungarische Volkslied, Berlin-Leipzig 1925.

² Dr. F. K o l e s s a, Ritmika ukrain'skih nar. pisen', 1907 (citirano po: O. T i m k o, Naša pisanja III, Ruski Kerestur 1954, str. LXXXII).

³ P. V e r r i e r, Le vers français, I-III, Paris 1930-1932.

⁴ Tukaj so mišljena predvsem dela: L.Zima, Nacrt naše metrike narodne, Zagreb 1879; Dr. W. Wollner, Untersuchungen über den Versbau des südslavischen Volksliedes, Leipzig 1886; dr. T. M a r e t i ć, Metrika narodnih pjesama, Rad Jug. akad. znan. i umjetnosti, knj. 168 i 170, Zagreb 1907.

⁵ Predvsem v razpravah: Lepa Vida (=LV), Ljubljana 1943 (str. 130-172: Pripovedna dolga vrstica); isti, Najvažnejše ritmične oblike v zgodovini slov. narodne pesmi, Etnolog XVI (1944). Gl. tudi I. Grafenauer, Narodno pesništvo (v delu »Narodopisje Slovencev«, II, Ljubljana 1952, str.27-30, Ritmična oblika).

v kateri so število zlogov in zlogovni poudarki brez pomena,⁶ je puščala odprto vprašanje, kakšna naj bi bila melodično-ritmična oblika takšnih verzov. O posebni koralni strukturi melodij in koralnem načinu petja, ki naj bi po domnevi F. M a r o l t a⁷ ustrezala pripovedni dolgi vrstici v naši najstarejši dobi – in res si je težko predstavljati drugačno melodično strukturo, ki bi mogla ustrezati tej vrstici po vidikih kot jih je predstavil Grafenauer – namreč ni v naši ljudski pesmi, kolikor nam je doslej znano, ohranjenega nobenega sledu.

Na drugi strani so obširna terenska raziskovanja Glasbeno-narodopisnega inštituta v Ljubljani v zadnjih letih in naraščajoča zbirka gradiva, posnetega z modernimi tehničnimi sredstvi, vodila do spoznanj, ki se v nekaterih bistvenih oblikovnih pogledih križajo s podobo slovenske ljudske pesmi, kot nam je znana iz številnih tekstnih zapisov v Štrekljevi zbirki. Pri primerjalnem študiju metrično-ritmičnih pojavov v ljudski pesmi drugih slovanskih, predvsem južnoslovanskih narodov so ta spoznanja dobivala zmeraj trdnejšo oporo in so dala povod za informativno poročilo avtorja z naslovom »Nove ugotovitve o metriki in ritmiki slovenskih ljudskih pesmi« v Društvu folkloristov Slovenije (16. aprila 1957). Odkritje arhaičnega, tako imenovanega »lirskega« deseterca ter prav tako starega slovanskega tridelnega osmerca v naši ljudski pesmi, o katerem je bilo govora v tem poročilu, se mi je zdelo upoštevanja vredno posebno zato, ker v marsičem spreminja dosedanje poglede na razvoj in najstarejšo fazo naše ljudske pesmi. Pričujoča razprava je sistematična in podrobna razširitev omenjenega poročila, kolikor se je nanašalo na arhaični deseterec. V pripravi pa je še druga, v posameznostih izdelana razprava o tridelnem osmercu v naši ljudski pesmi.

I

Transkripcija zvočnih posnetkov gradiva, ki ga je v raznih krajih Slovenije zbral v zadnjih letih Glasbeno-narodopisni inštitut, ter primerjava tega gradiva s starejšimi zapisi ljudskih pesmi so pripeljale do načelne ugotovitve, ki potrjuje zmeraj znova: *zapisi pesemskega besedila, ki niso ali niso bili od vrstice do vrstice zapisani natanko po petju, so v oblikovnem pogledu tako nezanesljivi, da so za vsako direktno sklepanje o obliki, torej tudi o metriki, popolnoma nerabni.*

Melodija pesmi je na eni strani tisti element, ki večkrat pevcu ali pevki avtomatično sproži spomin na pozabljene verze, katerih se brez melodije ni mogel spomniti, na drugi strani pa je ona urejajoči princip, ki enako avtomatično poskrbi v verzih za enakomerno porazdelitev akcentov, število zlogov in naglaševanje posameznih zlogov, ki se v naših pesmih absolutno podreja glasbenim akcentom (ictus), četudi to pride včasih navzkriž z normalnim naglaševanjem besed. Tako se je pri terenskem raziskovanju dostikrat pokazalo, da je zapeta oblika verzov vse drugače urejena od oblike, ki jim jo daje pevec včasih pri poskusih rekonstrukcije napol pozabljenega besedila z recitacijo. Razumljivo je torej, da so zapisovalci pesmi z melodijami že v starejši dobi dosti bolj natanko zapisali tudi obliko

⁶ I. G r a f e n a u e r, Narodno pesništvo, str.27.

⁷ I. G r a f e n a u e r, Lepa Vida, 131; gl. tudi F. M a r o l t: Slovenske prvine v kočevski ljudski pesmi, Kočevski zbornik, Ljubljana 1939, 254 in 316.

teksta kot sami zapisovalci besedil. To dokazujejo vse doslej objavljene zbirke naših ljudskih pesmi z napevi, enako to dokazuje velika rokopisna zbirka pesmi z napevi svoječasnega »Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi« iz leta 1906-1914 (citirana kot OSNP), čeprav je celo med temi zapisi dosti pesmi, ki so jih zapisovalci po lastnih opombah le deloma zapisali po petju, dokler namreč niso ujeli napeva v zapis. Ostali del pesmi, zapisan po narekovanju, kaže na žalost dostikrat oblikovno zelo porušeno obliko.

Še vidnejša je porušena oblika največjega dela pesmi v zapisih iz prve polovice 19. stoletja, ki predstavljajo jedro Štrekljeve zbirke (citirane kot SNP) posebno v prvi knjigi (Pesmi pripovedne vsebine). To so zapisi zapisovalcev, ki so zapisovali le besedilo (n. pr. M. Majar, O. Caf, M. Kastelic, M. Ravnikar-Poženčan), bodisi že od vsega začetka brez natančnega posluha za ritem pesmi, bodisi z občutnim dodatnim spreminjanjem v lastnih redakcijah (n. pr. M. Ravnikar-Poženčan, St. Vraz i. dr.).

Za primer naj služi transkripcija zvočnega posnetka baladnega fragmenta, variante pravljične balade o Marjetici in Trdoglavu, ki jo je našel Glasbeno-narodopisni inštitut po več kot sto letih prvič in sploh prvokrat z napevom leta 1956 v Loki pri Mengšu.

A r h i v G N I 20713:

- 1 Jerca je šla po vədó,
pa jo več nazaj ni blo.
- 2 Vzev jo je ta dovji mož,
p'elu jo je pod vədó.
- 3 P'elu jo je pod vədó,
pa jo več nazaj ni blo.
- 4 Noter je bla let jxn dan,
ker je sinka pestvala.
- 5 »Vsáka nōvésta v gostjə gre,
šla bom tudi Jerca jest!«
- 6 »Ne h^uódi po šar^uoki pôt,
tam ker furman furajo.
- 7 Tam ker furman furajo
jən močnó preklinajo.
- 8 H^uodi po ta vozki pôt,
tam ker rožce rasejo.
- 9 Tam ker rožce rasejo
jən močnó precvetajo.«^{7a}

Š t r e k e l j , SNP 89:

- 1 Še je šla mati po vodo,
vzela je dete s' sabo.
Prišal je povodni mož,
povodni mož Terdoglav.
- 5 Vzev je dete mlado,
nesel ga je notri v vodo.
Marjetica pod vodo
sinka ziblje mladiga,
poldrugo leto stariga:
- 10 »Kaj te prosim Terdoglav
pusti mene k' mater v vas,
da pojdem od njih slovo jemat.«
»Li pojdi, ti Marjetica, k' mater vas!
Hodi po širokih cestah,
- 15 koder tovorniki hodijo
in strašno preklinjajo;
Ne hodi po vozkih stezičicah
koder romarji hodijo,
svet roženkranc molijo,
20 bi ne mogla več nazaj.« Itd.

Primerjava zvočnega posnetka z zapisom M. Ravnikarja-Poženčana na desni strani je v oblikovnem pogledu silno poučna. Zapeta pesem kaže popolnoma enakomerno tekoč ritem čistih sedmercev - ◡ - ◡ - ◡ -, od osemnajstih verzov se loči le eden s pridejano

^{7a} Pesem z napevom objavljena v: M. Jagodic, Narodopisna podoba Mengša in okolice, Mengeš 1958, pogl. »Ljudska pesem« (V. Vodusek-Z. Kumer), str.190.

anakruzo (»Ne h^uódi . . .«), eden pa po vrinjenem enem zlogu (»Vsáka nevesta . . .«). Zapis iz Štrekljeve zbirke kaže le v osmih verzih pravilno obliko sedmerca brez anakruze ali z njo (v. 1, 3, 8, 9, 10, 11, 16, 20), ostalih 12 verzov je ritmično zmedenih, med njimi je nekaj pravih spak (v. 12, 13, 14, 17). Naj ob tej priliki opozorim le še na strofično obliko pête pesmi t.j. kupleta dveh sedmercev, obliko, ki v zapisu M. Ravnikarja sploh ni nakazana in je celo popolnoma zabrisana. Tridelne skupine verzov pri njem so najbrž nastale tako, da je zapisovalec izpuščal ponavljanja verzov (n. pr. verzov 8, 15) in dodajal lastne verze (n. pr. v. 10, 13).

Enako ali še bolj zmedeno podobo kaže zelo velik del zapisov v prvi, pa tudi še v naslednjih knjigah Štrekljeve zbirke. Za primer naj služi legenda »Marija, ptica pevka in zamorska deklica«, ki v številnih zvočnih posnetkih GNI kaže zmeraj in vselej isto pravilno obliko, distihon osmerca in sedmerca (8 + 7), z anakruzami ali brez njih in z dierezo v vsakem verzu, kar lahko označimo z verzno formulo 4/4 + 4/3:

- 1 Jena tička / j^opørletela
iz dežele / štajerske.
- 2 Prav lépo pesem / je zapela
od Marije / žalostne.
- 3 Marija je u / tronu stala
in je tička / prašala:
- 4 »Kædó je tebe / pet nauču,
al s jo sama / zrajtala?«
- 5 »Mené ni ubedøn / pet nauču,
jo nisem sama / zrajtala. (Itđ., *arhiv GNI 20708*).^{7b}

Od 27 variant te pesmi v Štrekljevi zbirka (SNP 544-570) je ta isti metrum jasna podlaga 25 variantam.⁸ Od teh pa so zapisi kolikor toliko vseskozi ritmično le v osmih primerih (SNP 546-550, 555, 556, 559), deloma že precej nenatančni v 5 variantah (SNP 554, 557, 562, 565, 566), silno zmedeni pa v 11 primerih, med njimi v zapisih O. Cafa, M. Majarja in tudi v fonetično sicer zelo eksaktnem zapisu K. Štreklja samega (SNP 544, 551, 552, 560/I, 561, 563, 564, 567-570).

Pri metrično tako nenatančnih zapisih, ki so pri nekaterih zapisovalcih, n. pr. O. Cafu, večkrat bližji le izvlečku vsebine v prozi, bi bila teoretično mogoča domneva, da gre tukaj za nekakšen bistveno drugačen princip verzne strukture, kot je to domnevo izrekel I. Grafenauer.⁹ Ker pa izvirajo taki zapisi tudi iz konca 19. stoletja, je tak drugačen princip verzne strukture izključen, ker bi se nam morala ohraniti v vseh neštetihih zapisih pesmi z napevi od začetka 19. stoletja do danes vsaj kakšna sled melodične »koralne« ali analogne strukture, ki bi taki verzni strukturi ustrezala. Na drugi strani kažejo zapisi drugih, vse-splošno znanih ljubezenskih pesmi pri nekaterih zapisovalcih enako zmedeno podobo, kjer pa bi bila domneva načelno drugačne verzne strukture sama po sebi absurdna. Takole

^{7b} Pesem z napevom objavljena v delu kot v prejšnji opombi, str. 194.

⁸ SNP 553 s hrvatske meje je skoraj gotovo v tridelnih osmercih 3/2/3; SNP 545, ki kaže dozdevno pretežno obliko nibelunškega verza, je vendar dvomljiva zaradi nekaterih verzov.

⁹ I. G r a f e n a u e r, Zamorci in zamorske deklice v nar. legendah, Dom in Svet 1939, 417.

je n. pr. O. Caf zapisal drugo kitico splošno znane pesmi (SNP 1594), ki se poje in se je po vseh starejših zapisih napevov pela vseskozi samó v distihu 8 + 7, kar se vidi še tudi iz prve kitice Cafovega zapisa (Delaj, delaj dekle pušel – mi na pot prežalostni):

Z erdečo žido ga bom povila,
gor na klobuk ti ga bom pripela
ze zlato knoflico
da bo se svetila
kakor sonce rumeno.¹⁰

Podrobna kritika virov v vseh primerih starejših zapisov besedil, ki je nujen pogoj za sleherno sklepanje o obliki pesmi, bi pokazala relativno zanesljivost posameznih zapisovalcev v metričnem pogledu. Pokazala bi n. pr., da je od vseh zapisovalcev do srede 19. stoletja največ posluha za ritem pesmi imel M. Valjavec. Ne glede na to pa primerjava z zapisi pesmi z napevi upravičuje trditev, da je slovenska ljudska pesem v starejših zbirkah tekstnih zapisov v oblikovnem, predvsem v metričnem pogledu le prevelikokrat hudó spačena.

II

Naše ljudske pesmi, zapisane natanko po petju, kažejo v nasprotju z omenjenimi popačenimi zapisi tekstov pravilnosti metrično-ritmične oblike, o katerih lahko na tem mestu naštejemo le na kratko nekatere glavne ugotovitve:

1. Ritmika slov. ljudske pesmi sloni vseskozi na istem temeljnem načelu, ki velja predvsem za ljudsko pesem vseh slovanskih narodov (razen velikoruskega področja) in večine drugih evropskih narodov, namreč na načelu *silabičnosti*, to je na določenem stalnem številu zlogov v posameznih verzih, z določenimi mesti zlogovnih poudarkov. Predvsem z drugimi južnoslovanskimi in sploh slovanskimi narodi druží slovensko ljudsko pesem značilno grupiranje zlogov v besedne skupine, deljene z dierezami, čez katere besede ponavadi ne morejo prehajati (gl. primer citiran na prejšnji strani).

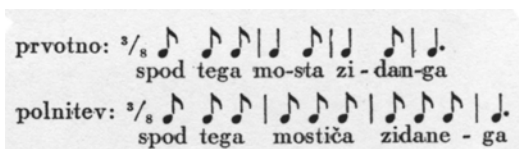
2. K stalnemu številu zlogov v verzih ne spada v slovenski ljudski pesmi anakruza, ki je v nekaterih metričnih shemah oziroma v konkretnih pesmih stalna, v drugih samo poljubna (gl. isti primer), sem in tja celo dvojna. Prav zaradi tega je edino umestno šteti stalno število zlogov v verzih od prvega poudarjenega zloga dalje, in ne – kot je marsikje posneto po literarni poetiki – že od anakruze, pa morda samo do zadnjega poudarjenega zloga, po čemer imajo metrično terminologijo urejeno Francozi in deloma Italijani. Po pogostni anakruzi se vidno loči slov. ljudska pesem od pesmi drugih slovanskih narodov,^{10a} bliža pa se nemški in romanski ljudski pesmi, v katerih je anakruza skorajda pravilo.

3. V verzih se sem in tja pojavljajo nadštevilni zlogi. Ta pojav pa je dvojne vrste in ima

¹⁰ Prim. prav tako ritmično zmedene zapise O. Cafa drugih splošno znanih ljubezenskih pesmi, n. pr. SNP 1443, 2245 ali zelo razširjene pripovedne SNP 319 itd.

^{10a} Podobno pogosto kot v slovenski ljudski pesmi nastopa anakruza le še v pesmi Lužiških Srbov (prim. L. Haupt-J. E. Schmalzer, Volkslieder der Sorben in der Ober- u. Niederlausitz, Anstat. Neudruck, Berlin 1953).

tudi dvojen izvir. Relativno pogostnejša je tako imenovana ritmična *polnitev*, ki izhaja iz glasbene ritmike napeva: nadštevilni zlogi nastopajo na mestih, kjer zavzema prvotno en zlog po trajanju daljšo ritmično vrednost od osnovne enote, n. pr.



Ta pojav, ki ga imenujejo Nemci *Versfüllung*, Francozi *remplissage*, je najbolj pogosten v ljudski pesmi germanskih narodov, kjer je zaradi tega večkrat težko izluščiti temeljno metrično obliko.¹¹

Razmeroma redkejši je pojav ritmične *drobitve*: za uslugo tako rekoč iz zadrege vrinenemu zlogu se razdrobi osnovna ritmična enota na dva dela, n. pr. osminka v dve šestnajstinki, dve osminki v osminko triolo i. pod. Primer za drobitev nudi zgoraj citirana pesem o Jerci in divjem možu v verzu »Vsaka nǎvěsta...«

Oba pojava pozna poleg naše tudi ljudska pesem drugih južnoslovanskih narodov, vendar najbolj pogosto v primerih, ki kažejo po muzikoloških kriterijih na relativno poznejše stopnje razvoja. Isto velja za pojav prehajanja besed čez diereze v njihovi in slovenski ljudski pesmi, tako da lahko postavimo načelo, ki lahko služi pri raziskovanju kot pomemben formalno stilističen kriterij: *Strogost glede stalnega števila zlogov in glede dierez v verzih je večja na relativno starejših razvojnih stopnjah.*

Kako je torej z našo najstarejšo ugotovljivo fazo in s pripovedno dolgo vrstico, ki po dosti vidikih nasprotuje naštetim ugotovitvam?

III

Slovenska ljudska pesem pozna veliko bogastvo metričnih shem. Nekatere so po izviru očitno skupne slovanskim narodom. To so predvsem *izometrične* sheme (ki se ponavljajo v vseh verzih enako): šesterec, sedmerek 4/3, dvodelni osmerek 4/4, trodelni osmerek 3/2/3. Le v redkih primerih in le na področjih, meječih na sosedno hrvaško ozemlje se pojavljajo: »junaški« deseterec 4/6, deveterec 6/3, enajsterek 4/4/3, trinajsterek 4/4/5. Na drugi strani imamo v naši ljudski pesmi dosti *heterometričnih* struktur, po večini povzetih od naših severnih in zahodnih sosedov: distih 8 + 7 (tako imenovani »romarski« verz), distih 7 + 6 (tako imenovani vagantski verz), distih 6 + 5 (tako imenovani nibelunški verz) in alpsko »poskočno« vrstico (nem. Ländlervers), ki je glede na svoj nastanek pravzaprav distih 5 + 4. K heterometričnim strukturam moramo šteti tudi nekatere bolj zapletene večvrstične kitice, nastale v razvojno poznih dobah iz zgoraj naštetih, n. pr. štirivrstične 8-8-7-7, 7-7-7-5, 6-6-6-4, petvrstične 8-8-5-5-7 itd. Ker so metrične strukture produkt zgodovinskega razvoja in pripadajo po svoji največji frekvenci, in zato očitno tudi po izviru, različnim et-

¹¹ Prim. A. H e u s l e r, Deutsche Versgeschichte III, § 871.

ničnim ozemljem v Evropi, so same na sebi zelo pomembne pri vprašanjih relativnega datiranja in izvira naših pesmi.

V našete metrične sheme se da pri podrobni analizi in primerjavi variant s precejšnjo zanesljivostjo uvrstiti največji del metrično nenatančnih ali zmedenih tekstnih zapisov, o katerih je bilo prej govora. Vendar v te sheme se nikakor ne dajo spraviti nekatere pesmi kot n. pr. vse variante »Lepe Vide«, »Poljska kraljica« (SNP 35), »Španska kraljica« (SNP 36), torej prav pesmi, ki so služile I. Grafenauerju za oporo pri tezi o posebni pripovedni dolgi vrstici.

Pri podrobnem metričnem študiju pripovednih pesmi v Štrekljevi zbirki pa se je naenkrat razkrila v baladi »Sveta Kristina in njena mačeha« (SNP 611-614) posebna metrična struktura, ki je bila znana le iz pesmi drugih južnoslovanskih narodov pod imenom »lirski« deseterec s formulo 5/5, v nasprotju z »junaškim desetercem 4/6. Ritmična shema tega deseterca - ◡◡ - ◡ / - ◡◡◡ je bila znana na slovenskem ozemlju edinole iz obmejnega belokranjskega področja v jurjevskih obhodnih pesmih (SNP 4992-96), in še to le iz uvodnih formul, s katerimi se začenjajo tudi sosedne hrvaške jurjevske pesmi:

Prošel je, prošel / pisani vuzem,
došel je, došel / zeleni Juraj.

Pomen odkritja je bil že v tem, da se je ugotovil pojav iste metrične strukture v naših baladah in to na osrednjem slovenskem ozemlju. Zapisi te balade v SNP so iz Vodice, Kroke, Horjula in Slov. Bistrice:

Sveta Kristina / bolna ležala,	in je prinesla / gnojnice pit ji.
bolna ležala, / milo ječala:	Tako je rekla / sveta Kristina:
»Ko bi pač kdo mi / vode prinesel!«	»Če bom živela, / vam bom vernila;
Kaj je storila / mačeha huda?	Če bom umrla, / Bog vam poplačaj!«
Že mi je vzela / kurjo čepinjo	(SNP 611)

Dasi kaže citirani zapis Janeza Vajavca iz Vodice v dikciji sem in tja roko redaktorja, vendar ni dvoma, da ustreza metrum izvorni pesmi. To dokazujejo na eni strani druge tri variante v SNP (612-14); čeprav vlada v teh zapisih F. Poznika, I. Vrhovnika in dr. J. Vošnjaka taka ritmična zmeda, da služi lahko kot šolski primer za zgornjo trditev o popačenosti tekstnih zapisov, se vsi dokaj zgovorno strinjajo v metru onih verzov, ki se v pesmi največkrat ponavljajo in so morali torej zapisovalcem ostati najbolj v ušesu. To so začetni verzi in oni, ki ustrezajo verzom 8 - 9 citiranega zapisa.

SNP 612 (F. P o z n i k):	vse vam bom povrnila; Če pa umrjem,
Sveta Kristin'ca	15 Vam pa Bog plati!« Itd.
Je bolna ležala,	
Milo ječala.	SNP 613 (I. V r h o v n i k):
K sebi je klicala	
5 Svojo mater, tujo mater:	»Lé sem, le sem, moja mat',
»Moja mati,	Al' b' mi otlí postljo prestlat'!«
Pojte, meni posteljco posteljite!«	Postljo je prestlala,
Postljo je postljala,	Trnje je vmes namešala.

Noter je djala
10 Trna bodečega,
Pod glavo pa kamnje zelnate:
»Če bom živila,

5 »Če se izzravim,
Vse bom vrnila;
Če pa umrjem,
Vam pa Bog lonaj;« Itd.

1 Sveta Kr. sti. na bolna le . ža . va, bolna le . ža . va, mivo jo . ka . va,
ma . če . fo svo . jo kseb je kli . ca . va. ‹

2 Đundena rosa na Du . naj pala, miada de . vojka đundeka bra . la.

3 Szántot . tam győ . pöt . ve . tét . tem gyön . gyöt . Haj . tot . lam á . gát . Széd . tem vi . rá . gát .

4 O po . sví . ce . ní je sed . lák pá . nem, pošle si sel . ku pro pi . vo s žbá . nem.

5 Janičku, kdej si? A . ničko, v lesi, už mně podvazu . jú pantli . čkú vla . sy!

6 Mi ne duk Dewe lai . mu . žę lemli, tam patim' ke . me mergy . tę aug . ti.

7 Hępez go . po . ry там кума мо . а, а б кы . му gib . ra, mo gy . wa mo . a!

8 Mlada Vi . da je pelni . ce pra . la Na šrokem mo . rji, na bel' mo pe . ski,
Pa se je mi . lo jo . ka . la, pa se je mi . lo jo . ka . la.

9 2. Pr . šva je je . na pi . sa . na bar . ka, pa stopi vun en če . ren za . mo . rec.
Sprèlé . pa Vi . dà i zgódej vstávà pl . ní . ce i prá . wà
pa zwóve . kà . wà, pr šrókmó mó . rję nà béwmo pró . dō.
Original: | J J J | J | itd.

10 Es ba . rait bañrlein zboaischeanai Liabai, es ba . rait bañr . lein zboaischeanai Liá . bai.

Na drugi strani pa je metrična pravilnost Valjavčevega zapisa potrjena še bolj jasno s tremi zapisi variant te balade z napevi, vsemi tremi v desetercih 5/5. To so Kokošarjev zapis iz Podmelca (št. 458 njegove rkp. zbirke) ter F. Kramerjeva zapisa iz Vinja nad Dol-skim (OSNP 6797) in Goričice pri Ihanu (OSNP 8105).¹²

Metrum deseterca 5/5 pa se je končno pokazal kot ključ, ki odpre brez slehernega nasilja skrivnostna vrata onih prej omenjenih pesmi, ki so se upirale ključem drugih metričnih modelov. Preden preidemo do teh pesmi, je treba podati nekaj ugotovitev o značaju in razširjenju tega deseterca zunaj slovenskega ozemlja.

IV

Deseterec 5/5 nam iz umetne literature, bodisi v antični, bodisi v poznejših dobah, ni znan. Kvečjemu je poznan njegov sestavni del, peterec z metrično shemo - ◡ ◡ - ◡, pod imenom versus adonius kot sklepní verz antične sapfijske kitice.¹³ Če nam torej o nastanku in razvoju deseterca 5/5 ne morejo nič povedati literarno zgodovinski viri, nam vendar lahko dajo vsaj posredno oporo za sklepanje podatki o njegovi razširjenosti in frekvenci na določenih etničnih področjih in pa vrsta in starost pesmi, v katerih se pojavlja. Ker pa takih podatkov ni bilo mogoče dobiti iz vseh avtorju znanih oziroma dostopnih metričnih razprav, morajo služiti v ta namen objavljene zbirke pesemskega gradiva.

Mislím, da se dá zanesljivo trditi, da je deseterec 5/5 nepoznan ljudski pesmi roman-skih in germanskih narodov. Obširne metrične razprave A. Heuslera (*Deutsche Versgeschichte*, I–III, Berlin-Leipzig 1929), P. Verriera (*Le vers français*, I–III, Paris 1930–1932) ali F. d'Ovidia (*La versificazione italiana*, Milano 1910) ga nikjer ne omenjajo z eno samo besedico; prav tako ga ni bilo mogoče zaslediti v nobenem primeru vseh dostopnih zbirk pesemskega gradiva teh narodov, razen dveh balad v kočevski ljudski pesmi, o katerih bo govora spodaj. Pač pa ga pozna ljudska pesem skoraj vseh slovanskih narodov, čeprav predstavlja tudi pri njih deseterec 5/5 najredkejšo izometrično strukturo. Po vsej verjetnosti gre pri tem desetercu za nekakšen arhaičen verz, ki se je do danes ohranil le še v redkih primerih. Na njegov arhaičen značaj kaže bolj kot samo njegova redkost največja frekvenca tega verza v obrednih pesmih, ki so vezane na razne ljudske šege. Take pesmi so po svojem bistvu najbolj konservativne, pač zaradi njih stroge normativnosti; pri najmanjši spremembi predpisanega obreda grozi po ljudskem verovanju nesreča hiši, domačim, polju, živini itd. V nasprotju z njimi so se druge pesmi elastično prilagajale razvojnim spremembam. Kot so nam zaradi tega obredne pesmi na ozemlju Jugoslavije ohranile do dandanes relikte najbolj arhaičnih napevov, kar jih poznamo, tako bo pač isto veljalo tudi za metrično strukturo deseterca 5/5, ki jo najdemo v njih.

Na hrvaškem kajkavskem ozemlju, kjer deseterec 5/5 še relativno najbolj pogosto nastopa na vsem teritoriju Jugoslavije,¹⁴ je ohranjen povečini le še v prastarih obrednih

¹² Obe zbirki sta v arhivu Glasbeno-narodopisnega inštituta (GNI), Ljubljana

¹³ Kot drugi del verza oziroma bolje kot drugi verz distiha posebne vrste se versus adonius pojavlja tudi v starocerkvenimozarabski himni »Tristes nune populi – Christe redemptor«, ki jo citira Grafenauer (Lepa Vida, 163) kot primer metričnega načela dolge pripovedne vrstice.

¹⁴ Zbirka Hrvatske narodne pjesme kajkavske (= HNPKajk.), uredio dr. V. Ž g a n e c, Zagreb 1950,

pesmih, bodisi *jurjevskih* (primer citiran zgoraj, ali: »Ovo se klanja / zeleni Juraj«, prim. SNP 4988-9), *kresnih* (»Ivan se šeče / po zlatnom mostu«, prim. SNP 5019; »Tri su se gore / razelenile«, HNPkajk. 61; »Dobar vam večer / vam gospodari«, Kuhač V, 294; »Sve su divojke / na žarkom kresu«, HNPkajk., str. 453), *žetvenih* (»Pčelica leti / gorom pod gorom«, prim. SNP 426, 1183, 7441) ali *svatbenih* (Potoči Ivan / zlatnu jabuku«, prim. SNP 5042).

Na štokavskem ozemlju je deseterec 5/5 še redkejši. V zbirki Vuka Karadžića n. pr. obsegajo knjige II-IV in VI zgolj pesmi v junaškem desetercu. V V. knjigi je od skupaj 715 pesmi 26 pesmi¹⁵ v desetercu 5/5, med temi – značilno – skoraj vse (24) obredne svatbene; v I. knjigi je od skupaj 800 pesmi 48 pesmi, med njimi 20 svatbenih, v tem desetercu. Svatbene pesmi tega metra v obeh knjigah so koncentrirane na skrajni jugozahod (Boka Kotorska) in skrajni sever oziroma severovzhod (Srem, Bačka, Baranja). Na samem ozemlju Srbije je deseterec 5/5 najti silno redko in skoraj le na področjih v neposredni bližini bolgarske meje.¹⁶ V Bolgariji in Makedoniji namreč frekvenca tega deseterca spet naenkrat naraste. Zelo skopi podatek M. A r n a u d o v a ,¹⁷ da imajo ta metrum po obsegu in značaju najrazličnejše bolgarske pesmi, posebno kratki lirični in nekateri baladni motivi, je treba dopolniti s tem, da imajo isti metrum zelo pogosto njihove obredne pesmi.¹⁸ Podobno je v makedonski ljudski pesmi. Zbirka Vl. D j o r d j e v i ć a (Srpske nar. melodije, Južna Srbija, Skoplje 1928) obsega n. pr. od skupaj 428 pesmi 16 pesmi v desetercu 5/5; od teh jih je 7 obrednih, 2 baladni, 3 ljubezenske, 3 plesne in 1 šaljiva.¹⁹

Podobno se najde deseterec 5/5 pri vseh severnih Slovanih, v zbirkah čeških, slovaških, poljskih, ukrajinskih in beloruskih pesmi, pa tudi pri njih v razmeroma majhni frekvenci.²⁰ Od neslovanskih narodov je deseterec 5/5 poznan v nekaj sporadičnih primerih madžarskih pesmi; tako je B. B a r t ó k²¹ v celotnem gradivu 7814 pesmi lahko ugotovil le 8 pesmi v tem petercu-desetercu. Številka sama in dejstvo, da jih je Bartók uvrstil v skupino pesmi, ki kažejo bolj ali manj na tuj izvir,²² govore zgovorno za vpliv slovanskih sosedov v teh pesmih. Pač pa nastopa deseterec 5/5 s presnetljivo visoko frekvenco v ljudski pesmi baltičnih narodov.²³ Sam ta pojav bi potrjeval z nove strani arhaično, lahko bi rekli praslovansko poreklo peterca-deseterca.

obsega od skupno 490 tekstov 10 pesmi v desetercu 5/5: št. 30, 44, 47, 61, 65, 279, 372; var. k 30, 362, 366. – V. Ž g a n e c, Nar. popijevke hrv. Zagorja, Napjevi, Zagreb 1950 (=NPHZag.) obsega od skupno 1135 pesemskih napevov 48 napevov s tem desetercem na 22 različnih tekstnih tipov: št. 5 – 9, 14 – 23a, 555a – b, 558, 559, 594, 609, 618a – f, 619, 629, 652.

¹⁵ Gl. št. 5, 47, 51, 85, 91, 101 – 119, 177, 576.

¹⁶ Zbirka Vl. D j o r d j e v i ć a, Srpske nar. melodije, Beograd 1931, obsega od skupno 597 napevov le 9 pesmi v desetercu 5/5: št. 83, 85, 147, 161, 162, 202, 224, 242, 418. Od teh so razen zadnje vse iz pirotskega okrožja.

¹⁷ M. A r n a u d o v, Poetika na b'lgarskata narodna pesen' (Očerki po b'lgarskija folklor, Sofija 1934) 283 ss.

¹⁸ Prim. zbirko V. S t o i n a, Nar. pesni ot' Timok' do Vita, Sofija 1928, kjer je že samo od 362 kolednih in lazariških pesmi 22 v desetercu 5/5.

¹⁹ Gl. št. 16, 43, 99, 175, 353, 360, 390; 308, 309; 8, 187, 267; 164, 336, 407; 331.

²⁰ Zbirka K. J. E r b e n a, Prostonárodní česke pisne a říkadla, Nové vyd., V Praze (1886) ima od skupaj 811 napevov 10 pesmi v tem desetercu: št. 107, 254, 301, 357, 488, 500, 524, 600, 701, 786.

²¹ Das ungarische Volkslied, Berlin 1925, 66.

²² Op. cit., 61.

²³ Zbirka G. H. F. N e s s e l m a n n a, Littauische Volkslieder, Berlin 1853, kaže isti peterec bodisi v

V

Zanimivo je, da ima zapis ukrajinske kolednice s prakulturno bajko o ustvarjenju zemlje, ki jo citira I. Grafenauer (Lepa Vida, 158) kot podporo za dokaz o praslovanskem značaju pripovedne dolge vrstice, skoraj vseskozi čisto obliko deseterca 5/5:²⁴

Oj ščo tam bulo / z počatku svita, (+ refren)
ničo ne bulo, / jno more voda, (+ refren)
na tyj vodyci / jedno derevce, (+ refren)
na tim derevci / dva pamolodci, itd.

Če torej deseterec 5/5 prav po svojem arhaičnem značaju ustreza starostnemu pogodu, da stopi na mesto Grafenauerjeve pripovedne dolge vrstice,²⁵ je toliko manj presenetljivo, da zavzame mesto tudi v nekaterih slovenskih pesmih, ki naj bi bili zgledi za pripovedno dolgo vrstico.

Najbolj jasno se vidi to pri pesmi »Poljska kraljica«, ki je po Grafenauerju ohranila staro pesemsko obliko celo boljše kakor »Lepa Vida«;^{25a} veliko bolj jasno pač v prvotnem zapisu, objavljenem po J. Glonarju (Stare žalostne, Ljubljana 1939, 45-48), kot v močno spremenjeni redakciji tega zapisa v SNP 35. Kljub deloma popačenemu zapisu je dosti verzov čistih desetercev 5/5, poleg tega še več pravih peterskih hemistihov, ostali pa se dajo z malenkostnimi dodatki [] ali izpuščenimi () zlogi v smislu ljudske dikcije rekonstruirati v pravilno metrično obliko (vprašljivi hemistihii so pisani kurzivno):

- | | |
|--|---|
| 1. O vahtar, vahtar / beneški vahtar!
(vahtar kliče):
»[Hitro] vstanite / že Benečani,
[že Benečani] / in(o) kapitani.
Po morju vleče / poljska kraljica, | 20 zdej zdej bom vzela / beneški tabor,
svet[i]ga Marka / [visoki] tur[x]n.«
Hitro so tekli / <i>po španskiga kraljiča</i> ,
(ino) so ga peljali / poljski kraljici
(materi). |
| 5 za sabo pelje / <i>tristo bark</i> ,
v vsaki barki / <i>tristo soldatov</i> ,
vsaki soldat jma / <i>svojiga slugo</i> ,
Vsak(i) sluga ima / <i>svojiga junga</i> .
Zdej [zdej] bo vzela / beneški tabor, | 24 [Španska kraljica]/ga je spremljala,
24 a[ga je spremljala] / <i>miło (se po njem)</i>
jokala. |
| 10 svetiga Marka / [visoki] tur[ə]n.«
Hitro so stali / že Benečani, | 25 Tako je rekla / poljska kraljica:
»Tiho [ti] bodi, / španska kraljica!
(Jest) sim ga redila / tri cele leta,
pa si (mi) ga vkrala, / španska kraljica, |

desetercih, bodisi v heterometričnih kritičnih strukturah kot relativno najpogostejši verz. Čiste deseterce 5/5 gl. n. pr. v št. 13, 19, 22, 67, 74, 77, 97, 100, 105, 107, 108, 111, 113 itd.

²⁴Od 54 petercev jih nima pravilne oblike samo 8 (vv. 5, 7, 8, 9, 11, 14, 15, 21), ki imajo kak zlog preveč ali premalo, kar pa gre bržkone na račun zapisovalca. To se vidi iz variante te pesmi, ki jo je objavil I. Grafenauer v razpravi Prakulturne bajke pri Slovencih (Etnolog XIV, 29). Ta zapis ima namreč čiste deseterce 5/5 brez slehernega madeža.

²⁵To bi veljalo vsaj za pesmi. Vprašanje je, ali se lahko v isto vrsto s pesmimi, t. j. z verzi, postavljajo primeri zagovorov, molitev itd., kot jih citira Grafenauer – ki se bržkone niso nikoli peli in kažejo tudi kvečjemu obliko deloma ritimizirane proze.

^{25a}I. Grafenauer, LV, 127.

- | | |
|--|--|
| <p>[že Benečani] / in(o) kapitani.
 2 1
 Naproti tekli / poljski kraljici:
 »O gnada, gnada, / poljska kraljica,
 15 (če se) č(e)mo [se] podati / in kvartir dati,
 tvojim soldatom (dosti) / jest[i] in piti.«
 (Kraljica pravi):
 »Jest [nəč] ne maram / (za) piti in(o) jesti,
 [moji] soldati / majo (že) zadosti.
 Če mi ne daste / špansk(i)ga kraljiča,</p> | <p>z njim si(m) skočila / na Beneč[i]jo.«
 30 Tako je rekla / poljska kraljica:
 »Kaj vam [jest] pravim, / moj[i] soldatje!
 Strelite meni / že na veselje,
 piskejte meni / že na veselje,
 godite meni / že na veselje,
 de sim dobila (nazaj) / špansk(i)ga
 kraljiča.«</p> |
|--|--|

Podobno se v hudo popačenem zapisu »Španske kraljice« (SNP 36) kaže nad 50% pravih peterskih hemistihov, n. pr. Španska kraljica; Svoje vojšake; Po morju vozi; Za sabo vodi; Bele Benetke; Ona je prišla; Vahtar zavpije; Drugič zavpije; So se zbudili; O gnada, gnada; Bote zaspali; Čern gvant nositi. Poleg teh je veliko lahko spoznavnih, četudi deloma porušenih hemistihov, n. pr. [O] gori, gori; [Vi] Benečane; Misli vojsk(o)vati; S svoj(i)mi vojšaki; (In) so gor ustali, (in) so tako djali itd.

Še eno dragoceno stilistično znamenje pomaga spoznati deseterec 5/5 v metrično zmedenih zapisih. To je ponavljanje drugega peterskega hemistiha na prvem mestu v naslednjem verz. Takšno prepletanje verzov s povzemanjem hemistihov je brez dvoma značilno za primitivne oziroma bolj prav rečeno arhaične stvaritve, ker ga komaj zasledimo sem in tja v šesterskih pesmih²⁶ ali v osmercih 4/4, pa le predvsem v starinskih pesmih, n. pr. v kresnih obhodnicah:

Tute jesu / lepi dvori,
 lepi dvori / ograjeni,
 ograjeni, / pometeni. (SNP 5075)

Takšne anafore – če jih smemo tako imenovati – verzov oziroma hemistihov pa so skorajda pravilno v sleherni pesmi z desetercem 5/5, kar bi z nove strani potrjevalo starinski značaj tega verza in takšnih pesmi. Najdaljše verige takšnih ananfor so spet ohranjene v obrednih pesmih, n. pr. v hrvaški jurjevski:

Ovo se klanja / zeleni Juraj, - kirales,
 zeleni Juraj, / zeleno drevce, - kirales,
 zeleno drevce / (v) zelenoj hali, - kirales,
 zelenoj hali / jukuni kapi, - kirales,
 5 jukuni kapi, / jubričkoj sablji, - kirales,
 jubričkoj sablji, / u bačkom pasu, - kirales,
 u bačkom pasu, / u plavi hlači, - kirales,
 u plavi hlači, / u žutih čižmah. Itd. (SNP 4988)

²⁶ Gl. M a r e t i ć, *Metrika*, knj. 170, str. 109

Prav takšne anafore hemistihov, ki so jih naši in drugi zapisovalci tekstov povečini izpuščali, nam pomagajo izpolniti očitne vrzeli v pesmih oziroma verzih, n. pr. v vv. 2-3, 11-12 zgornje rekonstrukcije »Poljske kraljice«.

Omeniti je treba še naglas na enozložnih predlogih, s katerimi se v naših, pa tudi v drugih slovanskih deseterskih pesmih začenja dosti hemistihov (n. pr. po morju vleče; za sabo pelje; ali n. pr. hrvaška SNP 5019: Ivan se šeče / po zlatōm mostu; za njim pohaja / deva Marija; na rokah nosi / tō malō dete). Dasi v slovenščini ni znan tako kot v srbohrvaškem jeziku prehod besednega naglasa nazaj na predidōči enozložni predlog, vendar ni dvoma, da stoji glasbeno ritmični akcent (ictus) v takih deseterskih hemistihih na predlogu. Začetek pesmi o »Lepi Vidi« n. pr.:

Prelepa Vida / pelnize prala
pri kraju morja / na sinji skali (Ms. Univ. bibl. št. 478)

bi po današnjih naravnih besednih naglasih res kazal na ritem, ki ga je domneval A. Žigon (Dom in Svet 1927, 42): ◡ - ◡ | - ◡. Vendar take izometrične ritmične sheme ne pozna ljudska pesem niti enega naroda v Evropi, na drugi strani pa ni dvoma, da je originalni in pravi *metrum* »Lepe Vide« z vsemi znanimi variantami – razen Prešernove prepesnitve – *deseterec* 5/5.

Značilen za to je zapis Fr. Marolta, objavljen v Grafenauerjevi študiji (LV, 87-92), v katerem so vsi verzi z malenkostnimi izjemami (vv. 8, 22, 70, 104, 120, 122) natanko deseterozložni, s cezuro po petem zlogu. Če bi bil kdo mnenja, da spričo dolgoletnega sodelovanja A. Žigona in F. Marolta ni popolnoma izključen sum redakcije po citiranem Žigonovem metričnem vzorcu, je na drugi strani presenetljivo veliko število hemistihov in tudi celotnih verzov, ki bodisi že po Maroltovih zaznambah akcentov ali po smislu samem terjajo ritem - ◡ ◡ - ◡, kot n. pr.:

v. 43 Kdó mē ◡ u towážu / stárgǎ očéta?
ali v. 47 Kèr gá bo mógu / tá gá ◡ u towážu.

Isti peterski ritem udarja na dan tudi iz vseh drugih tekstnih zapisov, ki so na žalost oblikovno hudo popačeni. Prej citirani neznanček v rokopiš (LV, 64-69) je poln takih hemistihov: stariga moshā; le s mano, s mano; in(o) bolno dete; ushpansko deshelo; po te j(e) poslala / shpanska kraljiza; in(o) bosh doila / shpan k(i)ga kraljizha; un jo j(e) prepelal / u shpansko deshelo; u barko j(e) stopila; rumeno sonze; kaj moje bolno / detizhe dela; tvoj (u)bogi mosh se / po morji vosi; in(o) tebe ishe; she bolj j(e) jokala; on se po tebi / premilu joka; kaj b' s(e) ne jokala; u morje globoko; nizh [ti] ne maraj / ti lepa Vida; jest bom spet tebi / drugo kupila; ino pri (mojim)u kralju (te) / bom (i)sgovorila; le lepo doji / moja kraljizha.

Podobno je s P o z n i k o v o v a r i a n t o iz Kroke (SNP 75): pisana barka; črni zamurček; kakor si bila; hudega moža; da bodeš dete; morče zažene; tolkanj žalvala; dete počenja; boš vince pila; kadar je prišla; lune vprašala; komej je Vida / to pričakala; gori je prišla / rumena zarja; jaz tebe vprašam; solnce prosila; o tiho, tiho; težko hodila.

B r e z n i k o v a v a r i a n t a iz Ihana (LV, 62-63): ja štrene prava; pisana barka; Jast

sem b(i)vayuhkà gorš / ta parve leta; takšnə korejncē; dete skopáva; ja že na sredə; dete počevə; matere jmevə; raj čxm na sred[ə] / murja skočit[ə]; kokər pər tjab se; svet kriš st[o]riva; na sred murja ja / notər skočiva. Za netočen metrični zapis pričajo že oksitonski sklepi nekaterih verzov (na belmo pesk; čarən zamurc; skočit; vazit), medtem ko so vsi drugi sklepi paroksitonski.

K r a m a r j e v a v a r i a n t a (LV, 61-62): na širokem morji; na belmo peski; milo jokala; pršva je jena / pisana barka; pa stopi vun en / čeren zamorec; ta prvo leto; še tol'ko lepa; starga očeta; on zmeram krega; za levo roko; k sebi u barko; oh, kaj bo dete; Vida je čes se / [svet] kriš storila; in je v globok[o] / morje skočila; brodnar odrine.

Če bi se zdela trditev o deseterskem ritmu »Lepe Vide« premalo utemeljena na podlagi omenjenih zapisov, je treba samo pogledati prej omenjene zapise »Sv. Kristine« (SNP 612-614) in se prepričati, kaj so bili zmožni zapisovalci napraviti iz popolnoma neizpodbitnega deseterskega ritma. Dodatno k temu nam spet le povzemanja hemistihov, tako značilna za deseterca 5/5, lahko izpolnijo očitne vrzeli v posameznih verzih teh zapisov, n. pr.:

Tvoj (u)bogi mosh se / po morji vosi,
 [po morji vosi] / in(o) tebe ishe,
 ali: Komu sim p(u)stila / stariga mosha,
 [stariga mosha] / in(o) bolno dete,
 ali: Un jo j(e) prepelal / u shpansko deshelo,
 [u shpanssko deshelo] / shpan ki kraljizi.

V prvem in zadnjem od naštetih treh primerov v neznančevem prepisu (LV, 70-72, vv. 45-46, 33-36) je vrzel izpolnil na tak način že sam Prešeren v svojem prepisu (gl. prav tam).^{26a}

Žigonovo začudenje,²⁷ kako da Prešeren pri svoji prepesnitvi ni čutil originalnega ritma ljudske pesmi, je toliko bolj utemeljeno, ker stoji na čelu rokopisa Prešernove prepesnitve kot nekakšen uvod, ki bi bil lahko tudi metrični zgled, fragment neke pesmi v čistem desetercu 5/5:²⁸

Padla po nozhi / slana je bela,
 Mlado selenje, / rosh'ze je vsela.
 V'semlji globoki / - moje veselje,
 Gori per Bogi / moje so shelje.

Prešernova postavitvev teh vrstic na čelo njegovi prepesnitvi je toliko bolj skrivnostna, ker je edino, kar jih družijo z ljudsko pesmijo »Lepe Vide« - značilni metrum deseterca 5/5,

^{26a} Prim. anafore hemistihov v Poznikovi inačici, vv. 12-13 in v verjetno pravilni obliki verzov 35-36:

*Gori je prišla / rúmena zarja,
 rúmena zarja, / rúmeno solnce.*

²⁷ Dr. A. Ž i g o n, Lepa Vida, Dom in Svet 1927, 42.

²⁸ Citirano po I. G r a f e n a u e r j u, LV, 64. - Na tem mestu je treba korigirati Grafenauerjevo trditev (LV, 39), da so te vrstice metrično »posnete po mlajših narodnih poskočnicah«. Poskočnice imajo v nečem podoben, ampak vendarle drugače izpeljan ritem, v katerem so bistvene anakruze in moški sklep, praviloma takole: u - u u - u / u - u u -

ki ga pa Prešeren v svoji prepesnitvi ni uporabil. Uporabil je namesto tega metrum po zgledu »trohejskega« junaškega deseterca 4/6 – sicer brez stalnih cezur – ki pa je slovenski ljudski pesmi tuj. Ali so bili torej omenjeni uvodni verzi morda Prešernov poskus v ritmu deseterca 5/5, ki ga je pa za prepesnitev »Lepe Vide« zavestno zavrgel?

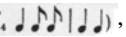
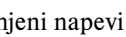
Nadaljnja potrditev za petersko-deseterski metrum ljudske balade o Lepi Vidi pride od nepričakovane, doslej popolnoma spregledane strani. To je metrum nekaterih nemških kočevskih variant te pesmi, ki kažejo isto obliko deseterca 5/5. Najbolj jasen je v tem pogledu zapis neznanca v Zg. Mozlju iz leta 1838, ki ga je objavil Fr. Kidrič v Carnioli:²⁹

Bie vriə ischt aũf nar / dai scheanə Mare.
 Lei biə shi schmoarosch / guə vriə aũfschteat nar,
 Shi richtqnt un a / scgneabeissai Baschə,
 Dai khloinə Leimqt, / dai khloinə Leimqt.
 5 Shi gangqnt baschən / zan proitən Meerə,
 zan proitən Meerə / zan tiəfən Sheabə. Itd.

Čeprav je ta zapis v dosti verzih ritmično zmeden, vendar ima od skupno 75½ verzov čisto obliko deseterca 5/5 18 verzov (poleg pravkar citiranih še vv. 8, 11, 12, 16, 19, 20, 21, 48, 50, 57, 67, 76), poleg tega še 41 pravih peterskih hemistihov in je v zapisu brez vsaj enega pravih peterskih hemistihov le 13 verzov (vv. 9, 17, 24, 27, 29, 41, 43, 45, 55, 56, 61, 65, 73). Tudi povzemanj – anafor hemistihov je v zapisu razmeroma veliko. Poleg citiranih vv. 5-6 so to še vv. 10-11, 31-32, 39-40; nadalje vrzeli hemistihov, ki kažejo na anafore, v vv. 20, 76 in tridelni verz 35 očitno enakega nastanka.

Tako dobi na videz nepomembni in očitno zato spregledani formalni metrični kriterij naenkrat velik pomen, ker v tem primeru potrjuje originalno obliko slovenske balade, na drugi strani pa lahko razsodi tudi o vprašanju, katera od obeh etničnih skupin na Kočevskem in v okolici je prevzela od druge snov in obliko balade o Lepi Vidi-Lepi Mari. Če namreč Nemci v svoji ljudski pesmi nimajo nikjer druge deseterca 5/5 kot na Kočevskem, je dosti jasna smer prevzema od slovenske okolice, Poleg te pesmi z nekaterimi variantami mi je bilo mogoče doslej ugotoviti deseterec 5/5 le še v kočevski ljudski baladi, objavljeni v DV-ldr I kot št. 9 v dveh variantah pod naslovom »Liebestod« (gl. notni primer 10), ki obe kažeta kljub metrično zmedenim zapisom precej pravih peterskih hemistihov.

VI

Naj spregovore – last, not least – o deseterskih pesmih še njihovi *napevi*. Medtem ko je v nekaterih hrvaških in srbskih pesmih ta peterec ritmiziran v dvodobnem taktu (e/4, ) je v čeških in ukrajinskih pesmih večinoma, v slovenskih pa v vseh ohranjenih primerih ritmiziran v tridobnem taktu (e/4, ). Takšen ritem imajo vsi trije ohranjeni napevi

²⁹ Citirano tu po Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, hrsg. vom Deutschen Volksliedarchiv, I, Berlin 1935, 36-37.

balade »Sv. Kristina«, katerih melodično najpreprostejši in zato najbrž prvotni, je naveden v sinoptični tabeli (glej str. 189) pod 1.

Podrobna primerjalna analiza deseterskih napevov pri različnih narodih pa pokaže zelo presenetljiv rezultat: velik del petersko-deseterskih napevov ima popolnoma isto melodično strukturo, tako da lahko govorimo o variantah enega in istega melodičnega modela, pa najsi gre – kot kaže tabela – za pesmi še tako različnih in oddaljenih narodov, od Slovenije (1) čez Češko in Moravsko (4, 5) do Litve (6), in čez kajkavsko Hrvaško (2) in Madžarsko (3) do Ukrajine (7) in do Bolgarije.³⁰ Melodično strukturo tega modela lahko precej natanko opišemo takole: melodična linija, ki se po navadi začinja in končuje na osnovnem tonu tonike, razpada v štiri dvotaktne fraze (ustrezajoče petercem), ki povečini kadencirajo padajoče v tonih razloženega trozvoka tonike, v končni kadenci pa z značilnim sekundnim zadržkom na poudarjeni dobi. Kadenciranje posameznih fraz, posebno druge in tretje, na tone dominante, kot ga kažejo nekateri primeri (3, 4), je očitno razvojno mlajše; s tem začinja dobivati melodija simetrično harmonično strukturo s kadencami Tonika-Dominanta-Tonika in z ustrežajočim sekvenciranjem v melodiji (4).

Poudariti je treba, da so v tabeli citirani notni primeri samo nekateri izmed večjega števila takšnih napevov skoraj v vseh citiranih zbirkah, in sicer ne glede na dursko ali molsko tonalnost. V citirani zbirki V. Ž g a n c a , HNPZag. (gl. op. 14) ima n. pr. večina vseh pesmi v desetercih 5/5 ne glede na ritmizacijo in ne glede na najrazličnejše tekste pravzaprav samo variante te melodične strukture, kot jo kaže primer 2.³¹ Ne da bi se na tem mestu hotel spuščati v globljo analizo tega presenetljivega pojava, naj bo omenjeno le, da je to že tretji primer dane metrične strukture, za katero mi je bilo mogoče ugotoviti, da je vezana – predvsem pri enaki ritmizaciji – tudi na enako melodično strukturo, in sicer na geografsko med seboj zelo oddaljenih področjih, n. pr. slovenska Gorenjska – centralna Francija – jugozahodna Nemčija,³² ali n. pr. Slovenija – Češka – Lužiška Srbska – Nemška Pomorjanska (z metrično shemo, prevzeto od sosedne Poljske).³³

To pa kaže, da je uvodoma citirano ugotovitev F. K o l e s s e o pomenu metrične strukture verzov treba še bistveno dopolniti: *ta ne določa samo arhitektonske oblike in ritmične strukture napeva, ampak do neke mere determinira tudi njegovo melodično strukturo*. O vzrokih takšne presenetljive melodične skladnosti, kot jo kaže za pesmi v desetercih 5/5 priložena tabela, pa je zaenkrat mogoče le reči: težko si je predstavljati, da bi takšne skladnosti v tolikšnem številu in na tako različnih etničnih področjih nastale po naključju, med seboj neodvisno. Mogoče ni pretirano sklepati kljub neke vrste akordični melodiki, ki bi po dosedanjih naziranjih datirala iz relativno poznega razvojnega razdobja, da se kaže nekakšen skupen praslovanski substrat tudi v teh melodijah, in ne samo v golem metru deseterca 5/5. Ž e W. W i o r a je namreč v delu »Europäischer Volksgesang« (Köln, s. a., 5) poudarjal, da spravljajo nove raziskave na dan veliko povezanost, ki sega včasih od skrajnega vzhoda do skrajnega zahoda Evrope ali pa od najzgodnejše dobe do danes, ter da se kaže to predvsem v tipičnih melodičnih strukturah, ki se pojavljajo na številnih področjih. Vendar

³⁰ Gl. V. S t o i n , Nar. pesni ot' Timok' do Vita, Sofija 1928, št. 1870, 1914, 2350, 2626, 2941.

³¹ Gl. št. 16 a-b, 17, 18 a-b, 19 a, b, e, f, 558, 559, 555 a-b, 594, 609, 652, 629, 618 d.

³² Gl. V. V o d u š e k , Izvor in razvoj baladno-plesnega ritmičnega tipa Lajnar-Cigan (pripravljeno za tisk).

³³ V. V o d u š e k , Tridelni osmerek v slovenski ljudski pesmi (v pripravi).

je Wiora doslej metrično in ritmično strukturo pesmi puščal v nemar in tudi primeri, ki jih citira, kažejo le nekakšno melodično podobnost, nikakor pa ne take popolne melodične in pa ritmične skladnosti kot jih kažejo naši primeri. Prav to bi v našem primeru upravičevalo poskus konkretnje razlage o izviru in vzroku takšne skladnosti pojavov na različnih etničnih področjih.

Model melodične strukture nam znanih deseterskih napevov, do katerega smo prišli, pa se izkaže še kot dodaten in odločilen kriterij za pravi metrum balade »Lepa Vida«. K r a m a r j e v zapis napeva (8) ni ritmično prav jasen; predvsem se natanko vidi, da obsega melodična strofa le dva deseterca in ne štiri. Napev zadnjih dveh desetercev oziroma njihovih ekvivalentov v zapisu je namreč melodično enak prvima dvema, čeprav sta zadnja dva metrično v zapisu bolj pomanjkljiva. Kljub delni premaknitvi akcentov, v katere je bodisi v resnici zašla pevka ali pa le zapisovalec s svojo postavitvijo taktnic, se jasno in razločno vidi ista melodična struktura po fazah, kot jo kažejo druge pesmi v tabeli, še celo n. pr. ukrajinska 7. To dejstvo upravičuje poskus rekonstrukcije pravilne ritmične oblike napeva (8a) na 2. kitico teksta, ki že v originalnem zapisu vsebuje dva čista deseterca 5/5.

Skladno z ugotovljenim melodičnim modelom deseterskih pesmi kaže končno še M a r o l t o v zapis 9. V njegovi šestdelni melodiji sta frazi na 2. in 3. peterec očitno poznejši vrinek, fraze petercev 1. – 4. – 5. – 6. pa predstavljajo melodično strukturo, ki se skoraj popolnoma sklada z modelom. Ritmično kaže zapis sicer podobo napeva, ki je predvsem pri kadencah raztegnjen v svobodnem rubatu (bodisi po dejanskem podajanju pevke, bodisi prilagojeno nazoru zapisovalca), kar pa je seveda daleč od kakšnega domnevnega »koralnega« načina petja. O njegovi pravi in prvotni ritmični obliki ne dopušča sama melodija nobenega dvoma, kot tudi obe melodiji (8, 9) le potrjujeta trditev v desetercu 5/5 kot pravi metrični obliki »Lepe Vide«.

Tudi napeva obeh omenjenih kočevskih deseterskih pesmi kažeta isto ritmično in zelo podobno melodično strukturo (gl. 10), le da je pri pesmi »Die Meererin« originalni Hauffnov zapis napeva neke deseterske variante očitno postavljen v napačni takt in zato v DVldr I, 35 redigiran v $\frac{3}{4}$ J J J J | J J J J | J J J J | J J J J itd. Napev balade »Liebestod« pa kaže v originalnem zapisu akcentno podobo $\frac{3}{4}$ J | J J J J | J J J J | J J J J itd. Ali je takšna akcentna premaknitev, ki se le prehudo bije z naravno dikcijo teksta, prišla resnično iz ust ljudskega pevca, ali pa jo je zakrivil le nevešč zapisovalec, je težko reči. Ni namreč dvoma po ritmu in melodiji peterških fraz, da je v obeh pesmih vsaj prvotna ritmična oblika bila enaka drugim deseterskim: $\frac{3}{4}$ J J J J | J J J J | J J J J | J J J J itd. (gl. akcentno rekonstrukcijo v 10).

Melodije deseterskih pesmi pa pokažejo še nekaj o metrični strukturi deseterca 5/5. Katero tekstno enoto naj namreč štejemo v ljudski poeziji kot verz, bi moralo odločiti pojmovanje ljudskega pevca in ne recimo konstrukcija literarne poetike. Pojmovanje ljudstva o verzu se kaže najbolj jasno v tem, da ga v napevu obseže z eno melodično frazo. Melodični frazi pa v deseterskih pesmih vidno in vseskozi ustreza peterec in ne cel deseterec. Če obsega večina dandanes ohranjenih deseterskih pesmi praviloma kitice po štiri peterce (nekatero pesmi s po šestimi peterci so pač nastale razvojno pozneje, s ponovitvijo druge polovice napeva, prim. 1), poznamo vendarle precej obrednih pesmi, ki obsegajo le dva peterca in refren, n. pr. makedonska pesem pri guganju na Jurjevo:

Skrši se granko, / granko maslinko. *Leljo, leljo,*

Poleg tega pa nekaj malega obrednih z enim samim petercem in refrenom, n. pr. prav taka jurjevska:

Prajmo nišaljka. *Leljo, leljo.*³⁴

Podoben pojav se najde tudi v omenjenem Kokošarjevem zapisu balade »Sv. Kristina«, v katerem obsega 10 desetercev od skupno šestindvajsetih le ponovitve peterca, n. pr.:

Sestre prosila, / sestre prosila,
De bi postlala, / de bi postlala.
Sestra postlala, / sestra postlala
skalco pod glavo, / skalco pod glavo.

Če torej dandanes govorimo zaradi krajšega in enotnega izražanja o desetercu 5/5, se moramo zavedati, da ostra meja med obema petercema nikakor ni samo diereza, kot jo poznajo nekatere verzne sheme, in je celo več kot oddih (cezura): to je meja med dvema verzoma. Prav zato je mogoča domneva, da so ti verzi – sami po sebi in po dolžini pripadajoče melodične fraze najkrajši, kar jih pozna danes ljudska poezija – prav zaradi svoje arhaično-primitivne kratkosti z razvojem zmeraj bolj izginevali, prepuščajoč mesto drugim, obsežnejšim in razvitejšim.

VII

Končno naj bodo le kratko naštetje še druge slovenske ljudske pesmi, v katerih se je dala doslej ugotoviti metrična oblika deseterca 5/5, s citiranjem verzov, ki v metrično zmedenih zapisih najbolj jasno kažejo na to obliko. To so od pripovednih: varianta »Hudičeve neveste«, SNP 195 (Kranjska); »Duša vagana«, SNP 386 (Grgar; gl. vv. 18, 36, 52-57, 60); »Marija v nebo vzeta«, SNP 401 (Fram; gl. vv. 1 do 11); »Jezus pomiri vodo Rajno«, SNP 437 (Lokovec; vv. 10-15); »Marija hoče Jezusu trpljenje odnesti«, SNP 442 (Volče na Tolminskem; vv. 14-18); »Jezus in Judje«, SNP 451 (Goriče pri Zilji; posebno vv. 4-5, 35-36) in bržkone tudi »Nočevanje na grobišču«, SNP 366 (Podmelec na Tolminskem; gl. ponavljajoče se vv. 19-20 = 29-30, 23 = 33 = 41, 25).

Iz drugih knjig Štrekljeve zbirke spada sem svatovska »Zrasle so, zrasle / nam tri konople«, SNP 5270 (Cerovec) in obsmrtna SNP 6337 »Prijte, le prijte / k moji procesji« z variantama 6338 – 6339 (vse iz Fram), od ljubezenskih pa le Vrazova iz Cerovca »Micka bi rada / Jurka dobila«, SNP 1334, ki kaže tudi v napevu prej omenjeni melodični model, poleg SNP 2318 »Ptice pod nebom / lepo žvinglaju« (Ormož) in po izviru dvomljive SNP 1489 (Podmelec). Čudno bi bilo, če ne bi deseterec 5/5 prav tako kot dosti drugih

³⁴ Oba primera sta vzeta iz zbirke Vl. D j o r d j e v i ć , Srpske nar. melodije, Južna Srbija, Skoplje 1928, gl. št. 43 in 390.

arhaičnih pojavov pustil usedline tudi v otroških pesmih (n. pr. SNP 7582, 7697, 7705, 7809); pojavlja pa se tudi v šaljivih SNP 8546 – 8547 »Lepa jā fara / svetā Trojicā« (Bratonci v Prekmurju) in SNP 8654 »Šmentana muha / kak si ti suha« (Gorenjska).

Poleg teh je nekaj pesmi, ki imajo peterec oziroma deseterec 5/5 kombiniran z drugimi verzniimi shemami, n. pr. 5/5 + 6 (SNP 887) ali 5/6 (SNP 894 – 897, 900 – 901, 952, 955), pa še ljubezenske »Ljubica v javorovi senci« (SNP 1255 – 1272) in »Rasti mi, rasti / travca zelena« (SNP 1219 – 1223), ki kažejo že preuredbe zadnjega, četrtega peterca v moški sklep. Vse to pa so razvojno mlajše prehodne oblike, ki jih bo treba obravnavati posebej, zlasti pri mikavnem, ampak težavnem vprašanju, ali in kakšna je zveza med desetercem 5/5 in ritmično v nečem podobno alpsko »poskočno« vrstico.

Mislím pa, da se dajo zgornje ugotovitve strniti v tale pomenljiv sklep: arhaični slovanski deseterec 5/5 je pravi in prvotni metrum nekaterih starih slovenskih pesmi, posebno pripovednih, ki so se ohranile predvsem le na sredi in na severozahodu slovenskega ozemlja, kjer je kakršenkoli poznejši vpliv ljudske pesmi drugih slovanskih narodov s severa ali vzhoda skoraj gotovo izključen. Ker tega značilnega metra Slovenci tudi nismo mogli dobiti od germanskih ali romanskih sosedov, smo ga morali sem prinesiti že s seboj ob naselitvi. Kot sem skušal pokazati drugje,³⁵ bo podoben sklep verjeten še za dve drugi splošno slovanski metrični strukturi, to je tridelni osmerek 3/2/3 in dvodelni osmerek 4/4, ki sta se prav tako ohranila predvsem v specialnem baladnem repertoarju severozahodnega slovenskega ozemlja. Prav za deseterec 5/5 pa velja, da je najbližji in pravi ekvivalent domnevani pripovedni dolgi vrstici, ki ji ustreza po cezuri med dvema hemistihoma in po dveh poudarkih v vsakem hemistihu. Le da ga loči od nje in obenem odlikuje stalno število zlogov v verzih ter stalna mesta zlogovnih poudarkov. S tem pa je enotno metrično načelo silabičnosti potrjeno tudi za najstarejšo ugotovljivo fazo slovenske ljudske pesmi.

DER ARCHAISCHE SLAWISCHE FÜNFSILBLER-ZEHNSILBLERVERS IM SLOWENISCHEN VOLKSLIED

ZUSAMMENFASSUNG

Die Texte von Volksliedern, die nicht streng von Vers zu Vers nach dem Gsang aufgezeichnet wurden, sind in formeller, vor allem in metrischer Hinsicht so unzuverlässlich, dass sie für eine wissenschaftliche Untersuchung der metrischen Fragen nur mittelbar brauchbar sind. Dieser Vorwurf trifft auf einen grossen Teil der umfassenden Textausgabe Štrekelj's (Slovenske narodne pesmi 1895 – 1923) zu. Das metrische Hauptprinzip, dass in den Aufnahmen des gesungenen slowenischen Volkliedes ganz klar und deutlich zu Tage tritt, ist dasselbe wie vor allem im Volkslied anderer slawischen Völker, d. h. die ständige Silbenzahl der Verse, das ständige Akzentschema und charakteristische Diäresen zwischen bestimmten Silbengruppen in einzelnen Versschemen. Das Liedmaterial zeigt, dass diese Prinzipien in Liedern relativ älterer Entwicklungsperioden strenger eingehalten werden

³⁵ V. V o d u š e k, Nekaj opazanj o baladnih napevih Slovenije, gl. Rad kongresa folklorista Jugoslavije u Zaječaru 1958 (v tisku).

als in denen der jüngeren Zeit. Es entstand also das Problem, wie die These Prof. I. Grafenauer's über die sog. narrative Langzeille, welche die älteste und bis zum XII. Jahrhundert einzige Versform des slow. Volksliedes gewesen sein sollte – deren Struktur aber gerade hinsichtlich der Silbenzahl und des Akzentschemas prinzipiell anders sein sollte – damit in Einklang zu bringen wäre.

Indem fast alle metrisch ungenauen oder sogar bis zur Unkenntlichkeit verworrenen Textaufzeichnungen in Štrekelj's Werk doch zu den Versschemenzugeordnet werden konnten, die das slow. Volkslied teils mit anderen südslawischen, teils mit germanischen und romanischen Nachbarvölkern gemeinsam hat, boten dabei einige Balldenaufzeichnungen harträckigen Widerstand; unter ihnen waren vor allem die Varianten der »Lepa Vida-Ballade, die andererseits von Grafenauer als Hauptbeispiele der narrativen Langzeille angeführt wurden. Da enthüllte sich dem Verfasser in der Ballade »Die hl. Kristina und ihre Stiefmutter« (Štrekelj, No. 611 – 614) das Bestehen auf dem slow. Zentralgebiet des sog. »lyrischen« Zehnsilblers mit dem Schema - u u - u / - u u - u der bisher nur von anderen südslawischen Völkern her bekannt war.

Die Frage nach dem Ursprung und dem Vorkommen dieser Versstruktur führte zum Ergebnis, dass sie im romanischen und germanischen Volkslied nicht bekannt, jedoch allen slawischen Völkern gemeinsam ist. Ihre relativ grosse Seltenheit auch bei diesen, ihr Auftreten meistens in alten Brauchtumsliedern, sowie ihr Vorkommen bei den baltischen Völkern weisen auf ihren archaischen Ursprung. Diese Versstruktur ergab sich als der richtige Schlüssel auch für die meistens ziemlich verworrenen Aufzeichnungen der »Lepa Vida-Ballade. Als zusätzlicher und unerwarteter Beweis dafür können einige Varianten der deutschen Ballade »Die Meererin« aus der Gottschee gelten, die dasselbe Metrum zeigen. Bei diesen sowie bei der Ballade »Liebestod« (DVIDr, I, No. 4 und 9.), die dem Verfasser bisher als die einzigen Lieder in deutscher Sprache mit dieser Versstruktur bekannt sind, zeigt gerade die bisher vernachlässigte Frage der metrischen Form auch sehr deutlich auf die Richtung der Liedübernahme von einer ethnischen Gruppe zur anderen.

Endlich zeigt die rhythmisch-melodische Analyse solcher Zehnsilberweisen eine überraschende Kongruenz eines grossen Teils dieser Liedweisen bei verschiedenen slawischen und baltischen Völkern, so dass man von einem einzigen melodischen Grundmodell sprechen könnte. Dieses Grundmodell könnte vielleicht als ein Zeichen eines gemeinsamen Substrats auch in melodischer Hinsicht gedeutet werden. Die Überreinstimmung der bekannten »Lepa Vida« - Weisen mit diesem Modell bestätigt die Richtigkeit der metrischen Analyse.

Das Vorkommen einer solchen metrischen Struktur im zentralen und nordwestl. slow. Gebiet, für die keine Übernahme von den Nachbarvölkern in Betracht kommen kann, spricht ziemlich deutlich für ihre altslawische Abstammung.

ANAKRUZA V SLOVENSKI LJUDSKI PESMI

(ZBORNIK 12. KONGRESA JUGOSLOVANSKIH FOLKLORISTOV, CELJE 1965,
LJUBLJANA 1968, STR. 303-313)

Slovanske metrične sheme verzov v ljudski pesmi se brez izjeme začenjajo s poudarjenim zlogom in torej ne poznajo anakruze. Zato jim je predtakt, glasbeno-ritmični ekvivalent anakruze, v bistvu tuj. Nasprotno so v ljudski pesmi germanskih in romanskih narodov verzne sheme s poudarjenim zlogom na začetku relativno redke, anakruza oz. predtakt je posebno v pesmi pri germanskih narodih skoro pravilo.

Pri slovanskih narodih, ki so ob naseljevanju prodrli najbolj proti zahodu v srednjo Evropo in so živeli dolga stoletja v stiku in pod močnim vplivom germanskih oz. tudi romanskih sosedov, se je moral naravno ta vpliv odraziti tudi v ljudski kulturi, torej tudi v ljudski pesmi. Podobno kot Slovenci izmed južnih Slovanov, so med severnimi Slovani Lužiški Srbi prevzeli več metričnih shem zahodno-evropske ljudske pesmi in z njimi vred tudi pogostno anakruzo.

Na drugem mestu¹ smo skušali pojasniti, kako se v starejših slovenskih baladnih napevih še sploh ne pojavljajo mnoge zahodno-evropske metrične sheme, ki pa so zelo pogoste v novejših ljubezenskih in drugih pesmih, iz česar se da sklepati na postopno prevzemanje neslovanskih metričnih vzorcev predvsem v nekih relativno poznejših razvojnih dobah. Verjetno pa je, da je na razvoj ljudske pesmi pri Slovencih in na prilagoditev starih slovanskih shem takim z anakruzami vplival tudi splošni akcentni razvoj slovenskega jezika.

Današnja slika slovenske ljudske pesmi v metričnem pogledu in glede na pogostost anakruz bo pokazala najboljše naslednja pregledna tabela o frekvenci posameznih tipov verzov, ki velja lahko precej točno in reprezentativno za vse centralno slovensko področje. Obrobne pokrajine (Prekmurje, Bela krajina) imajo nekoliko drugačno sliko, enako tudi Rezija. Podatki so izračunani na podlagi slučajnostne izbire 800 pesmi iz manuskriptne zbirke Odbora za nabiranje slov. narodnih pesmi iz let 1960 - 1914 (v arhivu Glasbeno-narodopisnega instituta v Ljubljani). Pri tem se poslužujemo naslednjih simbolov:

- a) Za slovanske tipe verzov uporabljamo že uobičajene znake za število zlogov obenem z znaki za cezure oz. diereze, npr. 4/6 = epski deseterec, 4/4 = trohejski osmerec, 3/2/3 = tridelni osmerec itd.;
- b) za sheme distihov in štirivrstičnih kitic uporabljamo vezaje, za razne kombinacije osmercev in sedmercev v štirivrstičnih kiticah npr. 8-7-8-7, 8-8-7-7, 8-8-8-7 itd.;
- c) za najpreprostejšo ponazoritev posameznih verzov naj služi akcentna shema, pri čemer so akcentuirani zlogi (bodisi z glavnimi ali s stranskimi poudarki) označeni s simbolom

¹ Gl. Neka zapažanja o baladnim napevima na področju Slovenije. Rad kongresa folk. Jug. u Zaječaru i Negotinu 1958 g., Beograd 1960, str. 112 sl.

a in neakcentuirani s simbolom *n*. n.pr.: trohejski peterec = *anana* = - u - u -, »daktilski« peterec = *annan* = - u u - u itd. Začetni *n* pomeni anakruzo, (*n*) pa fakultativno anakruzo.

	Frekvenca
<i>A. »Trohejski« verzi oz. distihi:</i>	
1. 8-7: distihon osmerca in sedmerca, t. im. »romarski verz« = <i>anananan</i> - <i>anana</i> (v vseh kombinacijah: 8-7, 8-7-8-7, 8-8-8-7, 8-8-5-5-7)	22,0 %
2. 7. sedmerek, pogosto s cezuro, v obliki 4/3 = (<i>n</i>) / <i>anan/ana</i> , v strofičnih kombinacijah tudi s petercem = (<i>n</i>) <i>anana</i> (7-7, 7-7-7-7, 7-7-7-5, 7-7-5-5-7)	17,6 %
3. 6-5: t. im. nibelunški verz oz. tudi primitivni aleksandrinec = (<i>n</i>) <i>ananan</i> - (<i>n</i>) <i>anana</i> (praviloma le v 6-5-6-5)	7,5 %
4. 7-6: t. im. vagantski verz = (<i>n</i>) <i>ananana</i> - (<i>n</i>) <i>ananan</i> (praviloma le v 7-6-7-6)	5,6 %
5. 6: šesterek = (<i>n</i>) <i>ananan</i> , v vzhodnih predelih Slovenije brez anakruze, v zahodnih praviloma z njo (največkrat v 6-6-6-6)	5,2 %
6. 5: peterec = (<i>n</i>) <i>anana</i> (največkrat v 5-5-5-5, ali tudi 5-5-9)	4,0 %
7. 7-5: t. im. angleški baladni verz = <i>nananana</i> - <i>nanana</i> (vedno le v kitici 7-5-7-5)	4,0 %
7. 7-5: t. im. angleški baladni verz = <i>nananana</i> - <i>nanana</i> (vedno le v kitici 7-5-7-5)	2,1 %
8. 4/4: osmerek = <i>anan/anan</i> (praviloma le v dvovrstični kombinaciji 8-8)	1,8 %
9. vse druge južnoslovanske trohejske sheme (deveterek = 6/3 = <i>ananan/ana</i> , epski deseterek = 4/6 = <i>anan/ananan</i> , enajsterek = 4/4/3 = <i>anan/anan/ana</i> , dvanajsterek = 4/4/4 = <i>anan/anan/anan</i> , trinajsterek oz. bolje distihon osmerca in peterca = 4/4/5 = <i>anan/anan</i> - <i>anana</i>) in nekaj primerov polumetnih pesmi v srednjeevropskih umetnih kiticah (na primer 11-11-11-9, 10-9-10-9, 10-10-9-9, 10-10-7-7 i. dr.)	2,2 %
Trohejskih shem	68,0 % *
 <i>B. »Daktilski« verzi oz. distihi:</i>	
10. 10: deseterek = (<i>n</i>) <i>annannanna</i> (v kombinacijah 10-10, 10-10-10-10, 10-10-10-7, 10-7-10-7, 10-10-4(5, 6)-4(5, 6)-7, 10-10-4(5, 6)-4(5, 6)-10, 10-8-10-8)	8,0 %
11. 5-4 in 4-4: t. im. alpski poskočni verz = <i>nannan</i> - <i>nanna</i> oz. <i>nanna</i> - <i>nanna</i> (v štirivrstičnicah 5-4-5-4, 4-4-4-4, 4-4-5-5, 5-5-4-4, 4-4-5-4, i. pd.)	6,5 %
12. 6: šesterek = <i>annann</i> , vedno brez anakruze (v kombinacijah 6-6, 6-6-6-6-6, 6-5-6-5, 6-6-6-4)	4,5 %
13. 5 oz. po izviru 3/2: peterec = (<i>n</i>) <i>annnan</i> (predvsem v kiticah 5-5-5-5 in 5-5-5-4)	4,4 %
14. 8 oz. 3/2/3: tridelni osmerek = <i>ann/an/ann</i> (v kombinacijah 8-8, 8-8-8-6 i. pd.)	3,5 %

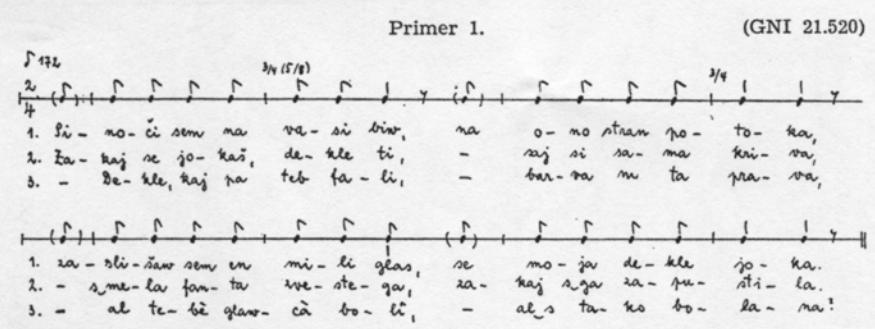
* op.urednika: Gre za napako, saj se številka 7 dvakrat ponovi (angleški baladni verz, a z različnimi procenti). Tako je tudi končni seštevek procentov napačen.

15. 8-7: distihon daktilskega osmerca in sedmerca = $(n)annannan-(n)annanna$ 2,6 %
 16. vse druge daljše daktilske kitične sheme v novejših polumetni pesmih
 (na primer 11-10-11-10, 11-10-11-7, 11-11-5-5-10, 12-12-5-5-7 i. dr.) 2,5 %
 Daktilskih shem 32,0 %

Glede anakruze je v tej zvezi dobro opozoriti, da so nekatere verzne oz. kitične sheme z malimi izjemami brez anakruz, tako one navedene pod 1., 8., 9., 12. in 14., kar bi zneslo 34% celotnega repertoarja. Poleg tega je še seveda pri drugih skupinah s fakultativno anakruzo tudi dobršen del pesmi brez sleherne anakruze. Takih je npr. v skupini trohejskih sedmercev pod 2. kakih 2,5% celotnega števila pesmi, dalje po polovico primerov v skupinah pod 5. in 13. Vse to bi v celotnem repertoarju predstavljalo skupaj še dodatnih 7,3% pesmi brez anakruze. Seveda pa je še v preostalih skupinah, razen skupine 11., tudi manjši del pesmi brez anakruze, celo v onih prevzetih tujih shemah, ki imajo npr. v nemški ljudski pesmi praviloma anakruzo (npr. v skupini pod 10). Takih primerov je relativno več na Štajerskem. Tendenca, da se verzi začenjajo tudi v takih izposojenih shemah z naglašnim zlogom, opazna bolj na Štajerskem kot v zahodnih pokrajinah, bo bržkone v zvezi z akcentnim značajem tamkajšnjih narečij. Skupno bo torej v pesmih osrednjega slovenskega ozemlja okoli 45% takih brez anakruz, okoli 55% pa z anakruzami.

Upravičenost izraza »fakultativna« anakruza naj pojasnimo še v drugi smeri s *primerom 1.*, kakršnih je v slovenski ljudski pesmi silno veliko. Prva kitica pesmi v »vagantskem verzu« 7-6 ima res v vseh štirih verzih anakruze, druga kitica pa samo v prvem in četrtem, dočim je tretja kitica popolnoma brez njih. Taki primeri so najboljši argument proti številu anakruze v ljudski pesmi v redno število zlogov, kot to dela literarna poetika z umetno poezijo in bi npr. verze v prvi kitici imenovala jamske osmerce oz. jamske šesterce (po tradicionalnem načelu brez štetja zadnjega nenaglašnega zloga), v tretji kitici pa bi verzi mahoma postali trohejski sedmerci oz. šesterci. S tem bi se ustvarila neskončna zmeda v metriki ljudske pesmi, ker bi verzi spreminjali imena od kitice do kitice, čeprav ostaja njihova oblika v jedru vseskozi natanko ista.

Primer 1. (GNI 21.520)



1. Si - mo - či sem na va - si briv, na o - no stran po - to - ka,
 2. Za - kaj se jo - kaj, de - kle ti, - kaj si sa - ma kri - va,
 3. - De - kle, kaj pa teb fa - li, - tur - ra mi ta pra - va,

1. za - bli - žav sem en mi - li glas, se mo - jor de - kle jo - ka.
 2. - sme - lar fan - ta ste - ga, za - kaj rga za - pu - sti - la.
 3. - al te - bi glav - cà bo - li, - al's ta - ko bo - la - ma!

Ker pa so končne kadence važne za karakter verza celo v umetni poeziji (ne samo v ljudski pesmi, ker so za ritem in melodijo bistvenega pomena), bi bilo dobro, če bi literarna poetika glede terminologije v večji meri upoštevala in si vzela vzor metrične analize v ljudskih pesmih.

Zaradi popolnosti naj na tem mestu le kratko omenim še *dvojno*, t. j. dvozložno anakruzo, o kateri smo govorili že na drugem mestu.² Pojavlja se bolj redno le v t. im. alpskem poskočnem verzuz. Na citiranem mestu (str. 61 – 62 in 64) smo videli v enakomernem ritmičnem toku napeva pri pravih plesnih poskočnicah oni faktor, ki odloča, kdaj se uporablja enojna (za peterci) in kdaj dvojna anakruza (za četverci). To je iz *primera 2.* dobro razvidno. Na začetek štirivrstične kitice pa je dvojna anakruza prešla bržkone »per analogiam rhythmicam« iz notranjosti pesmi, posebno če je bil uvodni verz kitice četverec.

Primer 2. (GNI 23.159)

Da se je slovenska ljudska pesem – drugače kot pri drugih južnoslovanskih narodih – v tako veliki meri prilagodila metričnim shemam z anakruzo oz. je v take sheme spremenila več prvotnih slovanskih verzni shem, je gotovo v veliki meri tudi posledica akcentnega karakterja in razvoja slovenskega jezika. O tem bodo seveda morali povedati strokovno mnenje lingvisti, toda vsakemu je že na prvi pogled jasno, da ima slovenska leksika danes zelo malo proparoksitonov, dočim so ti v srbohrvaškem jeziku silno pogostni. Nasprotno ima slovenščina veliko oksitonov, česar v srbohrvaščini takorekoč ni.

V tem pogledu je zelo poučna primerjava slovenske ljudske pesmi z lužiško-srbsko. Ritmični vpliv nemške ljudske pesmi nanjo je moral biti občuten, da je vsrkala vase toliko anakruz. Toda očitno je na drugi strani temu nasprotoval akcentni karakter njihovega jezika, da se temu ni mogel prilagoditi tako kot npr. slovenski jezik. In tako vidimo v njihovi ljudski pesmi zanimive pogoste primere, da za anakruzo uporabljajo v tekstu kot polnilo le zlog »ha« oz. za dvojno anakruzo »hale«³ (gl. *primer 3.*). Težnja po predtaktih je prodrla

Primer 3. (Haupt-Smoler I, št. XV)

celo v primere, kjer je anakruza popolnoma nepotrebna. V napevu št. 45 I. dela zbirke Haupta-Smolerja se npr. celo brezhibni tridelni osmerci (=ann/an/ann) uvajajo pleonastično še s predtaktom na zlog »ha«. (Izmed prvih 100 pesmi v citirani zbirki jih je 34,2% brez slehernih anakruz, 27,6% z anakruzami v tekstu, 35,5% pa s predtakti na zloge »ha« oz. »hale«.)

² Gl. Alpske poskočnice v Sloveniji. Rad kongresa folkl. Jug. VI, Bled 1959, str. 61 sl.

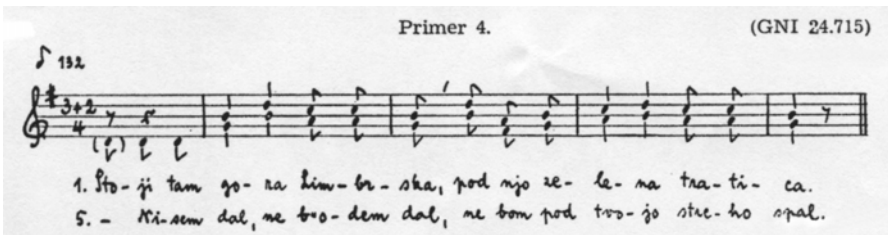
³ Volklieder der Sorben in der O- und N.-Lausitz, hsg. V. L. Haupt u. J. E. Schmalzer, Anstat. Neudruck, Berlin 1953, str. 25-26.

Da zavisi prevzemanje anakruz in predtaktov v slovanskih jezikih zelo tudi od akcentnega karakterja jezika, naj pričata še dva primera. Akcentna podobnost hrvaškega čakavskega govora s slovenščino bo bržkone soodločilna – in ne recimo samo tudi italijanski vpliv – za dejstvo, da je v dalmatinski ljudski pesmi poleg slovenske relativno največ primerov z anakruzami oz. predtakti. V zbirki Vl. Berse⁴ je npr. takih napevov 32 od skupnega števila 477, kar torej predstavlja 6,6% primerov. Poleg tega se kažejo tam še druge tendence, o katerih bomo še govorili, ki še bolj jasno kažejo na njihov izvir v akcentnem karakterju jezika samega. Na drugi strani je zopet češka ljudska pesem dober primer, kako je zaradi prevladujočega proparoksitonskega akcenta kljub prevzemu določenih tujih metričnih shem sprejela anakruze le v minimalnem številu primerov. V Erbenovi zbirki⁵ je npr. od skupno 811 napevov le 8 takih (torej komaj 1%) z anakruzami.

* * *

Morali bi tu omeniti še pojav, ki v nečem spominja na anakruzo in ki je prejkone tudi posledica akcentnega razvoja jezika. Mislimo tu na prenos glavnih ritmičnih akcentov (iktov) na mesta prvotno sekundarnih akcentov. V slovenski ljudski pesmi se ta pojav opaža predvsem v trohejskih distihih 8-7 in tudi pri samih sedmernih; pri obeh največkrat v 3/4 taktu s t. im. ritmom mazurke. V osmernih se npr. prvotni glavni akcenti, ki naj jih tu zaradi jasnosti in preprostega prikaza označimo s simbolom *A*, iz ritmične oblike *Anan/Anan* premaknejo na nova mesta v *an/Anan/An*. Enako pri sedmernih iz *(n)/Anan/Ana* v *(n)an/Anan/A* (gl. primer 4.). V obeh primerih daje ta premaknitev ritmičnih

Primer 4. (GNI 24.715)



1. Što-ji tam go-ra lim-br-ska, pod njo ze-le-na tra-ti-ca.
5. - Mi-sew dal, ne b-o-dem dal, ne bom pod tvo-jo stre-ho spal.

težišč vtis anakruz, pa seveda nima z njim nič skupnega. Isti pojav je precej pogosten v dalmatinski ljudski pesmi in sicer praviloma le pri osmernih 4/4. Takih primerov je v citirani zbirki Vl. Berse 57, t. j. 11,8%.⁶ S prenosom glavnih akcentov pa se seveda obenem spreminja karakter oz. smer melodične linije, ker so glavni akcenti zelo pogosto zvezani z melodično višjimi toni. Primer 4 kaže melodično posledico take premaknitve npr. že s prvimi tremi toni, ki so »ponižani« v karakter anakruze po melodični strani.

V zvezi s premikanjem glavnih ritmičnih akcentov naj ponazori *primer 5.*, kako silno se lahko izpreminja zunanja taktna slika pri vseskozi isti glasbeno-metrični strukturi.

⁴ Zbirka narodnih popievaka (iz Dalmacije), Zagreb 1944.

⁵ K. J. Erben, Prostonárodní české písně a říkadla, Nové vydání, Praha, s. d.

Primer 5.

(GNI 24.730)

a) $\frac{3+2}{4}$

b) $\frac{3+2}{4}$

c)

1. Sto - ji tam go - ra Rim - be - ska, pod njo se - le - na tra - ti - ca, pod njo se - le - na tra - ti - ca.

3. U - do - von i - ma kër - ko še in to - či slad - ko vin - če - ce in to - či slad - ko vin - če - ce.

5. To bra - ta sta svet Va - len - tin in brat nje - gov svet Pe - re - grim in brat nje - gov svet Pe - re - grim.

(Glasbeni metrum pojmujeemo za razliko od tekstnega kot razmerje notnih vrednosti trajanja posameznih tonov.) Pri tem kaže a) prvotna mesta iktov v tem plesnem ritmu, ki je bistveno navezan na pojav anakruze vsaj pri drugem in tretjem sedmercu, pač ne pri prvem (gl. *primer 4*, druga kitica); b) kaže končni rezultat razvojne tendence s prenosom glavnih ritmičnih akcentov, tendence, ki jo ugotavlja podrobna analiza vseh takih ritmičnih primerov. Vendar se v konkretni pesmi, kot je navedena pod c) mesta iktov menjavajo od kitice do kitice, največkrat pod vplivom besednih akcentov na ustrezajočih mestih, pa tudi od ritmične vrednosti trajanja tonov na posameznih zlogih (npr. v 1. kitici: »tratica« v osminskih vrednostih proti »traticá« na končno četrtrinko; vse to kaže na poseben problem postavljanja taktic, ki je posebno v nekaterih verznihi shemah izpostavljeno močnemu vplivu čisto subjektivnega, lahko celo apriornega občutka.

Pa če smo npr. v transkripciji citiranega primera skušali ugotoviti ekspiratorno jakost posameznih akcentov ne po subjektivnem občutku ali normalnem besednem naglasu (- po tem kriteriju bi morale biti v 3. kitici »vinčee« in ne »vinčecé-), temveč po jakosti odklona igle na voltmetru preciznejšega aparata, ki kaže glasnost v decibelih, je tako delo silno zamudno in zopet le aproksimativno točno. Pravzaprav bi morali odklone igle ujeti na filmski trak v taki ali drugačni obliki (podobno kot se npr. že dela to za točno določanje intervalov ali tudi za merjenje časovnih vrednosti), če bi hoteli povsem precizno ugotoviti konkretna mesta glavnih akcentov v neki problematični pesmi. Pa tudi če bi se nam to posrečilo, ostane še vedno odprt problem, ali lahko potem obdrži kakšna posamezna kitica reprezentativno vrednost za ritmično akcentsko sliko cele pesmi.

K prejšnjemu primeru posebnega ritma, bistveno vezanega na anakruze, naj v *primeru 6* pokažemo še drug tak ritem iz slovenske ljudske pesmi, kot

Primer 6. Rezija (GNI 25.443)

$\frac{2+3}{4}$

Da na je se - tla sun - ce, do - bro ju - tro, sun - ce! Vy - da - lo mi - ha sy - nu...

se kaže v mnogih pripovednih pesmih Rezije, ki so večinoma v trohejskih šestercih, toda z dodano anakruzo. Podobno kot zlog »ha« v lužiško-srbski pesmi, nastopa v rezijanski pesmi velikokrat zlog »da«, ki je brez pravega pojmovnega pomena, na mestu anakruze.

In končno moramo spregovoriti v zvezi z anakruzo še o nekem pojavu, ki je od vsega doslej omenjenega morda najinteresantnejši in ima silno velik pomen za ugotavljanje geneze in razvoja nekaterih metričnih shem. Ta pojav imenujemo *transformacijo metričnih shem* v popolnoma nove.

V *primeru 7.* smo izbrali pesem, ki se poje še danes ali v prvotnem metru in ritmu tridelnega osmerca (a) ali pa že pretvorjenega v sedmerek z anakruzo (b).

Primer 7.

Bon šla na go-ro vi-so-ko, vi-so-ko, bon šla na go-ro vi-so-ko ...

Akcentna shema *ann/an/ann* se pretvori torej v *nananana*. Pretvorbe metričnih shem s poudarjeno prvo dobo v take z anakruzo bo zopet skoro gotovo rezultat akcentnih tendenc v razvoju jezika. Analogen primer nudi lužiško-srbska pesem (gl. *primer 8.*). V začetku pesmi ima verz pravo obliko tridelnega

Primer 8. (Haupt-Smoler, I, št. XXIX)

ški-li-ta je so jje-dla-ka, ški-li-ta je so jje-dla-ka, jje-vu-ra-ny-to ...

osmerca, pri ponovitvi pa se isti verz pretvori v sedmerek z anakruzo, prav tako kot v *primeru 7.* slov. ljudske pesmi. In končno naj citiramo analogen primer iz makedonske ljudske pesmi: bržkone je tendenca jezika, ki se je pokazala šele v najnovjšem času, povzročila, da se je pravilni tridelni osmerek partizanske pesmi »Tëmen se óblak zádade« (Zbornik partiz. nar. napeva str. 63)⁷ v muzikalno-ritmični pesemski obliki pretvoril zopet kot v prejšnjih primerih v sedmerek z anakruzo, ki je sicer v maked. ljudski glasbi precejšnja redkost: 7/8 »Temén se oblak / zádade, na / vřv na Pirin / plánina« itd.

V slov. ljudski pesmi imamo več takih primerov pesmi v tridelnih osmercih, ki istočasno obstojajo v obliki sedmerca z anakruzo. Iz njih je jasno razvidna razvojna tendenca, ki začenja zabrisavati prvotno metrično strukturo. Tako spoznanje je važno za primere, kjer nimamo več ohranjenih dublet v originalni metrični strukturi, pa vendar lahko sklepamo na njo kot izvirno obliko iz metrične razporeditve ohranjenih dierez (npr. 3/2/3) in iz nenaravnih besednih naglasov, ki se kažejo v oblikah z anakruzo (npr. v GNI 7886 verzi »Ptički po luftu letajo« in »Ribcé po morju plavajo, glavco na suh pokladajo«, za katere imamo res dublete v pravih pesmih tridelnega osmerca).

Vendar ni tridelni osmerek 3/2/3 edina metrična shema, ki se je začela transformirati

⁶ Gl. op. 4.

⁷ Zbornik partizanskih narodnih napeva, ured. N. Hercigonja, Đ. Karaklajić, Beograd 1962.

– ne samo v slovenski ljudski pesmi – v drugačno metrično obliko. Iz komparativnega študija pesmi raznih slovanskih narodov se da ugotoviti, da k analogni transformaciji tendirajo predvsem nekatere zelo stare metrične sheme, za katere začenja ljudstvo polagoma izgubljati občutek in trdnost glede izvirnosti metrično- akcentnih oblik. Tudi ta pojav je bržkone v zvezi z razvojem akcentnega karakterja jezika.

Ena od takih starih metričnih shem, ki postajajo labilne tu in tam, je stari slovanski peterec 3/2 (*annan*). Iz že citirane zbirke VI. Berse imamo tri nazorne primere ene in iste dalmatinske pesmi v raznih variantah (gl. *primer 9*):

Primer 9. Sinj (Bersa št. 1)

Je - lin - ko o - doh, je - lin - ko, zbo - gov, je - lin - ko...

a)

Šibenik (Bersa št. 2)

b)

Vrlika (Bersa št. 3)

c)

a) kaže še prvotno metrično-ritmično obliko tega peterca, ki se v b) začenja že zabrisavati s tendenco, ki se popolnoma jasno pokaže v c): peterec *ann/an* se je že čisto spremenil v novo obliko četverca z anakruzo: *n/ann/a*, podobno kot isti pojav opažamo v nemški kočevski ljudski pesmi⁸ in deloma tudi v slovenski.

Analogna metrična transformacija se kaže pri več slovanskih narodih še v drugi stari metrični shemi trohejskega šesterca. V ukrajinski ljudski pesmi kaže *primer 10*. enega od pogostejših primerov transformacije tega šesterca

Primer 10. (Lira Surma str. 478)

Po - vol' me - ni, ma - ti, kri - ni - cju ko - pa - ti: či prij - det div - ča - ta...

v »daktilski« peterec z anakruzo, torej iz oblike *ananan* v obliko *na/nn/an*.⁹ Podobno se v češki ljudski pesmi isti šesterec pretvarja v trohejski peterec z anakruzo, iz oblike *ananan* v obliko *n/anan/a* (gl. *primer 11*). In enako temu

Primer 11. (Erben, mel. 138)

ho - di - la ma - ti - čka, no ble - hu cho - di - la,
svár - né - ho ry - ná - čka na ru - ce no - si - la

a)

(Erben, mel. 137)

b)

češkemu primeru se isti šesterec pretvarja v trohejski peterec z anakruzo tudi v čakavski pesmi Hrvatskega Primorja (gl. *primer 12*). Da se pojavljajo take

Primer 12. Novi Vinodol (arhiv GNI)

Sola *Tutti*

1. Iz - ra - sla j mur - vi - ca, iz - ra - sla j mur - vi - ca j ...
 2. Do - le - ti ti - či - ca, do - le - ti ti - či - ca ...

metrične transformacije, večkrat v isti obliki pri raznih narodih, ne bo slučaj, ampak simptom globokih in enotnih razvojnih tendenc. Pomen takih ugotovitev je važen iz obratne smeri npr. za slovensko ljudsko pesem, v kateri je razmeroma pogost »trohejski« peterec z anakruzo (gl. spredaj frekvenčno tabelo pod skupino 5.) pa ni jasen vzrok relativne pogostosti te metrične sheme. Treba bo raziskati, ali se ne skrivajo v njih tudi transformirani trohejski šesterci. V tem pogledu nam torej komparativni študij lahko razkrije bistveno važne poglede na genezo in razvoj nekih metričnih in ritmičnih modelov.

Primer 13. kaže drugo tako oporo v komparativnem študiju za razlago pojava slov. ljudski pesmi: a) kaže pogosto kitično obliko štirih »daktilskih«

Primer 13. (GNI 22.892)

a) Ra - sti mi, ra - sti, trav - ca re - le - nar, trav - ca re - le - nar na rav - nov - po - lju ...
 b) Ika - ši me - mi prav - du, mi j do - bri j Ro - ra - če, ščo dji - je - ti ser - cju, ko - li ra - bo - lit!

petercev, pri kateri pa je zadnji spremenjeni v daktilski četverec z anakruzo. Primer pod b) z ukrajinsko pesmijo, ki je sicer le popularna, ne pristno narodna, kaže isti pojav: trije prvi peterci z anakruzami so sami bržkone še ustvarjeni po analogiji, razvidni iz primera 10., iz trohejskih šestercev; v citirani popularni pesmi pa je storjen še korak dalje s tem, da je v štirivrstični kitici zadnji peterec še za stopnjo dlje transformiran v četverec. Ta primer kot prej citirani dalmatinski primer 9. pomagata razložiti genezo zadnjega četverca s stalno anakruzo v slovenski štirivrstični kitici daktilskih 5-5-5-4.

V zadnjem primeru 14. so citirani trije primeri stare metrične strukture v distihu daktilskega šesterca (*annann*) in peterca (*annan*) ter tendenco njune

Primer 14. Koroška (GNI 4618)

a) Jar mam pa ljub - ce tri, kaj je ra - če - ti! Vse tri so rav - ber - ne, kje - co je vse - ti!
 b) Fon - ti ma - še - ra - jo s kran - ske de - še - le, de - kle - ta se jo - ka - jo, kaj boj ra - če - le.
 c) Go - edič je še re - len, trav - nika je rav - svet - ten, pti - čki pod ne - bom ve - se - lo po - jo.

Štajerska (GNI 22.361)

transformacije kot se kaže v slovenski ljudski pesmi vse bolj v novejšem času. a) kaže še njuno pravo daktilsko podobo, vendar je t. im. »sarabandni« ritem s podaljšano drugo dobo v 1., 3., 5. in 7. taktu bržkone izvir, ali pa tudi sam že posledica razvojne tendence, ki se kaže pri mnogih pesmih s to metrično strukturo. Tako se pesem pod b) v zvezi z gibanjem melodične linije vse bolj poje že po vzorcu pesmi pod c), pri kateri sta prvotna daktilska šesterca z obliko *annann* že spremenjena v trohejska peterca z anakruzo (*nanana*). Oba peterca pod b) pa doleti pri transformaciji različna usoda: pri prvem »s *kranske deže*le« se zaradi intervalnih skokov navzgor na prvotni drugi dobi v taktu opaža tendenca transformacije iz *annan* v *nanna* (torej v daktilski četverec z anakruzo kot v zgornjih primerih 9. in 13., končnemu petercu »*kaj boj' začele*« pa pomagajo melodični poudarki ohranяти njegovo prvotno obliko.

Metrične transformacije predstavljajo važno poglavje v ljudski pesmi pri mnogih narodih, posebno važno še v slovenski ljudski pesmi. To vprašanje, doslej popolnoma nenačeto, pa opozarja obenem, kako malo vemo še o genezi in razvoju posameznih metričnih shem verzov, ki s svoje strani bistveno vplivajo na ritmično sliko ljudske pesmi. Razjasnitev takih vprašanj bo torej bistveno pomagala pri razjasnitvi čisto glasbenih razvojnih problemov v ljudski glasbi.

ANACRUSIS IN SLOVENE FOLK-SONGS S U M M A R Y

The Slav metric schemata, used in folk-songs, begin without exception with a stressed syllable. On the other hand, anacrusis is very frequent with Romance and almost the rule in Germanic folk-songs. Therefore, the rather frequent anacrusis in songs of the westernmost Slavic people, e. g., the Slovenes and Sorbs, has to be ascribed mainly to the German influence, to some extent probably also to the general development of the speech-accent in the Slovene case. In Slovene folk-songs there were adopted many non-Slav metric schemata, most of them evidently in a late period, as they can be found in love songs and other ditties but not in older ballads and ceremonial songs. Besides that, some ancient Slav metric schemata have been adapted to such with anacrusis, more frequently in the western than in the eastern part of Slovenia. But very often the anacrusis is facultative only and is not used as a rule in all verses of a song.

The author brings a statistical survey of the frequency of different verse-schemata in Slovene folk-songs, and states that in the songs of the ventral Slovene territory some 45% are without anacrusis and 55% with it.

The up-beats of several notes in many slovene songs are not necessarily identical with anacrusis. Most often they are the result of the main musical accents shifting to syllables with originally secondary accents. This phenomenon, connected too probably with the speech-accent development, is particularly noticed in trochaic distichs of octosyllables and heptasyllables and in the heptasyllables alone, in both cases mostly in three-four time and »mazaruka«-rhythm.

Finally the author, through analysing some instances from other Slav folk-songs too, points out the phenomenon of metrical transformation of some metrical schemata into new ones, which he regards as most relevant as to the genesis and development of certain metric schemata.

TRIDELNI OSMEREC V SLOVENSKIH IN DRUGIH SLOVANSKIH LJUDSKIH PESMIH

(TRADITIONES, 13, LJUBLJANA 1984, STR. 7-34)

V dediščini slovenskih ljudskih pesmi ima verzni model tridelnega osmerca neko posebno mesto. Prvič zato, ker ga je mogoče najti med indoevropskimi le pri slovanskih narodih, razen nekaj nemških izposoj pod slovanskim vplivom, kar bomo posebej navedli pozneje. Drugič je to za verzifikacijo, kot bomo videli, pravzaprav najzahtevnejši verz, nima pa vzorca nikjer niti v antiki, niti v klasični rimski dobi, in – kolikor smo mogli zaenkrat ugotoviti – niti v srednjeveški latinski poeziji. Pač obvisi oko tuintam v cerkvenih himnah ali tudi v zbirki *Carmina Burana* iz srede 13. stoletja na dozdevnem iskanem osmercu; tako npr. v ambrozijanski binškoštni himni iz druge polovice 4. stoletja:

1. Veni, Creátor Spíritus,
mentem tuórum visita,
imple supérna grátia
quae tu creásti péctora.

(4) Accénde lumen sénsibus,
infúnde amórem córdibus;
infirma nostri córporis
virtúte firmans pérpeti.

Po normalnih besednih naglasih bi bili verzi v prvi kitici že zelo blizu osmercem, ki jih iščemo: v oči bije v celotni pesmi skoro dosledna notranja delitev verzov z ločnico pred zadnjimi tremi zlogi. Podobne delitve je pač poznala že klasična rimska doba, sicer ne v umetni poeziji, temveč v popularnih in recimo ljudskih pesmih, ki so jih prepevali ljudje ob razposajenem praznovanju Saturnalij ali pa tudi sicer rimsko-keltski vojščaki. A kar se tiče zgoraj navedene pesmi, pokažejo naslednje kitice, da gre le za sedmerce z anakruzo (gl. zgoraj 4. kitico). Očitno velja tu še v visokem srednjem veku antično pravilo, da je lahko poudarjen le dolgi vokal oz. da je veljal v poeziji za dolgega tudi sicer kratki vokal, če sta mu sledila dva soglasnika (z določeno omejitvijo).

Ljudska pesem, ki takih pravil ali omejitev na splošno ne pozna, zahteva na drugi strani drugačne omejitve **za pevsko rabo**: to so predvsem pri večini slovanskih narodov notranje delitve takorekoč vseh verzni modelov, ki niso prevzeti od tujih sosedov, na dva ali tri sestavne dele. Rekli smo: za pevsko rabo.¹ Potemtakem torej skoraj ni mogoče, da bi bil tridelni osmerec kak posnetek iz umetne poezije, saj ta s tako delitvijo verzov nima kaj početi in se zato ni spuščala v take ljudske verzifikacije. Kot izjemni slovenski primer naj navedemo Prešernovo pesem *Nezakonska mati*, kjer je le del čistih tridelnih osmercev, v drugih pa so vrinjeni dodatni polnilni zlogi. Ob tem primeru naj zaradi jasnosti predstavi-

¹ Izvir tega pojava v ljudski pesmi in razlog zanj sta zavita v starodavno meglo. Mogoča je domneva, da je za preproste, literarno neizobražene ljudske pevce na ta način lažja, ker je preglednejša, sama verzifikacija in tudi orientacija pri petju.

mo zgradbo tridelnega osmerca: osem zlogov je razdeljeno na tri skupine 3/2/3; vmesne, od nas pridejane pokončne črte pomenijo meje, prek katerih naj besede oz. besedne skupine ne prehajajo. Temu naj dodamo še osnovno akcentno formulo tega verza: **a-n-n/ a-n/ a-n-n** ali skrajšano **ann/an/ann**, pri čemer predstavlja »a« poudarjeni (akcentuirani), »n« pa nepoudarjeni zlog. V ta resnično tesni oklep naj se razporedijo besede, da bodo dale skupaj smiselno pomensko enoto. Štirizložne besede so torej tu praviloma neuporabljive. Kot praktični primer naj citiramo tretjo kitico Prešernove pesmi s čistimi osmerci, kjer so zaradi nazornosti razmaknjene tri zlogovne skupine:

On, ki je	sam bil	ljubi moj,
on, ki je	pravi	oča tvoj,
šel je po	svetu	Bog ve kam;
tebe in	mene	ga je sram. ²

I. D e l i t e v v e r z a : p o m e n i n u p o r a b a. Nomenklatura.

Gornja slika razmaknjenih verzni delov nas nikakor ne sme zavesti, da bi tolmačili te razmake, uporabljene samo zaradi nazornosti v zgradbi, kot kakršnokoli – najsibo še tako majhno – prekinitev v verzu, recimo pri recitaciji pesemskega besedila ali enako pri petju. Kakšen tak pojav je skrajno redek v ljudski pesmi in še to le na enem mestu. Zato so izrazi *premor*, *odmor*, *oddih* ipd. v taki zvezi – kot jih srečamo tuintam celo v strokovni folkloristični literaturi³ – napačni in nesmiselni, ter poleg tega zavajajo v napačne predstave.

Za take ustoličene meje med sestavnimi deli verza se nam zdi v mednarodni rabi najbolj ustrezen izraz diereza: po grškem *diáiresis* (= »ločitev, (raz)delitev«) iz glagola *diairéo* = »jemljem narazen, razstavljam, delim, razčlenjam«. ⁴ Pri tem naj nam bo dovoljeno, da pristavimo navedenim pojmom še izraz *razmejitev*, ki je nujno spojen s pojavom delitve verza. Za samo mejo med dvema deloma verza pa predlagamo kot najustreznejši izraz *ločnica* namesto izraza *razloka*, ki ga navaja Slovar slovenskega knjižnega jezika pri geslu diereza.⁵ Ob tem naj poudarimo še enkrat, da je ločnica le analitičen pojem: ob peti ljudski pesmi je za poslušalca neslišna in nevidna za navadnega bralca pri branju pesemskega besedila.

² Kako pa druge Prešernove verze z »napakami« (dodatnimi zlogi ipd.) preoblikujejo ljudski pevci po svojem občutju za tridelni osmerek in tako prilagodijo vso pesem za petje, gl. Zmaga K u m e r , Prešernova »Nezakonska mati« - ljudska pesem. Muzikološki zbornik IV, Ljubljana 1968, 138 sl.

³ Glede terminologije v tem pogledu vlada tudi med etnomuzikologi velika nejasnost. Ukrajinski znanstvenik H o š o v s k i j uporablja v tej zvezi (v delu navedenem na strani 12) stalno izraz cezura; v knjigi *Pesem slovenske dežele Z. K u m e r* je na straneh 83-85 kar naprej govora o »premorih« (v angleškem povzetku na str. 139 je iz tega nastala cezura), čeprav je iz notnih primerov v obeh delih in pri poslušanju (posnetkov) pesmi jasno razvidno, da česa takega v resnici sploh ni.

⁴ V narekovajih citirani tekst gl. Anton D o k l e r , Grško-slovenski slovar, Ljubljana 1915, 177.

⁵ Sámó pojasnilo tega gesla v SSKJ se nam zdi pomanjkljivo in celó vprašljivo vsaj glede na ljudsko pesem, ker razlaga dierezo kot »odmor«. Za izraz *rázloka* (očitno izpeljan od glagola »razločiti«), ki ga je pri nas uvedel Anton S o v r e , pa je menil dober poznavalec slovenskega jezika, Božo V o d u š e k , da nasprotuje vsem pravilom slovenskega besedotvorja. Izraz *ločnica* pa že sicer uporabljamo npr. za mejo večnega snega in še v drugih podobnih primerih.

Kaj pa v praksi pomenijo take delitve verzov, je najbolje prikazati na konkretnem primeru. Prekmursko-porabska plesna pesem *Marko skače*, ki je pri nas splošno znana, spada med precej redke slovenske primere pesmi v t. i. junaškem ali epskem desetercu **4/6** z akcentno formulo **anan/ananan**. Pri epskih pesmih, ki jih poje guslar ob spremljavi gusel, steče vsak tak verz gladko od začetka do konca, saj pravzaprav drugače tudi ne bi bilo mogoče ob tolikšnem številu verzov, ki gredo včasih v stotine ali celo v tisoče. Pri t. i. lirskih pesmih pa je slika praviloma drugačna:

Marko skače, Marko skače po zelenoj trati,
aj-aj-ajajaj, po zelenoj trati.

V taki obliki kitice, ki je tudi drugod po Jugoslaviji najpogostejša, se torej skupina prvih štirih zlogov samostojno ponovi in se potem zopet brez premora ali oddiha nadaljuje z drugim delom verza s šestimi zlogi. V drugi zvočni vrstici kitice se vsakič najprej vrine notranji pripevni vložek, ki se zveže s ponovitvijo drugega dela verza. Šele po končani prvi zvočni vrstici se torej lahko pojavi kratek oddih, kolikor ga dovoljuje ritem pesmi; ob precej hitrem tempu navedene plesne pesmi pa lahko pevci odpojò celo kitico tudi na en dih.

Taka notranja delitev verza na dva ali tri dele torej omogoča v péti pesmi razširjenje zvočne vrstice s ponovitvijo enega ali drugega dela verza, ne da bi se s tem prekinil v petju tok celotnega verza oz. zvočne vrstice, saj je vendar pogoj za take ponovitve zahteva, naj besede ali besedne zveze v vsakem delu verza ne prehajajo preko ločnic. Drugič pa razmejitev verza na dele omogoča tudi, da se vrinejo med dele verza krajši, včasih pa tudi daljši refrnski vložki; razumljivo je, da do tega lahko prihaja le v pesmih, ki ne vsebujejo ponovitev verznihi delov. Toda takih vložkov je v slovenskih pesmih nasplošno (tj. tudi pri drugih verznihi modelih) zelo malo.⁶ Med našimi pesmimi v tridelnih osmercihi smo doslej naleteli na en sam tak primer v Prekmurju,⁷ ki se pa glasi skoro enako kot ista pesem v hrvaškem Zagorju:

Hodva si sejat bajžolka,
hodva si sejat, *luba draga*, bajžolka.

Toda zato je na Slovenskem med vsemi slovanskimi ljudstvi največ primerov pesmi v tridelnem osmercu s ponovitvami verznihi delov.⁸ Prav nasprotno pa je npr. v Makedoniji: take ponovitve so zelo redke, enako redke so tudi pesmi z »golimi« osmerci. Velikanska večina pesmi je posejana z refrnskimi vložki med verznihi deli. Ti vložki so najpogosteje dvozižni npr. *lele, mori, džanum, džanum*; A včasih so zvočne vrstice tako prenasičene z vmesnimi refrni, da je že kar težko razločiti osnovno pesemsko besedilo.

⁶ Tega ne smemo zamenjati s štiriivrstičnimi kiticami v pesmih z zgradbo M-N-R-N, ki jih je pri nas tudi razmeroma malo: znaka M in N simbolizirata dva po besedilu različna verza v prvih dveh zvočnih vrsticah; v tretji nastopi refrn (R) v celi njeni dolžini, v zadnji pa se ponovi drugi verz. Tu torej ne gre za dele verzov, temveč za celotne zvočne vrstice, ki praviloma vsebujejo po en verz.

⁷ Gl. D r a v e c 1957, št.napeva 136.

⁸ Valentin V o d n i k je moral imeti svojčas precej polna ušesa takih osmerskih pesmi, pač z Gorenjskega, da je po lastnih besedah sam »zložil pesem po narodnih« (gl. Š 1032 z op.): »Tekica teče - pòd gorò, pñd gorò, - Jegla ji bliska - pñd bradó, pñd bradó...« itd. Morda bi se dalo iz tega posredno sklepati, da je moral tudi P r e š e r e n v mladosti večkrat slišati ritem tridelnega osmerca, da ga je enkrat še sam poskusil. Nezakonska mati pač spada v zgodnjo dobo njegovega pesnikovanja.

II. Izvir tridelnega osmerca

Ker poznajo v ljudskih pesmih ta osmerek skoro vsi slovanski narodi⁹ in pravzaprav samo oni, v nekaterih primerih celo s popolnoma enakimi ali zelo podobnimi melodijami na velike razdalje, smemo sklepati na njegovo precej davno skupno-slovansko poreklo, podobno kot smo to dokazovali o posebne vrste petercu (**annan**) v naši razpravi *Arhaični slovanski peterec-deseterec v slovanski ljudski pesmi*.¹⁰ Na tem mestu moramo dopolniti, česar takrat nismo posebej omenjali, da se namreč tudi ta kratki peterski verz praviloma deli na dva dela **3/2** z akcenti **ann/an**, a tam navedeni slovenski primeri se te nekdanje stroge razmejčitve že večinoma niso več držali. Veliko bolj konservativno hrvaško kajkavsko območje je to pravilo nekoliko dosledneje uresničevalo, posebno v obrednih pesmih, kot npr. v citiranem delu navedeni jurjevski pesmi z dolgo verigo *palilogij*:¹¹

Ovo se klanja zeleni Juraj, *kirales*;
Zeleni Juraj, zeleno drevce, *kirales*;
Zeleno drevce (v) zelenoj hali, *kirales*;
Zelenoj hali, jukuni kapi, *kirales*; itd. (gl. Š 4988).

Ob tem je naenkrat viden zelo močan skupni element v sami zgradbi (dvodelnega) peterca **ann/an** in tridelnega osmerca **ann/an/ann**: slednji je zgradbi peterca samo dodal še zadnje tri zloge. Ta sorodnost pa ni le teoretična; peterec je verz, ki v večvrstičnih kiticah praviloma nastopa skupaj z osmercem, večkrat tako, da kot prvi začenja kitico, drugi jo končuje. Na Slovenskem nam je doslej znan en sam tak pesemski tip (prim. Š 6543-48):

Lepa si, lepa, roža Marija,
tebe časti vsa nebeška družina.
Angelci lépo pojejo,
tebe, Marija, hvalijo.

V hrvaških pesmih iz Zágorja je podobno menda tudi en sam tak primer, vrh tega tudi samo v prvi kitici: *Češi me, češi, - mamica moja, - né buš me dugo česala* (Žganec 1950, št. 620). Pač pa je nekaj malega primerov, da za peterci šele končni refren navzame osmersko obliko, npr.: *Pótoči Ivan - zlatnu jabúku. R: Lépo je ime Márija* (cit. zbirka št. 559 in podobno še 629 in 652). Pravih pesemskih kombinacij obeh vrst verzov pa je najti precej več pri drugih južno- in zahodno-slovanskih narodih, največ pri Slovakah in Poljaki.

Oba ta verzna modela sta si, kot vse kaže, tudi genetično v zvezi, čemur se glede na njuno zgradbo pravzaprav ni čuditi. V naši razpravi o tem »petercu-desetercu« smo omenili (str. 192 op.) tudi njegovo izredno visoko frekvenco v Litvi, tako da bi ga takrat že morali točneje imenovati kot balto-slovanskega. Naše sedanje pričakovanje tridelnega osmerca tam pa se ni izpolnilo; edino, kar je spominjalo nanj npr. v zelo obsežni zbirki iz jugovzhodne

⁹ Beloruskega gradiva je bilo na voljo premalo za raziskavo. Pač tesen stik s Poljsko dopušča domnevo, da se tam pojavlja ta verz, a bržkone v skromnejši frekvenci, podobno kot v Ukrajini. Velikoruska pesem pa večinoma sploh ne sloni na doslednem silabičnem sistemu z enakim številom zlogov v verzih. O tridelnem osmercu v Gruziji gl. op. 13.

¹⁰ Slovenski Etnograf XII, 1959, 187 sl.

¹¹ Tako križno povezavo med verzni smo v omenjeni razpravi napak imenovali anáfora.

Litve (*Četkaskaite* 1981), je bila dvovrstična pesem s po enim petercem in dodanim trizložnim pripevom (gl. **notni prim. 1.**). V drugi zbirki s 177 notnimi primeri iz

1.

LITVA

Oi so-dai, so- dai, le- liu-moj. Da ma-ni ža-lie - ji, le- liu-moj.

severovzhodne Litve (*Slavjunas* 1972), ki nam je na voljo v ruskem prevodu uvoda in pesemskih besedil, smo našli dva primera,¹² v bistvu podobna navedenemu. Pod št. 104 je enovrstična dvoglasna pesem v treh taktih. Napev zgornjega glasu obsega en peterec + trizložni pripev; ločnici med vsemi tremi deli zvočne vrstice sta tu obenem taktnici: »Girdziu, pra-/gē-re,/li-lia-va.« Spodnji glas pa istočasno poje same refrenske zloge v treh skupinah, ritmično skladno z zgornjim napevom in torej v obliki tridelnega osmerca: *Li-liai li-/liu-te,/li-lia-va*. Pesem št. 123 se v zgradbi vrstice s pravkar navedeno popolnoma ujema v »zgoranjem« glasu, le pripev s 14 zlogi v drugem glasu ubira ritmično svoja pota.

Nepredviden »napredek« se pa pokaže v pesmi št. 125: ta se celo začne z refrenom v obliki tridelnega osmerca *solo*, šele potem se začne pravo besedilo pesmi, vendar v dvodelnem osmercu 4/4. A vse te tri ali štiri pesmi so le kapljica v morju med vsemi drugimi.

Z druge strani pa vendar lahko vse take drobne pojave razlagamo kot prve poskuse razširitve dvodelnega peterca, kot prvo seme za tridelni osmerek, seme, ki pa v Litvi ni poglajno cveta. Razcvetelo se je to šele na sosednjem Poljskem. Tako razlago lahko podkrepimo z vlogo tridelnega osmerca v Ukrajini, ki predstavlja po našem doslejšnjem znanju vzhodno mejo, dokoder se je ta osmerek razširil.¹³ V zbirki iz Podkarpatske Ukrajine (*Hošovskij* 1968) je od 262 pesmi osem takih, ki imajo zvezo s tridelnim osmercem (št. 1, 28, 62, 63, 137, 138, 170, 196), toda od teh jih je kar šest, pri katerih je ta zveza le posredna, enako kot pri navedenih litovskih primerih. V pesmi št. 138 npr. (gl. **notni primer 2**) je v

2.

Umerenno bystro, ♩ = 108

UKRAJINA

Pry-šly za Mar'-koū tro-e sva-ta-či, oj Mar'- ko,

go-vo-ry z-na-my, z ko- ljad-nyč-ka - my, ty- hen'- ko.

¹²Še v novejšem času so precej redke pesemske zbirke s kazali o strukturi besedila in melodij, zato pa je v zbirkah z več sto pesmimi brez takih kazal iskanje težavno in dolgotrajno.

¹³Ob že skoro končani tej razpravi nas je presenetil članek D. K. B a r d a v e l i d z e j a , K izučeniju drevnejših stihotvornyh form v knjižici Problemy folklora, Moskva 1975, 191 sl. Avtor navaja na str. 197, da je (akademik) »G. V. Cereteli dokazal, da ima gruzinska osmerozložna verzifikacija s svojima dvema ritmičnima strukturama - 5 + 3 (8) in 4 + 4 (8) - nedvomno analogijo v indoevropski verzifikaciji.« Iz te kratke omembe je razvidno s prejšnjimi razlagami o temeljni vlogi osmerca (brez ožje

prvi vrstici za drugim petercem trizložni pripev; vso drugo vrstico pa zavzema daljši prip-ev, v katerem je drugi peterec nekako podaljšan v osmerek. Ob tem naj opozorimo na pogostno, če ne že prevladujočo spremembo v ritmu dvodelnega peterca v Ukrajini nas-ploh: iz zgradbe **ann/an** nastane »trohejsko« izravnana **anana**, kar srečamo večkrat tudi v slovaških, le sem in tja v čeških in poljskih pesmih. Zdi se, da obema tema narodoma »daktilski« ritem ne ugaja preveč, prav v nasprotju recimo s Češko in (južno) Poljsko, ki sta v tem pogledu najbližji Sloveniji. A da se vrnemo k ukrajinskim pesmim: vseh osem zgoraj navedenih spada med obredne koledarske (novoletne kolede ali pa *vesnjanke*, tj. pomladne obredne pesmi), večkrat prepletene s palilogijami, ki so torej ohranile precej starinske oblike. A tudi iz te starodavne setve se očitno ni razraslo prav veliko cvetja. V precej obsežni zbirki *Lira Surma (New York 1956)*¹⁴ so med 400 ljudskimi pesmimi le štiri te vrste (str. 176, 236, 429, 480), torej točno 1%, kar je zelo skromno.

Relativna frekvenca nekega verznega modela v določenem celotnem pesemskem rep-ertoarju pa najbolj nazorno pokaže tudi razlike med posameznimi narodi ali tudi posameznimi pokrajinami istega naroda. V tem pogledu se posebno pri Južnih Slovanih lahko ugo-tovi precej ozka povezanost med petercem **3/2** in osmercem **3/2/3**: kjer je razmeroma večji odstotek pesmi v teh starinskih petercih, tam je višji tudi skupni odstotek pesmi v tridel-nem osmercu in iz njega izvedenih metričnih modelih. Absolutno najvišji odstotek takih osmerskih pesmi sploh - 39,6 % - ima severozahodna Bolgarija (*Stoin 1928*), v petercih 12,7 %; zatem pride na vrsto Makedonija (*Firfov 1962*): v osmercih 27,2 %, v petercih 13,3 %. Nasprotno pa sta ta dva odstotka npr. v zahodni Slavoniji (*Stepanov 1971*) 1,8 in 1,3, ali v Bosni-Hercegovini (*Rihtman 1974*) 1,1 in 1,1. Med Zahodnimi Slovani pa je najbogatejša na tridelnih osmercih s »potomstvom« Češka (27,36 %).

III. G l a s b e n i m e t r o - r i t m i č n i m o d e l i tega osmerca, njihov razvoj in razkroj

Za uvod naj bo kratko pojasnilo k temu poglavju, kjer bo prišlo do raznih ritmičnih, pa tudi metričnih modelov. Ritem v melodiji pesmi lahko zapišemo tudi brez not, kar je lahko bolj razumljivo tudi za neglasbenike. V ta namen uporabimo že znana črkovna sim-bola **a** in **n**, za ritem pa taktnice (namesto dosedanjih ločnic) in osminko kot ritmično enoto; vsak znak v takem črkovnem zapisu naj torej pomeni osminko. Če pa za nekim znakom dodamo piko, pomeni to podaljšanje za eno enoto; če torej predstavlja npr. **a** osminko, potem je »**a.**« četrtnica, »**a..**« četrtnica s piko in »**a...**« polovinka. To že zadostuje za ritmične zapise pesmi iz najstarejše ugotovljive razvojne faze. Kasneje bomo morali uporabiti še črtico »-« kot znak za osminko pavzo, z dodano piko »-.« pa za četrtnsko.

označbe - V. V.) v Gruziji, da tridelni osmerek (5/3) sega tam časovno daleč nazaj v preteklost. Žal je večina tam navedene literature dostopna le v gruzinščini.

¹⁴Ta zbirka, s podnaslovom *Velykyj zbirnyk Ukrain'skyh pisen'*, z dodatkom nekaj umetnih pesmi na koncu, je po predgovoru ponovljena 2. izdaja zbirke, ki je izšla l. 1951 v Kijevu pri Državnem izdajateljskem zavodu. Namenjena je v tujini živečim Ukrajincem.

V pesmih tridelnega osmerca nastopata očitno že v najstarejšem obdobju dva temeljna, med seboj zelo različna ritma. Glede na dva »daktila« v zgradbi verza se zdi najnaravnejši **ternarni** (tridobni) ritem, predstavljen najustrežneje v okviru 3/8 takta. Seveda se da takih osem zlogov razvrstiti tudi v okvir **binarnega** (dvodobnega) ritma, ki pa se zdi za take verze bolj oglat in okornejši v primerjavi z gladko tekočimi »daktili« v tridobnem ritmu; edino umesten za osmerce v dvodobnem ritmu je zapis v 2/4 taktu, v katerem en takt obsega vrednost štirih osmin. ¹⁵ Naj torej predstavimo obojno ritmizacijo v najstarejši obliki v dveh ritmičnih zapisih pod pesemskimi besedili:

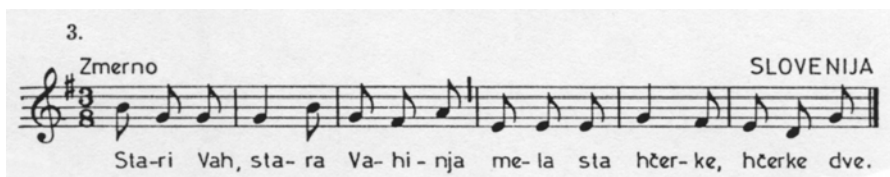
I-1 3/8 Stari Vah, stara Váhinja - mela sta hčérke, hčérke dve.

a n n / a.n / a n n / a n n / a.n / a n n // ¹⁶

I-2 2/4 Piper po- poška :kápeše:, dragi mi Stojnu :kápeše:.

a.n n / a.n./ a n n.:/ a.n n / a.n. / :a n n.:// ¹⁷

Naj na tem mestu takoj omenimo zanimiv psihološko-antropološki pojav glede na izbiro enega od obeh ritmov. V Sloveniji ti osmerci v tridobnem ritmu visoko prevladujejo nad onimi v dvodobnem, skoro v razmerju 4 : 1, če štejemo vse ustrezne zapise ali posnetke od začetka 19. stoletja do recimo l. 1961; relativno največ dvodobnih najdemo v Prekmurju. V hrvaškem zagorju – tj. severno in vzhodno od Zagreba – sta obe vrsti ritma po frekvenci čisto izenačeni, če upoštevamo zelo obširno zbirko V. Žganca s skupno 1130 pesemskimi melodijami. Med temi je tridelni osmerek z vsemi razvojnimi potomci zastopan v približno 135 pesmih, kar zneso skoro 12 odstotkov celotnega pesemskega repertoarja. To je precej več od ustreznih približno 3,5 odstotkov v slovenskih pesmih. Vzhodno in južno od kajkavske Hrvaške pa sploh frekvenca tega osmerca strmo pade, npr. na 2,9 odstotka v Slavoniji, v okolici Đakova, ¹⁸ obenem začne na splošno v pesmih prevladovati do 90 odstotkov dvodobni ritem, kar povzročijo najštevilnejši »trohejski« verzi kot šesterec (prvotno 4/2), sedmerek 4/3, dvodelni osmerek 4/4, deseterek 4/6, ter še enajsterek 4/4/3 in »trinajsterek« 4/4/5, ki bi ga pravzaprav pravilneje šteli kot distihon osmerca in peterca. Vse to posebno velja za dinarski pas od Bosne do Črne gore.



¹⁵ Mnogi avtorji oz. uredniki predpisujejo pri teh osmercih v objavah 4/4 takt pri dvodobni in 6/8 takt pri tridobni ritmizaciji, kar pa ne ustreza niti pravim zlogovnim poudarkom niti pregledni razdelitvi verznihi delov.

¹⁶ Iz arhiva GNI: 0-11.170, Ihan, Gorenjsko. Gl. notni prim. 3.

¹⁷ Đ o r đ e v i ć 1931, št. 225, Strelac (Piro), Srbija. Gl. notni prim. 4.

¹⁸ S t e p a n o v 1971 (od 137 pesmi 3 osmerci 3/2/3 in 1 deveterek 4/2/3).

SRBIJA

♩ = 112

Pi- per po- poš- ka ka- pe- še, ka- pe- še,

dra- gi mi Stoj- nu a- pe- še, a- pe- še.

Položaj v ožji Srbiji kaže zbirka V. Đorđevića iz l. 1931 s skupno 544 pesemskimi melodijami. Frekvenca tridelnih osmercev precej naraste na 18 odstotkov v vzhodnem delu, ki meji na Bolgarijo, tj. vzhodno od Južne in Velike Morave; v osrednjem delu je za polovico nižja. Vendar je od skupno 79 takih pesmi samo pet v tridobnem ritmu (št. 55, 142, 212, 379, 426). V Makedoniji, s frekvenco 22 do 25 odstotkov vseh pesmi, tudi močno prevladujejo ti osmerci v dvodobnem ritmu. V Dalmaciji je – po zbirki V. Berse iz l. 1944 – razmerje med izrazitim enim ali drugim ritmom 18 : 12 (oz. 3 : 2) v korist dvodobnega. Vse to kaže na globoko vsajeno, lahko rečemo prirojeno razliko v ritmičnem občutju in ugodju, kar prihaja na dan v ritmičnem izražanju v pesmih, pri enem ali drugem narodu, večkrat tudi pri raznih pokrajinah istega naroda. Prav tridelni osmerec je s svojo dvojno, med seboj se izključujočo, ritmično ponudbo najbolj zgovorno in zanesljivo merilo za te razlike.

Zgoraj navedena starinska ritmična modela imata oba dve šibkejši lastnosti, ki sta v nadaljnjem razvoju nekako silili k popravkom. Na eni strani je to t. i. *tekoča* trizložna ritmična kadenca z naglasom na predpredzadnjem zlogu in končujoča se z dvema nenaglašema zlogoma. Pri kiticah, ki so pri tem osmercu v Jugoslaviji praviloma samo dvo- ali trivrstične, tak sklep verza pravzaprav ni motil v sredini kitice, pač pa so ga očitno kasneje občutili kot nezadovoljivega na koncu kitice kot samostojne glasbene enote. Kdaj se je to spremenilo, ne vemo; poznamo le naslednjo razvojno stopnjo z novo ritmično obliko končne kadenca in obenem ugotavljamo, da so se ohranili do včeraj ali danes le redki primeri starinskega tekočega sklepa kitice.¹⁹ Ker za dvodobni ritmični vzorec te vrste ni bilo dobiti pravega slovenskega primera, smo posegli po srbskem, tudi tam redkem (gl. ritmični zps. I-2). A v tej pesmi je že rešena druga »šibka« glasbena lastnost tridelnega osmerca: v prvotni ritmizaciji obsega ta verz v glasbeni frazi le tri takte, kar pa je tudi v ljudski pesmi pri večini evropskih narodov bolj redek pojav. V umetni glasbi namreč je po recimo klasični glasbeni teoriji H. Riemanna veljalo do konca 19. stol. dvotaktje kot osnovna glasbena celica in štiritaktje kot norma za glasbeno frazo. Ljudski pevci pa so brez sleherne teorije najbrž čutili v tritaktju izjemo glede na visoko prevladujočo štiritaktno frazo pri pesmih z drugačnimi verzmi. Navedeni srbski primer kaže, kako se da tudi tridelni osmerec spraviti v štiritaktno »normo« enostavno s ponovitvijo enega od treh verznihi delov, v tem konkretnem prim-

¹⁹ Poleg dveh primerov, navedenih v ritmičnem zapisu I-1 in v zps. II-b na str.16, so v slovenskih pesmih znani doslej še naslednji: SLP-1, 39/2 (Mrtvaška kost); 0-5005 Ravnica, Prim. (Lani-letos); 0-8593 Barje-Ljubljana (Prva ura te noči); 0-9840 Bistrica na Zilji, Kor. (Lačen sem, lačen); J. D r a v e c 187/185 Trnje, Prkm. (Zrasla mi je kopriva); M 34.138 Ihan, Gor. (Mlinar in smrt); 0-4675 Trebnje (?), Dol. (Jejte klobase).

eru zadnjih treh zlogov. Vendar kljub tej prilagoditvi ostane še vedno odprto vprašanje zadovoljivega končnega ritmičnega sklepa v kitici.

Še preden pa je v tem pogledu prišlo do zadovoljive rešitve, se je zgodila pomembna sprememba v čelnem »daktilu«²⁰ dvodobno ritmiziranega osmerca: takoj za prvim (poudarjenim) zlogom, ki ga v glasbi tu praviloma predstavlja četrtninka, se vrine en dodatni zlog tako, da se četrtninka razstavi na dve osminki. Iz osmerca nastane tako nova oblika verza, deveterec s formulo $4/2/3$ in naglasi **anan/an/ann**.

II-a 2/4 Oj ko bym ja znala, ščo ty mij, postelila-m bym ti fartuh svij.
a n a n / a. n. / a n n. / a n a n / a. n. / a n n. //²⁰

II-b 2/4 Skóčila je Žiška s kámena, vidila je Jančeka zdáleka; itd.
a n a n / a. n. / a n n. / a n a n / a. n. / a n n. //²¹

Pojav dodatnih t. i. polnilnih zlogov v verzih je splošno evropski, poznajo ga tudi germanska in romanska ljudstva (nem. Versfüllung, franc. remplissage). Rodi se iz doslej nepojasnjene težnje ljudskih pevcev, da skušajo z dodatnimi zlogi zasesti v glasbeni frazi vsa mesta, ki imajo daljšo ritmično vrednost od osnovne tako, da npr. pri prevladujočih osminkah v melodiji razstavijo četrtnike, - vsaj nekatere -, kjer se pojavljajo, v dve osminki, ali podobno pri prevladujočih četrtninah v napevu polovinko v dve četrtniki. Če pride do dodatnih zlogov le tu in tam brez reda v pesmih oz. verzih, je to storjeno takorekoč le iz zadrege pevca, kar pa je čisto nekaj drugega kot stalna oblika novega verza. Pravzaprav je skrivnosten tak razvojni mehanizem, da se na isti način pojavijo omenjeni deveterci pri vseh slovanskih narodih, ki poznajo tridelne osmerce, enako, čeprav brez medsebojnih pevskih stikov,

UKRAJINA

Ne speša, ♩ = 116

Oj ko bym ja znala, ščo ty mij, postelila-m bym ti fartuh svij.

SLOVENIJA

♩ = 103

Skóčila je Žiška s kámena, vidila je Jančeka zdáleka. Ne pove-dal Janček ma-te-ri, ki sen nó-coj spa-la s ká-ta-ni.

²⁰H o š o v s k i j 1968, št. 137, Podkarpatska Ukrajina. Gl. notni prim. 5.

²¹D r a v e c 1956, melodija 261, Melinci, Prekmurje. Gl. notni prim. 6.

saj jih ločijo razdalje več sto ali tudi tisoč kilometrov. Mogoča bi bila domneva, da je do tega prišlo že v skupno-slovanskem zametku, toda tudi nadaljnje spremembe pri tem osmercu v kasnejših razvojnih fazah se zgodijo večinoma povsod enako. Povsod se tudi le manjši del osmercev v dvodobnem ritmu spremeni na ta način.

Spričo naše privrženosti tridobni ritmizaciji je na Slovenskem le manjše število takih devetercev, npr.: *Bog je ustvaril / zemljo /, zemljico, / zemljico* (0-1134 Vransko, Svatska zdravica); *svét Florján je / zjutrej / zgódej vstow* (0-8233 Ihan, Kolednica za Florjanovo); *Mamca je ro- / dila / hčérke tri* (0-10.513 Pacinje p. Ptuju) in še nekaj takih, druge so se pa že bolj modernizirale z dodano anakruzo na začetku, ne držijo se več ločnic in so pomešane v naslednjih besedilih z osmerci ipd. Na zahod Slovenije ti deveterci niso prodrli, na jugu, v Beli krajini pa so jih deloma prinesli s seboj Uskoki iz Bosne, Hercegovine ali Črne gore. Tako je npr. balada o srcu, iztrganem mladeniču iz prsi (Š 167), tam izvirno v tridelnih osmercih v tridobnem ritmu: *Vísoko / nébo / kíncano*; v Predgradu pa jo pojó obredno ob plesu 27. decembra ob zimskem kresu po stari šegi, prinešeni od Uskokov, v deveterski obliki: *Póbelélo / pole / z óvcamá* (gl. SLP-I, 23/11 in 12 ter opombo str. 142). Vendar imajo ti in taki deveterci na Slovenskem že večinoma novo ritmično kadenco, o kateri je govora v naslednjem odstavku, vsaj ob koncu kitice, večinoma pa že ob koncu vsakega verza.

Kdaj in kje se je pojavila prvič nova ritmična kadenca pri teh osmercih in tudi devetercih 4/2/3, je nemogoče reči. Dá se le ugotoviti, da jo najdemo enako v vseh slovanskih deželah, ki poznajo tridelni osmerek, in da se z njo začénja nova razvojna faza, iz katere je ohranjeno ali na novo ustvarjeno povsod, ne le na Slovenskem, največ pesmi. V čem obstoja ta novost? Prejšnji tekoči sklep v enem samem taktu, bodisi */ann/* v tridobnem, oz. */ann./* v dvodobnem ritmu, se po novem razdeli na dva takta z novim končnim naglasom */a.n/a.-/* oz. */a.n./a.-/*, in na ta način zadovoljivo upočasni, ustavi in sklene večkrat precej hitri tok zlogov ob koncu kitice ali kasneje ob koncu vsake zvočne vrstice. Z razdelitvijo treh zlogov ob koncu na dva takta pa se tudi prejšnja tritaktna zvočna vrstica podaljša v štiritaktno. Tako sta odpravljeni obe »slabosti« starinske ritmizacije osmerca v petju, ki smo ju prej omenjali.

Nova razvojna plast pa se pravzaprav deli – po že mimogrede naznačenem – na dve stopnji. Najprej se nova kadenca očitno uporabi samo na koncu dvo- ali trivrstične kitice. To je mogoče sklepati že iz tega, ker je v tej skupini nagrmađeno veliko število slovenskih osmerskih pesmi, in sicer v tridobnem ritmu, pri čemer pa so prva oz. prva in druga zvočna vrstica še zmeraj »po starem« samo tritaktne in torej na razpolago za ponavljanja zadnjih treh zlogov v verzih. Slovenskih pesmi te vrste je okoli 152, od tega s ponavljanji verzni delov okoli 92 (od 30 pesemskih tipov); na Hrvaškem jih je s ponavljanji v Žágorju po zbirki *Žganec* 1950 16 (št. 660–666 z variantami), brez ponavljanj pa jih ni najti, ker so na ustreznem mestu (št. 511–520) vse zvočne vrstice ali z novo ali pa s staro kadenco. Zanimivo pa je po zbirki *Bersa* 1944 med 32 dalmatinskimi osmerskimi (3/2/3) pesmimi 7 takih s ponavljanji v tridobnem ritmu, ki so tudi po melodijah popolnoma podobne slovenskim (št. 110, 197, 206, 284, 415, 419, 446). Pesmi, ki bi spadale v to skupino, drugod nismo našli. Težko je bilo celo dobiti primer v dvodobnem ritmu, ki bi spadal v to prvo skupino z novo kadenco. Pesem *Sadio Paja vinograd* iz Srbije (*Đorđević* 1931, št. 334) se poje enako tudi na Hrvaškem in v Beli krajini, na isto melodijo pa na Slovenskem največkrat *Lépo mi poje črni kos* in tudi ta enako na Hrvaškem (gl. *Žganec* 1950, št. 428-a in -b). Zato naj sledi tu samo ritmični zapis:

III-1 2/4 Sadio Paja vinograd, sadio Paja vinograd, oj vinograd, oj vinograd.

a.nn/ a.n./a n n.-'/ a.nn/ a.n./a n n' n / a n n ' n /a..n/a..//

Ker smo že enkrat rekli, da je zgradba kitice v tridelnih osmercih pri južnih Slovanih z malimi izjemami dvo- ali trivrstična, naj sedaj dodamo, da je pri Zahodnih Slovanih taka kitica precej redka, norma je tam štirivrstična kitica. Taka kitica ima pa pri Poljakih, Slovaki in deloma Čehih, v nekaterih pesmih posebno zanimivo zgradbo, ki bi nekako sodila v to razvojno plast, o kateri govorimo: samo prva in četrta zvočna vrstica imata novo kadenco in sta torej štiritaktni. Tako tvorita nekak okvir za srednji dve, ki sta pa »po starem« tritaktni in zato ritmično trdneje med seboj povezani (recimo 4 -3-3- 4); besedilo pa obstoja iz samo dveh verzov, od katerih se vsak ponavlja, kar daje torej takole sliko: M M- N N (gl. notni primer

7., *Slovenské spevy I*, 1972,

Vivace SLOVAŠKA

V pit- vo- re o- ral, v pe- ci sial;
v pit- vo- re o- ral, v pe- ci sial, pred pe- cou mlá- til,
v pe- ci vial; pred pe- cou mlá- til, v pe- ci vial.

št. 259). Naj pripomnimo, da take kitične zgradbe – tudi v drugih pesmih – Južni Slovani nasplošno ne poznajo, pač pa je na Slovenskem nekaj pesmi, v šestercih, predvsem »daktilskih« **ann/ann**, ki imajo v kiticah s samo dvema verzoma tudi analogno ritmično zgradbo, npr. v pesmih *Ncój je pa lép večer – jútri še lépši dan*, ali *V k lóšter bi ráda šla – pá že prepóžno je*, in po »trohejsko« v prekmurski *Vsí so vénci béili*. Ker so take pesmi doma predvsem v severnih delih Slovenije, nemške pesmi pa take kitične zgradbe ne poznajo, ni izključeno, da je to odsev kakšnega nekdanjega stika z Zahodnimi Slovani.

Predvsem pa je treba v tej skupini poudariti neko znamenito melodijo, ki je razširjena po vsej Sloveniji, od Bele krajine do koroške Kanalske in tudi Mežiške doline, pa čez Prekmurje vse do porabskih Slovencev na Madžarskem,

SLOVENIJA

Pr- va je ur- ca te no- či, ko se Ma- ri- ja
ve- se- li, ko se Ma- ri- ja ve- se- li.

razsejana je pa na kakih 20 pesemskih tipov, skupaj z več kot 60 variantami (gl. **notni primer 8.**, iz Matene pri Igu, 0-4021). Na drugi strani najdemo to melodijo **popolnoma enako** pri Čehih, Lužiških Srbih in Poljaki, toda nikjer tako široko razprostranjeno v pesemskih tipih in po površini ozemlja kot na Slovenskem. Za vzorec naj bo češka (gl. **notni primer 9.**, *Erben 1880, št. 48*),

Moderato

ČEŠKA

Čo pak ti na-ši dě-la-jí, že se nám že-nit
ne-da-jí, že se nám že-nit ne-da-jí.

ki ji je čisto enaka, razen kake nepomembne malenkosti, lužiško-srbska (*Haupt - Schmaler I, 1841, št. 324*) in poljska (*Sobieski 1955, št. 43*). Da je ta melodija izvirno plesna, se da sklepati po enoglasni instrumentalni zaigri pri Erbenu, pa tudi po enakem lužiško-srbskem besedilu. Očitno predvsem od Čehov so jo pred več stoletji prevzeli še Nemci, kar pri tako vzorno grajeni in – lahko rečemo – udarni melodiji ni čuda. O tem smo govorili že v komentarju pri pesmi *Marija ziblje Jezusa (SLP-2, str. 55)*, kar tukaj le dopolnjujemo. Naj tu popravimo tamkajšnjo navedbo poljske melodije kot »variirane«, ker smo v drugi zbirki našli popolnoma enako; tudi lužiško-srbske takrat še nismo poznali. Nemškim prevzemom pa naj dodamo še zbirko *Elisabeth Marriage 1902* »aus der Badischen Pfalz«, ki prinaša pod št. 204 isto melodijo, kot da bi bila prevzeta iz češke zbirke, z vasovalskim besedilom in v opombah navaja variante, ki gredo do Alzacije in na sever do Porenja.

Slovenske variante, od katerih jih je le nekaj melodično nekoliko odmaknjenih, se od zahodnoslovenske melodije razlikujejo le v tem, da nimajo značilnih ponavljaj končnih treh zlogov v verzih, razen dveh (gl. *SLP-1, Mlinar in smrt 46/16; M-32.118, Jagrič in Mici-ka*). Toda to ima svoj poseben razlog. Taka ponavljanja »daktilov« v tridobnem ritmu dajejo namreč pesmi nekaj poskočen značaj, kot se je nekoč neka pevka sama izrazila. S presenečenjem pa smo sami ugotovili, da se taka ponavljanja najdejo le v ljubezenskih, šaljivih, pivskih, svatbenih, plesnih, nikakor pa ne npr. v nabožnih ali sploh po vsebini besedila resnejših pesmih.

O ponavljanju verzni delov v teh osmerskih pesmih je treba dodati še nekaj podatkov. Najštevilnejša so skoro v vseh deželah tega osmerca ponavljanja končnih treh zlogov. Ponavljanje prvih treh zlogov, ki pravzaprav deluje bolj kot anticipacija, je najti zelo, zelo redko, npr. v makedonski pesmi (*Firfov 1962, št. 74*): *Ti li be, ti li be sinok ná voda?*, ali v slavonski (*Stepanov 1971, št. 79*) z nenavadno zgradbo: (enogl.) *Kičeno*, (dvoagl.) *kičeno nebo zvezdama, - nebo zvezdama*. Razen še treh srbskih (*Đorđević 1931, št. 110, 191, 492*) so to edine te vrste, ki smo jih srečali doslej. Tu moramo omeniti še posebne vrste anticipacije verzni delov v pesmih, kjer nastopata skupaj peterec $3/2$ in osmerec. Takih pesmi je največ na Poljskem, kjer prevladuje zgradba kitice $5-5-5/3$, $5-5-5/3$, kar nekateri štejejo kot štirivrstičnost, ker sta prva peterca skupaj po številu 10 zlogov bližja po dolžini osmercu

(ki ga tu zaznamujemo kot 5/3). Vendar se nam zdi pravilneje šteti tako kitico kot šestvrstično, ker sta po dva peterca vedno rimana ali vsaj asonirana; in končno imamo tudi na Slovenskem precej pesmi s kombinacijo daljših in krajših verzov. V takih kiticah pa včasih drugi peterec že anticipira besedilo prvih pet zlogov naslednjega osmerca. Za primer navedemo krajšo svatbeno slovaško pesem (*Slov. spevy II, št. 17*) s kitico 5/3, 5-5/3: *Lecela pava, lecela, -a zlate pira, a zlate pira tracila*. Na področju Jugoslavije imamo le tu in tam kakšen tak redek primer, npr. v Srbiji (Đorđević 1931, št. 492) z vmesnim pripevnim vložkom *lele: Zaspala Boja, zaspala Boja, lele, kraj mora*. Tako makedonsko pesem gl. spodaj v notnem primeru 10.

Posebej moramo omeniti še eno vrsto ponavljanja, ki pa je čisto slovenska posebnost in je nismo – razen enega osamljenega srbskega primera²² – našli nikjer drugje; to je ponavljanje osrednjih dveh zlogov v osmercu, kar smo lahko ugotovili kar pri sedmih pesemskih tipih, ki jih tu označujemo s številkami pri Štreklju. Pripomnimo pa naj, da so starejši zapisovalci pesmi in tudi Štrekelj sam izpuščali vsa ponavljanja in je pri Štreklju včasih to omenjeno le v opombi pod črto. Ti pesemski tipi so: (Š 1023) *Tički po luftu, luftu letajo*; (Š 1441) *Kduo te bo lubuv, lubuv, lubica*; (Š 1697) *Kadar mi dékle, dékle umrla bo*; (Š 1761) *Tistmu k se dremlja, dremlja, naj gre spat*; (Š 2280) *Van sem bva nunca, nunca kvošterska; Lani sem plela, plela rožmarin*,²³ (Š 2361) *Šla bom na goro, goro visoko*; (Š 3531) *Lubca, sem lačen, lačen, daj mi kaj*. – Pravcati »nestvor« pa je pesem iz Savinjske doline (O-1715), ki si je naprtila kar dve vrsti ponavljanj hkrati in s tem preskočila celo v pettaktne fraze: *Kdorkolj pod milim, milim Bogom živi, živi itd.*

Druga stopnja v tej razvojni plasti pomeni, da je že vsak verz zase opremljen z novo ritmično kadenco, kar daje takole ritmično obliko:

v tridobnem ritmu – **ann / a.n / a.n / a.-/**

v dvodobnem ritmu – **a.nn / a.n. / a.n. / a.-./**

Toda taka osamosvojitve verzov – oz. melodičnih vrstic, razširjenih v štiritaktne fraze –, ki so ločeni med seboj s pavzami, ima tudi svoje senčne strani. Kot je videti iz zgornjega ritmičnega prikaza, osmerek s tem izgublja svoj ritmični mik, saj mu je ostal le še en sam »daktil«; deveterec 4/2/3 pa celó navzame popolnoma »trohejski« ritmični potek **anan/ a.n. / a.n. / a.-. /**.

Preden spregovorimo o drugih posledicah teh sprememb za nadaljnji razvoj pri osmercih, je treba omeniti, da s to razvojno plastjo časovno nekako sovpada tudi sprememba v melodiki naših osmerskih napevov, čeprav za neglasbenika ni opazna na prvi pogled. Rezija s svojo arhaično glasbeno kulturo je pokazala in dokazala, da so časovno davno prej, preden se je v Evropi v umetni in ljudski glasbi uveljavila sedemtonska durovska ali molovska lestvica, obstajale melodije samo s štirimi ali petimi toni (brez poltonov) v lestvici, s strokovnimi izrazi **tetratonika** in **pentatonika**. V teh dveh sistemih so se že v Reziji

²²Đorđević 1931, št. 249, Toplice: Verz Söldat mi prode kroz selo ima šele pri ponovitvi v 2. zv. vrstici ponovitev prode, prode

²³Zbirka iz hrvaškega Zágorja (Žganec 1950) prinaša pod št. 632 to isto pesem: Lani sem plela, plela rožmarin – a Ietos plejem, plejem sam pelin, ki pa je brez dvoma prišla tja iz Slovenije. Pesemski tip »Lani -letos«, ki ima na Slovenskem izredno veliko variant, je s to izjemo na Hrvaškem neznan.

porajale skokovite akordične melodije z velikim tonskim obsegom do oktave, na Slovenskem pa pozneje še čez oktavo. In take melodije so se ohranile tu in tam do danes, največ na odročnih obmejnih območjih (Soška dolina, Kostelsko, Prekmurje, Porabje) in po hribih oz. pod njimi. In taka melodija je tudi ona »znamenita« (notna primera 8. in 9.), čeprav z nekaj malega »lepotnimi« napakami. Med drugimi jih je pri nas in enako posebno na Poljskem nekaj s čisto pentatoniko (gl. **notna primera 10. in 11.**), še druge pa so prevzele že nova durovska oblačila, ohranile pa akordično melodiko in v njej *pentatonizme*, kot je krstil romunsko-francoski etnomuzikolog C. Brailoiu melodične okrete, tipične za pentatoniko. Vdor durovskega vpliva na ljudsko pesem pri nas pa domnevamo v dobi reformacije in protireformacije, ko so bili tuji nabožni pesemski vzorci v prevodih močno politično orožje. Kar smo rekli o pentatoniki in pentatonizmih, velja v precejšnji meri tudi za kajkavsko Hrvaško. V Srbiji, Bosni, Črni gori in deloma v Makedoniji, kjer se durovski sistem pojavlja le sporadično, veljajo drugi tonalni sistemi, predvsem pa t. i. ozka melodika z gibanjem od tona do sosednjega tona, z redkejšimi večjimi intervali in razmeroma ozkim tonskim obsegom v napevih, največkrat samo do kvinte. Take melodije pa so nam precej tuje; če imajo v osmercih še pogosto melizme tj. cele verige lahno zapetih tonov na en sam zlog, so seveda še bolj oddaljene od slovenskih. V Bolgariji, predvsem severozahodni, pa je v pesmih nasplošno tudi nekaj tetra- in penta-tonike, bolj redko tudi v Makedoniji, oboje v t. i. **do**-pentatoniki (kot pri nas), za razliko od **la**-pentatonike, ki vodi razvojno v mol in ki prevladuje na Madžarskem ter okoli Rodopskih gora v Bolgariji. Osmerca s pentatoniko v makedonskih virih nismo našli, pač pa z akordično melodiko, ki je zelo podobna

Prolegnato MAKEDONIJA

De-voj-ka maj-ka, de-voj-ka maj-ka češ-la-še, le le,
de-voj-ka maj-ka, de-voj-ka maj-ka ple-te-še.

naši (gl. **notni primer 10.**, tudi z anticipacijo prvih petih zlogov v obeh vrsticah; *Firfov 1962*, št. 189). Za vzorec pesmi z novo ritmično kadenco v vsakem verzu pa naj služi pentatonska iz Mekinj pri Kamniku v dvodobni ritmizaciji (*M 24.097*, tudi *SLP-1, 61/9*; gl. **notni primer 11.**)

SLOVENIJA

Ker-mu se dre-mle, naj gre spat,
ka-kor je sto-riw An-zel mlad.

Pravkar navedena pesem je zaradi samo dvovrstične kitice redke primer. Ritmično osamosvojeni verzi namreč nekako silijo v štirivrstičnost kitice. Dva sama verza se zdita premalo, zato si pomagajo take pesmi pri nas in pogosto tudi pri Zahodnih Slovanih bodisi z dodanim dvovrstičnim pripevom, bodisi pri nas s trikratnim ponavljanjem prvega verza, čemur sledi še na koncu drugi verz, ali pa se besedilo samo razširi na štiri verze. Najimnitnejša taka slovenska pesem je ona z začetkom »Teče mi, teče vodica« ali »Teče mi voda in šumlja« poleg še drugih (Š 1497 sl.) z nekakim središčem na Štajerskem s tretjino vseh izredno številnih variant, in je po našem vedenju doslej edina res vseslovenska ljudska pesem, ugotovljena z zapisi in posnetki v vseh osmih slovenskih pokrajinah, pa še med Slovenci na Koroškem v Avstriji in v Porabju na Madžarskem. To pa je obenem lepa počasnitev za tridelni osmerek na Slovenskem.

Ritmična oblika osmercev z novimi ritmičnimi kadencami kaže torej že prevladujoči »trohejski« značaj (gl. ritmično shemo na strani 21). To pa so morali instinktivno čutiti ljudski pevci in v nekaj pesmih so prilagodili temu še začetni »daktil« **ann** tako, da so ga spremenili v »trohej« z anakruzo **n/an**. Na ta način nastane npr. iz osmerske pesmi *Vsé je vesélo kár živi, kár živi* sedmerska z anakruzo, ker pa so zaradi nove kadence s pavzo zelo otežkočena sedaj ponavljanja zadnjih treh zlogov, morajo biti tu stlačena v novo vrstico: *Vse je vesélo, kár živí, - kár živí, - kár živí*. Tako spremenjenih je v teh pesmih več od polovice variant. Isti pojav je zaslediti sem in tja tudi v zahodnoslovanskih deželah, pogosto pa pri Lužiških Srbih. Toda to ni (samo) posledica tujega, recimo nemškega vpliva, prav isto se pojavlja pri več pesmih v Makedoniji. Tamkajšnja tudi drugod zelo znana, ritmično zanimiva osmerska pesem *Biljana plátno béleše* se npr. v zbirki *Firfov 1962, št. 224 in 317* v obeh variantah spremeni v ritmično »dolgočasne« sedmerce z anakruzo **n/a.n/a.n/a.n/a.:** *Biljana plátno bélešé*. O podobnih pojavih pri nas in drugod smo že svojčas govorili na drugem mestu²⁴ in tam navajali tudi tako pretvorbo v sedmerce s posebnim ritmom, tj. z menjavo tridobnega in dvodobnega takta, pač zaradi zelo podobnega glasbenega metra. Tu naj le dodamo, da je dandanes precejšen del osmerskih pesmi slišati pri nas tudi v taki predružačeni ritmični obliki in sicer predvsem v zahodnem delu Slovenije.

Za nadaljnje spremembe v ritmični podobi tridelnega osmerca, ki bi jih lahko imenovali napol razvoj napol razkroj, je bila soodgovorna nova ritmična kadenca, ki je v obliki **a. n/a.**- odprla novo past ali skušnjava za polnilne zloge, ki so to priložnost seveda prej ali slej izrabili. Na ta način je nastal nov metrični model, nove vrste deveterec:

3/8 **ann /a.n / ann/ a.-** 2/4 **a.nn/ a.n./ a.nn/ a.-.**

Kot je razvidno iz te sheme, je postal ta deveterec nekako protiutež prejšnjemu osmercu z »novo« ritmično kadenco, saj ima na začetju nov »daktil« in s tem paralizira prejšnji, skoro že »trohejski« značaj osmerca. A ne samo to. Če pozorno pogledamo shemo, se nam naenkrat pokaže neka simetrija med prvo in drugo polovico verza: saj to sta »daktilski« peterec **ann/a.n** in »daktilski« četverec **ann/a.**, torej dvojica, ki jo dobro poznamo kot najpogostejšo pri naših alpskih poskočnicah! Takrat se nam je posvetilo nekaj, na kar sploh nismo mislili ob začetku naših raziskav. Naslednje gradivo je to misel vse bolj potrjevalo, kot se bo pokazalo kasneje.

²⁴Vodusek 1968, 303–313.

Sedaj imamo torej opraviti že z dvema devetercema in v enem naslednjih odstavkov se jim bo pridružil še tretji, ki je prav tako izpeljan iz našega osmerca. Kako naj jih jasno in enostavno ločimo med seboj? Naj na tem mestu opravičimo in pojasnimo naše znake za ritmične in številčne zlogovne formule, ki so morda komu odveč. Če imamo opraviti v tej raziskavi z več tisoč pesmimi in melodijami – ali recimo v kakšnem arhivu z več desettisoči primerov – in hočemo dobiti točen pregled nad njimi (npr. kasneje tudi s pomočjo računalnika), moramo vsako strukturo (npr. verza, melodične vrstice, kitice in ne samo prvega verza ipd.) natanko definirati in tudi čim krajše in jasno označiti, da se izognemo daljšim in velikokrat premalo točnim opisom. Pri oznakah za poudarjene in nepoudarjene zloge se nam zdi nepojmljivo in anahronistično, da literarna poetika na univerzah in narodopisni inštituti uporabljajo še vedno nerodne antične znake za dolge in kratke vokale oz. zloge ali predlagajo nepregledne znake z akcenti ali brez akcentov, ki se jih je domislil svojčas nemški literarni teoretik A. Heusler, in vse to petdeset let zatem, ko je francoski znanstvenik Paul Verrier (*Le vers Français, I-III*, Paris 1930–1932) uporabil za to preprosta črkovna simbola **a** in **i** (= inaccentué), odkoder smo to prevzeli mi s ponašenjem nerodnega in nesimpatičnega **i** v tej zvezi v **n**. Ali bo morda avtoriteta P. Verriera zadostovala za premislek o tem? Za številčne zlogovne formule, ki naj predstavljajo zgradbo verza in njegovih sestavnih delov pa smo se morali domisliti preprostega tiskarskega sredstva, ki naj loči »trohejske« od »daktilskih« tvorb: za prve, ki jih je povsod več, naj velja normalni pokončni tisk, za »daktilske« pa ležeči. Tako npr. pomeni 3 »daktil«, 4 = »daktilski« četverec (ann/a), 5 = »daktilski« peterec (ann/an) itd. Seveda ostane še vedno nekaj tvorb, ki se ne dajo čisto preprosto označiti ali pa bi potrebovale še dodatnega znaka; v čeških pesmih se npr. kar pogosto, v poljskih pa le redko, pojavlja na glavo obrnjeni »daktilski« peterec (v ritmu **a.n/ann**), ki ga moramo seveda označiti razstavljenega 2/3 ipd.

Za novi deveterec, ki ga torej lahko označimo s formulo 3/2/4 ali tudi kar 5/4, na Slovenskem nismo našli pesemskega primera, ki bi vseskozi v kitici uporabljal ta metrični model. Podobno je tudi na kajkavskem Hrvaškem, kjer smo le ugotovili en tak primer (*Žganec 1950, št. 556*): *Káj si napravíu, stari starján? - Sé si zapráviu, sé si zapíu, -s kím pa buš k létu štíbru platíu?* Ob ponovnih vdorih polnilnih zlogov v model čistega osmerca, na Slovenskem tudi ob vdorih tujih verznihih modelov, ki jih drugje v Jugoslaviji prej niso poznali, izgubljajo ljudski pevci posluš za ločnice in zgradbo prvotnega osmerca ali izgubljajo tudi disciplino za uporabo nekega enotnega metričnega modela v vseh verzih. Obenem je opaziti, da postajajo pesemska besedila vse gostobesednejša, ker se ne morejo zadovoljiti več npr. z lakonsko strnjeno pripovedjo stare balade (gl. *SLP-I, 39/15*), ki pa se je v ljudskem petju ohranila živa do danes; v desetih čistih osmercih 3/2/3, od katerih se vsak trikrat ponavlja in ustvarja zase že kitico, je povedana vsa zgodba in le zadnji verz v sili zaradi štirizložne besede prestopi prvo ločnico:

- | | |
|---|---------------------------------------|
| 1. <i>Fantič je hodiw daleč v vas.</i> | 6. <i>Kmalu boš ležaw tudi ti!</i> |
| 2. <i>Tjakaj čez britof žegnani.</i> | 7. <i>Komaj se j stóriw beli dan,</i> |
| 3. <i>Srečala ga je ena kost.</i> | 8. <i>fantič je biw na pare djan.</i> |
| 4. <i>Fantič jo sune iz nogó.</i> | 9. <i>Stresla ga j huda mrzlica,</i> |
| 5. <i>»Kaj me boš suwaw, fantič ti!</i> | 10. <i>ki se imenuje smrtnica.</i> |

Glede metričnih nepravilnosti govorimo tu seveda le o pesmih, ki so dokumentirane z magnetofonskimi posnetki in ki se v njih da kontrolirati besedilo točno od začetka do konca. Nepravilnosti v starejših pesemskih zapisih, ki jih je polna Štrekljeva zbirka, so pa predvsem zagrešili zapisovalci, ki so si dali besedila le pripovedovati, mnogi od njih pa so jih tudi svojevoljno spreminjali.

V srbskih in makedonskih pesmih pa sploh ni prišlo več do deveterca $5/4$, kakor tudi ne do naslednjih dveh razvojnih oblik osmerca, ki so se pojavile v velikem številu predvsem le pri Čehih, Slovakah in Poljaki. Pri slednjih je tudi relativno največ pesmi v omenjenem devetercu. Za vzorec gl. **notni primer 12.**, ki je obenem v čisti pentatoniki.²⁵ Srbske pesmi so se še naprej – sodeč

POLJSKA

Pe-wien mło-dzie-niec wy-je-chał wświat, zo-sta-wił
dziew-cze, jak ró-ży kwiat, co-raz smut-niej-szy
był dla niej dzien, z dziewczy-ny tyl-ko po-zo-stat cień.

po zbirki *Dorđević 1931* – oklepale čistega osmerca in poleg tega še deveterca $4/2/3$, ki je pa v Makedoniji redek. Tu navajajo pregledi metričnih modelov (*Firfov 1962, str. 15-16; Firfov 1959, str. 179 sl.*) poleg pesmi v čistih osmercih tudi več ali celo precej pesmi, v katerih tak osmerek le prevladuje, medtem ko imajo drugi verzi bodisi naključne polnilne zloge ali pa so pesmi pomešane z drugačnimi verzi (npr. sedmerci ali celo dvodelnimi osmerci $4/4$ ipd.).

Novo sklepno formulo deveterca $5/4$, ki se glasi v dvodobnem ritmu **a.nn/a.-**, radi prevzamejo tudi deveterci $4/2/3$ sem in tja pri nas,²⁶ večkrat pa v zahodnoslovanskih deželah. Tako nastane spet nov verzni model, deseterec **$4/2/4$** v ritmu

$2/4$ anan/ a.n./ a.nn/ a.-.

Zaradi le precej omejenega števila takih pesmi, ta deseterec ne igra kake pomembne vloge, vendar nastavi v predzadnjem taktu spet novo vabo za nenasitljive polnilne zloge, ki se hitro lotijo četrtinke »a.« in jo razdrobijo v dve osminki. S tem pa nastane neka prav kuriozna situacija, na katero dolgo sploh nismo bili pozorni. Iz desetereca **$4/2/4$** zraste enajsterec **$4/2/5$** :

$2/4$ anan/ a.n./ anan/ a.-.

²⁵Stoinski 1964, št. 404.

²⁶Npr. začetek pesmi Sveti nam, sveti, beli dan (0-6501): Vi-sóke so ne-besa/, temna je/ noč, - prišla bo Ma-rija, pri-žgala bo/ luč.

Iz »daktilskega« četverca torej nastane »trohejski« peterec, ki ima že kar značaj samostojnega verza. In če bi pri tej simetrični zgradbi enajsterca šteli vsako njegovo polovico zase, dobimo distihon »trohejskega« šesterca in peterca, ki ga poznamo iz mnogih pesmi pri nas in drugod. Le ritem prvih šest zlogov in drugi verzi v kitici lahko odločijo, da je to en sam verz.

Na Slovenskem poznamo zaenkrat eno samo tako dvovrstično pesem iz Prekmurja (*Dravec 1956, št. mel. 225/97*), ki ima kot prvi verz ta enajsterec, drugi pa je v vseh treh kiticah deseterec 4/2/4: 1. *Draga moja / botra, / ote vi domou, [kaj] / vášega / móža / glava bo- / li*. 2. *Kurva njem je / mati /, naj ga li bo- / li / jás pa li / néiden/ fčasik do- / mou*. 3. *Pinteka si / sprosim /, pila njega / bom, / gósIare si / nájmlen, / plésala / bom*. Zgradbo enajsterca 4/2/5 ima tudi nekaj čeških in slovaških pesmi, za katere prvotno nismo sumili, da gre za poznega potomca tridelnega osmerca. Pač pa ga v hrvaškem kajkavskem gradivu nismo našli. Vendar je v zbirki *Žganec 1950* pet pesmi s končno klavzulo **a.nn/a.-:** št. 545 v devetercu 5/4 (*Zora je, zora, beli je dan, - dá se Marija véseli k nam*); št. 648 in 649 a, b, c pa so se znašle med enajsterci z dvema pesemskima tipoma, ki si od osrednjega »troheja« odščipneta eno osminko za anakruzo k sledečemu »daktilskemu« četvercu, in bi ju pravzaprav morali označiti s formulo 4/2ⁿ/4 (*Tiček lépo / peva, na / vejki sedí; Lani sem se / ženil, još / mali sem bil*).

Prav ob koncu vseh naštetih metamorfoz tridelnega osmerca pa pade pred navalom polnilnih zlogov še zadnja, dotlej nedotakljiva trdnjava v osmercu: osrednji »trohej« **a.n** v tridobnem ritmu, ki ga polnilni zlog spremeni v »daktil« **ann**. Ta sprememba seveda povzroči nastanek dveh novih metričnih oz. treh ritmičnih modelov:

- 1-a **ann/ ann/ ann** deveterec 3/3/3 ali krajše 6/3 v tritaktju
- 1-b **ann/ ann/ a.n/a.** deveterec 3/3/3 ali 6/3 v širitaktju
- 2 **ann/ ann/ ann/a.** deseterec 3/3/4 ali 6/4

Takoj je treba pripomniti, da so pri vseh treh novostih udeleženi v velikanski večini samo še Čehi, Slovaki in Poljaki. Od Južnih Slovanov je nekaj tega opaziti samo še pri Slovencih. Vodilna sila pri tem so pa Čehi po množini pesmi v teh novih modelih. Na mestu pa je tu še ena pripomba. Pri omenjenih treh zahodnoslovanskih narodih je po frekvenci vodilni verz šesterec, in sicer večinoma v »daktilski« obliki posebno pri Čehih. Pri teh tudi prevladuje v 80 odstotkih pesmi tridobni ritem, pri Poljakih nekaj manj; nasprotno pa gospoduje pri Slovakih do 95 odstotkov dvodobni ritem, podobno pa tudi v poljski pokrajini Oravi, ki meji na severno Slovaško.

A da se povrnemo k naštetim trem novim modelom: prvonavedenega deveterca je razmeroma malo celó na Češkem, 8 od skupno 800 melodij. Sam na sebi očitno ne more zgraditi kitice, zato pa se združi v nekako dvostišje ali z »daktilskim« sedmercem (*ann/ ann/ann - ann/ann/a.*), ali pa z »daktilskim« osmercem (*ann/ann/ann/-ann/ann/an*), kar daje ponovljeno, v obeh primerih štirivrstično kitico, npr.:

*Jedna je / cestička / k Táboru /, druhá je / od Tábo- / ra;
já tam tou / cestičkou / nepudu /, já bych tam / zabloudí- / la.
(Erben, št. 198)*

Vse take pesmi pa so na Češkem pravzaprav le osamljene štirivrstičnice. Vendar že iz tega deveterca, kakor tudi iz deveterca 6/3 in deseterca 6/4 odseva pripadnost k tridelnemu osmercu v tem, da se precej strogo držijo prvotnih ločnic.

Zanimivo je, da ta redki deveterec poznamo tudi na Slovenskem, prav tako le v nekaj redkih primerih, prav tako v obeh »dvostišjih« in prav tako v osamljenih štirivrstičnicah, npr.:

*Kar so me mamca navadili, tisto navado jes mam,
mamca so piabiče lubili, jas pa dekliče rad mam.*
(Š 1049)

ali:

*Mamca, oj dajte dva krajcarja, da si bom drumelco kupu;
drevi pa pojdem k svoj ljubiciyu vas, da ji bom mawo zadrumlow.*
(M-23.207)

Drugonavedenega deveterca v štiriktaktju (z novejšo ritmično sklepno kadenco) je v čeških pesmih precej več kot predhodnega v tritaktju, v Erbenovi zbirki 26 primerov. Poleg štirivrstičnih kitic s štirimi deveterci ali s ponovljeno dvojico deveterca in sedmerca pa se v polovici primerov pojavljajo petvrstične: za dvema devetercema sledita dva krajša verza v »daktilskih« petercih ali četvercih, zadnjo vrstico pa tvori zopet deveterec ali pa celo že deseterec (gl. **notni primer 13**, *Erben št. 702*).

Moderato ČEŠKA

Už se mně ta lá-ska zru-ši-la, kte-rá mě
naj-ví-ce tě-ši-la! Kdy-bych sto let
ži-va by-la, žá-dné-mu chlapi bych ne-vě-ři-la.

Na Slovenskem pa ne poznamo pesmi, ki bi se recimo v vseh kiticah enotno držala takega deveterskega vzorca. Celó za metrično enotno prvo katico je morda edini primer pesem z začetkom *Marija bi rada na ohcet šla* (SLP-2, 77/7), (gl. **notni primer 14**), v devetercih z anakruzami in z »daktilskim« sedmercem z anakruzo v zadnji vrstici. Ta notni primer prinašamo kot vzorec, kako ista

SLOVENIJA

Giusto, $\text{♩} = 192 - 200$

Ma- ri ja bi ra- da na o- hcet šla, pa j ni- ma kdo var-va- ti
pa j ni- ma kdo var-va- ti Je- zu- sa, zve-

Je- zu- sa,
- li- čar- ja čevga sve- ta.

melodija lahko zajame tudi drugačne verze z manj zlogi, ki se recimo nedisciplinirano s strani pevcev pojavljajo tu in tam. Tretja kitica te pesmi se npr. začenja z dvema »trohejskima« sedmercem (z anakruzo) *Marija je na ohcet šla, nazaj se je ozirala*. V notnem primeru se ta možnost naznači s črtkanim lokom vezajem nad dvema tonoma, ki se torej lahko zapojeta tudi na en zlog.

Zaenkrat smo navedli tu samo večkitične pesmi z »dolgimi« verzi deveterci, ki so večinoma brez anakruz. Vendar spadajo v to skupino presenetljivo tudi enokitične štirivrstične poskočne pesmi z metrično strukturo $^n5\cdot n4$, $^n5\cdot n4$,^{26a} v katerih razpade deveterec $5/4$ na dva osamosvojena »kratka« verza, »daktilski« peterec in »daktilski« četverec, oba večinoma z anakruzo. Te vrste štirivrstičnice pa na Slovenskem visoko prevladujejo (z 52,4 % in 1174 primeri) med »zaljubljenimi« poskočnicami pri Štreklju (gl. *Vodušek 1960, str. 62*). Da take poskočnice in tudi vse druge, zgrajene s kombinacijami kratkih »daktilskih« verzov 4, 5 in 6, v resnici spadajo med potomstvo tridelnih osmercev, čeprav se npr. peterci večinoma že ne držijo več prvotne ločnice $3/2$, še bolj prepričljivo dokazujejo štirivrstičnice s kombinacijami 6-4 oz. 6-6-6-4 itd. (brez anakruz), ki imajo nesporno poreklo v »daktilskem« desetercu $6/4$ (gl. spodaj na str. 29). S tem pa se seveda izredno visoko dvigne tudi na Slovenskem relativna frekvenca tridelnega osmerca skupaj z njegovimi izpeljavami.

Na tem mestu je prava priložnost tudi za nekaj podatkov o te vrste pesmih pri **Luziških Srbih** po zbirki *Haupt-Schmaler I, 1841*, ki torej prikazuje stanje sredi prejšnjega stoletja. Glede na njihov narodnostni položaj je pesemska slika pri njih razumljivo precej drugačna kot recimo pri Čehih, Slovakah ali Poljaki. Njihove pripovedne pesmi kažejo npr. v prvih sto primerih prav relativno najpogostejše gornje deveterce (v dvovrstičnih kiticah), ki pa so na isto melodijo večkrat pomešani z deseterci $6/4$, sem in tja pa tudi s čistimi osmerci $5/3$ (npr. št. 47, 55, 56, 57, 73, 74). Vseh takih pesmi je skupno 32. Poleg tega pa so v več pesmih ti osmerci spremenjeni v sedmerce z anakruzo, čeprav kaže besedilo čisto osmersko zgradbo, npr. št. 29, 43, 60, 78, 92. Nekaj pesmi, ki se začnejo v čistih osmercih, se že po nekaj verzih ali kiticah razširijo vse do konca v deveterce in deseterce (št. 45, 63, 75). Kakih osem pesmi v prvi stotici primerov pa je že precej dosledno v desetercih $6/4$ (št. 1, 3, 4, 14, 24, 26, 27, 30). Tamkajšnja splošna slika metrične (ne)discipline oz. neobčutlji-

^{26a} Dvignjeni »n« pred številko pomeni anakruzo.

vosti pevcev spominja na podoben oblikovni razkroj teh osmercev in njihovega potomstva na Slovenskem. Za vzorec tega razkroja pri nas naj navedemo še zelo zgovorni pesemski fragment o Godcu pred peklom (SLP-1, 48/29), ki ima v prvem verzu še osmerek 5/3, v drugem pa kar takoj deseterec 6/4: *G^uodac ze-/g^uode / prav lə/pú, /: dé se je / str^éesu vəs / črni pə-/kú*. V naslednjih dveh kiticah pa se pojavijo še drugačni verzi, eden med njimi gostobesedno preobložen celó nasilno podira zgradbo melodije.

Za konec nam ostaja še deseterec 6/4: **ann/ann/ann/a.**, ki je precej pomemben tudi za slovenske pesmi; Njegovo pravo kraljestvo je na Češkem kjer je v zbirki Erbena od 800 melodij kar 72 pesmi zgrajenih na njem. To je svojevrsten rekord v primeri s 46 pesmimi čistega osmerca 5/3 ali 5/3; doslej je namreč ta osmerek po številu pesmi v vseh deželah visoko presegal število pesmi v drugih metamorfozah osmerca. Če sedaj seštejemo na Češkem vse pesmi z osmercem in njegovimi bolj ali manj ustaljenimi metamorfozami, dobimo 195 pesmi ali 24,37 %, tj. skoro četrtino vsega pesemskega repertoarja. To je zelo visok odstotek, ki se da npr. v Jugoslaviji primerjati edino z Makedonijo. Na Slovaškem in Poljskem je ustrezní odstotek nižji, vendar še vedno pomemben. Po zbirki *Slovenské spevy I* je za Slovaško to 9,3 %, za Poljsko pa po zbirki *Sobieski 1955* 10,34 % in po južnopoljski zbirki *Stoinski 1964* 13,44 %. Zanimiva pa je tudi primerjava med Češko in Slovaško glede preferiranega ritma v te vrste pesmih: na Češkem prevladuje tridobni ritem z 86,15 %, na Slovaškem pa dvodobni ritem s 94,69 % pesmi.

Ta zahodnoslovanski deseterec 6/4 pa je – enako kot na začetku omenjeni deveterec 5/4, ki predstavlja zvezo »daktilskega« peterca in četverca – izredno pomemben za razjasnitev nekaterih odprtih vprašanj glede vzhodnoalpskih poskočnic. O teh smo svojčas napak sklepali, da je Avstrija njihova »prava domovina«, kjer je večina dežel preplavljena s »poskočnim« ritmom v tej ali oni obliki. V naši razpravi o alpskih poskočnih pesmih v Sloveniji (*Vodušek 1960*) smo na str. 76 nakazali še nerazjasnjena vprašanja, predvsem tudi o izviru njihovega ritma, ki ga Nemci označujejo kot *Ländlervers*. Citirali smo razpravo C. Rottera,²⁷ ki sklepa na precej pozen pojav tega v Avstriji in sicer najzgodneje v začetku 16. stoletja, sklepa pa tudi na tuj, romanski ali slovanski izvir. Omenili smo še domnevo Ivana Grafenauerja, da se je metrum poskočnega ritma razvil v Vzhodnih Alpah pod vplivom slovenskega etničnega elementa na tem ozemlju. Poudarili smo poleg tega že takrat, da bo treba posebej raziskati v okviru poskočnic in drugih pesmi v takem ritmu skupini s kitičnimi shemami 6-6-6-4 in 6-5-6-5, ki da sta močno razširjeni tudi v češki in moravski ljudski pesmi.

Če sedaj pogledamo v zahodnoslovansko delavnico, ki je iz tridelnega osmerca pripeljala po nekaj razvojnih metričnih oblikah do deseterca 6/4, lahko sledimo, kako je poleg starega peterca 3/2 prišlo do »daktilskega« četverca 3/1 ali 4 in kasneje še do šesterca 3/3 ali krajše 6, in kako je omenjeni četverec postal tudi samostojen verz poleg peterca in šesterca. Tu so se torej ustvarile tiste metrične oblike, ki jih srečavamo v vzhodnoalpskih poskočnih pesmih, le da je nemška norma, ki večino verzov začenja z anakruzo, to pridejala še četvercu in petercu; šesterec 6 pa se je izkazal imun za tak dodatek in večkrat tudi peterci in četverci, kadar so v zvezi z njim.

²⁷C. Rotter, *der Schnaderhüpfel-Rhythmus, Vers- und Periodenbau des ostalpinischen Tanzlieds*, Berlin 1912.

Zgovorna pa je tudi kitična zgradba pri desetercu 6/4 na Češkem (in podobno, le v manjšem številu tudi na Slovaškem in Poljskem). Štirivrstične kitice s samimi deseterci niso pogoste; gl. npr. *Erben 1866* št. 263, 300, 317, 382, 416, 463, 480. Najpogosteje se začinja pesem z dvema šesterceca, ki jima sledi deseterec: 6-6-6/4; precej pesmi je, v katerih se ves ta prvi del metrično ponovi, kar daje pravzaprav šestvrstično kitico. Redko se zgodi, da prevzameta začetno vlogo dveh šestercev dva četverca 3/1 (št. 248) ali dva peterca 3/2 (št. 389). Večkrat pa omenjenemu prvemu delu sledi drugi z dvema četverceca in sklepnim desetercem: 6-6-6/4, 4-4-6/4 (gl. **notni primer 15**, *Erben št. 236*).

Andante

ČEŠKA

Kaž- dý se nám di- ví, kdo nás spo- lu vi- dí,
kam je se ta na- še lá- ska dě-

- la? O- de- šla pryč, ne přij- de

víc, za ho- ry, za le- sy za- le- tě- la.

Večkrat se tudi tak drugi del spoji z začetnima dvema desetercema v prvem delu, dvojico v drugem delu pa poleg četvercev in petercev prevzameta tudi dva šesterca: 6/4-6/4, 6-6-6/4.

Če primerjamo s temi oblikami zahodnoslovanskih deseterskih pesmi s skupino II slovenskih poskočnic (v naši omenjeni razpravi na str. 62) 66-64, 66-44, 64-64 itd., vidimo, da so te poskočnice po zgradbi popolnoma enake prvim delom onih pesmi. Podobne deseterske pesmi, tudi z daljšimi kitičnimi zgradbami ob uporabi krajših verzov (četvercev, petercev, šestercev), imamo enako pri nas na Slovenskem, npr. *Děkle v zelénemu vrtu stojí - fantič gre mimo pa se ji smeji: »Trgaj mi rožice, - delaj mi pušelček, - če si še děkle za mé.«* Skupino III naših poskočnic 65-65, 55-65 itd., ki so vse tudi brez anakruz, najdemo tudi predvsem v več desetinah čeških pesmi s štiri-, šest- ali tudi osemvrstičnimi kiticami. Slovenska »delavnica« na izpeljankah tridelnega osmerca je torej precej enaka zahodnoslovanski. Razlika je npr. le v tem, da Češka ni razvila poskočnic, dasi ima nekaj malega enokitičnih pesmi, ki vsebujejo samo osamosvojene »kratke« verzice: 4-4,6-6,4-4 (*Erben*, št. 2, 27) in 4-4,5-5,4 (št. 396, 408, 409). Na Slovenskem pa je bilo l. 1900 veliko manj pesmi v »dolгих« verzih omenjenega deveterca ali deseterca, zato pa izredno visoko število poskočnic – okoli 2500 v korpusu Štreklja – in še manjše število večkitičnih pesmi z isto strukturo, s čemer se tudi

Slovenija izkaže kot »velesila« tridelnega osmerca in njegovih izpeljav, z več kot 30 % celotnega pesemskega repertoarja pri Štreklju.

IV. SKLEP

V zadnjem, najdaljšem poglavju te razprave smo spremljali razvojne ritmične oblike samega tridelnega osmerca $3/2/3$, bodisi v tridobnem, bodisi v dvodobnem glasbenem ritmu, in potem nadaljnje metrične in ritmične spremembe pod vplivom polnilnih zlogov v razne deveterce, deseterce in en enajsterec. Kot najštevilnejše in najpomembnejše za pesemski repertoar srednje Evrope so se izkazale take razvojne izpeljave iz osmerca v tridobnem glasbenem ritmu, in sicer pri treh slovanskih ljudstvih z visoko prevladujočim takim pesemskim ritmom, t. j. pri Čehih, Poljakih in Slovencih. Pri tem smo nepričakovano prišli do pomembnega odkritja: deveterec $5/4$ (**ann/a.n/ann/a.**) in deseterec $6/4$ (**ann/ann/ann/a.**) sta se pokazala kot doslej neznan in dolgo iskani izvir t. i. poskočnega (plesnega) ritma v Vzhodnih Alpah, za katerega so na nemškem območju sami Nemci domnevali romansko ali slovansko poreklo. Poleg navedenih dveh »dolgih« verzov so se pri omenjenih treh narodih istočasno razvili tudi osamosvojeni »daktilski kratki« verzi, ki recimo sestavljajo ona dva »dolga« verza: peterec **ann/a.n**, četverec **ann/a**. in šesterec **ann/ann**, s katerimi so v raznih kombinacijah sestavljene štirivrstične alpske poskočnice.

Kako pa je ta poskočni ritem, bodisi v obliki obeh omenjenih »dolgih« verzov s Češke na severu, bodisi v obliki slovanskih poskočnic z juga pronical na nemško oz. nemško-avstrijsko vzhodnoalpsko območje, in kakšne pesemske zgradbe v tem ritmu so se tam predvsem uveljavile, bi bilo mogoče razvideti šele na podlagi celotnega pesemskega gradiva vseh avstrijskih dežel, ki je sicer zbrano v tamkajšnjih deželnih arhivih, pa razen Koroške doslej v večjem obsegu žal sploh še ni objavljeno.

VIRI - LITERATURA - KRATICE

- Bersa 1944 = Vladoje B e r s a , *Zbirka narodnih popievaka* (Iz Dalmacije). Zagreb 1944.
 Četkaskaite 1981 = Genovaite C e t k a s k a i t e , *Dzuku Melodijos, Vilnius* 1981.
 Dravec 1957 = Josip D r a v e c , *Glasbena folklor Prekmurja. Pesmi*. Ljubljana 1957.
 Đorđević 1931 = Vladimir R. Đ o r đ e v i ć , *Srpske narodne melodije* (Predratna Srbija), Beograd 1931.
 Erben 1886 = Karel J. E r b e n , *Prostonárodní české písne a rikadla*. Nove vydání. V Praze 1886.
 Firfov 1959 = *Makedonski muzički folklor. Pesni II*. Muz. red. Živko F i r f o v i Metodija S i r n o n o v s k i , red. teksta R. St. P r o d a n o v . Skopje 1959.
 Firfov 1962 = *Makedonskite melografii od krajot na XIX. vek*. Red. Ž. F i r f o v i M. S i m o n o v s k i . Skopje 1962.
 GNI = Arhiv Glasbeno narodopisnega instituta, Ljubljana, od 1972 vključenega v Inštitut za slovensko narodopisje SAZU.
 Haupt-Schmalzer 1841 = *Volkslieder der Wenden in der Ober- und Nieder-Lau-sitz*, hsg. von L.

- H a u p t und J. E. S c h m a l e r . (Leopóld H a w p t a Jan Ernst S m o l e r , Pjesnički hornych a del'nych Lužiskich Serbow). I: 1841, II: 1843.
- Hošovskij 1968 = V. H o š o v s k i j , *Ukrainskie pesni Zakarpatja*, Moskva 1968.
- M-OO.OOO = Magnetofonski posnetki (transkripcije) GNI.
- Mika-Chybiński 1957 = Emil M i k a , Adolf C h y b i ŋ s k i , *Pieśni Orawskie*. (Kraków 1957).
- O-OO.OOO = Zbirka Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi (z melodijami), 1906-1914.
- Rihtman 1974 = Cvjetko R i h t m a n , *Zbornik napjeva narodnih pjesama Bosne i Hercegovine 1: Dječje pjesme*. Sarajevo, ANU, građa XIX, 1974.
- Slavjunas 1972 = Z. S l a v j u n a s , *Sytartines*. Mnogogolosnye pesni litovskega naroda. Leningrad 1972.
- Sobieski 1955 = Marian S o b i e s k i , *Pieśni ludowe Warmii i Mazur*. (Kraków 1955). Slovenské spevy I, II, (III) = *Slovenské spevy*. Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie. Spracoval Ladislav G a l k o. Bratislava 1973.
- SLP-1 = *Slovenske ljudske pesmi-1*, Pripovedne pesmi. Ured. Z. K u m e r , M. K u m e r , Milko M a t i č e t o v , Boris M e r h a r , Valens V o d u š e k , Ljubljana 1970.
- SLP-2 = *Slovenske ljudske pesmi-2*, Legendarne pesmi.. Ured. Z. K u m e r , M. M a t i č e t o v , V.V o d u š e k . Ljubljana 1981.
- Stepanov 1971 = Stjepan S t e p a n o v , *Narodne pjesme iz Gornjana i Potnjana*. Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena, knjiga 44. Zagreb 1971, 283-421.
- Stoin 1928 = Vasil S t o i n , *Narodni pesni ot' Timok' do Vita*. Sofija 1928.
- Stoinski 1964 = Stefan Marian S t o i n s k i , *Pieśni Zywieckie*. (Kraków 1964.)
- Vodušek 1958 = Valens V o d u š e k , *Neka zapažanja o baladnim napevima na području Slovenije*. Rad V. kongresa SUFJ 1958 u Zaječaru i Negotinu. Beograd 1960, 109-118.
- Vodušek 1959 = Valens V o d u š e k , *Arhaični slovanski peterec-deseterec v slovenski ljudski pesmi*. Slovenski etnograf 12, Ljubljana 1959, 181-202.
- Vodušek 1960 = Valens V o d u š e k , *Alpske poskočne pesmi v Sloveniji*. Rad VI. kongresa SUFJ na Bledu 1959. Ljubljana 1960, 55-78.
- Vodušek 1968 = Valens V o d u š e k , *Anakruza v slovenski ljudski pesmi*. Rad XII. kongresa SUFJ v Celju 1965. Ljubljana 1968, 303-313
- Žganec 1950 = Vinko Ž g a n e c , *Narodne popijevke Hrvatskog Zagorja*. Napjevi.
- Žganec 1971 = Vinko Ž g a n e c , Etnomuzikološka studija za knjigu Narodne popijevke Hrvatskog Zagorja. Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena, knjiga 44. Zagreb 1971, 5-236.

DER DREITEILIGE ACHTSILBLER IN SLOWENISCHEN UND ANDEREN SLAWISCHEN VOLKSLIEDERN

ZUSAMMENFASSUNG

Die Mehrzahl der slawischen Nationen kennt bei vers-metrischen Modellen, welche in ihren Volksliedern vorkommen, die Teilung in zwei oder drei Teile, die relativ selbständig sind und entweder frei wiederholt werden können oder zwischen ihnen (bei Siidslawen) kürzere Binnenrefrains eingelegt werden können. Deshalb sollen Wortgruppen die Grenzen (Diäresen) zwischen den einzelnen Teilen nicht übertreten. Bei solchen Bedingungen ist der dreiteilige Achtsilbler $3/2/3$ für die Versifizierung wohl der schwierigste Vers, der in Europa nur bei slawischen Nationen vorkommt, ausser einer einzigen Melodie (s. Notenbeispiel 9, oder auch Erk-Böhme Nr. 980), die unter slawischem Einfluss auch in das deutsche Volkslied eingedrungen ist. Von nicht indoeuropäischen Völkern muss man Georgien (Grusien) erwähnen, wo dieser Achtsilbler seit je eine grosse Rolle spielt.

Bei der Frage nach dem Ursprung eines solchen Achtsilblers zeigt sich seine enge genetische Verbindung mit dem alten balto-slawischen Fünfsilbler $3/2$, dem am Ende ein Daktylus angehängt wird, also $3/2/3$, zuerst offenbar nur in der Form eines dreisilbigen Refrains (Litauen, Ukraine). Der eigentliche Achtsilbler entsteht jedoch in voller Blüte bei den West- und Südslawen. Unterschiede zwischen einzelnen Nationen oder auch zwischen verschiedenen Regionen derselben Nation gibt es in der relativen Häufigkeit solcher Lieder in einem bestimmten gesamten Liedrepertoire, wobei besonders Bulgarien, Mazedonien, Slowenien und Böhmen hervortreten, wie auch in der Wahl zwischen einem vorherrschenden ternären oder binären Rhythmus, was besonders charakteristisch für das rhythmische Empfinden eines Volkes ist (ternär: Polen, Böhmen, Slowenien, Nordwest-Kroatien zur Hälfte; binär: Slowakei, engeres Serbien, Mazedonien, Ukraine).

Im längsten Kapitel folgt eine Detailanalyse der verschiedenen metrischen Entwicklungsformen des Achtsilblers, die durch Versfüllungen, eine neue rhythmische Schlusskadenz und wieder neue Versfüllungen entstehen und einheitliche neue Versmodelle darstellen; drei Arten der Neunsilbler $4/2/3$, $3/2/4$, $3/3/3$; zwei Arten der Zehnsilbler $4/2/4$, $3/3/4$ und ein Elfsilbler $4/2/5$. Einige von diesen Entwicklungsformen erscheinen bei allen West- und Siidslawen, einige weitere nur bei Westslawen, Slowenien und Nordwestkroatien. Zu den letzteren gehören als Endprodukte der Entwicklung der Neunsilbler $3/2/4$ mit der Formel »3/8: ann/a.n/ann/a.« und der Zehnsilbler $3/3/4$ »3/8: ann/ann/ann/a.«, wobei »a« eine akzentuierte und »n« eine nichtakzentuierte Silbe bedeutet. Neben diesen zwei Langversen von denen der erste besonders häufig in Polen und bei den Lausitzer-Sorben, der zweite aber in grosser Zahl in Böhmen auftritt, werden zugleich drei selbständige »daktylische« Kurzverse entwickelt, die eigentlich Bestandteile der beiden Langverse sind: der Fünfsilbler »ann/a.n«, der Viersilbler »ann/a.« und der Sechssilbler »ann/an«. Diese Kurzverse werden bei den Westslawen mit ganz wenigen Ausnahmen nur in den 5- oder 6-zeiligen Strophenliedern zwischen die Langverse eingeflochten (vgl. Notenbsp. 13 und 15), Solche mehrstrophige Lieder mit kombinierten Lang- und Kurzversen wurden auch in Slowenien entwickelt, doch überwiegen hier in einer ganz grossen Anzahl – Štrekelj's Corpus, 1895-1923, enthält etwa 2500 Stück – kurze vierzeilige »Tanz«-Liedchen mit er-

wähnten Kurzversen in verschiedenen Kombinationen, die sich in drei Hauptgruppen einordnen lassen: 5-4, 6-4 und 6-5. In der grössten ersten Gruppe beginnt jeder Vers mit einer Anakruse, in den anderen zwei Gruppen gibt es in der Regel so etwas nicht. Bei solchen Kurzversen werden auch die seinerzeit strengen Diäresen nicht mehr eingehalten.

Somit ist der slawische Ursprung des deutsch-österreichischen Schnaderhüpfel-Rhythmus bewiesen, wie ja von der deutschen Seite seinerzeit schon C. Rotter selbst auf einem fremden, romanischen oder slawischen Ursprung geschlossen hat. Wie dieser Rhythmus mit Langversen vom Norden (Böhmen) her, und mit Kurzversen in den Tanzliedern vom slowenischen Element im Süden ins deutschsprachige Gebiet hinein sickerte, könnte man erst aus dem gesamten deutsch-österreichischen Material Schliessen, welches – ausser Kärnten – bisher noch nicht im grösseren Umfang veröffentlicht wurde.

RAZMERJE MED BESEDILOM IN NAPEVOM V LJUDSKI PESMI

(JEZIK IN SLOVSTVO, 14, LJUBLJANA 1969, STR. 1-6)

Zanimanje in navdušenje za ljudsko pesem, porojeno v dobi romantike, je bilo od vsega začetka pretežno usmerjeno na vsebinsko stran pesmi. Že oblikovna stran besedila je bila pri tem malo upoštevana, če ne celo popolnoma zanemarjena. Pri Slovencih se je taka enostranska usmerjenost hudo maščevala pri samem zbiranju pesemskega gradiva. Zapisovanje besedila po nareku, in ne po petju ima skoraj zmeraj usodne posledice za obliko pesmi. Številne izkušnje pri današnjem zbiranju in raziskovanju potrjujejo, kako rado postane recitiranje pesemskega besedila, če je brez trdne ritmične opore napeva, oblikovno ohlapno in nezanesljivo. Poleg tega je na oblikovno stran vplivalo tudi to, da so take ohlapne zapise v prvi polovici 19. stoletja dobili v roke uredniki, dostikrat taki z zvanečimi imeni (npr. Valentin Vodnik, Francé Prešeren), ki so v duhu časa trebili z zapisov vse, kar se jim ni zdelo dobro, in dodajali svoje. Samovoljna urednikova se ni ustavila samo pri iztrebljanju ljudskih jezikovnih izposojenk in popravljanju ljudskega govornega jezika v knjižni jezik, pogosto brez posluha za ritem verza (npr. Matevž Ravnikar-Požencan, Oroslov Caf in drugi). Pesmi so se večkrat prekovala v nove, takrat modne metrične sheme (npr. A. Žakelj-Ledinski, M. Valjavec); starejše pesmi, ki poznajo kvečjemu kitično grupacijo v distihih in z asonancami, so bile posiljene z rimami in štirivrstičnimi kiticami. Tako iz tiste dobe niso redki primeri, v katerih je skoraj vse, kar je pristno ljudskega, iztrebljeno in zmaličeno do kraja.

Šele proti koncu 19. stoletja je prodrlo do splošne veljave spoznanje o bistveni povezanosti besedila in napeva v ljudski pesmi in to je končno pripeljalo do široke akcije zapisovanja pesmi z napevi v letih 1906-1914.¹ Ni pretirano reči, da so šele zapisovalci napevov, tj. glasbeniki, ki so obenem zapisovali tudi besedila pesmi ob petju, prikazali pristno, nepopačeno ljudsko obliko v ritmično-metričnem in kitično-oblikovnem pogledu. Dediščina enostranske usmerjenosti v vsebinsko stran pa se na splošno, ne le pri Slovencih, pozna tudi v analitično raziskovalnem delu o ljudski pesmi. Vse do zadnjega časa tekstologov niso dosti zanimala oblikovna tipološka, stilno analitična in kronološko razvojna vprašanja. Zopet je ta vprašanja pravzaprav prva načela etnomuzikologija (tj. muzikologija ljudskega glasbenega ustvarjanja), ki potrebuje za reševanje svojih problemov trdno podlago v oblikah pesemskih besedil in napevov pesmi. To razmerje obsega seveda dolgo vrsto vidikov. Na tem mestu naj navedemo nekatere izmed njih, obenem pa nekaj problemov ali ugotovitev, ki veljajo posebej za slovensko ljudsko pesem.

Vse ljudsko ustvarjanje, ki ga štejejo pod pojem ljudske pesmi, v širšem smislu, se da razdeliti na dve skupini glede na to, ali prevladuje govorni ali pa glasbeni naglas in ritem. V

¹ Gl. o tem Zmaga Kumer, Slovenske ljudske pesmi z napevi (Poročilo o glasbenem gradivu, nabranem 1906-1914 pod Štrekcljevim vodstvom, zdaj v Glasbeno narodopisnem inštitutu v Ljubljani), Slov. Et-nograf XII, 1959, str. 203-210.

ljudski pesmi vseh evropskih dežel prevladuje podrejanje besedila glasbenim naglasom napeva. V Sloveniji spadajo sem z malimi izjemami skoraj vsi pesemski pojavi. Določneje to lahko opišemo takole: Temeljni naglasni vzorec kake metrične verzne strukture se glasbeno sicer lahko uresničuje na več ritmičnih načinov, toda v določeni pesmi se pojavlja en sam glasbeno-ritmični vzorec, s stalnimi mesti naglasov. Tem glasbenim naglasom se potem z železno disciplino podrejajo besedni naglasi, tudi če prihajajo pri tem navzkriž z normalnimi govornimi naglasi. Sicer se v slovenski pesmi obojni naglasi največkrat skladajo, kar nikakor ne velja npr. za francosko, nemško alpsko, srbsko ali bolgarsko pesem te kategorije; a kljub temu je tudi pri nas razmeroma dosti primerov, ko besede v pesmi dobivajo naglase v brk vsem jezikovnim pravilom, poleg tistih primerov, kjer so lahko krajevni narečni naglasi drugačni ali pa so v pesmih ohranjeni starinski naglasi (npr. *vodá, žená, gora visoka, ravan široka, morje glóboko, lipa zeléna*). V pesmi, ki jo tu navajamo, so v šestosminskem ritmu vsi naglašeni samoglasniki dvakrat daljši od nenaglašanih, zato jih tu zaznamujejo vse z enakim naglasom (vsaka kitica obsega samo po en verz, dvakrat ponovljen):

1. *Lepá vodá Ljubljánčica.*
2. *Naj nji pralá Margéteca.*
4. *Mimó prijáši králj Matjaž.*
5. *“Kaj jé tebí, Margéteca?”*
10. *Prijél jo zá beló rokó.*
12. *Daléč, predáleč jáhata.*
13. *“Dení me dóli iz kojná!”*
18. *Sinčék pa v kríleci sedi.*

Kot kaže navedeni primer (iz arhiva GNI 23.990, Slavski laz, Kostelsko), gre glasbeni ritem brezobzirno svojo pot ne samo preko normalnih besednih naglasov, temveč tudi preko kvalitete samoglasnikov. Še bolj kot v slovenskih je to razvidno v onih srbskih pesmih, ki spadajo pod primat glasbenega naglasa in ritma. Ob takih primerih se lahko zamislimo nad prizadevanjem kakih raziskovalcev, da bi po vzorcu slovstvene zgodovine in poetike analizirali naglasno strukturo ljudskega pesništva, seveda ne glede na resnično peto izvajanje, temveč kar po tiskani sliki samega besedila. Enostranske usmerjenosti, ki smo jo omenili uvodoma, še zdavnaj ni konec.

Po najizrazitejši primer za primat govornega naglasa in ritma v péti pesmi bi se morali zateči preko slovenskih mejá v guslarsko petje epskih pesmi. To petje lahko označimo kot nekako slovesno deklamiranje besedila v posebnem glasbenem pralando slogu, ki se giblje večinoma v zelo ozkem tonskem obsegu. Slovenska epska pesem, ki je bila v péti obliki pravzaprav odkrita šele pred nekaj leti v Reziji, ne pozna takega deklamacijskega načela, čeprav je v njej ohranjeno nekaj primerov najstarejšega, primitivno arahičnega načina petja takih pesmi.

Pač pa smo našli drugod po Primorskem zanimive primere recitativnega petja v nekaterih legendah, za katere so zapisovalci že v začetku tega stoletja omenjali, da se ne pojó, temveč le govorijo. Značilno pa je, da smo v zadnjem desetletju zasledili lahko le primere brez stroge metrične oblike verzov,² ki dajejo po obliki besedila včasih bolj vtis ritmizirane

² Srbohrvaške epske pesmi imajo vse stalno in strogo metrično obliko verzov.

proze, prepletene deloma z asonancami ali tudi rimami. Zgovoren je tak primer iz Sužida pri Kobaridu (GNI 25.173 iz l. 1962):

4. *Sréjčala stá jo / dvá hudiča.*
5. *Zzawítimi rogámi, s kos-/ mátimi nogámi.*
6. *In sta začéla / z njó plesáti.*
7. *Bógo dušíco na ro-/ gié metáti.*

Zaenkrat ostaja ob takih primerih še marsikaj nejasno. Od kod in od kdaj izvira pri nas tako recitativno petje, ki spominja na psalmodično petje krščanskega ali židovskega bogoslužja in ima bržkone tudi res vzorec v gregorijanski koralni psalmodiji? Drugič se zastavlja tudi vprašanje, ali je precej sodobna metrična oblika, ki jo danes najdemo v takih pesemskih primerih, izvirna ali pa je razvalina nekdanje strožje metrično vezane oblike. Za to zadnjo domnevo govorijo variante iste pesmi od drugod s tako strožjo obliko verzov, pa še tudi nekaj oblikovnih razlogov, predvsem stalne ženske kadence na kraju "verzov". Podobno ritmizirano prozo z asonancami in rimami poznamo pri nas pač še iz zagovorov in starih ljudskih molitev (t. i. zlatih očenašev), a ti so danes v resnici le govorjeni. Med redkimi primeri, ki jih poznamo tudi v péti obliki, prevladujejo taki s trdno in fiksno metrično shemo in s primatom glasbenih naglasov.

Podobni pojavi in problemi so pri pétem objokovanju umrlega: na eni strani imamo ostanke belokrajinskega narókovanja in istrskega naricanja v nevezani prozni obliki in s primatom govornega naglasa, medtem ko pozna jugoslovanski jug (Hercegovina, Črna gora) v tužbalicah pri vsej improvizaciji besedila strogo in stalno metrično obliko trohejskih osmercev po formuli 4/4, in sicer tudi v primerih, kjer odloča govorni naglas.

Drug važen vidik razmerja med besedilom in napevom zadeva kitično obliko. Izraz "kitična oblika" moramo pri ljudski pesmi pojmovati širše kot pri literarni poetiki, in sicer kot tisto organsko zaključeno delno enoto pesmi – z vsemi ponavljanji besedila in refrenskimi prvini – ki se pri petju enakomerno in stalno ponavlja. Jasno je, da se more kitična grupacija besedila ugotoviti edinole po t. i. melodični kitici péte pesmi. Tekstna kitica se dostikrat sklada z melodično; štirivrstični kitici v besedilu na primer ustreza melodična kitica s štirimi melodičnimi vrsticami. Prav toliko pa je primerov, posebno v razvojno starejših pesemskih plasteh, kjer take skladnosti ni. Balada o "mrtvaški kosti" oz. o kazni za predrzno ravnanje z mrtvecem ima pri nas npr. v eni varianti tridelno melodično kitico; v besedilu pa njej ne ustreza trivrstična kitica, temveč en sam verz, ki se trikrat ponovi. Torej ima pesem glede na besedilo t. i. stihično obliko, kjer je vsak verz zase že zaključena celota. To je pa že po sebi precej starinski znak; na isto kaže zelo točno upoštevanje dierez v starem skupnoslovanskem osmercu, ki ima naglasno shemo **ann/ an/ ann** (a = naglašen, n = nenaglašen zlog, / = diereza, preko katere ne prehajajo):

- | | | |
|-----------------------|---------------|----------------------------|
| 1. <i>Fantič je</i> | <i>hodiw</i> | <i>daleč v vas (3 x)</i> |
| 2. <i>Tjakaj čez</i> | <i>britof</i> | <i>žegnani. (3 x)</i> |
| 3. <i>Srečala</i> | <i>ga je</i> | <i>ena kost. (3 x)</i> |
| 4. <i>Fantič jo</i> | <i>sune</i> | <i>iz nogo. (3 x)</i> |
| 5. <i>"Kaj me boš</i> | <i>suvaw</i> | <i>fantič ti!" (3 x)</i> |
| 6. <i>"Kmalu boš</i> | <i>mrtev</i> | <i>tudi ti" (3 x) itd.</i> |

Ob tem primeru (GNI 24.080/B, Vrhpolje pri Kamniku, 1966) se mi zdi važno zopet poudariti bistveno povezanost besedila pesmi z napevom. V peti obliki pesmi s kitično vrednostjo verzov je zelo jasno razvidno, zakaj v takih pesmih praviloma sploh ni niti asonanc niti rim. Ker je vsak verz že kitica, včasih s ponavljanji razrasla v precejšnje razsežnost, ni razloga za asonance ali rime med njimi; te pač očitno nastajajo šele v tesnejši organski povezavi vsaj dveh verzov. Omenjam to s posebnim razlogom. Na Slovenskem je pač stihična oblika pesmi precej redka, prevladuje pa na južnoslovanskem ozemlju Balkana, ki je med evropskimi deželami ohranilo v ljudski glasbi največ in najbolj arhaičnih pojavov. Več tujih raziskovalcev ljudske pesmi, ki pa se niso ozirali na povezavo besedila z napevi, je hotelo videti v tem in v pomanjkanju rim posebno načelo, bistveno drugačno od kitičnega. Ta nesporazum bo imel korenine bržkone v tem, da je v ljudski pesmi srednje in zahodne Evrope ohranjeno relativno malo primerov, ki bi imeli manj kot štirivrstično kitičo, komaj kje pa stihično obliko kitice. Slovenija stoji v tem pogledu nekako v sredi med južnoslovanskih Balkanom in srednjo Evropo. Poleg stihičnih pesmi je pri nas sorazmerno veliko število primerov dvo- in trivrstičnih kitic, posebno v baladah in obrednih pesmih vseh vrst (npr. koledne, kresne, jurjevske, svatbene pesmi ipd.). Po mnogih vsebinskih in oblikovnih znakih so to ostanki nekih starejših obdobj, ki so dosti jasna prehodna stopnja v razvoju od stihične do štiri- in večvrstne kitice. Izraz razvoj je sicer v etnologiji še zmeraj na slabem glasu zaradi dostikrat primitivno uporabljene biološke analogije na duhovno kulturo pri avtorjih 19. stoletja. Le eden največjih etnomuzikologov, Curt Sachs, je bil toliko pogumen, da je v posmrtno izdanem delu o izvirih glasbe³ pred nekaj leti prvi po 19. stoletju obširno spregovoril o tem vprašanju. Etnomuzikologija, ki ima na svojem področju toliko natančnega oblikovnoanalitičnega orodja kot morda samo še jezikoslovje, enako kot ona ne more izhajati brez razsežnosti časa in razvoja, vsaj v smislu časovnega zaporedja pojavov. Brez te razsežnosti postane ogromna množica pojavov kaotična in nerazumljiva.

Tudi skladno s Sachsovo tezo o razvoju tonskega obsega v glasbi bo na Slovenskem najbolj arhaična stihična oblika tistega tipa, kjer enemu verz (brez ponovitev) ustreza ena sama kratka melodčna vrstica, ki je obenem že tudi samostojna melodčna "kitica". V vseh primerih namreč, kjer nam je ta oblika ostala ohranjena, tj. v nekaterih epskih pesmih Rezije in v obrednih kresnih pesmih Bele krajine, je najti arhaično primitivno trikordalnost (tonski obseg treh sosednih tonov).

Trije temeljni vzorci kitičnega razvoja bi torej po naši delovni podmeni bili izraženi v temle zaporedju (pri čemer s črkami od A dalje označujemo različne melodične vrstice, od M dalje pa tekstne in z R refrenske vrstice):

	melodija	tekst
1.	A	M
2.	AB	MN
3.	ABCD	MNOP

Toda ti vzorci ne zajemajo vseh številnih kombinacij med tekstno in melodično vrstico v ljudski pesmi pri nas ali pri drugih narodih Evrope. Zato je treba z natančnimi analizami izdelati podrobno tipologijo vseh oblik, prav tako kot npr. v arheologiji pri kamnitih

³ The Wellsprings of Music, edited by Jaap Kunst, Haag 1962.

umotvorih paleo- in neolitika, skušati ugotoviti plasti, katerim pripadajo, in njihovo relativno krnologijo.

Pri takih analizah se jasno pokažeta dve stvari. Prvič, da je napev tisto glavno gibalo, ki z dinamiko svojega sicer počasnega razvoja žene tudi tekstno kitico v čim dalje večjo razsežnost. Drugič pa postajajo razvidna temeljna sredstva glasbe za rast napeva v širino. Ta so urejena do domnevnem genetičnem vrstnem redu:⁴

- | | |
|-------------------------------------|----------------------------|
| a) točna ponovitev iste prvine; | s simboli: AA |
| b) variirana ponovitev iste prvine; | s simboli: AA ^v |
| c) nova prvina se pridene prvi; | s simboli: AB. |

Temu ustreza v tekstni strukturi vsakega od navedenih treh primerov ali samo enostavna ponovitev verza (MM) ali že tudi distih MN, ki pa prevladuje očitno šele pri melodični kitici AB.

Da je v razvoju kitice glavno gibalo napev, se pokaže tudi pri pojavu štirivrstične kitice. Očitno najprej zraste napev v štiridelnost, zopet s ponavljanjem, variiranjem danih prvin in z uvajanjem novih. V besedilu je potem še dolga pot do prve štirivrstične kitice besedila. V prehodnih fazah se dvovrstično besedilo prilagaja na razne načine melodični štiridelnosti. Najpogostejša načina v slovenski ljudski pesmi sta ali kratko malo ponovitev MNMN, npr.:

*/:En pastirček ovce pase
na zelenem travniku. :/*

ali pa pritegnitev refrenskih prvin, npr. MNRN:

*Želo je deset ženjic,
deset ženjic, deset sestric;
tralala, tralala,
deset ženjic, deset sestric.*

Da gre v takih primerih za neke starejše prehodne faze, posredno dokazuje že to, da jih najdemo večinoma v baladah, ki po sebi nosijo močan nadih preteklosti. So pa med njimi tudi še danes priljubljene ljubezenske pesmi. Kdor poje tisto znano

*Jaz pa pojdem na Gorenjsko, (3 x)
gor na gornje Štajersko.*

pač ne pomisli nikoli pri tem, da izvira kitica MMMN iz dobe najmanj 300 let nazaj, ko še ni bila pri nas udomačena prava štirivrstična kitica.

Končno naj na tem mestu navedem še eno razmerje med besedilom in napevom, glede katerega je vsesplošno razširjena kriva vera med laiki in deloma celo med raziskovalci ljudskih pesmi. Napačna je namreč predstava, da ima vsako pesemsko besedilo "svoj" napev, ki pripada samo njemu in je nekako vsebinsko, smiselno zrasel z njim.

Res je, da imamo take individualizirane napeve, ki pripadajo samo enemu pesemskemu besedilu, a te so zelo pozni rezultat večstoletnega razvoja in se pojavljajo šele na stopnji s pravo štirivrstično kitico v besedilu. Na tej stopnji šele se napev razvije tako bujno, da dobi individualne poteze, ki ga ločijo izraziteje od drugih. Takih napevov je v slovenski

⁴ Gl. Robert Lach, *Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur*; Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsber., 201. B., 2. Abh., Wien 1925.

pesmi le omejeno število, morda med sto in dvesto. V nasprotju s tem vlada med starejšimi napevi in besedili, ki štirivrstičnosti niso dosegli, popolna zamenljivost. Eno pesemsko besedilo lahko v svojih variantah privzame nekaj desetih različnih napevov, od katerih se vsak poje tudi na številne druge pesmi. Pri tem vse te pesmi veže le en skupen znak: ista metrična struktura verza.

Poleg te "promiskuitete", ki velja na splošno za večino pesmi z dvovrstičnimi kiticami v napevu in besedilu, pa smo lahko ugotovili drug še presenetljivejši pojav.⁵ V nekaj precej starih razvojnih stopnjah, ki jim še ne moremo ugotoviti absolutnega datiranja, kaže večina pesmi z istim verznim metrom pravzaprav samo variante enega in istega napeva, ali recimo točneje, enega samega melodičnega tipa. To velja v Sloveniji npr. na splošno za pesmi v "daktilskih" šestercih, najsi imajo še tako različna besedila (npr. *Ncój je pa n lép večer, V kwošter bi rada šwa* itd.) ali pa za večino pesmi v staroslovanskih tridelnih osmercih s formulo *ann/an/ann* oz. *3/2/3* (poleg prej navedene pesmi *Fantič je hodiw daleč v vas* npr. še *Prva je ura te noči, Bog je ustvaru zemljico, Stóji, stojí hribčék strman* itd.).

Ta pojav se zdi skrivnosten. Postal nam je razumljiv deloma šele v reziji, ki kaže po vseh znakih neko zelo staro, celo izrazito arhaično stopnjo razvoja v glasbeni in besedni umetnosti. A ne le arhaično v oblikovnem pogledu, temveč tudi v živem življenju pesmi med ljudmi. Vse njihove lirične pesmi poznajo le en sam metrični model po vzrocu *Da hóra tá Čanínová*. Zato pa posamezen pevec dostikrat pozna en sam napev, nanj pa poje vsa besedila pesmi, ki jih pozna ali tudi še sproti improvizira. Tako se v kaki rezijanski vasi najde vsega skupaj le nekaj različnih napevov, ki so si v svoji melodični preprostosti med seboj nujno podobni, različnih pesemskih besedil pa sto in več.

Tak ali podoben je bil bržkone začetek tudi drugod. Podoben pa je povsod v Evropi tudi konec pesemske razvojne poti. Nekoč zelo dolga besedila, s po nekaj deset, sto verzov, se krčijo sčasoma vse bolj in bolj, dokler se ne omejijo v najnovejši dobi recimo na tri do štiri štirivrstične kitice, torej na skupno 12 do 16 vrstic. Napev pa se neprestano iz najprimitivnejše kratke faze razrašča vse bolj v bujno razvite in razmeroma dolge izrazite napeve, ob katerih se tudi ljudskim pevcem dandanes zdijo oni preprosti in krajši starejši napevi samo še dolgočasna lajna.

⁵ V. Vodušek, The Correlation between Metrical Verse Structure, Rhythmical and Melodic Structure in Folk Songs; Journal of the International Folk Music Council, Vol. XII., 1960, Cambridge, England.

Op. urednika: Skoraj istovetno besedilo je bilo objavljeno v zborniku Četrty seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1968, 12 str., ciklostil

ÜBER DEN URSPRUNG EINES CHARAKTERISTISCHEN SLOWENISCHEN VOLKSLIEDRHYTHMUS

(ALPES ORIENTALES, 5, LJUBLJANA 1969, STR. 151-181)

Schon im vorigen Jahrhundert ist den Aufzeichnern der slowenischen Volkslieder die eigenartige rhythmische Struktur einiger Lieder aufgefallen, welche für die damaligen Ansichten etwas Ungewohntes war. Ein durchlaufender »5/4-Takt«, wie jenes Phänomen ziemlich ungenau teilweise noch heute genannt wird, war ja bis zur Jahrhundertwende aus ganz seltenen Beispielen der slawischen Kunstmusik bekannt, z. B. bei Chopin, Čajkovski, Musorgski, Arenski u. a. Das führte später zu einer stillen Annahme, dass es sich dabei um eine spezifisch slowenisch-slawische Charakteristik handle. Daraus folgte besonders nach 1918 sozusagen eine Mode des 5/4-Taktes bei Bearbeitungen oder sogar Aufzeichnungen der Volkslieder, wie auch in der slowenischen Kunstmusik (vgl. Lajovic 1948: Vorrede). Trotzdem die slowenische Volksmusikforschung damals noch in Kinderschuhen steckte, hörte man schon kritische Stimmen wegen der übertriebenen »Manie« (Bajuk 1928: 4), wobei auch die richtigere Schreibweise betont wurde, statt eines 5/4-Taktes ein stetiges Abwechseln eines Dreier- und Zweier-Taktes zu notieren (Bajuk 1928: No. 32, 33, 42, 74, 122a, 154, 178, 188).¹

Es muss sofort an dieser Stelle betont werden, dass die bloße Taktbezeichnung – sei es auch eine seltener vorkommende – zum Definieren einer spezifischen rhythmischen Struktur ganz ungenügend ist. Ein fünfteiliger Takt, z. B. oder auch ein und dieselbe Wechseltaktserie kann ja musikalisch-metrisch auf viele verschiedene Weisen ausgefüllt werden, um sich so auszudrücken. Tatsächlich kommen in der Volksmusik ganz verschiedene musikalisch-metrische Typen mit solchen identischen Taktbezeichnungen vor, wovon noch später die Rede sein wird. Um also Verwechslungen vorzubeugen, wie sie in der Forschung gerade beim Rhythmus, den wir vor Augen haben, schon öfters vorgekommen sind, soll der Gegenstand unserer Betrachtungen in einigen Notenbeispielen vorgestellt werden. Wir nehmen dabei schon das Resultat der typologischen Analyse vorweg: in der grossen slowenischen Liedfamilie können im Rhythmus, der hier gemeint ist, nach dem melodisch-harmonischem Verlauf zwei Hauptgruppen oder -Typen unterschieden werden, wobei Typus I in Untergruppen I/A, I/B und I/C unterteilt wird. Typus II ist einheitlich und wird an dieser Stelle nur in zwei versmetrischen Abarten gezeigt.

Die Aufstellung dieser Typen nach dem melodisch-harmonischen Verlauf wird weiter unten näher begründet werden. Die Anwendung dieses Kriteriums erweist sich allgemein beim slowenischen Volkslied als sehr fruchtbar, weil es ja in der Regel mehrstimmig und die Melodie stark harmonisch bedingt ist. Schon bei Kadenzttönen der einzelnen Melodiezeilen, welche bei Varianten derselben Melodie sehr verschieden sein können, erweist sich

¹ So auch schon bei Beranič 1910: 31.

bei typologischer Betrachtung ihre Zusammenziehung unter den harmonischen Funktionen Tonika (T) oder Dominante (D) als geradezu geboten.

Bezeichnenderweise sind die beiden aufgestellten Haupttypen I und II auch repräsentativ für die musikalische Form im engeren Sinne. Typus I umfasst im slowenischen Material mit ganz wenigen Ausnahmen (d. h. in 5 von insgesamt 63 Melodien) nur zwei- oder dreizeilige Weisen, wobei die Dreizeiligkeit im Text und in der Melodie meistens durch Wiederholung der zweiten Zeile erreicht wird. Beim Typus II sind dagegen die meisten Melodien vierzeilig, d. h. 135 von insgesamt 159 Melodien sind vierzeilig, während nur 6 dreizeilig und 18 zweizeilig sind.

Der Autor hat sich schon vor Jahren die Aufgabe gestellt, einmal alle erreichbaren slowenischen Lieder, die solchen Rhythmus aufweisen, einer genauen und allseitigen Analyse zu unterziehen und auch die Weiterentwicklung dieses Rhythmus im slowenischen Volkslied zu verfolgen. Dabei hat sich natürlich auch die Frage nach dem Ursprung dieses so charakteristischen Rhythmus in Slowenien gestellt. Somit musste zum Vergleich alles erreichbare Liedmaterial der Nachbarländer sowie anderer europäischer Nationen herangezogen werden. Die Resultate dieser ziemlich umfangreichen Arbeit sind bisher noch im Manuskript geblieben. Auf dem Kongress der jugoslawischen Folkloristen in Varaždin (1957) hat der Autor darüber berichtet, jedoch nur ein kurzes Résumé davon publizieren lassen. Hier soll nur auf die Frage über den Ursprung dieses Rhythmus näher eingegangen werden. Dazu müssen jedoch einige wichtigere Erkenntnisse und Resultate der erwähnten Arbeit vorangestellt werden.

1. Es wurden bis 1966 zu diesem Zweck rund 25.000 slowenische Melodieaufzeichnungen durchgesehen, ausser jenen in den veröffentlichten Liedsammlungen auch die handschriftlichen Aufzeichnungen und die Tonband-Transkriptionen aus dem Archiv des *Glasbeno narodopisni inštitut* in Ljubljana. Dabei beläuft sich der Ertrag auf 231 melodisch irgendwie verschiedene Aufzeichnungen im genannten »3/4 + 2/4«-Rhythmus. In acht Fällen ist genau dieselbe Melodie doppelt gerechnet wegen der verschiedenen damit verbundenen Texttypen bzw. Landschaften. Nicht dazu gerechnet wurden die Wiederholungen derselben Melodie in

Typus I/A

GNI 21.303 - Dobec [aus Moravče] - Ballade

2. *Typus I/B*

*Po cesti ho-di sta-ri mož, na hrb-te no-si str-gan koš,
na hrb-te no-si sta-ri koš.*

0 6629 Bistrica na Zilji (Gailtal, Kärnten); Schwank ballade.

3. *Typus I/c*

Le zmano, zma-no malnar mlad, Bo-gu poj-d raj-tan-ga dajat.

GNI 26. 843 Zagorica, Dobrepolje; Ballade

4. *Typus II-1.*

*Po ce-sti gre-sťa fan-ta dva, o-ba le-pá, o-ba mladá,
si vri-ska-ta in po-je-ta, vsak ksvoji poj-de-ta.*

0 10.971 Št. Lenart n. Škofjo Loko; Liebeslied

5. *Typus II-2.*

*Pa za-kaj bne bla ve-se-la, pa za-kaj bne bla vesela,
pa za-kaj bne bla ve-se-la, ker mam vhi ši šu: tar-ja.*

0 4337 Iška loka; Totenlied - Ballade

den Aufzeichnungen aus neuester Zeit (vor allem unter den 6000 fertigen Transkriptionen des seit 1955 vom Institut auf Tonband aufgenommenen Materials) und zwar von den am meisten verbreiteten Liebes- und Scherzliedern in diesem Rhythmus (Š 1589-1591, 1592-1618 und besonders 8377-87 »Sem se oženil, se kesam«), da sie jetzt schon allgemein stabilisierte, identische Melodien und Texte aufweisen. Somit kann man feststellen, dass die Lieder im genannten Rhythmus ungefähr 1 % des gesamten slowenischen Liedrepertoires während der letzten hundert Jahre ausmachen. Es muss betont werden, dass vierzeilige Melodien, die solchen Rhythmus nur in der Verbindung der dritten und vierten Melodiezeile aufweisen, darnicht einbegriffen sind. Solche Melodien gehören nämlich typologisch zu einer besonderen Liedfamilie, die offenbar entwicklungsgeschichtlich ein späterer Abkömmling desselben rhythmischen Stammes ist und ihrerseits auch etwa 1 % des gesamten slowenischen Liedrepertoires in der genannten Zeit darstellt. Auch Lieder

in unserem Rhythmus aus Resien, von denen später die Rede sein wird, müssen als eine Sondergruppe betrachtet werden.

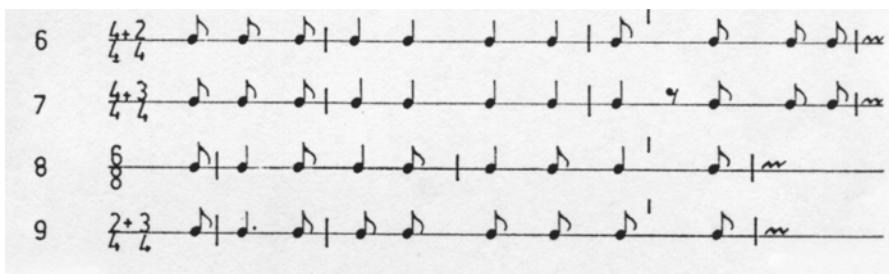
2. Bei dem r h y t h m i s c h e n Aspekt unserer Liedfamilie müssen wir etwas länger verweilen. Da man in der Ethnomusikologie bisher rein melodischen. Aspekten viel grössere Aufmerksamkeit geschenkt hat als dem Rhythmus, fassen wir der Klarheit wegen zuerst unsere grundsätzlichen methodologischen Gedankengänge kurz zusammen.

Unserer Ansicht nach kann das Charakteristische eines Rhythmus im Volkslied nur durch die Art definiert werden, wie die metrische Struktur eines bestimmten Verstypus bzw. seiner Strophenbildungen in die musikalische Metrik übertragen wird. Für jeden einzelnen Verstypus stehen dabei theoretisch viele musikalisch-metrische Modelle zur Verfügung (vgl. Tabelle I). Die entsprechende Auswahl im konkreten Falle ist jedoch keineswegs zufällig. Entwicklungsgeschichtlich gesehen könnte man behaupten, dass auf bestimmten Gebieten zu verschiedenen Zeiten nur bestimmte von den theoretisch möglichen Modellen bevorzugt werden. Solche häufig realisierte musikalisch-metrische Modelle nennen wir rhythmische Typen, die durch die entsprechende Aufeinanderfolge der rhythmischen Quantitäten definiert werden. Kleinere Abweichungen in einer solchen Aufeinanderfolge, die empirisch als unwesentlich erkannt werden, können als Varianten jenes rhythmischen Typus bezeichnet werden (z. B. punktierte statt gleichmässiger rhythmischer Werte an gewissen Stellen u. ä.). Die konkrete Aufeinanderfolge der rhythmischen Quantitäten erweist sich empirisch bei vielen Typen als stabiler, also wesentlicher, als die Hauptakzent-Verteilung in ihr. Mit anderen Worten: die Takteinteilung kann bei demselben rhythmischen Typus oft sehr verschieden ausfallen und ist daher von untergeordneter Bedeutung. Nötigenfalls könnte man von Akzentvarianten bzw. -Untergruppen desselben rhythmischen Typus sprechen.

Wenn wir also bei unserem Rhythmus von der entsprechenden Versstruktur ausgehen, so finden wir in unserer Liedfamilie seltsamerweise

TABELLE I
Wichtigste rhythmische Typen der slow. Lieder im octosyllabe gallo-romain

The image shows five musical staves, each representing a different rhythmic type. Each staff begins with a time signature and is followed by a sequence of notes and rests. The notes are mostly quarter notes and eighth notes, with some beamed eighth notes. The rests are represented by vertical lines. The staves are labeled 1-a, 1-b, 2, 3-a, 3-b, 4, and 5. The time signatures are 2/4, 4/4, 2/4, 5/8, 3/4, 3+2/4, and 3/4 respectively. Each staff ends with a fermata-like symbol.



zwei Verstypen vertreten, die in der musikalisch-metrischen Übertragung so wenig voneinander differieren, dass man statt von zwei Typen nur von einem Typus und einer metrischen Variante sprechen kann.

Der vorherrschende Verstypus,² der sich in unserer Liedfamilie auch als der ursprüngliche erweist, ist aus den Notenbeispielen 1.-4. ersichtlich. Es ist das der sog. *octosyllabe gallo-romain* (Verrier 1930: passim) mit dem Akzentschema *n a n a n a n a*,³ (weiterhin mit ⁿ7, d. h. Siebensilbler, mit Anakruse, bezeichnet), z. B.:

Stoji na góra visoka, - na góri rávan zélena ...

Dans mon jardin, j'ai un rosier - qui porte rose au mois de mai...

Jetzt fängt das schöne Frühjahr an - und alles fängt zu grünen an...

Der andere Verstypus ist das Distichon eines trochäischen Achtsilblers mit einem ebensolchen Siebensilbler (*a n a n a n a n - a n a n a n a*, weiterhin mit 8-7 bezeichnet), z. B.: *Caesar Galliam subegit - Nicomedes Caesarem*.

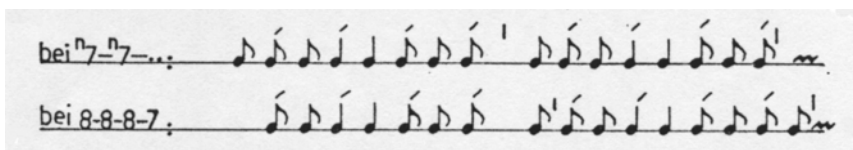
Diese Distichon-Struktur musste im slowenischen Volkslied relativ spät erschienen sein, was aus den Gattungen und dem Stil der entsprechenden Lieder ersichtlich ist (Vodušek 1960: 110 f.). Jedenfalls kommt sie in unserer Liedfamilie mit einer einzigen Ausnahme nur im Typus II vor, und zwar in 53 Liedern. Da in solchen Liedern fast identische Melodien wie in jenen mit dem *octosyllabe gallo-romain* vorkommen, könnte man an eine nachträgliche Angleichung dieser Versstruktur an ein schon bestehendes rhythmisch-melodisches Modell schliessen. Sehr typisch für diese Lieder ist ihre textliche Strophenbildung: ein einziges Distichon wird zu einer vierzeiligen Melodie ausgesponnen, indem der Achtsilbenvers dreimal wiederholt wird und erst am Schluss der Siebensilbenvers folgt (vgl. Notenbsp. 5). Diese Strophenstruktur können wir kurz mit der Formel MMMN, bzw. metrisch mit 8-8-8-7 bezeichnen.⁴

Die genannten zwei Versstrukturen zeigen also bei unserem Rhythmus folgende musikalisch-metrische Übertragung:

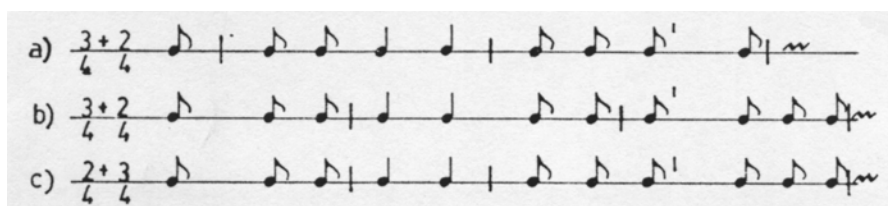
² d. h. in 77 % aller diesen Lieder.

³ a = betonte, n = nichtbetonte Silbe. Bei betonten Silben wird in solchen Formeln kein Unterschied gemacht zwischen Haupt- und Nebenakzenten, da in den entsprechenden Melodien die Stellen der Hauptakzente (Iktus) variieren können.

⁴ Mit M, N, O, P, S, T ... werden textlich verschiedene Verszeilen bezeichnet; R = Refrain in der Läufer Verszeile, r = kürzeres Refrain-Element. Mit A, B, C, D ... bezeichnen wir, wie es schon allgemein üblich ist, voneinander verschiedene Melodiezeilen.



Das Charakteristische dieses Rhythmus kommt eigentlich erst zum vollen Ausdruck bei der Verbindung von zwei oder mehreren Versen, wobei man sieht, dass sie ohne jegliche rhythmische Ruhepause ineinanderfließen, was auf einen Ursprung im Tanz hinweist. Man sieht auch, dass die regelmässige Periodizität dieses rhythmischen Fließens nur durch einen Wechseltakt ausgedrückt werden kann.⁵ Gerade bei diesem Rhythmus kann aber die Verteilung der Hauptakzente ziemlich variieren. Im slowenischen Material vom Verstypus ⁿ7 sind folgende drei Akzentvariationen häufig vertreten:



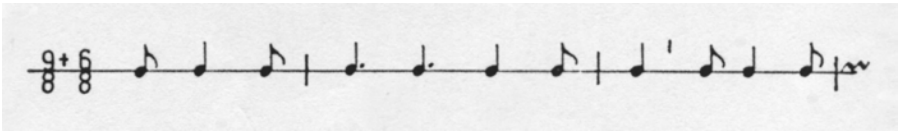
Man kann sich daraus überzeugen, dass trotz verschiedener Takteinteilung und -bezeichnung der eigentliche Rhythmus und somit auch der Typus in allen drei Fällen derselbe bleibt. Andererseits ist das hier unter c) angeführte Beispiel trotz der gleichen Taktbezeichnung etwas rhythmisch grundsätzlich Verschiedenes z. B. vom Typus 9 in unserer Tabelle I. Eine strenge Unterscheidung würde man vielleicht in diesem Falle in der Kunstmusik nicht als prinzipiell wichtig betrachten. In der Volksmusik handelt es sich jedoch um ständige versmetrische und musikalisch – metrische Typen, von denen jeder seine eigene Genese, Verbreitung und Entwicklung hat, und die deshalb nicht untereinander verwechselt werden dürfen. Bei unserem rhythmischen Typus sind aber gerade durch solche Verwechslungen schon viele Unklarheiten und Fehlschlüsse in der Ferschung verursacht worden. In Slowenien ist so etwas durch Verwechslung mit dem Typus geschehen, der in der Tabelle I. unter 3-a angeführt ist. Wenn man bei diesem als Grundwert Viertel statt Achtel nimmt und schreibt, kommt zwar ein wirklich echter 5/4-Takt heraus, der jedoch mit unserem Rhythmus nichts gemein hat. Wiora hat wohl den Unterschied erkannt und darum in solchen Fällen die 5/4-Bezeichnung in Anführungszeichen geschrieben (DVM IV: 248, 321), bei uns sind jedoch die beiden Typen ganz unkritisch (Marolt⁶ 10939: 246-47, 254, 313, 316) oder nicht genug kritisch (Hrovatin 1943: 77-79) untereinander vermischt und verwechselt worden.

Dem gegenüber steht eine nur wenig abweichende Variante unseres eigentlichen rhythmischen Typus, welche wir in Slowenien bisher nur in einem Beispiel gefunden haben, der

⁵ Die Einteilung in einen gleichen Takt, wie man sie bei älteren Aufzeichnungen – wohl aus Verlegenheit – sehr oft antrifft, ist falsch, weil sie der erwähnten Periodizität nicht gerecht wird.

⁶ Seine dort aufgestellte These von einem »altkranjerschen Tanz« (star kranjski ples) in diesem von ihm verwechselten Rhythmus hat sich daher als grundlos erwiesen.

man jedoch auch noch anderswo begegnen wird. Dasselbe Lied (GNI 24.437), das in einem Dorf im »3/4 + 2/4«-Rhythmus gesungen wird, erscheint im Nachbardorf (GNI 26.755) im Wechseltakt 9/8 + 6/8:



Man sieht leicht ein, dass dabei nur statt der gleichmässigen Achtel das Wiegende des 6/8-Rhythmus eingetreten ist, sonst jedoch alle Längen- und Akzentverhältnisse gewahrt werden wie bei der anderen Schreibweise.

Zuletzt soll hier noch auf ein rhythmisches Detail hingewiesen werden. An den Stellen, wo in unserem Rhythmus die zwei Viertel vorkommen, findet man statt dessen hier und da ein punktiertes Viertel plus ein Achtel. Das punktierte Viertel singt man in einem solchen Falle mehrmals als ein einfaches Viertel. Dann lautet der Wechseltakt also 5/8 + 2/4. In beiden Fällen geht es anscheinend nur um eine kleine Veränderung. Aber die Stelle der zwei Viertel scheint bei unseren Melodien besonders empfindlich zu sein. Das wird sich zeigen, wenn wir jetzt zum melodischen Aspekt unserer Lieder übergeben.

3. Zu der überraschendsten Erkenntnis sind wir bei der *m e l o d i s c h e n* Betrachtung unserer grossen Liedfamilie gekommen. Weil es sich dabei unseres Wissens um etwas methodologisch Neues handelt, erlauben wir uns ein paar Sätze darüber voranzuschicken. Es gab ein seltsames Problem zu lösen: wieso kommt es, dass dem Ohr alle diese Melodien so ähnlich – nicht nur dem Rhythmus nach – erscheinen, obwohl sie nach allen bisher in der Ethnomusikologie üblichen analytischen Kriterien (Kadenzöne, Melodieanfänge, Lage und Richtung der melodischen Bewegung, Tonumfang usw.) so verschieden sind?

Ein analoges Problem stellte der Autor bei Betrachtungen über *deli Stil* in der Musik auf (Vodušek 1950: 680 f.): wenn z. B. ein Musiker im Radio ein ihm unbekanntes Werk eines bekannten Komponisten hört und ohne Hilfe der Ansage schon nach einem kurzen Anhören den Komponisten erkennt, so müssen dabei seine Besonderheiten intuitiv erkannt worden sein, die analytisch nirgendwo festgestellt sind, die man jedoch auch rationell-analytisch erfassen können müsste.

Wir versuchten also, das ähnliche Problem in unserem doch viel einfacheren Falle zu lösen, und glauben, dass der Versuch geglückt ist. Es stellte sich heraus, dass dabei die zwei Viertel in der Mitte jeder Melodiezeile die Hauptrolle spielen (oben durch *x x* gekennzeichnet). Denn auf diesen beiden Vierteln stehen bei fast allen Melodien – wenigstens in der ersten und dritten Melodiezeile beim Typus I/C und II – ausschliesslich Töne des Grunddreiklages. Diese Erscheinung möchten wir als die charakteristische melodische Konstante der Lieder, die zu unserem rhythmischen Typus gehören, bezeichnen und die zwei Viertel den melodischen Kern dieser Lieder nennen. Danach richtet sich anscheinend das Ohr, wenn es intuitiv alle diese Melodien als ähnlich empfindet. Dass dabei ganz beliebige Töne des Grunddreiklages in verschiedenen Höhenlagen miteinander kombiniert werden können, stört das Ohr bei solcher intuitiven »Klassifikation« scheinbar nicht.

Man könnte vielleicht einwenden, dass bei der akkordischen Melodik, die in diesen

Liedern oft stark zum Ausdruck kommt, diese Erscheinung nichts Ungewöhnliches ist. Doch gibt es in ihnen (besonders beim Typus II) auch viele Stellen mit diatonischer Melodiebewegung. Theoretisch könnte so etwas ebenso wahrscheinlich auch auf den zwei Vierteln vorkommen, da ja das zweite Viertel unbetont ist. Doch das kommt nur auffallend selten vor, wie unsere Tabelle II zeigt. Die Ausnahmefälle sind in ihr durch Kursivschrift kenntlich gemacht. Die unten errechneten Korrelationskoeffiziente für Kombinationen von Grunddreiklangstönen zeigen, dass 91 % aller Lieder die früher melodische Konstante aufweisen.⁷

Tabelle II

MELODISCHE STRUKTUR DER KERN-TÖNE IN DEN SLOWENISCHEN "3/4 + 2/4" LIEDERN					
Typen					
Kern-töne	I/A (TT-TT)	I/B (TD-TT)	I/C (TT-DT)	II (TD-DT)	Insgesamt
	d-d	-	-	1	
d-g	5	-	-	2	7
g-d	3	-	-	1	4
g-fis	-	-	1	3	4
g-g	3	-	1	6	10
g-h	12	1	2	22	37
g-c ¹	-	1	-	-	1
g-d ¹	1	-	-	-	1
a-g	1	-	-	-	1
h-g	2	1	3	30	36
h-h	1	1	-	9	11
h-c ¹	-	-	-	1	1
h-d ¹	6	1	-	35	42
h-e ¹	-	-	-	2	2
C ¹ -d ¹	-	-	-	1	1
D ¹ -g	-	-	-	3	3
D ¹ -ah	1	-	-	-	1
D ¹ -h	1	2	1	34	38
D ¹ -d ¹	3	2	-	-	5
D ¹ -e ¹	1	1	-	-	2
D ¹ -g ¹	-	-	1	-	1
E ¹ -h	-	-	-	1	1
E ¹ -d ¹	1	-	1	6	8
G ¹ -h	-	-	1	-	1
Insgesamt	41	10	12	157	220
Korr.-K. ⁸	0,92	0,80	0,83	0,91	0,91

Zum Vergleich haben wir eine entsprechende melodische Analyse auch bei dem früher erwähnten rhythmischen Typus (Tabelle I, 3 a, b) gemacht. Von 78 zufällig ausgelesenen Melodien zeigten nur 36 Lieder, d. h. 46 %, Grunddreiklangstöne auf den entsprechenden Stellen. Andere rhythmische Typen unseres *octosyllabe gallo-romain* scheinen noch stärker eine gleichmässige diatonische Melodiebewegung zu bevorzugen. Ausnahmen sind die Typen No.5 und 6 in der Tabelle I, die aber genetisch eng unserem rhythmischen Typus verwandt sind, da sie aus ihm hergeleitet sind, wovon noch unten die Rede sein wird.

Wir haben also ein Mittel gefunden, die Melodien unseres rhythmischen Typus auch melodisch identifizieren zu können. Wir können zwar nicht von einem einzigen melodischen Typus sprechen, da dieser Terminus allgemein schon anders besetzt ist, wohl aber von einer einheitlichen Melodiefamilie, die durch die genannte melodische Konstante gekennzeichnet ist. Das wird sich bei der Frage nach dem Ursprung unseres Rhythmus als ausserordentlich wichtig erweisen.

4. Relative Chronologie, Liedgattungen und Verbreitung in Slowenien. Nach verschiedenen analytischen Kriterien kann man unschwer und mit Sicherheit die Melodien vom Typus I/A (mit der harmonischen Formel TT-TT) als die älteste, jene vom Typus II dagegen als die jüngste Schicht in unserer Liedfamilie bestimmen. Für das Alter sprechen beim Typus I/A:

- a) zuerst die Kadenztonen, die ähnlich wie auch anderswo bei ältesten und archaischen Melodien alle auf dem Zentralton bzw. »Tonika« liegen;
- b) die ausschliesslich kurze, zwei- oder dreiteilige äussere Form mit der sehr häufigen einfachsten musikalischen Architektonik A-A^v-(A^v) oder sogar nur A-A-(A), oft auch A-A³-A;
- c) viele Melodien mit einer altertümlichen, rein tetra- oder pentatonischen Struktur (vgl. Notenbsp. 6-8), in der Nähe von Resien sogar mit einer archaisch-oligotonischen Melodik (vgl. Notenbsp. 9, 10).
- d) die Liedgattungen selbst, zu denen die entsprechenden Lieder gehören: es sind das fast ausschliesslich Balladen, im oberen Soča- (Isonzo-)Tal einige Tanz- und Liebeslieder, aus Resien herübergekommen, in Unterkrain ein Heischelied zum St. Georg-Tag.

Dagegen ist beim Typus II (TD-DT), wie schon erwähnt, die vierzeilige Form weit überwiegend, die Architektonik ist meistens A-B-A-B oder A-B-A-C, wobei die zweite Zeile gewöhnlich eine Sequenz im harmonischen Sinne zur ersten Zeile darstellt, was an sich als eine relativ späte Erscheinung gelten kann. Ausser ein paar Balladenmelodien gehören alle anderen zu Liebes-, Scherz-, Rekruten, Toten- und geistlichen Liedern. In diese Gruppe ist ziemlich stark das Distichon 8-7 eingedrungen, solche Lieder gehören zu den heute am meisten verbreiteten.

⁷ Von den 231 Melodien sind 11 in der Tabelle nicht berücksichtigt, da sie ihrer harmonischen Struktur nach vereinzelte Sonderfälle darstellen (DD - TT; DT - DT; DD - DD; TT - TD; TD - TD). Da vier von ihnen auch die obenerwähnte melodische Konstante besitzen, würde ihre Berücksichtigung nur wenig das Endresultat verändern. - Mit ähnlichen Formeln bezeichnen wir die harmonische Struktur der ersten zwei Zeilen, was dann beim Typus II immer auch für die dritte und vierte Zeile gilt. Jede Zeile wird mit zwei Symbolen bezeichnet: das erste steht für den melodischen Kern, das zweite für den (betonten) Kadenzton.

⁸ Korr.-K. = Korrelationskoeffiziente für Kombinationen von Grunddreiklangstönen

6. $\text{♩} = 72$

Slo—ji, slo—ji en klošter lep, u njem prebi—va nunc de—vet.

549
GNI 24.469 Selo p. Vodcah; Ballade

7.

Po—kaj si pri—šla ti bi—la smrt,

$\text{♩} = 5/4$

Kokošar, No 554. Jageršće; Ballade

8. $\text{♩} = 77$

Slo—ji slo—ji tam. Be—li grad, za gradom te—če rde—ča kri.

da bgnala mlinske kamne tri.

GNI 27.751 Dane p. Ribnici; Historisches Lied (General Laudon)

9. $\text{♩} = 120$

Ta li—pa mo—ja pusti—la, ta li—pa mo—ja pu—sti—la.

GNI 20.228 Žaga p. Bovecu; Tanzlied

10. $\text{♩} = 104$

Ta ho—ra ta u—če—ji—na, ta ho—ra ta u—če—ji—na,

GNI 20.573 aus Učja (Uccea); Scherz—(Tanz)—Lied

Die Typen I/B und I/C scheinen eine Übergangsstufe zwischen den beiden schon genannten Gruppen zu bilden. In den Melodien ist doch noch die Tonika vorherrschend, sei es an den melodischen Kernstellen (TD-TT), sei es in den Kadenztönen (TT-DT). Doch beginnt die Dominante als architektonisches Kontrastmittel schon eine Rolle zu

spielen. Auch die Form ist mit 4 Ausnahmen noch zwei- oder dreiteilig. Neben Balladen sind hier auch mehrere Neujahrs-Heischelieder vertreten. Hieher gehört auch das seinerzeit einzige bekannte Beispiel eines echten Tanzes in diesem Rhythmus, der ziemlich bekannte »*prvi rej*« (»*visoki rej*«), d. h. der zeremonielle »erste Reigen« unter der Linde aus dem Gailtale in Kärnten.

Die grosse Verbreitung unseres Rhythmus im slowenischen Volkslied wird auch aus der hohen Anzahl von 103 verschiedenen Texttypen ersichtlich, zu denen man solche Melodien singt. Darunter sind 26 Balladentypen⁹ (mit 68 Melodien), 8 Heischelieder zum Neujahrs-, Dreikönigs- oder St. Georgsfest (12 Melodien), 24 Liebeslieder (73 Melodien), 6 Weinlieder (9 Melodien), 15 geistliche bzw. Totenlieder (27 Melodien), 5 Rekrutenlieder (8 Melodien), 13 Scherzlieder u. ä. (23 Melodien), 1 zeremonielles Tanzlied und 6 aus Reisen herübergekommene Tanz- bzw. Liebeslieder (10 Melodien).

Die geographische Verbreitung unseres Rhythmus auf dem slowenisch sprechenden Gebiet wird durch die Karte S. 163 veranschaulicht. Dazu muss bemerkt werden, dass nur der südlichste Teil der Steiermark zwischen der Save und Sotla, das sog. *Kozjansko* noch nicht entsprechend gut erforscht ist. Die ältere Schicht (Typen I/A, B, C) hat sich am besten im gebirgigen nordwestlichen Teil Sloweniens erhalten, mit Ausläufern in den slowenischen Teil von Kärnten. Jedoch ist sie auch auf dem Südrande, d. h. auf dem Karst, über das obere Kolpa-Gebiet bis zu dem Uskokengebirge (*Gorjanci*) gut verfolgbar. Ein starkes Zentrum davon ist heutzutage in der hügeligen Landschaft südlich von der Steiner Alpen (*Tuhinjska dolina*, Umgebung von *Moravče*, bis zur Save hinunter), wo sich alte Balladen bis heute besonders gut erhalten haben. Ausläufer davon reichen in das steirische Sann-Tal (*Savinjska dolina*) und weiter nordostwärts. Sehr auffallend dagegen ist das spärliche Auftreten (dieses Rhythmus - meistens auch nur in der Form des Typus II - in der übrigen Steiermark und dem übermurgebiet (*Prekmurje*), Diese Tatsache

ADDENDA (k strani 182)

Legende zur Karte auf S. 163 - Legenda k zemljevidu na str. 163:

- 1 = Lieder vom Typus I/A - Pesmi tipa I/A
- 2 = Lieder vom Typus I/B und I/C - Pesmi tipa I/B in I/C
- 3 = zwei- und dreizeilige Lieder vom Typus II - dvo- in trivrstične pesmi tipa II
- 4 = vierzeilige Lieder vom Typus II - štirivrstične pesmi tipa II

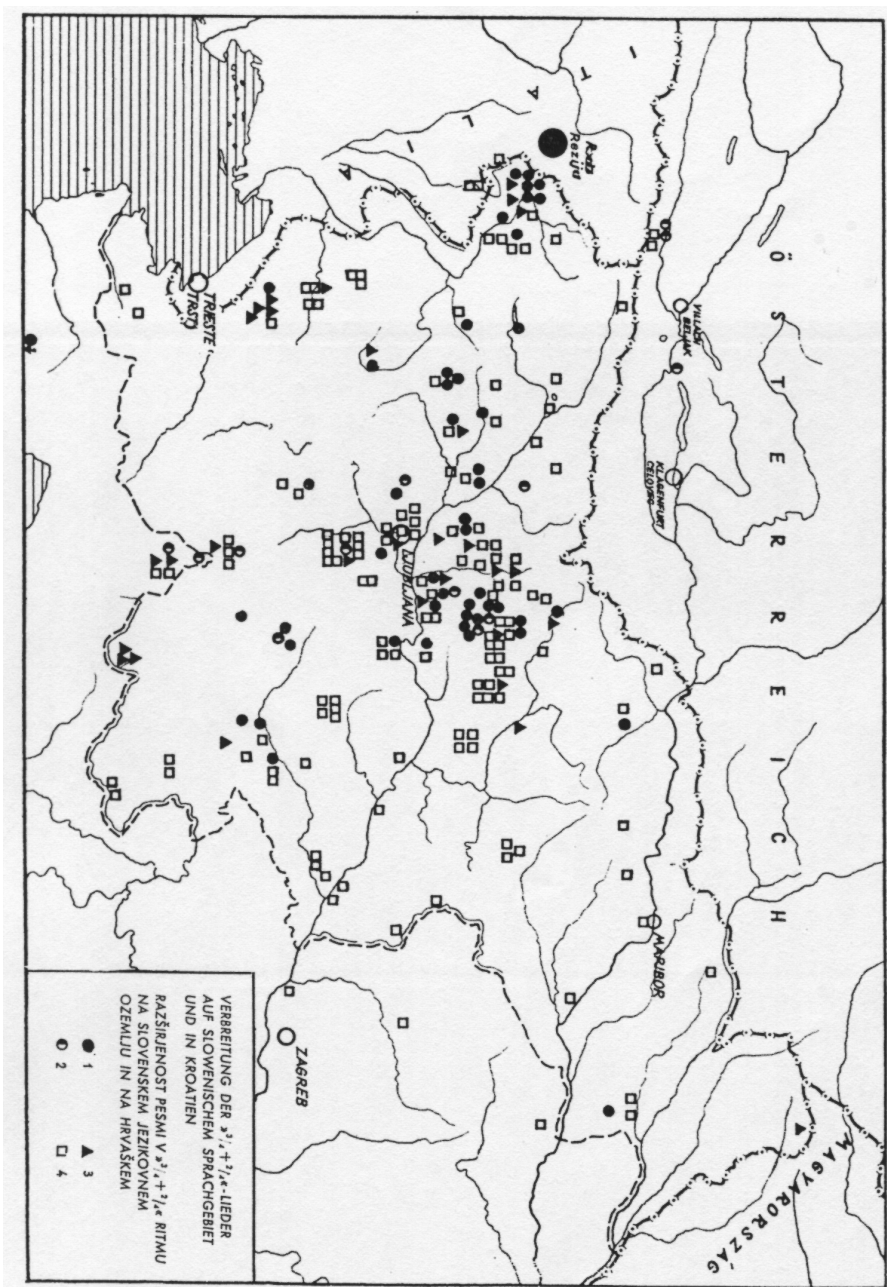
Legende zur Karte auf S. 175 - Legenda k zemljevidu na str. 175:

- 1 = Gebiete mit grosser Frequenz - Področja z veliko frekvenco

Vereinzelte Beispiele - posamezni primeri:

- 2 = deutschsprachig - nemški
- 3 = bulgarisch - bolgarski
- 4 = tschechisch - češki
- 5 = kroatisch - hrvaški
- 6 = friaulisch - furlanski

⁹ Zur Identifizierung der Balladentypen führen wir die entsprechenden Liednummern in Štrekelj's und Glonar's Sammlung an: Š 28-31; 61-63; 99-101; 115; 133-136; 204; 221-23; 273-79; 316-36; 354-58; 359-63; 466-74; 484-90; 523-37; 538-43; 579-80; 616-22; 646-55; 711-14; 773-94; 795-806; 819-21; 832-34; 835-42; Glonar, SŽ, S. 214. - Die von Marolt (1939: 259) zitierte Aufzeichnung der Ballade »Lajnar« (Š 164) konnten wir nicht als authentisch hinnehmen, ebenso nicht bei Tanzliedern seine ungenaue fünfzeilige Melodieaufzeichnung vom »visoki rej« (Marolt 1935: 10-11).



würde schon an sich Zweifel über seinen slawischen Ursprung aufkommen lassen.

Es ist auch bezeichnend, dass besonders dort, wo die ältere Schicht nicht vorhanden ist, man doch dieselben Melodien hie und da finden kann, doch schon ohne unseren fließenden »Tanz«-Rhythmus, also mit Ruhepausen zwischen den Melodiezeilen. Dies haben wir als einen besonderen rhythmischen Typus bezeichnet (Nr. 5 in der Tabelle I), der in

Slowenien eigentlich nur aus solchen rhythmischen Zerfallerscheinungen besteht. Unseren Untersuchungen nach tritt so etwas meistens in Unterkrain (*Dolenjsko*) auf. In Teilen von Unterkrain und in Innerkrain (*Notranjsko*), wo man das besondere Gefühl für unseren Rhythmus offensichtlich nicht (mehr) hat, findet man bezeichnenderweise einige von unseren Liedern in den eigenartigen, doch genetisch engverwandten »4/4 + 2/4«-Rhythmus verwandelt (Typus Nr. 6 in der Tabelle I, vgl. Notenbeisp. 11 und 12).

11. *Gorsih fan-tov na svetu ni, kak so ti mla-di fur-mani*.
Kuba 1890; No 72 Podgorje p. 5. Slov. gradcu; Liebeslied

12. *Na sve-tu lep-sih fan-tov ni, kot so do-lenjski fur-ma-ni*.
GNI 16.979 aus Unterkrain; Liebeslied

Zuletzt muss hier noch Resien in den Westjulischen Alpen als ein Sondergebiet erwähnt werden. Bei unseren Expeditionen seit 1962 weiter wurde dort ein ungeahnt starker und zugleich archaischer Herd unseres Rhythmus entdeckt. Denn dieser ist dort der ursprüngliche und eigentliche Rhythmus des eigenartigen, einzigen und noch immer sehr lebendigen resianischen Tanzes, zu dem heutzutage über zweihundert Tanzmelodien bzw. ihre Varianten gespielt werden. Diese bestehen auch noch heute zu 60-70 % aus Melodien in unserem Rhythmus und zwar in ziemlich schnellem Tempo (in der Regel ein Viertel = 160-164), während die Art des Tanzes auch andere Rhythmen, z. B. solche im gleichmässigen, lebhaften 2/4-Takt, zulässt.

Alle Tanzmelodien in unserem Rhythmus sind eigentlich ursprüngliche Liedweisen, instrumental auf der Violine ornamentiert, paraphrasiert und evtl. auch variiert. Dabei wird die ursprünglich zweizeilige Weise zweimal wiederholt, dann derselbe Absatz eine Quinte tiefer transponiert, wonach man wieder in der Anfangslage beginnt (s. Notenbeisp. 13).

13. *Tempo: quarter note = 160*

Das Abwechseln solcher Absätze »auf dünn« (*na tenko*) und »auf dick« (*na tousto*) geht eine längere Zeit fort und endet mit der dreimaligen Wiederholung der Liedweise »auf dünn«. Wenn das Tanzlied mitgesungen wird, geschieht das in der Regel bei den Absätzen »auf dick«.

Natürlich steht in diesem Rhythmus dann auch ein beträchtlicher Teil der resianischen Lieder, die nur ausserhalb des Tanzes im langsameren Tempo gesungen werden (vgl. Notenbeisp. 16). Vor allem sind das Liebeslieder, eigenartige Lieder, welche die Bergwelt besingen, Kinder- und auch Wiegenlieder. Nur ein einziges solches Beispiel haben wir bisher bei einem epischen Liede gefunden (GNI 25.952; Texttypes bei Š 9-12). Dazu sollen wir bemerken, dass ausser einigen epischen und geistlichen Liedern die ganze resianische Volkspoesie nur auf dem *octosyllabe gallo-romain* aufgebaut ist.

Die Form dieser Lieder ist wahrscheinlich vom instrumentalen zweimaligen Wiederholen jeder Tanzweise beeinflusst. Die Melostrophe ist in der Regel vierzeilig, wobei eine zweizeilige Weise einfach wiederholt wird mit der Textstruktur M-M-R-M. Die melodische Strophenform wird also immer nur aus einer Textzeile aufgebaut, was an sich als ausgesprochen altertümlich betrachtet werden kann (vgl. Notenbeisp. 14-16).¹⁰

Auch die melodische Struktur dieser Lieder ist allgemein ausgesprochen archaisch. Einige davon sind primitivste trichordale Melodien (mit grosser oder labiler Terz), bei der Mehrzahl herrscht eine reine Tetratonik vom Typus (d)-g-a-h-d¹ vor. Bei einer solchen Melodik kann man natürlich nicht von Tonika und Dominante im klassisch-harmonischen Sinne sprechen. Doch ist auch bei solchen Melodien in Resien schon der oben erwähnte charakteristische melodische Kern anwesend und sogar vorherrschend, wie auch die Kadenzöne – dem Typus I/A entsprechend – meistens auf »Tonika« liegen. Es kommen aber auch Melodien vor, die den Typen I/B und I/C entsprechen. In ein paar Fällen ist sogar die Struktur »DT-DT« anzutreffen, was sehr wahrscheinlich vom Variieren der Melodien beim instrumentalen Spiel beeinflusst ist. Die sequenzartige Struktur TD-DT unseres Typus II ist jedoch in einem einzigen Fall bekannt, bei der heutzutage überaus beliebten »Črni potok«-Tanzweise. Andererseits kommen in entlegenen Bergdörfern Korito (Coritis) und Učja (Uccea) seltsame archaische Strukturen mit fast ausschliesslich vorherrschender »Tonika« vor (vgl. Notenbeisp. 16).

¹⁰ Vgl. Vodusek 1965: 303 ff.

Bei der Frage nach dem Ursprung eines solchen charakteristischen Tanzrhythmus muss man sich in erster Linie der geographischen Methode bedienen. Wir suchten zuerst in den Nachbarländern nach dem Vorkommen dieses Rhythmus. Unter vielen Tausenden der veröffentlichten Melodien aus allen Teilen Jugoslawiens konnten wir ihn nur in vier kroatischen Beispielen, die alle aus Orten nahe der slowenischen Sprachgrenze stammen, entdecken: eines aus Pazin in Istrien (Kuhač III: Nr. 954), eines aus Podsused bei Zagreb (Kuba 1933: II, Nr. 72), zwei aus dem kroatischen Zagorje, und zwar aus den Dörfern Tribetina und Petrinjec (Žganec 1950: Nr. 381 und 382). Das zweite und dritte Beispiel, im Versmass 8-7 bzw. 8-8, sind den Texten nach slowenischen Ursprungs, ihre Melodien vom Typus I/C bzw. tetratonisch vom Typus I/A. Das erste Beispiel zeigt archaische Melodik auf dem Trichord f-g-as (mit g als Zentralton) und Formstruktur A-A-A beim Versmass 8-8-7 (M-M-N). Das vierte Beispiel steht in Moll und ist melodisch den slowenischen Weisen nicht verwandt.

14. $\text{♩} = 120$

Da to hre škūr no o-blačno, da to hre škūr no o-blačno,

la-la — li la-la-la, da to hre škūr no o-blačno.

GNI 25.895 Korito (Coritis) Lied vom heranziehenden Sturm

15. $\text{♩} = 140$

Na maja tej de(n) ru-ha-ćeć, na maja te(j) de(n) ru-ha-ćeć;

la-li-la, la-la la-la-la, na ma-ja te(j) de(n) ru-ha-ćeć.

GNI 25.893 Korito (Coritis) Wiegenlied.

16. $\text{♩} = 116$

No li-pama, ma Lü-ci-jo, no ü-pa ma, ma Lüci-jo,

la-la-jo, li-li-le, da li-pa ma, ma Lü-ci-jo.

GNI 25. 514 Učja (Učca); Liebestied

Ausser Slowenen, Sorben und teils Grossrussen kennen ja andere slawische Nationen in der Regel keine Anakruse in der Volksmetrik, also wäre es eine verlorene Mühe, bei anderen südslawischen Nationen nach dem *octosyllabe galloromain* zu suchen. Dafür ist aber gerade bei Kroaten und Serben eine der häufigsten Versstrukturen der Achtsilbler 4/4 (*anan/anan*), bei welchem theoretisch und, wie wir gesehen haben, auch praktisch unser Rhythmus zustande kommen kann. Wenn daher unter vielen Hunderten oder gar Tausenden von Achtsilbler-Melodien so etwas nur in vier Fällen nahe der slowenischen Grenze geschieht, wird dadurch sehr klar bewiesen, dass rhythmische Bildungen in der Volksmusik nichts Zufälliges sind. Auch wenn sie sehr einfach scheinen, entstehen sie nicht aus irgendeiner freien Kombinatorik.

Sollte es dann mehr als Zufall sein, dass in Bulgarien unter rund 10.500 untersuchten Melodien doch drei unseren Rhythmus aufweisen? Zwei Fälle, stammend aus Thrakien an der bulgarisch-türkischen Grenze (Stoin 1939: Nr. 58, 59), sind Varianten derselben Melodie und auch textlich Varianten desselben Liedes zum St. Georgsfest. eines davon ein Tanzlied (s. Notenbeisp. 17), das andere ein Koleda-Lied. Das dritte Beispiel ist ein Hochzeitslied aus dem Rodopen-Gebirge (Stoin 1935: Nr. 189; s. Notenbeisp. 18). Die beiden zitierten Melodien haben archaische Melodik, ähnlich unseren Beispielen aus Resien. Doch ist die Tetratonik im ersten Beispiel trotz dem gleichen Material-Rahmen melodisch doch etwas anders strukturiert. Darum ist es schwer, einen genetischen Zusammenhang zu den erwähnten slowenischen Liedern zu sehen, obgleich ein solcher nicht ganz ausgeschlossen wäre. Denn es handelt sich in allen drei Fällen um Brauchtumslieder, in welchen sich bekanntlich sehr alte Schichten bis in die neueste Zeit erhalten können.

Das weitere Suchen bei anderen slawischen Nationen hat trotz der vielen Abertausenden von Melodien in allen grossen tschechischen, mährischen, slowakischen, ukrainischen, weissrussischen, polnischen und sorbischen Liedsammlungen nur ein einziges Beispiel hervorbringen können. Es ist ein Lied aus Böhmen (Seidel-Špičák 1945: 174), das jedoch nur ein ziemlich genaues Abbild der bekannten deutschen Prinz-Eugen-Melodie darstellt (Notenbeisp. 19).

Auf die Ähnlichkeit dieses letztgenannten Liedes mit slowenischen Liedern hat bei uns schon Kimovec (1917: 209) hingewiesen, doch dabei auf dem slawischen Charakter unseres Rhythmus bestanden. Dass das Prinz-Eugen-Lied mit den slowenischen Melodien

verwandt ist, ist klar. Es gehört zu unserem Typus II und ist also eine relativ späte Bildung, doch stellt seine sechsteilige Form 8-8-7, 8-8-7 einen Spezialfall dar, der dem slowenischen Volkslied ziemlich fremd ist. Allerdings ist es schwer, den genetischen Zusammenhang zu erklären, da dieses Lied bzw. sein Rhythmus in Bayern keine Parallelen hat und auch in den dazwischenliegenden Ländern Österreichs kein einziges solches Beispiel bisher bekannt ist. Es mutet einen merkwürdig an, dass z. B. im deutschen Volkslied

17. $\text{♩} = 152$
Tre-gna-li se srešna-li se nis hu-ba-va Ru-men-li-ja
 Gu: 2 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$
 V. Stein 1939, Nr. 59 M. Temovo Tanz an der Vigilie vor St. Georgs-fest

18. $\text{♩} = 110$
Za-gla-vi sa, varaj, Mil-ka, Za-gla-vi: sa, varaj, Mil-ka.
 V. Stein 1934, Nr. 199 Sv. Petka, Pešersko, Redopi Hochzeitslied

19.
*A-lou páni muzikanti, vemle svoje in-štrmentj, hled'te namě pavar dat:
 ja-kou piseň budu zpivat, za-hrajte mi olou, vivat, až ja budu vlógruskát.*
 Seidel-Špičák (1945): 178 z Kostelních Strámelic; Böhmen

in Kärnten, also in unmittelbarer Nähe der slowenischen Lieder, dieser Rhythmus unbekannt zu sein scheint.¹¹

Vor ein paar Jahrzehnten hat Victor Junk dem Prinz-Eugen-Liede eine monographische Studie gewidmet (Junk 1934/A und ähnlich Junk 1934/B). Für diese Arbeit ist bezeichnend, dass sie sich weitläufig mit der textlichen »Bar«-Form (S. 301-312) und mit

¹¹ In der jetzt erscheinenden Gesamtausgabe der kärntnerischen Volkslieder (Anderluh, Kärntens Volksliedschatz, Klagenfurt 1960-) ist es nicht über raschend, dass unser Rhythmus in den Liebesliedern nicht zu finden ist, da sie fast vollkommen: vom Schnaderhüpfel-Rhythmus überflutet sind, wie das eine allgemeine Erscheinung in Österreich zu sein scheint. Doch sucht man unseren Rhythmus umsonst auch in den erzählenden Liedern (Bd. II/1, Klagenfurt 1966).

Suchen nach melodischen Ähnlichkeiten (von S. 325 weiter) befasst. Für den Rhythmus jedoch weiss der Autor keine einzige Parallele anführen und erklärt ihn einfach als den Rhythmus der bayrischen »Zwiefachen«-Volkstänze (S. 315 ff.),¹² also eine bayrische Schöpfung (S. 320). Wir brauchen uns hier nicht mit dieser Beweisführung auseinanderzusetzen, denn das hat 1956 schon F. Hoerburger in seiner Monographie über die Zwiefachen-Melodien getan: »Ich halte es für wöllig abwegig, die Prinz-Eugen-Weise mit den Zwiefachen in Verbindung zu bringen. Nicht nur dass der Rhythmus des Prinz-Eugen-Liedes, seine Melodik, sein Formelgut einem anderen Melodienbereich angehören, nicht nur auch, dass es sich hier um einen 5/4 Takt und nicht um einen Taktwechsel handelt... Vielleicht darf man ganz nebenbei darauf hinweisen, dass das rhythmische Schema dieser Weise unter deutschen Volksweisen ein Unikum darstellt, dass es aber unter slowenischen Volksliedern eine Alltäglichkeit darstellt« (Hoerburger 1956: 7-8).

Obwohl sich jenes viel umstrittene Beispiel später nicht als ein absolutes Unikum unseres Rhythmus im deutschen Liede erweisen sollte, mussten wir bei unserem Suchen dann noch einen Weg versuchen in der einzigen Richtung, die offen blieb – nach dem Westen. Diese Richtung hat sich endlich als die fruchtbarste erwiesen. Wohl nicht bei den unmittelbaren westlichen Nachbarn in Friaul. Dort konnten wir bisher nur drei Beispiele entdecken. Im eigentlichen 3/4 + 2/4-Rhythmus sind nur zwei Melodien (Villotte 1966: Nr. 486 und 538), beide zu unserem Typus II gehörend. Da das Distichon 8-7 das ausschliessliche Metrum der friaulischen Villotte ist, haben sie auch merkwürdigerweise dieselbe vierzeilige Strophenform, wie sie uns aus einem Teile der slowenischen Lieder vom Typus II bekannt ist: 8-8-8-7 mit der Textstruktur M-M-M-N.¹³ Eine dritte Melodie mit derselben Text- und Formstruktur (*Fior 1954: 210*) ist im 4/4 + 2/4-Rhythmus, der in einigen slowenischen Liedern vorkommt (s. oben, Notenbeisp. 12). Auch melodisch gehört sie, wie die anderen zwei Beispiele, unzweifelbar zu unserer Melodiefamilie. Von einer älteren Schicht unseres Rhythmus konnten wir jedoch bisher im friaulischen Material nichts entdecken. Auch in rätoromanischen Liedern blieb unser Suchen erfolglos, ebenso in den italienischen Liedsammlungen, die uns erreichbar waren.

Erst weiter westlich, in der französisch sprechenden Schweiz (Kantone Valais und Vaud) erscheint unser Rhythmus wieder in einigen Liedern, wenigstens in der ersten Liedhälfte (Rossat 1917/I: 146, 147, 150), obwohl öfters durch die falsche Schreibweise im 2/4-Takt verdeckt. Noch überraschender ist die Tatsache, dass diese Lieder zum Teil sich auch melodisch genau mit unserem Typus I/A bzw. I/B decken und durch den charakteristischen melodischen Kern unverkennbar die genetische Verwandtschaft mit den slowenischen Liedern bezeugen. Dass es sich dabei um eine ziemlich alte Schicht handelt, zeigt noch besonders der »rituelle« Studententanz *picoulet* aus Lausane in diesem Rhythmus (Rossat 1917/II: 101-102; s. Notenbeisp. 20); ausser der Tatsache eines Tanzes, der dazu zum »Siebensprung«-Typus¹⁴ gehört, des melodischen Typus II/A mit dem charakteristi-

¹²Junk hat oberflächlich den regelmässigen Wechseltakt, der in unserem Rhythmus vorkommt, mit dem hier und da eintretenden Taktwechsel bei den Zwiefachen verwechselt.

¹³Es wäre auch möglich, dass diese Textstruktur, die in den friaulischen Villotten sehr häufig vorkommt, von Friaul in das slowenische Volkslied eingedrungen ist.

¹⁴Vgl. R. Wolfram 1951: 65–67.

chen Kern, ist auch die reine Tetratonik in der Melodie ein starker Beweis für das Alter und den genetischen Zusammenhang z. B. mit Resien.

Choeur

Et voi-la com-me l'on dan-se no-tre char-mant pi-cou-let.

Qu. 2

Solo Choeur

1. Pi-cou-let chan-té du doigt. ||: Et du doigt, du doigt, du doigt. ||:
(Si ripete da Capo più volte)

Rossini 1917/II: 101-102-Lausanne, Suisse; Danse (, Siebensprung-Tanz)

Solche Beispiele wiesen den Weg weiter nach Frankreich. Wirklich erwies es sich dort, dass unser Rhythmus in allen Provinzen – vom Süden bis zu Flandern und der Bretagne, von den Alpen in Savoyen und der Dauphinée bis zum Atlantik – mit ziemlich grosser Frequenz auftritt. Dazu gehören auch Val d'Aosta in Italien und Ancien Hainaut in Belgien. Darunter befinden sich auch Lieder in flämischer Sprache aus Nordfrankreich (z. B. J. C. IV, 14). Soviel konnte man mit Sicherheit schon nach den Sammlungen feststellen, die erreichbar waren. Natürlich müsste man systematisch alles publizierte Liedmaterial zusammen mit dem noch handschriftlich gebliebenen durchsuchen, um ein ganz genaues Bild davon in allen Aspekten zu bekommen. So etwas war uns weder möglich, noch zu unserem Zweck nötig. Dazu genügten einige Erkenntnisse nach dem partiellen Material, von etwa 50 Liedern in unserem Rhythmus, die wir herausbekommen und analysiert haben.¹⁵

Nur ein kleinerer Teil dieser Lieder hat den gesuchten Rhythmus durchlaufend durch das ganze Lied. Die bestehen aus zwei Melodie- bzw. Textzeilen, aber da jede Zeile für sich wiederholt wird, entsteht so die vierzeilige Form M-M-N-N. Nach der einfachen Form und nach der reinen Tetra- bzw. Pentatonik, die wir in allen solchen Fällen angetroffen haben, scheint dies die relativ älteste Schicht dort zu sein. Alle diese Lieder sind *rondes*, also Tanzlieder (s. Notenbeisp. 21). Eine zweite Gruppe von Liedern zeigt nur den ersten Vers bzw. Melodiezeile mit Wiederholung in unserem Rhythmus, dann folgt der zweite Vers bzw. Melodiezeile im gleichmässigen 2/4- oder 3/4-Takt, bei Wiederholung dieses Verses erscheint am Ende der 3/4 + 2/4-Rhythmus wieder (vgl. Notenbeisp. 22). Am grössten scheint die dritte Gruppe zu sein, wo die Melodie ebenso wie bei den ersten zwei Gruppen anfängt, der zweite Vers bzw. Liedteil wird jedoch auf recht französische Art mit Refrains stark erweitert, ohne zum 3/4 + 2/4-Rhythmus zurückzukehren.

¹⁵ J. C. I: 98, 100, 218, 247, 343; II: 54, 77, 80, 88, 93, 163, 166, 199, 243, 254, 341, 401; III: 26, 57, 152, 199, 296, 301; IV: 14, 135, 223, 267, 287, 337, 391, 446; Tiersot 1903: 129, 368, 394; d'Indy II, No.11, 17; Libiez II: 109, No.79, No 98; Libiez-Pinon V: No. 44 A. Einzelne Beispiele aus Sammlungen von Bujeaud, Champfleury, Lambert in Michel 1937: 8-11; Davenson 1944: No. 59, 103.

Alle diese drei Gruppen gehören auch den Melodien nach in denselben Kreis. Ihre melodische Struktur – bei der dritten Gruppe wenigstens die Struktur der ersten zwei Melodiezeilen – zeigt ebensolche Gesetzmässigkeit, wie wir sie bei der slowenischen Liedfamilie festgestellt haben. Der Korrelationskoeffizient für Dreiklangstöne-Kombinationen im melodischen Kern ist zwar etwas niedriger als in Slowenien, aber doch hoch genug, um einwandfrei enge melodische und zusammen mit dem gleichen Rhythmus auch ihre enge genetische Verwandtschaft mit den slowenischen Weisen zu bestätigen. Jedenfalls zeigen 81 % der Melodien in der Dur-Tonart solche Kerncharakteristik. Wir müssen nämlich hinzufügen, dass ein Drittel aller analysierten Melodien im Moll bzw. in »modalen« Tonarten stehen (vgl. Notenbsp. 23). Eine solche Erscheinung

21. *A-dam est no-tre père à tous // ne sommes nous pas cousins, cou-sin? // ne sommes nous pas cousins, germains?*
Lambert I, 253-Languedoc; Ronde

22. *Guil-len - lé, beau Guillenlé, en bonne an-née puissiez en - trer!*
qui n'y a pas qui à No-ël qu'y a huit jours que Dieu fut né.
Davenson No. 103-Bourgoigne-Heischelied zum Neujahrsfest

dürfte nichts Aussergewöhnliches sein, nachdem es aus vielen Gebieten Europas bekannt ist, dass in der Volksmusik dieselben Melodien oft gleichwertig einmal die grosse, einmal die kleine Terz des Grundtones anwenden können. Bei den entsprechenden französischen Melodien mit kleiner Terz ist der charakteristische Melodiekern allerdings nur noch in 45 % der Fälle vorhanden. Daraus kann man schliessen, dass jenes Gefühl, welches bei Volksängern nach vielen Jahrhunderten – wir dürfen es so sagen – die gleiche allgemeine Charakteristik eines melodischen Kerns wunderbar erhält, mit einem bestimmten Tonalitätsgefühl zusammenhängt. In unserem Falle würde dies die Dur-Tonalität bedeuten oder ein Tonsystem, welches zur Entwicklung dieser Tonalität geführt hat. Die vielen Fälle mit reiner Tetra- oder Pentatonik in unserem Rhythmus zeigen überzeugend, dass ein solches System schon lange vor Erscheinung der Dur-Tonalität eine akkordische Melodik entwickeln konnte, die eben die Basis der festgestellten Kern-Charakteristik bildet (vgl. Notenbeisp. 16).

In der französischen Literatur existiert unseres Wissens noch keine Studie, die dieser

grossen Liedfamilie in dem genannten Rhythmus gewidmet wäre. Die einzige indirekte Erwähnung, und zwar nur eines melodischen Aspekts, haben wir in der Geschichte des französischen Volksliedes von Tiersot (Tiersot 1889: 360-362) finden können. Bei den dortigen Liedern in unserem Rhythmus fällt es nämlich in die Augen, dass etwa eine Hälfte davon entweder Tanzlieder (*rondes*) oder Heischelieder zum Neujahrsfest, Ostern und Maifest sind. Über diese Brauchtumslieder urteilt Tiersot: »Chose presque unique, le même type mélodique s'est conservé pour ces chansons dans les provinces les plus éloignées.« Nach dem Zitieren von drei solchen Melodien (in unserem Rhythmus, wohl mit kleiner Terz, doch mit der Kern-Charakteristik) und dem melodischen Vergleich mit ein paar anderen Melodien, schliesst er daraus, aus den Bräuchen selbst und aus der Verbreitung der gleichen Melodien in weit entfernten Provinzen, dass in ihnen die Physiognomie der keltischen Lieder aus der Antike erhalten sei.

Zuletzt sei noch erwähnt, dass auch im französischen Liede dieselbe rhythmische Zerfallerscheinung zu beobachten ist, über welche bei dem slowenischen Liede die Rede war. Viele sind in den gleichmässigen Rhythmus übergegangen;¹⁶ man erkennt sie sofort an ihrem melodischen Kern und an der zweimaligen Wiederholung der ersten Text- bzw. Melodiezeile, was bei keinen andersartigen Melodien zu finden ist. Charakteristisch ist wohl auch die Tatsache, dass in Randgebieten unseres Rhythmus, z. B. in Hainaut in Belgien, einige Lieder dieselbe eigenartige rhythmische Transformation in den 4/4 + 2/4-Rhythmus durchgemacht haben, wie es bei ihrer verwandten Familie in Slowenien und in Friaul geschehen ist.

23. *Ché-leu-et 'ia na ché-leu - et ::-et. Ur soñnen a neu-e sa-uet,*

Refrain

E rou-lan-la, lan la, dibe-dik
E rou-lan-la, lan la, dibe-da.

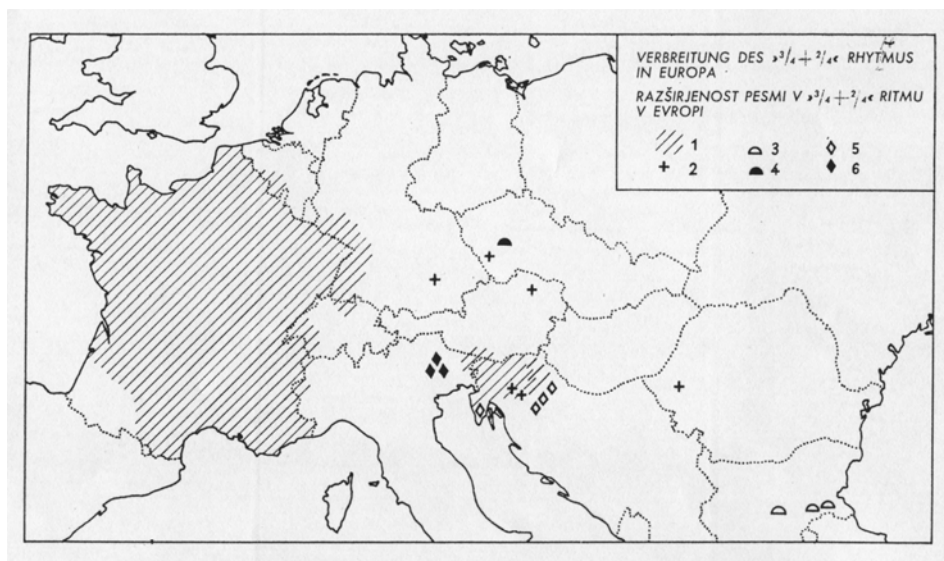
J.C. IV/391 Basse-Bretagne; Ballade

Wir kehren am Ende noch einmal nach Deutschland zurück, aber diesmal von Frankreich her. Denn erstens konnten wir nur in den westdeutschen Ländern, meistens nur westlich vom Rhein, etliche Lieder mit demselben Rhythmus und auch denselben Melodien, die wir schon von anderswo kennen, entdecken:¹⁷ in Lothringen (Pinck I, 255; II 361; III, Nr. 74), Baden (Marriage, No.62), der Rheinpfalz (Heeger-Wüst I, No. 70 a; 128 - II; 128 - III; II, No.166 a; 218 a - II), Nassau (E. H. Wolfram, No.130 a, 137) und an der Mosel

¹⁶ z. B. in J. C. I: 46; II: 23, 363; III: 35, 301, 346; IV: 344,432.

¹⁷ Ein grosser Teil davon ist wirklich in falschen gleichmässigen Takteinteilungen versteckt.

(Köhler No. 61; No.11 im 4/4 + 2/4- Rhythmus). Die meisten dieser Lieder gehören textlich zu drei Liedtypen: zur Ballade von der Rabenmutter,¹⁸ dem Lied »Jetzt fängt das schöne Frühjahr an« und dem Lied »Auf dieser Welt hab ich kein Freud«.¹⁹ Doch sind ausserdem in Lothringen zwei Beispiele als Rundelieder bezeichnet: »beim Reigen unter der Dorf- linde gesungen« (Pinck II, 361 ff.) oder »am Sonntag nach der Vesper auf dem Kirchplatze um die Linde eine Runde machten, Reigen spielten« (Pinck I, 255 und 100). Nicht nur in dem Namen für diese Tanzlieder, auch in ihren Melodien und den Refrains in der zweiten Liedhälfte fühlt man deutlich das französische Vorbild.²⁰ Denn ihre Melodien sind nichts Anderes als Varianten jener französischen Ronde aus Languedoc (s. Notenbsp. 21) und dieselbe Melodie bringen ebenso viele von den anderen westdeutschen Liedern in ihrer zweiten und dritten Melodiezeile (Wolfram, No.137; Heeger-Wüst II, No.166 a; Marriage, No.62; Pinck III, No.74) oder sogar von Anfang an (Heeger-Wüst II, No.218 a). Doch steht dieselbe Melodie auch in Frankreich nicht isoliert, sondern ist auch z. B. in einer Ronde in Lyonnais (J. C. II, 93) zu finden und in der rhythmisch zersungenen Form z. B. noch in der Bretagne (J. C. IV, 432), in den französischen Alpen (Tiersot 1903: 199), in der Provence (J. C. I/40).



Zu dem Verbreitungsbild unseres Rhythmus in Europa auf Karte B müssen wir noch einige verstreute deutsche Lieder anführen: eine Aufzeichnung aus dem Böhmerwald in Böhmen (zitiert in DVM II, 219), aus Niederösterreich eine Aufzeichnung von R. Zoder 1913 aus Gutenbrunn (Landes-Volksliedarchiv für Wien und N.-Ö., H. 85, Sammlung M.

¹⁸ Eine Variante dieses Liedes in unserem Rhythmus ist auch im Kanton Aarau in der deutschen Schweiz erhalten (Grolimund 1911: No. 17).

¹⁹ Die beiden Lieder gehören textlich zu E.-B. 686 bzw. 569.

²⁰ Vgl. Ein ähnliches Urteil von W. Suppan über einen gleichlautenden Melodieanfang (DVM V: S. 104 mit Anm. 11).

Pflegler), die Ballade von der dienenden Schwester aus dem rumänischen Banat (A 148948, s. DVM IV, 104, No.34). Dann bleiben noch zwei Lieder aus Gottschee: die Ballade von Jungfer Dörtchen (Hauffen, No. 61, mit ein paar Varianten, zitiert in DVM III, 102) und die Ballade vom verwunschenen Mädchen in der Aufzeichnung von W. Tschinkel (A 109794, in 2/4-Takteinteilung versteckt).

Zu unserer Europakarte möchten wir noch etwas bemerken. In einer Zeit, wo noch nirgends Indices bzw. Kataloge von Melodietypen, geschweige denn von rhythmischen Typen aufgestellt sind und man also auf langwieriges, persönliches Durchsuchen von ein paar Hunderttausend Melodien angewiesen ist, möchten wir keinen Anspruch auf Vollkommenheit erheben. Es werden sich wohl noch vereinzelt Beispiele unseres Rhythmus hie und da finden, wahrscheinlich in Ländern, die wie z. B. Österreich noch wenig von ihrem Liedmaterial veröffentlicht haben. Doch glauben wir auf Grund unseres bisherigen Suchens erwarten zu können, dass das Verbreitungsbild unseres Rhythmus in Zentral-, West- und Osteuropa keine wesentliche Änderungen erfahren wird.

Jetzt bleibt natürlich die Frage offen, wie man den unerwarteten engen Zusammenhang zwischen Slowenien einerseits und Frankreich mit den westdeutschen Ländern am Rhein andererseits erklären soll. Wenn es sich um einzelne Melodien handeln würde, wie z. B. jene oben erwähnte französische Weise (Notenbsp. 21), die ausser in den angeführten westdeutschen Beispielen dann noch in der Gottscheer Ballade von Jungfer Dörtchen und ebenso in vier weit davon verstreuten slowenischen Liedern²¹ erscheint, würde man eine solche Erscheinung wahrscheinlich mit dem Worte »Wandermelodie« abfertigen, wie man z. B. die Verbreitung vieler identischen Balladenthemen in verschiedenen europäischen Ländern heutzutage mit seinerzeitigen fahrenden Musikern zu erklären versucht. Doch die Musik und auch der Rhythmus allein haben feinere innere Gesetze und können nicht so nebenbei verschleppt werden wie Worte und Erzählungen. Darüber hinaus geht es in unserem Falle nicht um eine oder ein paar Melodien; es geht um ein bestimmtes System, das nach einem ihm immanenten Gesetz eine grosse Menge von verschiedenen Melodien hervorgebracht hat. Und ein ganzes musikalisches System, sei es ein tonal-melodisches, oder ein tänzerisch-rhythmisches, kann unmöglich durch einzelne »wandernde« Melodien oder fahrende Musiker in den konservativen Volksboden anderer Länder verpflanzt werden.

Es kann auch nicht sein, dass ein solches System z. B. von Westdeutschland nach Slowenien während des Mittelalters langsam vorgedrungen wäre, denn es bestehen keine Spuren eines ähnlichen Weges. Das gilt zuerst hinsichtlich des blossen Rhythmus, wie das vereinzelt Beispiel der relativ späten Prinz-Eugen-Weise in Bayern zeigt. Ebenso gilt das in melodischer Hinsicht. Bei der überraschenden Konfrontation der Gottscheer Jungfer-Dörtchen-Weise mit einer Gruppe von westdeutschen Melodien, die wohl nicht m e h r (so können wir jetzt mit Gewissheit sagen) denselben Rhythmus, aber noch dieselbe Melodiestructur aufweisen, musste selbst W. Wiora (DVM III, 102 ff.) die Frage nach dem rätselhaften Zusammenhang offen lassen und zugeben: »Die Frage ist aber nur im Zusammenhang der bisher noch ungeklärten Geschichte des ganzen grossen Melodiekreises zu

²¹ Kuba 1890: No. 95 (nach H. Volarič) aus der Umgebung von Kobarid; Kokošar No. 328 aus Cerkno; 0 8918 und 0 2615 aus Bitnje bei Bischoflack bzw. Aus Idrien.

lösen, zu dem die zweite Gruppe gehört.« Die erwähnte zweite Gruppe bedeutet eben »die beiden westdeutschen Gruppen und ihre Gottscheer Verwandten« (ebendort, S. 101).

Wir glauben durch unsere Rhythmus-Fragestellung und ihre Ergebnisse zugleich auch schon ein Licht in die Geschichte jenes Melodiekreises gebracht zu haben. Doch auch wenn man dabei von Frankreich ausgeht, bleibt der Zusammenhang mit Slowenien noch immer ebenso rätselhaft, denn die beiden Länder hatten ja ausser einigen Jahren der illyrischen Provinz unter Napoleon keine engere historische Verbindung gehabt. Es sieht so aus, als ob zwischen dem Tanz unter der Linde in Lothringen und ebensolchem Tanz unter der Linde im Gailtal in Kärnten, zwischen den französischen *rondes* und dem resianischen Tanz eine unterirdische Verbindung bestanden hätte. Deshalb glauben wir, dass man diesen engen genetischen Zusammenhang gar nicht anders als durch ein gemeinsames Substrat erklären kann. Für eine solche Vermutung spricht ganz besonders auch der archaische Charakter der Musik in Resien, wo mehrere andere Erscheinungen auf einen vorlawischen Ursprung hinweisen und wo eben unser Rhythmus und die entsprechenden Melodien eine so grosse Rolle bis heute bewahrt haben.

Bei der Frage, mit was für Völkern dieses Substrat verbunden sein könnte, kommt einem bei dem Blick auf die Karte unwillkürlich das Wort »keltisch« auf die Lippen. Das würde auch die zeitnächste Erklärung sein und, was Slowenien betrifft, mit archäologischen Funden nicht im Widerspruch stehen. Es wäre dann aber noch eine Frage zu beantworten: könnte man die Musik, die bei unseren Melodien die älteste Schicht darstellt, etwa zeitlich mit einer solchen Vermutung in Einklang bringen? Wir sind uns bewusst, dass wir angesichts der heute so positivistisch orientierten ethnomusikologischen Wissenschaft mit dieser Frage einen heiklen Boden betreten. Aus jener Zeit haben wir keine direkten Dokumente über die Musik in den entsprechenden Gebieten Europas;²² auch enthalten die Melodien kein C-14, welches uns bei ihrer Datierung helfen würde. Jedoch geben uns einige von den bisherigen ethnomusikologischen Studien schon indirekte Stützpunkte zur positiven Beantwortung der gestellten Frage. Denn die Vermutung eines Substrats würde in unserem Falle postulieren, dass spätestens im 6. Jahrhundert, als die Slawen das östliche Alpengebiet besiedelten, dort schon Tanzlieder in unserem Rhythmus existierten und zugleich ein tetratonisches System, welches ohne weiteres die charakteristischen Melodien hervorbringen konnte, die wir ja aus so vielen slowenischen und französischen tetratonischen Relikten kennen. Über eine solche Tetratonik möchten wir die Meinung W. Wiora's zitieren aus seiner Arbeit, die sich mit primitiven, sog. sub-pentatonischen Tonleitern bzw. tonalen Systemen befasst und ein besonderes Kapitel der Entwicklung »von der Bitonik zur Tetratonik« widmet (Wiora 1957: 194 ff., 205): »Das hohe Alter der besprochenen Tonarten geht schon aus der Verteilung ihrer Fundorte hervor... Innerhalb Europas sind sie allgemein nur in Rückzugsländern, bei Kinder oder zu alten Texten und Bräuchen aufgezeichnet worden... Weit stärker sind sie bei Naturvölkern überliefert und besonders bei den primitiveren unter ihnen. So sind sie gewiss älter als die Pentatonik. Sie gehören zu den ältesten Arten der tonalen Ordnung, die wir kennen, und darüber hinaus wohl zu den ältesten, die es je gegeben hat... Sie sind zudem durch ihre Auswirkungen bedeutsam, denn sie leben in archaischen Schichten des rituellen Gesanges im Morgen- und Abendland fort

²² Vgl. Wiora 1949: paasim.

und haben sich zu fünf- und mehrstufigen Ordnungen weiterentwickelt.« Dazu möchten wir hinzufügen, dass in Resien, welches durch seine homogen-archaische Musik einen isolierten Einzelfall in ganz Zentraleuropa darstellt, ausser der Tetratonik in etwa 50 % aller Lieder ein noch primitiveres trichordisches System zu finden ist, das auf ein relativ noch höheres Alter hinweist.

Die Vermutung eines keltischen Substrats in unserem Falle würde noch bekräftigt sein durch Vorfinden der Relikte in der Form von Melodien mit unserer Charakteristik, wengleich schon ohne den Tanzrhythmus, in denjenigen Ländern, wo man sie vermuten könnte, z. B. in Böhmen, Mitteldeutschland, Österreich, Norditalien und in der Schweiz. Dies zeigt unter anderem den Weg zur weiteren Forschung, wie sich nach unserer Meinung überhaupt die Ausarbeitung einer melodisch-rhythmischen Typologie als eine der fruchtbarsten Forschungsmethoden in der ethnomusikologischen Wissenschaft erweisen wird.

ZITIERTE SCHRIFTEN UND SAMMLUNGEN; ABKÜRZUNGEN

- A (mit folgender Nummer) = Handschriftliches Material des Deutschen Volksliederarchivs, Freiburg i. Br.
- Anderluh, Anton 1960: Kärntens Volksliedschatz, Klagenfurt 1960. (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten). – Bisher erschienen Bd. I/1, 1960; I/2, 1963; II/1, 1966.
- Bajuk, Marko 1928: Mera v slovenski narodni pesmi (Das Metrum im slowenischen Volkslied), Ljubljana 1928.
- Beranič, Davorin 1910: O slovenski narodni glasbi (Die slowenische Volksmusik), Čas, IV. Jg., Ljubljana 1910, 20 ff., 102 ff., 200 ff., 260 ff., 349 ff.
- Davenson, Henri 1944: Le livre des chansons (ou Introduction à la connaissance de la chanson populaire française), Neuchatel 1944.
- DVM = Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, hrsg. vom Deutschen Volksliederarchiv, Berlin u. Leipzig 1935.
- Fior, Adelgiso 1954: Villotte e canti deI Friuli, Milano (1954).
- Glonar SŽ = Glonar Joža, Stare žalostne, Ljubljana 1939.
- GNI (mit folgender Nummer) = Handschriftliches und Tonband-Archiv des Glasbeno narodopisni institut (Institut für Volksmusikforschung), Ljubljana.
- Grolimund, Sigmund 1911: Volkslieder aus dem Kanton Aargau, Basel 1911 (Schriften der Schweiz. Ges. f. Volkskunde 8).
- Hauffen, Adolf 1895: Die deutsche Sprachinsel Gottschee, Graz 1895.
- Heeger (Georg)-Wüst (Wilhelm) 1909: Volkslieder aus der Rheinpfalz, Bd. I/II, Kaiserlautern 1909.
- Hoerburger, Felix 1956: Die Zwiefachen, Berlin 1956. (Deutsche Akad. d. Wiss. zu Berlin, Veröffentl. des Instituts f. deutsche Volkskunde).
- Hrovatin Radoslav 1943: Glasbene prvine slov. Ijudskih napevov (Die Musikelemente der slowenischen Volksliedweisen), Etnolog XVI-1943, Ljubljana 1943, 65–81.
- 1957: Pomen ritmičnih kvantitet v slov. ljudskih napevih (Die Bedeutung der rhythmischen Quantitäten in slow. Volksliedweisen), Slov. Etnograf X, Ljubljana 1957, 167–198.
- J. C. = Joseph Canteloube, Anthologie des chants populaires français, Bd. I-IV, Paris (1951).

- Junk, Viktor 1934/A: Das Lied vom Prinzen Eugen – eine bayerische Schöpfung, in: Mitteilungen d. Akad. zur wiss. Erforschung u. Pflege des Volkstums, Jg. 1934.
- 1934/B: Der Rhythmus des Prinz-Eugen-Liedes – ein bayrischer Volkstanz, in: Anzeiger d. Akad. d. Wiss. in Wien, phil.-hist. Klasse, Jg. 1934, Nr. I-IV.
- Kimovec, Fran 1917: Zunanji vplivi na slov. nar. pesem (Fremdeinflüsse auf das slow. Volkslied), Dom in svet, Jg. XXX, Ljubljana 1917, 136-7, 207-212.
- Köhler, Carl 1896: Volkslieder von der Mosel und Saar, I. Bd., Halle a. S., 1896.
- Kokošar (Ivan) = Handschriftliche Sammlung von slow. Volksliedern mit Melodien aus den Jahren 1882 ff., jetzt im Archiv des Glasbeno narodopisni institut, Ljubljana.
- Kuba, Ludvik 1890: Slovanstvo ve svých zp vech, Bd. VII : Písn slovinské. (Pardubice) 1890.
- 1935: Cesty za slovanskou písní 1885-1929, Bd. II: Slovanský jih, Praha 1935.
- Kuhač, Franjo Š.: Južno-slovjenske narodne popievke (Chansons nationales des Slaves du Sud), Bd. I-IV, Zagreb 1878-1881; Bd. V, hrsg. v. dr. B. Širola u. V. Dukat, Zagreb 1941.
- Lajovic, Anton 1948: Pesem slovenske zemlje. Zbirka ritmično značilnih nar. pesmi iz vseh slov. pokrajin (Das Lied der slow. Erde; Samml. von rhythmisch charakteristischen Liedern aus allen slow. Landschaften), H. I, Ljubljana 1948.
- Lamhart, Louis: Chants et chansons populaires du Languedoc, Bd. I, II, Paris 1906.
- Libiez, Albert: Chansons populaires de l'Ancien Hainaut, I-IV, Bruxelles 1939-1957.
- Libiez-Pinon = Albert Libiez (†) et Roger Pinon. Chansons pop. de l'Ancien Hainaut, vol. V, Bruxelles 1958.
- Marolt, France 1935: Tri obredja iz Zilje (Drei Bräuche aus dem Gailtal), Slov. narodosl. študije 1, Ljubljana 1935.
- 1939: Slovenske prvine v kočevski ljudski pesmi (Slovenische Elemente im Gotscheer Volkslied), Kočevski zbornik, Ljubljana 1939, 177-320.
- Marriage, Elizabeth 1902: Volkslieder aus der Badischen Pfalz, Halle a. S., 1902.
- Michel, Artur 1937: Taktwechselnde Tänze in Frankreich, in: Das deutsche Volkslied, 39. Jg., 1937, 8-11.
- O (mit folgender Nummer) = Handschriftl. Material der. slow. Volkslieder mit Melodien von der Sammlungsaktion 1906-1914; jetzt im Archiv des Glasbeno narodopisni institut, Ljubljana.
- Pinck, Louis: Verklingende Weisen. Lothringer Volkslieder, Bd. I-III, Metz und Saarbrücken, 1926-1933.
- Rosat, Arthur 1917/A: Les chansons populaires recueillies dans la Suisse Romande, I, Bâle-Lausanne 1917 (Schriften d. schweiz. Ges. f. Volkskunde 13).
- 1917/B: La chanson populaire dans la Suisse Romande, Bâle-Lausanne 1917 (Schriften d. schweiz. Ges. f. Volkskunde 14).
- Seidel (Jan)-Špičak (Josef) 1945: Zahrajte mi do kola! Tance českého lidu, Praha (1945).
- Stoin, Vasil 1934: Rodopski pesni; Sbornik za nar. umotvorenija i narodopis Bd. XXXIX, Sofija 1934.
- 1939: B'lgarski narodni pesni od iztočna i zapadna Trakija, Trakijski sbornik VII, Sofija 1939.
- Š = Štrekelj, Karel: Slovenske narodne pesmi, I-IV, Ljubljana 1895-1923.
- Tiersot, Julien 1889: Histoire de la chanson populaire en France, Paris 1889.

- 1903: Chansons populaires recueillis dans les Alpes françaises (Savoie et Dauphinée), Grenoble 1903.
- Verrier, Paul 1930: Le vers français, I-III. Paris 1930-1932.
- Villotte = Villotte e canti popolari del Friuli, (Societá filologica friulana) Udine 1966.
- Vodušek Valens 1950: Bistvo in pomen sloga v glasbi (Das Wesen und die Bedeutung des Stils in der Musik), Novi svet, V, Ljubljana 1950, 502 ff., 676 ff. 1960: Neka zapažanja o baladnim napevima na področju Slovenije (Einige Beobachtungen über die Balladenweisen in Slowenien), Rad kongresa folklorista Jugosl. u Zaječaru i Negotinu 1958. Beograd 1960.
- 1968: Anakruza v slov. ljudski pesmi (Die Anakruse im slow. Volkslied), Zbornik kongresa SUFJ, Celje 1965, Ljubljana 1968.
- Wiora, Walter 1949: Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern, Basel 1949 (Schriften d. schweiz. Ges. f. Volkskunde 32).
- 1952: Europäischer Volksgesang, Köln (1952).
- 1957: Älter als die Pentatonik, in: Studia memoriae Belae Bartók sacra. Budapest 1957, 185-208.
- Wolfram, Ernst H. 1894: Nassauische Volkslieder, Berlin 1894.
- Wolfram, Richard 1951: Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa, Salzburg (1951).
- Žganec, Vinko 1950: Narodne popijevke hrvatskog Zagorja, Napjevi; Zagreb 1950.

Povzetek

O IZVIRU NEKEGA KARAKTERISTIČNEGA RITMA V SLOVENSKI LJUDSKI PESMI

Avtor razpravlja o izviru slovenskih pesmi v posebnem ritmu, ki je bil v polpreteklem času pod netočno oznako »5/4-takt« nasplošno štet kot slovensko-slovanska karakteristika. Na podlagi 231 različnih melodij v tem ritmu izmed 25.000 raziskanih pesmi, kar predstavlja okroglo 1 % vsega slovenskega pesemskega repertoarja zadnjih sto let, je izvedena njihova tipološka klasifikacija po melodično-harmonskem poteku in obliki, ugotovitev pripadnosti vseh melodij – po karakteristični melodični konstanti v njihovi zgradbi – enotni melodični družini, nadalje ugotovljena frekvenca tega ritma v raznih pesemskih vrstah glede na besedilo, relativna kronologija posameznih oblikovnih tipov in njihova geografska razširjenost po slovensko govorečem ozemlju. Posebej je opozorjeno na nedavno odkriti izredno močan center tega ritma v Reziji, kjer je poleg ziljskega »prvega reja« edino še ta ritem ohranjen v povezavi s plesom, kar se lahko smatra kot prvotni njegov vir. Poudarjena je tudi arhaična melodika v ustreznih rezijanskih melodijah.

Drugi del razprave podaja rezultate o ugotovitvah enakega ritma v drugih evropskih deželah. Če je že redka frekvenca tega pojava na vzhodnem delu Štajerske in v Prekmurju dopuščala dvom o njegovem slovanskem značaju, se je to pokazalo potrjeno ob raziskavi gradiva drugih južnoslovanskih in sploh slovanskih narodov. Med mnogimi desetstiči pesmi so mogli biti ugotovljeni pač štirje primeri na sosednem hrvaškem ozemlju blizu

slovenske meje, potem pa le še trije osamljeni primeri v bolgarski Trakiji oziroma v Rodopih, za katere je po melodijah težko ugotoviti genetično sorodnost z našimi, in en sam primer na Češkem, ki pa je le posnetek znane nemške pesmi o Princu Evgeniu v tem ritmu. Avtor navaja zavrnitev svoječasne teze o bavarskem izviru tega ritma, izrečene zaradi usodne zamenjave tega ritma z ritmom tamkajšnjih ljudskih plesov »die Zwiefachen«. Osamljenost tega primera na Bavarskem in v sosednih nemških ter vmesnih avstrijskih deželah na eni strani kaže, da ni mogoče sklepati na nemški izvir ali vpliv, na drugi strani je ugotovitev tega ritma in tudi posebnega plesa v zvezi z njim v francoski Švici kazala dalje na Francosko. Tam je bila ugotovljena v vseh pokrajinah velika frekvenca takih pesmi, med katerimi je veliko število plesnih melodij in tudi starinskih kolednic ob novem letu, veliki noči in prvem maju. Presenetljiva identičnost oziroma istovrstnost melodij, ki tudi na Francoskem vsebujejo ugotovljeno konstanto melodične zgradbe, je nedvomno dokaz njihove ozke genetične zveze s slovenskimi pesmimi. Na nemškem ozemlju je lahko avtor ugotovil enak ritem in melodije – razen raztresenih primerov – le v zahodnih nemških deželah, skoro brez izjeme le zahodno od Rena, v melodijah samih pa pretežno francoski vzorec.

Na podlagi vseh teh ugotovitev skuša avtor pojasniti zvezo med genetično tesno sorodnimi pojavi na tako oddaljenih ozemljih brez kakih vidnih sledov ali tudi brez možnosti medsebojnega kasnejšega vpliva. Po njegovem mnenju je edina možna razlaga tega le v skupnem starejšem substratu. Ta substrat bi bilo možno razlagati kot keltski glede na areal današnje razširjenosti oziroma izoliranih reliktoev tega ritma in melodij v Evropi. Kolikor lahko danes sklepamo o starejših plasteh v glasbi evropskih ljudstev po nekih primitivno – arhaičnih tonskih in tonalnih sistemih, bi se tonalni sistem starinske tetratonike, ki je pustila dosti sledov v raziskavanih francoskih, rezijanskih in slovenskih pesmih, skladal s tako domnevo substrata v časovnem pogledu.

II

KRATKI ČLANKI IN FRAGMENTI

LJUDSKA PESEM

(MARIJA JAGODIC, NARODOPIŠNA PODOBA MENGŠA IN OKOLICE. MENGEŠ
1958, STR. 185-189)

Besedila ljudskih pesmi je zapisovala ob etnografskem raziskovanju področja menceške občine že Marija Jagodic za objavo v pričujočem delu, nekaj melodij pa je zapisal Jerko Bezič. Na njeno prijazno opozorilo Glasbeno-narodopisnemu inštitutu sta dne 12. XII. 1956 člana tega inštituta posnela pesmi treh izrazitejših pevk na magnetofonski aparat za fono-arhiv inštituta. Ob tej priložnosti se je inštitut zavezal, da v načrtanem okviru etnografske študije M. Jagodičeve prispeva transkripcije posnetih pesmi. Fonetično transkripcijo besedil je oskrbela dr. Z. K u m e r, transkripcijo melodij dr. V. V o d u š e k. Objavljene pesmi predstavljajo torej samo del ljudskih pesmi tega kraja, za popolnejšo sliko ljudske glasbe pa bo vsekakor še potrebno o priliki daljše in temeljitejše raziskovalno delo.

Objavljene pesmi sodijo – bodisi po tekstovni tematiki oziroma funkciji, bodisi po glasbenih karakteristikah – po večini v našo starejšo ljudsko tradicijo, ki danes že izumira. Ker večina njih ni bila v tej obliki niti zapisana niti nikjer objavljena, niso povsem nepomemben prispevek k študiju naše ljudske pesmi. Od 40 posnetih pesmi, jih je tu izpuščenih 17, ker se skoro v ničemer ne razlikujejo od splošno znanih in že drugod objavljenih. Iz istega razloga je pri pesmih št. 13, 14, 16 opuščena objava melodije.

T r a n s k r i p c i j a m e l o d i j i n u p o r a b l j e n i z n a k i. Poudariti je treba, da so na tem mestu slovenske ljudske pesmi prvič zapisane v skladu z načelno zahtevo sodobne etno-muzikologije, t. j. kot čim točnejše transkripcije zvočnih posnetkov. Rezultat kaže dovolj jasno, da so direktni zapisi po posluhu lahko le najskromnejša aproksimacija, večinoma prilagojena osebnim nazorom zapisovalca, vzgojenega v kategorijah umetne glasbe, in da je vrednost takega materiala za znanstveno raziskovanje zelo omejena. Nasprotno kažejo transkripcije zvočnih posnetkov posebno v ritmičnem pogledu mnogo pestrejšo sliko naše ljudske pesmi kot jo poznamo doslej in obenem dokazujejo poseben ter izredno tenak ritmičen čut naših ljudskih pevcev, ki je v marsikaterem pogledu daleč od kategorij umetne glasbe. Prav zaradi tega zahteva transkripcija izredne koncentracije in napora pri delu, hkrati pa se ob tem pojavljajo mnogi problemi najprikladnejšega glasbenega pravopisa za ljudsko glasbo.

Avtor izhaja s stališča, naj dajejo notni zapisi ljudskih melodij čim preglednejšo sliko melodično-ritmičnega toka. Pri neredno se menjajočih taktnih vrstah so zaradi tega v začetku poleg označbe prevladujoče vrste navedene v oklepaju še druge nastopajoče. Oznake le-teh so zaradi boljše orientacije navedene tudi pri ustrežajočih taktih nad notnim sistemom. Pri tem je treba opozoriti, da zapisane ritmične posebnosti, ki bi se s stališča umetne glasbe morebiti mogle smatrati za glasbeno-metrične “nepravilnosti”, niso slučajni odstopi zaradi ritmične nesigurnosti ljudskega pevca, temveč so nasprotno produkt njemu lastnega, podzavestno utrjenega ritmičnega čuta, kar se kaže najbolje v tem, da se te posebnosti v večjem številu kitic enakomerno in dosledno ponavljajo. – Pri taktnih vrstah (n. pr. 5/8, 7/8), ki

toretično ali vsaj za slovenskega jezika nevedše uho dopuščajo več možnih interpretacij, so s črtkanimi taktnicami označena mesta stranskih akcentov. Zvočni posnetki omogočajo tudi merjenje presledkov med posameznimi kiticami, ki so po naših dosedanjih ugotovitvah za vsako pesem skoro konstantni ter so zaradi tega tudi povsod navedeni v zadnjem taktu ne glede na oznako taktne vrste. Oznaki *rubato* ter *tempo giusto* sta uporabljani v smislu B. Bartokove opredelitve teh pojmov. Kjer ni posebne oznake velja oznaka *tempo giusto*. Pri zapisih oziroma odstavkih pesmi z oznako *rubato* (sl. 2, 5, 7, 10) bi morale biti praviloma izpisane vse kitice. Ker to na tem mestu ni mogoče, so zapisi pri št. 2, 5 in 10 stilizirani v obliki ritmičnega ogrodja, ki je v teh primerih ugotovljiv kot osnova, pri št. 7 pa daje zapis sliko ritmičnih kvantitet kot se v šestih kiticah najčesče ponavljajo. – Valovita črta med dvema notama pomeni *portamento*, t. j. prehod glasu preko vmesnih tonov, ki ni določljiv niti ritmično niti po višini posameznih tonov. V tem pogledu kažejo tu objavljene pesmi zanimiv pojav, ki ga zapisovanje po posluhu ni moglo ugotoviti: portamenti nastopajo samo na določenih mestih melodije, na teh mestih pa brez izjeme dosledno v vseh kiticah. Vse melodije so transponirane na g¹ kot noto finalis, njeno originalno absolutno višino navaja četrtnika brez vratu za zapisom melodije. – Kjer je pri metronomskih označbah tempa druga številka v oklepaju, poemni označbo za tempo zadnje kitice.

Transkripcija besedila skuša čim točneje ponazoriti slušno sliko, iz tiskarskih razlogov pa so morali v objavi odpasti nekateri diakritični znaki. Zaradi preglednosti so pesmi razvrščene po sistematiki dr. K. Štreklja ("Slovenske naordne pesmi", I-IV, Ljubljana 1895-1923). Na to delo se nanašajo reference s kraticami SNP pod naslovi pesmi, z navedbo knjige in številke zapisa tekstovnih variant. Kratice SŽ z navedbo strani pa se nanašajo na zbirko J. Glonarja "Stare žalostne" (Ljubljana 1939).

P e v k e. *Katarina Jankovič*, po domače Matijeva mama, kmečka žena iz Loke pri Mengšu št. 11, 78 letna, je rojena in poročena v Loki, kjer stalno živi (sl. 53). Izvira iz družine, kjer so bili oče, mati in tete pevci. Tudi sama je kljub starosti izrazita pevka izrednega spomina in muzikalno zelo sigurna. Pesmi, ki jih je pela, se spominja iz mladosti; za večino njih navaja, da so jih pele dekleta – ko je bilo njej 17-18 let – ob večerih pri skupnem delu, ko so iz slame "kito pletle" za cekarje. Nekaj pesmi se je ob teh prilikah naučila od drugih deklet, druge pa je slišala od matere in tet. Še dandanes jih poje 6-letnemu vnuku. Pesmi, ki jih je zapela ("povedova"), so vse resne ali "žavostne", v skladu z njeno vzgojo in osebnim nazorom. "Doma smo bxl take pel, ne tiste kvante. Ta nove so bxl okrogle, jes znam pa bxl ta stare". "Za povedat je taka reč, k se žihxr sliš, kx je pametna. Auš take čofou, k ni vse skxp nxč, je škoda jezika obračat". Zato je pevka ohranila v spominu nekatere stare balade, ki so dandanes že prava redkost, v ritmičnem pogledu pa nekatere značilnosti starejše tradicije, ki so dandanes marsikje tudi skoro že izginile.

Johana Vahtar, p. d. Adamova mama, kmečka žena iz Topol pri mengšu št. 11, 73 letna, se pesmi, ki jih je pela, spominja še iz mladosti. Mati je bila cerkvena pevka; ona sama ne, pela pa je veliko na paši, ko je bila še majhna. Punktirani ritem v pesmih kaže na individualni stil pevke.

Minka Dornik, p. d. Dresučeva, samska, delavka iz Mengša, je svoj čas pela v zboru in tudi nastopala na odru. Je zelo živahne narave in zna predvsem veliko šaljivih pesmi ter anekdot, prepletenih z oponašanjem petja in govornice drugih oseb.

Ivanka Mejač, kmečka žena iz Topol pri Mengšu št. 11, 39-letna, je hči Johane Vahtar.

THE CORRELATION BETWEEN METRICAL VERSE STRUCTURE, RHYTHMICAL AND MELODIC STRUCTURE IN FOLK SONGS

(SUMMARY)

(JOURNAL OF THE INTERNATIONAL FOLK MUSIC COUNCIL, 12,
LONDON 1960, STR. 67)

Till now the comparative study of folk song melodies has been mainly directed to their strictly melodic aspects and the rhythmical aspect has been rather neglected.

Proceeding from typological research work in Slovene folk music, the author has found some surprisingly close relationships between the melodic and the rhythmical structure, which again is dependent on the metrical verse-structure. These findings, which may prove to be of general validity for folk songs in other European countries, can be summarized as follows:

- (1) Each metrical verse-structure, characterized by the more or less constant number of syllables and their accentual scheme, can appear musically only in a restricted number of rhythmical types. For the concept of a rhythmical type the metrical (quantitative) aspect of musical rhythm is more important than its accentual (qualitative) aspect.
- (2) Each rhythmical type seems to have its own co-ordinates in space and time, that is, it belongs to a certain geographic or ethnic area (where it appears with the highest frequency) and to a certain period in historical evolution. There can be established with considerable certainty at least a relative chronology between the more rhythmical types of the same metrical verse structure in the same area.
- (3) There exists a close correlation between a rhythmical type and its melodic structure which too can be well defined as a melodic type. In the melodies belonging to the older evolutionary periods this correlation is apparently, greater than in melodies of more recent periods. In some cases this correlation is complete – that is, all melodies of the same rhythmical type are, regardless of their texts, only melodic variants of one and the same tune.
- (4) This surprising fact can be observed, not only within the limits of one ethnic group but also in melodies belonging to different ethnic groups, sometimes at great distance from each other, as, for instance, north-western Slovenia, central France, south-western Germany, or Slovenia, Croatia, Hungary, Bulgaria, Ukraine, Czechoslovakia, Lithuania.

A scientific interpretation of these facts will be possible only when more research work in this direction has been done among different ethnic groups. Nevertheless, in some instances, as mentioned above, the idea of a common ancient “substratum” as the origin of such close coincidences in different European countries seems not to be quite excluded.

WICHTIGE ARCHAISCHE FUNDE IN DEN ALPEN

(ZUSAMMENFASSUNG)

(JOURNAL OF THE INTERNATIONAL FOLK MUSIC COUNCIL, 15,
LONDON 1963, STR. 25)

Im Mai, 1962, arbeitete eine gemischte italienisch-jugoslawische ethnomusikologische Expedition in Resia, einem isolierten Alpental in den westjulischen Alpen; das auf der italienischen Seite der jugoslawisch-italienischen Staatsgrenze liegt. An der Expedition nahmen teil: Prof. Giorgio Nataletti vom Centro Nazionale Studi di Musica Popolare aus Rom und eine Gruppe aus dem Institut für Ethnomusikologie, Ljubljana. Die Bewohner von Resia, etwa 3000 an der Zahl, sprechen einen archaischen slowenischen Dialekt. Auch ihre Musikkultur ist ausgesprochen archaisch; ein grosser Teil davon ist zweifellos älter als alles, was bis jetzt im Alpengebiet bekannt wurde. Ihre Kultur ist eine Hirtenkultur mit Merkmalen einer halbnomadischen Lebensweise. Die beiden genannten Institute planen, sobald wie möglich eine gemeinsame Publikation über Resia herauszugeben. Die bisherige Analyse des Materials führt unter anderem zu folgenden Konstatationen bzw. Schlussfolgerungen:

- (1) Die gesamte-Musik in Resia mit wenigen Ausnahmen hat ein Hauptcharakteristikum: eine Zweistimmigkeit, bei der die untere Stimme eine Bordunstimme ist.
- (2) Die Musiktradition von Resia ist höchstwahrscheinlich Relikt einer Kultur, die einst in einem grösseren Gebiet der Alpen verbreitet war.
- (3) Im Rahmen der erwähnten Bordun-Zweistimmigkeit bleiben auch heute noch in Resia sozusagen alle Entwicklungsstadien der Musik von den frühesten Anfängen an lebendig.
- (4) Die neuen Funde dürften daher eine grosse Bedeutung für die ethnomusikologische Wissenschaft haben, besonders weil sie viel beitragen können zur Klärung zweier bisher ungelöster, ja kaum aufgestellter Probleme, und zwar einerseits das Problem des Ursprungs der heutigen alpenländischen Mehrstimmigkeit, andererseits das Problem des Ursprungs und der Entwicklung der heute in der zentraleuropäischen Volksmusik vorherrschenden Dur-Tonalität.

SLOVENSKA LJUDSKA PESEM

(KOMENTAR K PLOŠČI SLOVENSKE LJUDSKE PESMI. DOKUMENTARNI POSNETKI GNI. JUGOTON LP 4 - V - 682, ZAGREB 1967, 8 STR. + PRILOGA)

Izbor pesmi na tej plošči naj nudi predvsem vpogled v načine ljudskega petja, posebno večglasnega, in v razvoj slovenske ljudske pesmi v tonalnem pogledu. Vsi primeri predstavljajo magnetofonske posnetke GLASBENO NARODOPISNEGA INŠTITUTA, Ljubljana, na terenu v letih 1955-1966. Zaradi nepopolnih aparatov v prvih letih in pogojev terenskega snemanja ni mogla biti zmeraj dosežena najboljša snemalna kvaliteta.

(V tekstu uporabljeni simboli za oznako metrične strukture verzov: **a** = naglašen zlog, **n** = nenaglašen zlog, / = diereza, ki stalno loči posamezne oddelke verza, npr. **ann/an/ann.**)

*

A-1. do A-3. Kresne pesmi ali »kresnice« v Beli krajini so najstarejše ohranjene pesmi na današnjem ozjem slovenskem ozemlju. Po običaju, živem do l. 1945, so jih pele na kresni večer (23. junija) pred vsako hišo v vasi odrasla dekleta, po 4 ali 6, razdeljene v dve skupini. Besedila, vsa v osmercih **anan/anan** z refreni, vsebujejo magično simbolične želje za rodovitnost polja, vinogradov, živine, čebel, mladih ljudi; deloma so pomešana s krščanskimi elementi, pač pod kasnejšim vplivom Cerkve. – Stroga obrednost je ohranila tudi arhaični značaj v načinu petja in v melodijah. Vse te pesmi se pojo antifonično v odpevanju dveh skupin, pri čemer se pevke »zatékajo«, »pretékajo« ali »lóvijo«: vsaka skupina prične peti že prej, preden prejšnja konča. V nekaterih pesmih (gl. **A-3.**) se »zatékanje« premakne že v sredino fraze prejšnje skupine in privede s tem do nekakega primitivnega kanona. **A-3.**, tu z besedilom za dekle v hiši, je primer »novejše« kresne melodije, ki jih ponekod pojo izmenoma poleg »starih«. Te zadnje so vse arhaično oligotonske, največkrat s tremi toni, od katerih je srednji obenem osrednji (**A-1, A-2**). Po mnogih znakih utegne biti glasbeno najstarejša **A-2.**, tu z besedilom za fanta v hiši: ima najkrajšo enodelno melodično vrstico in ohranjeno starinsko dvoglasje z burdom. Arhaična posebnost je tudi spremljanje petja s piskacem na dvojnica (v prejšnjem stoletju tudi še na dudah), ki pa je po tradiciji brez vsakršne ritmične in melodične zveze s pesmijo.

A-1. Skupina I:

Bogdaj, bogdaj dobro večer;
daj nam Bože dobro let(o)!

Skupina II:

Bogdaj, bogdaj dobro večer;
daj nam Bože dobro let(o)!

A-2. Skupina I:

Bogdaj, bogdaj dob r večer;
daj nam Bož(e)!

Skupina II:

Za večerkom bole jutro;
daj nam Bož(e)!

GNI 24.481 Daljne njive, Bela krajina

GNI 24.480 Preloka, Bela krajina

A-3. Skupina I:

Na to streho rosa pala;
Daj Bog, Marija, daj dobro leto!

Skupina II:

Pod to streho devojčica;
Daj Bog, Marija, daj dobro leto!

A-4. Prošel je, prošel
pisani vuzem,
došel je, došel
zeleni Juraj.

GNI 24.476 Zilje, Bela krajina

GNI 24.467 Stara lipa, Bela krajina

Pomladni običaj obhodov na Jurjevo se je ohranil do danes le na robovih slovenskega etničnega ozemlja. V Beli krajini hodijo na dan pred Jurjevimi (23. aprila) skupine dečkov »pet zelenega Jurija« po vaseh. V rokah nosijo zelene brezove ali bukove veje, ali pa vodijo enega od njih kot Jurija vsega odetega v zelenje. – Kadar preide opravljanje ljudskih obredov od odraslih na otroke, se spremeni funkcionalno tudi stara šega. Spremembe te vrste so opazne v jurjevskih pesmih Bele krajine: glavni poudarek pesmi je na naštevanju darov, starinski peterec **ann/an** je pogosto razširjen z dodatnimi zlogi, napev pesmi je tipično otroški; otroško in obenem arhaično je neprestano ponavljanje ene same kratke fraze.

*

A-5 1. Lipáj ma na Baněrina!

lipaj ma na Baněrina;
lalá, jo-lélelé,
lepáj ma na Baněrina!

GNI 25.533 Učjř (Uccea), Rezija, Italija

Prebivalci gorske doline Rezije, onkraj italijanske državne meje v zahodnih Julijskih Alpah, govorijo starinski slovenski dialekt. Zaradi njihove geografske izolacije so ohranili homogeno arhaično kulturo v ljudski glasbi, ki ima redke paralele v Evropi. Večina njihovih dvo- ali triglasnih pesmi, ki imajo vse burdon v spodnjem glaslu, se giblje v okviru trikorda tipa (**d**)-**g**-**a**-**h**, pri čemer je burdon na **g**. Najstarejšo plast predstavljajo verjetno pesmi z labilno netemperirano sekundo (kot v našem primeru) ali terco. – Lirske pesmi so ali opevanje posameznih gorskih vrhov z opisi narave, ali pa so ljubezenske pesmi, pri katerih je smisel pogosto skrit v simbolih. Vse te pesmi so v metričnem vzorcu »goloromanskega« (P. Verrier)

A-6. [Sveti Sintilawdić

Je šaw pu ny potyce...

GNI 25.524 Ta u Polozě (*Tampolose*) nad Učjň (Uccea), Rezija, Italija

Med rezijanskimi pripovednimi pesmimi predstavljajo nekatere – kot npr. naš primer – arhaične redkosti v okviru cele Evrope, vključno področje Balkana. V njih je ohranjen najbolj primitiven način petja epskih pesmi: verzi si sledijo v brezkončnem ponavljanju

ene same kratke trikordalne melodije. – Metrični vzorec starejših pripovednih pesmi je šesterec (**n**)**ananan**, pri čemer pomeni (**n**) fakultativno anakruzo. Tema te pesmi je sorodna antični legendi o Orfeju in Evridiki: rešitev iz pekla – podzemlja s pomočjo glasbe.

A-7. Svieta Krstina je bowna ležala.

GNI 27.146/b Dane pri Ribnici, Dolenjsko

Starinski peterec **ann/an** je že zelo redek v slovenskih pesmih. Ta peterec je temeljni metrum nekaterih obrednih pesmi (prim. primere **A-4.**, **B-10**), balad in otroških pesmi. Te vrste balade spadajo verjetno med najstarejše slovenske. V njih se precej jasno kaže pot tonalnega razvoja do poznejšega dura, ki dandanes popolnoma prevladuje v slovenski ljudski pesmi. Od arhaične trikordalne strukture **g-a-h** (gl. prejšnja primera) je naslednji razvojni korak razširitev v tetratoniko (**d**)-**g-a-h-d'**, kot je razvidna iz pričujočega primera. Ta se razvije kasneje v pentatoniko (**d-e**)-**g-a-h-d'-e'-(g')**. Te stopnje razvoja so jasno razvidne v rezijanskih in prekmurskih pesmih, pa tudi v mnogih ostankih po drugem slovenskem ozemlju. – Pričujoči primer je fragment balade s starinsko ponavljalno strukturo: ponavlja se cele skupine verzov, vsakokrat se spremenijo le nekateri verzi (prim. tudi **A-6.**).

*

A-8. 1. »Speⁱvaj nama, Katica,
vesélo serce najno!
»Kak bom nama speⁱvala?
Od žalosti ne morem.

GNI 24.219 Žižki, Prekmurje

Prekmurske pesmi imajo svoj poseben značaj, vendar predstavljajo v tonalnem in metrično-ritmičnem pogledu le starejšo razvojno stopnjo, ki njene ostanke lahko najdemo tu in tam tudi po drugih slovenskih pokrajinah. Napev pričujočega primera pripada pentatonskemu tipu, ki je zelo pogost v prekmurskih pesmih. – Petje v Prekmurju je praviloma le dvoglasno. Spodnji glas se v starejših pesmih giblje tudi v pentatoniki. Pri skupnem petju moških in ženskih, se to dvoglasje preprosto ponavlja v vzporednih oktavah. Tak način petja velja tudi za Belo krajino.

*

A-9. 1. Zraslo mi je dreⁱvo,
edno delgo dreⁱvo,
edno delgo dreⁱvo,
na tri verhé košnátó.

GNI 24.278 Gor. Bistrica, Prekmurje

Ta primer kaže že novejši način petja v vzporednih tercah. Pri tem tudi izvirna pentatonska melodija že dobiva bolj diatonski značaj. Zadnja stopnja tega razvoja so diatonske melodije z vodilnim tonom, s tem je dosežen dokončni prehod pentatonike v dur. – V

prekmurskih pesmih prevladuje v metričnem pogledu šesterec **ananan** oziroma **(n)ananan** (gl. prejšnji in naslednji primer).

A-10. 1. Jaz idém vo jamo,
kmično domovino,
gdje bodém počivaw
do sodnjéga dneva.

GNI 22.096 Šalovci, Prekmurje

Strogo enoglasno petje kot pravilo se najde na Slovenskem le v ozkem pasu ob madžarski meji. Madžarski vpliv je občuten tam tudi v napevih, tako npr. tudi v mnogih »mrtvičenih« ali mrliških pesmi, ki so posebno bogato razvite med evangeličanskimi občestvi. – Pričujoča pesem je ena od onih, ki se pojo ob grobu.

*

A-11. 1. Enó deklé vøn z mesta gre,
v^oona jé prav močno lepa.

GNI 24.625 Dolenje Vreme, Primorsko

Dosti starejših balad je ohranjeno dandanes le v spominu posameznih pevcev. Pričujoči primer je le fragment balade o vitezu in dekletu, ki je razširjena predvsem po nemških in skandinavskih deželah, najde pa se tu in tam še pri nas, na Hrvaškem in v Grčiji. 81-letni pevec je še poznal zategnjeno robato petje z melizmatičnimi ornamentami, ki je sedaj že redko. – Nemški »vagantski verz« oz. dvostišje **(n)ananann – (n)ananan** je prodrlo v slovensko pesem očitno dosti pozno. Znano je predvsem v ljubezenskih pesmih, pa le v redkih baladah.

A-12. 1. Ura j devet odbila
u turnu svetgá Antona;
varujte se ogná in otrok,
da ne bo prevelik jok!

GNI 26.648 Železniki, Gorenjsko

Nočni čuvaji z njihovim vsakournim petjem so se obdržali ponekod v Sloveniji do prve svetovne vojne. Precejšnja starost teh pesmi je razvidna in pentatonike, ki je ohranjena v nekaterih izmed njih. V pričujoči so samo še sledovi tega v »pentatonizmih« (C. Brailoiu) kadenc **a-g-e-d**. – Pevec se je naučil pesmi od očeta, ki je sam še dobro poznal ta običaj.

*

B-1. 1. Sæmkěj smo mi p rtek l,
hiš n wočř;
s mkčj smo mi p rtek l,
hiš n wočř, belř rožř!

GNI 26.635 Železniki, Gorenjsko

Na celotnem slovenskem ozemlju – z izjemo Prekmurja, Prlekije in Bele krajine – je vodilni način petja fantovsko večglasno petje. Po osrednjih pokrajinah prevladuje dandanes triglasni način petja: po en pevec poje vodilni glas (»naprej«), po eden zgornji glas (»čez«) – dandanes večinoma v vzporednih tercah –, vsi drugi »basirajo« (gl. notni primer). Novoletna koleda iz Železnikov je ohranila starinsko tvorbo melodične kitice iz enega samega verza s ponavljanjem. Ostanek neke starejše dobe je v pokrajinah na zahodu Slovenije tudi šesterec (**n**)**ananan** ter grožnja v besedilu, če pevci ne bi dobili darov. V zadnjem stoletju je koleda dobila že šaljivo nagajiv konec in funkcijo: pela se je do približno leta 1950 le še v hišah z neporočenimi starejšimi dekleti.

*

B-2. 1. *Eden:* Lan sem se oženu,
Nekateri: pred pustam je blo;
Vsi: [: Pa radi bi plesali,
 pa godcev ni blo. :]

GNI Zagorica, Dobropolje, Dolenjsko

V pričujoči pesmi je ohranjen še nek drug starejši način (prim. prejšnjo pesem) delitve vlog med solisti in zborom. Prvi verz zapoje vodilni pevec sam, drugi verz zapoje drugi solist oziroma v našem primeru manjša skupina, potem šele zapoje vsi skupaj. – Poleg prej omenjenih treh glasov se tu pojavlja deloma četrti v »prvem basu«. Ta precej pogosten pojav je morda deloma vplivan od petja umetnih pesmi v zborih, vendar se najde kot pravi ljudski način npr. v koroških ziljskih pesmih s predstavitvijo najvišjega tenorskega glasu (»drajerja« ali »tretke«) za oktavo niže (prim. naslednjo pesem).

B-3. 1. Se že svita, bo den;
 daj mi črevlje, da grem!
 [: «Jaz ti pa črevlov kna dam,
 te cveč rada imam.» :]

GNI 26.623 Podkoren, Gorenjsko

Nek starejši način večglasnega petja, ki je pustil sledove po vsem osrednjem slovenskem ozemlju, je dandanes omejen le na gorske doline na severu in na slovensko Koroško onstran avstrijske meje. To je štiriglasno petje »na tretko«. »Tretka« ali »drajer« je tretji, najvišji glas nad vodilnim in se giblje okoli zgornje kvinte (pogosto le v pentatonizmu **g²-e²-d²**), dočim se glas »čez« giblje okoli zgornje terce, vodilni glas pa začenja in končuje praviloma na temeljnem tonu. Tako je to petje harmonsko zelo polno in bogato. Kljub temu pa je bistveno zanj polifoni značaj, ker so posamezni glasovi melodično zelo samostojni. V primeru s tem starejšim stilom ima oni novejši triglasni bolj zgolj harmonski poudarek in pomeni osiromašitev v več pogledih.

*

B-4. 1. Bom zapústi w Libuče,
to ravno poljé,
bom pa daleč porajžow
v te daljne krajé.

GNI 26.866 Sp. Jamnica (Št. Danijel), Prevalje, Koroško

Pesem je primer petja »na tretko« iz jugoslovanskega dela Koroške. Večji del koroških pesmi ima »poskočni« metrum **(nn)annan - (n)anna**, ki je obenem model avstrijskih »Schnaderhüpfel«-pesmi. Izvir tega metra in ritma je bržkone iskati v improviziranih plesnih pesmih »štajriša«, ki je v tem delu Koroške še deloma ohranjen kot obredni svatbeni ples.

B-5. 1. Mene glavica boli
dal me še nikol tak ni.
[: Ovbe, moja glava,
k ne bo več zdrava! :]

GNI 22.506 Luče, Savinjska dolina, Štajersko

Na današnjem ozemlju petja »na tretko« je tu in tam poznan še način petja »na štrtko« (= četrti glas). Nad »tretko« je dodan še višji tenorski glas, ki se giblje zopet okoli temeljnega tona, a oktavo višje nad vodilnim glasom. Ker so dandanes redki tako visoki tenorski glasovi, je ta način že skoro popolnoma opuščen. V pričujočem primeru nadomešča tenor v najvišjem glaslu ženski glas.

B-6. 1. [Široko more i Dunáj,
široko mo-no-re i Dunaj.]
Široko more i Dunaj,
na njem mi plo-no-vi galija.

GNI 24.461 Špehárji, Vinica, Bela krajina

Na južni meji slovenskega ozemlja, v severni Istri in v Beli krajini, se pojavlja popolnoma drugačna glasbena kultura. Njeno današnje središče je v jugovzhodni Istri ter na otokih Krku in Cresu. Ta glasba, bodisi vokalna ali instrumentalna, je praviloma dvoglasna in temelji na netemperirani, t. i. istrski lestvici. Ta glasbeni sistem še ni temeljito proučen v vseh njegovih lokalnih variantah. V našem primeru je bila na razpolago le ena pevka. Transkripcija pesmi temelji na domnevi, da gre za »diatonski« in ne kromatski sistem v tej nepopolni lestvici.

*

B-7. 1. Mindéš, Mindéš, velika vas,
Mindéš, Mindéš, velika vas.

GNI 23.968 Slavski laz, Fara, Kostelsko

V nasprotju s fantovskim petjem so izročilo pripovednih pesmi ohranile večinoma žene. Največji del slovenskih pripovednih pesmi ima – kot pričujoča balada – metrum sedmerca z anakruzo (**n**)**ananann**, ki je enak t. i. »galo-romanskemu« osmercu. Ritem te pesmi kaže zelo pogosten ritmični tip slovenskih balad, s stalnim izmenjavanjem tri- in dvodelnega takta.

*

B-8. 1. Fantič je hodiw daleč v vas,
fantič je hodiw daleč v vas,
fantič je hodiw daleč v vas.

GNI 24.080/B Vrhpolje pri Kamniku, Gorenjsko

Pričujoča balada se poje kot mrliška pesem pri »vahtanju« ob mrtvih. Preko tega običaja se je ohranilo dosti starejših balad do danes. Metrični vzorec pesmi je stari slovanski tridelni osmerek **ann/an/ann**. Po besedilu je pesem vzor klenega ljudskega baladnega sloga. Glasbeno je pesem primer zelo razširjenega triglasnega ženskega petja, ki je posneto po fantovskem petju, z vodilnim glasom v sredini.

*

B-9. 1. Sinoči sem slišaw eno ptičico
pet...

GNI 27.746 Osluševci, Ptujsko polje, Štajersko

Praviloma pojo moški in ženske ločeno. Na svatbah, ob plesnih pesmih in pri skupnem delu pa pojo tudi skupaj, posebno v novejšem času. Pričujoči primer je novejša svatbena pesem, s katero pridejo fantje iz vasi pozdravit ženina in nevesto pred hišo, kjer svatujejo. Tudi metrum deseterca (**a**)**annann-anna** kaže na pozen nastanek pesmi v 19. stoletju.

*

B-10. 1. Eden: Pa je bla °ohcet
v Kanggalileji.
Vsi: Pa je bla °ohcet
v Kanggalileji,
trálalíla, trálalóm,
tritrálalóm...

GNI 26.550 Zagorica, Dobrépolje, Dolenjsko

Stara obredna svatbena pesem, ki se poje kot prva za mizo na svatbi.

SLOVENSKA LJUDSKA PESEM S SEL NA KOROŠKEM

(KOMENTAR K PLOŠČI OJ, TI ŠPANIČ MOJ.
RTV LJUBLJANA, SAKOJ LP 1101/1977)

Skupina petih pevcev s Sel, gorske vasi onkraj Karavank, je bila vrsto let znana kot ena najboljših, če ne najboljša koroška pevska skupina, ki je veliko nastopala s koroško pesmijo v domači avtentični ljudski obliki in tudi v priredbah. Z leti so iz fantov postali mladi možje, kmečki gospodarji ali delavci. Ko se je približala možnost ujeti njihovo pesem na ploščo v trajen spomin, je "kvintet Selanov" zaradi življenjskih razmer medtem prenehal z delom. Treba je bilo za to priliko oživiti skupino v delno novi sestavi: Pristovnik Franc, Oražej Pepi, Roblek Hanzej, Kelih Lojze, Kelih Florijan.

Na njihov predlog je bila v program vključena tudi še pevska skupina šestih deklet in mladih žena, ki dopolnjuje pesemski in pevski portret te gorske vasi z bogato pevsko tradicijo: Oražej Mira, Jug Edit, Pavlič Hilda, Oražej Emi, Čebulj Marica, Oražej Lidija.

Iz dosti obsežnega repertoarja obeh skupin so za ploščo izbrane njihove domače pesmi, ki jih poznajo iz izročila – brez slehernih not. Tako v fantovskih pesmih živi deloma (A/1, 4, 6; B/1, 4) še prelepo staro izročilo petja na tretji glas ali "tretko", čemur pravijo po koroško "na čriez". Posebni prvi začetni pesmi na obeh straneh plošče sta prava bisera tega načina petja. Pa tudi v drugih pesmih prevladuje – daleč od umetne zborovske glasbe – vodilna melodija v srednjem glasu, ki poje naprej. Pesmi so povečini ljudske, zrasle na rožanskih tleh, kamor spadajo seveda tudi Sele. Precej izmed njih kaže koroško značilnost, da so sestavljene iz več samostojnih štirivrstičnih kitic v tim. poskočnem ritmu, ki se pojo na isto melodijo, pa so zato vsebinsko med seboj le rahlo ali tudi komaj povezane (A/2, 3, 6; B/3, 5, 7). Tri pesmi so umetnega izvira, toda prešle v ljudsko izročilo. "Kmetovski ovčar" (B/2) je pesnitev Jožeta Lipolda, objavljena že v drugi izdaji prve slovenske posvetne pesmarice Ahacla v Celovcu leta 1838, in je morda posnetek kakega tujega vzorca. Kot pa se pri ponarodelih pesmih večinoma zgodi, ubira napev Selanov svoja ljudska pota daleč od svojčas objavljene melodije. Po času nastanka je tej pesmi blizu "Kdorkol pod milim nebom živi" (B/7). Dosti blede moralizatorsko besedilo J. Virka ne skriva častitljive starosti, očitno pa ji predvsem melodija podaljšuje življenje do današnjih dni. Tretjo tako, "Ko se možila boš" (A/9), pa je očitno prinesel v Sele celo v knjižnem jeziku novejši čas s svojo priljubljeno sentimentalnostjo.

V času, ko некоč bogata domača slovenska pesem onstran Karavank počasi zamira, predstavljajo pesmi iz Sel dragocen dokument, za katerega moramo biti pevcem in pevkam hvaležni. Naj bi se slovensko petje oglašalo tudi še iz ust njihovih otrok in vnukov.

FOLK MUSIC: SLOVENIA

(THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS.
LONDON 1980, VOL. 20, STR. 604-606)

The territory settled by the Slovenes in the 5th century AD originally included almost all the eastern Alps south of the Danube. Because of this extreme exposure to the West, the Slovenes were the first of the South Slavs to lose their independence. After the inclusion of their territory into the empire of Charlemagne they were separated politically from other Slavs. Not surprisingly, Slovenian folk music differs in many aspects from that of the other South Slavs and has more in common with the music of other peoples (German, Ladin or Rhaeto-Romanic, Italian, French) living in the Alps.

Characteristics of Alpine folk music predominate in the greater part of Slovenia. The major mode is now used almost exclusively, and all singing is basically part-singing. On the periphery of the Slovenian ethnic territory, however, there are three regions of a different character: Prekmurje in the north-east, Rezija (Val di Resia, Italy) in the north-west and Bela krajina in the south-east. In the first two, some older layers of folk music predominate, relics of which are also preserved in the central regions. In Bela krajina, Slovenian and Croatian traditions (including ancient ceremonial summer-solstice songs sung antiphonally) are interspersed with other South Slav elements, as various groups of refugees, fleeing from the Turks, settled there from the 15th century onwards.

(i) *Partsinging*. In the central regions the chief performers of partsongs were the young men in the villages. Until World War II they gathered regularly in the evenings on an open central area to sing, before they dispersed to visit their girls. Girls' and women's singing in three or more parts was modelled on this style.

Since World War I a style of singing in three parts has become predominant. The leading part is the middle one; the higher part is now more and more reduced to a strict parallel movement in 3rds. Both parts are usually sung by solo voices. All other singers sing the bass part, which is mostly limited to the basic notes of the main harmonic outline.

A more complex style of four- or five-part singing was regarded as a speciality of the Slovenes in south Carinthia. During recent research, however, the same style was found in many parts of Slovenia, either in living practice or remembered by older people. In this evidently older style one or two additional parts appear in the higher registers (ex. 27). They are called the "third"

Ex.27 Partsong, eastern Carinthia (no.26.866 in the Archives of the Glasbeno Narodopisni Institut)

Poco rubato $\text{♩} = 138$ solo

à 2

(colla parte)

Bom za - pu - stiw La - bu - če, to
bom pa da - leč po - raj - žow v te

(coi baritoni)

rav - no po - ljé.
dalj - ne kra - jé.

abd the “fourth” (i. e. parts). The same designation for this style itself, of “singing on the third or fourth”, is reminiscent of the medieval *triplum* and *quadruplum*, similar in structure. These two parts are centred a 5th and an octave respectively above the leading part; but a special art – and also the pride of good singers – is the crossing of the parts. Although based on functional harmony, this style has a polyphonic character, as all parts are rather autonomous in their movements and singers are not disturbed by accidental harmonic discrepancies. An important clue to this style of singing was given by the singers themselves: only tunes with a wide range can be accompanied properly in this way.

In the two eastern peripheral regions, however, singing in diaphony is the rule. Male voices, if joining women in singing, duplicate the women’s parts an octave lower. In *prekmurje* most autochthonous songs of the older tradition have tetratonic or pentatonic tunes. This is the anhemitonic pentatonic system G-A-B-D-E-G, where G, the lowest note, is the tonal centre. When singing such songs in diaphony, the lower, accompanying part also moves according to the tetra- or pentatonic system. In these older songs the parts usually cross and change their melodic roles just before the final cadence (ex. 28).

A surprising discovery was recently made in *Rezija*, an isolated valley in the western Julian Alps. The music there has maintained, with few exceptions, a pronounced archaic character. All music, either vocal or instrumental (for a violin and a small three-string double bass), is

Ex.28 Two-part song sung by women from Prekmurje, Chicago 1959
(no.M-24.133, Archives of the GNI)

Ne-ža hodja pro-so plet, vsa-ko ju-tro ra - no,
vsa-ko ju-tro ra - no, vsa-ki ve-čer ke - sno.

based on a drone. Some 40% of the song repertory has tunes within a trichord G-A-B with G as the drone. In about 25% of the songs the 5th above the drone is added to the trichord. Most of these tetratonic tunes span an octave or more and move preferably in notes of the common chord (ex. 29). Similar in structure, but not very frequent, are the pentatonic tunes with an added 6th; in a sense they may represent the last stage of development in music there. In some trichordal tunes especially the 3rd is of an unstable character; it generally changes gradually during such songs from a very low minor 3rd to a very high major one. In instrumental music the share of trichordal, tetratonic and pentatonic tunes is 19%, 42% and 5% respectively; a further 14% are in the “Lydian” and 20% in the major mode.

Ex.29 Tetratonic song, Rezija (no.27.562, Archives of the GNI)

Rubato $\text{♩} = 116$
Da hō - ra Pla - zi-na___ mo - ja, da
hō - ra Pla - zi - na___ mojä, la la jo-li - li -
- le. da hō - ra Pla - zi - na___ mojä.

There are also other attributes of an archaic music culture. Hundreds of trichordal tunes which show very slight differences to a Western-trained ear are sharply distinguished by the Slovenes; many tunes are called by their authors' names; an average singer has one “personal” tune only, which he applies to most song-texts (95% of the songs have the same metrical verse structure). With tetratonic or pentatonic wide-range tunes the drone or ostinato part, repeated on every syllable, is not immobilized on the same note but moves sometimes to the 2nd or the 3rd above it. In such songs, another “middle” part is usually added to the diaphony.

Tetratonic and pentatonic wide-range tunes are also found elsewhere in Slovenia as isolated relics. Some of them have the characteristic rhythm, predominating in the dance

music of Rezija, which may have its origins in a pre-Salvonic substratum (ex. 30); others appear, significantly, as leading parts of the *tripla* and *quadrupla* of the older partsinging style. In this way all usical phenomena within the Slovene ethnic territory seem closely related.

Ex.30 Wide-range tetratonic tune, Carinthia (no.0–6629, Archives of the GNI)

1. Po ce-sti ho - di sta-ri mož, na hrb-te no - si str-gan
koš, na hrb-te no - si str-gan koš.

The gradual change from the pentatonic system to the heptatonic major mode was at the same time a change in the melodic structure of the tunes. The wide-range tunes mostly dissappeared, giving way to tunes within the narrower limits of a major hexachord. Such tunes of a more diatonic structure are now the most frequent in central Slovenia.

(ii) *Instruments*. The Alpine character of the western and central parts of Slovenia is also apparent in some instruments. Playing on home-made alphorns in two pairs was described in the 17th century (*J. W. Valvasor, Ehre des Herzogtums Krain*, 1689) as traditional in two central regions. Besides the more recent standard form of the *citra* (zither) there was in use not long ago another home-made one with a rectangular form. In the late 18th century a most popular dance-music trio consisted of a violin, an *oprekelj* (a dulcimer) and a small double bass. In the 20th century the accordion became the dominant instrument in village dance music.

In the eastern part of Slovenia some shepherds' instruments, not intended for dance music, are still found. In addition to a family of locally made side-blown flutes (*žvegle*), the *orglice* (panpipe) is notable, since it seems confined to Slovenia in its special symmetrical form with the longest pipes in the middle.

Another folk art connected with this part of Europe seems limited to Slovenia: the tradition, still flourishing among young men in the villages, of "clocking" the bells on church festivities in various rhythmical patterns and in changing sequences. Two main groups of tunes are distinguished: in the "saying" tunes all three to five bells hang motionless and are struck with clappers pulled directly or indirectly by hand; in the "flying" tunes the largest bell is swinging constantly (ex. 31).

Ex.31 *Bishop's tune*, four church bells, the big one 'flying', the others clocked in a rhythmical canon. Upper Carniola (no.29.154, Archives of the GNI).

The image shows a musical score for 'Bishop's tune'. It consists of two systems of staves. The top system has two staves: the upper one is a treble clef staff with a tempo marking of quarter note = 46, and the lower one is a bass clef staff. The bottom system also has two staves: the upper one is a treble clef staff and the lower one is a bass clef staff. The music is written in a rhythmic canon style, with various note values and rests. The key signature has one flat (B-flat).

(iii) *Research*. The majority of folksongs collected during the 19th century consisted of song texts only. The first collection of Slovenian folksongs by K. Štrekelj was therefore an exemplary edition of the song texts, with a systematic classification of the entire material. But, to his own regret, Štrekelj was able to publish only some 200 tunes to many thousands of song texts. Systematic collection of songs with tunes was started in 1905; by 1914 it yielded nearly 13,000 songs with tunes. In 1956 this unpublished collection was handed over to the Glasbeno Narodopisni Institut (Institute for Ethnomusicology) in Ljubljana which at the same time started field research and collecting throughout the Slovenian ethnic territory; this still continues. Since 1956 more than 15,000 items of folk music have been recorded on tapes. On the basis of this material it has been possible to prepare a new comprehensive critical edition of songs with tunes, the first volume of which was published in 1971.

BIBLIOGRAPHY

COLLECTIONS

- K. Štrekelj: *Slovenske narodne pesmi* (Slovenian folksongs), i-iv (Ljubljana, 1895-1923)
- J. Dravec: *Glasbena folklorja Prekmurja: pesmi* (Folk music of Prekmurje: songs) (Ljubljana, 1957)
- Z. Kumer: *Ljudska glasba med rešetarji in lončarji v Ribniški dolini* (Folk music of the potters and sieve-makers in the valley of Ribnica) (Maribor, 1968; with Eng. summary)
- Z. Kumer, M. Matičetov, B. Merhar and V. Vodušek: *Slovenske ljudske pesmi* (Slovenian folksongs), i (Ljubljana, 1971)

BOOKS AND ARTICLES

- M. Bajuk: *Mera v slovenski narodni pesmi* (Metre in Slovenian folksongs) (Ljubljana, 1928)
- T. Marolt: *Slovenske narodoslovne študije* (Slovenian ethnographical studies), i-ii, iv (Ljubljana, 1935-54)
- Z. Kumer: "Slovenske prireditve srednjeveške božične pesmi "Puer natus in Bethlehem" (Slovenian variants of a medieval Latin Christmas song), *Slovenska akademija, razred za filološke in literarne vede*, iii (Ljubljana, 1958), 65-164 (with Ger. summary)
- V. Vodusek: "Neka zapažanja o baladnim napjevima na področju Slovenije" (Observations on ballad tunes in the territory of Slovenia), *V Kongres folklorista Jugoslavije: Zaječar i Negotin 1958*, 109
- : "Alpske poskočne pesmi v Sloveniji" (Apline dance-quatrain in Slovenia), *VI Kongres folklorista Jugoslavije: Bled 1959*, 55 (with Eng. summary)
 - : "Arhaični slovanski peterec-deseterec v slovenski ljudski pesmi" (Archaic Slav five- and ten-syllable verse in Slovenian folksongs), *Slovenski etnograf*, xii (1959), 181
- R. Hrovatin: *Bordunske citre v Sloveniji* (Drone zither in Slovenia), *VII Kongres folklorista Jugoslavije: Ohrid 1960*, 301
- Z. Kumer: "Die Panflöte in Slowenien", *Deutsches Jb für Volkskunde*, vii (1961), 141
- : "Balada o maščevanju zapuščene ljubice" (Ballad of deserted girl's revenge by magic), *Slovenski etnograf*, xv (1962), 167
 - : *Balada o nevesti detomorilki* (Ballad of the bride-infanticide) (Ljubljana, 1963) (with Eng. summary)
- V. Vodšek: "Anakruza v slovenski ljudski pesmi" (Anacrusis in Slovenian folksongs), *Zbornik XII Kongresa jugoslov. folkloristov: Celje 1965*, 198 (with Eng. summary)
- : "Über den Ursprung eines charakteristischen slowenischen Volksliedrhythmus", *Alpes orientales*, v (Ljubljana, 1969), 151
- Z. Kumer: "Schriftzeugnisse und Bildquellen von Instrumentalensembles in Slowenien", *Studia instrumentorum musicae popularis*, ii, ed. E. Stockmann (Stockholm, 1972), 165
- : *Slovenska ljudska glasbila in godci* (Slovenian folk instruments and village musicians) (Maribor, 1972) (with Eng. summary and disc)
- J. Strajnar: "Ein slowenisches Instrumentalensemble in Resia", *Studia instrumentorum musicae popularis*, ii, ed. E. Stockmann (Stockholm, 1972), 158
- : "La cornemuse chez les Sloènes", *Alpes orientales*, vii (Munich, 1972), 99
- V. Vodusek: "Slovenska koroška ljudska pesem" (Slovenian folksongs in Carinthia), *Koroški kulturni dnevi I* (Maribor, 1973), 198 (with Ger. summary)
- Z. Kumer: *Pesem slovenske dežele* (Songs of the Slovenian country) (Maribor, 1975) (with Eng. summary and two discs)



**RADIJSKE ODDAJE
IN FRAGMENTI**

T 9-121 25

g) a) H. Debeljant
 b) M. Lavarčič

Adem in črna v ravnini s hribi

Pod kletovno pokrovo val
 je dolina debelja rajčel
 Hribovi črni kam pod goro
 in kletovni klesanci Pri oknem stali kletovni
 rajčel rajčel -

oh e e e m f,
 rajčel rajčel -

betonni d e m f
 rajčel rajčel -

bi rajči gubki d e jesusa
 in pusti rajči - gubki

bihi dodejlate

oh e e e m f,
 rajčel rajčel -

Pol ure pesni

Stran iz Voduškovega terenskega zvezka, v katerem naletimo tudi na stenografske zapise pesmi in opazanj.

BALADE

(RTV LJUBLJANA, 20.11.1957)

Poznavanje naše domače ljudske pesmi je med ljudmi v mestih zelo enostransko. Iz šolskih beril poznamo Lepo Vido v Prešernovi redakciji in morda še kako drugo pripovedno pesem. Toda vse to poznamo samo po natiskanem tekstu. Pod imenom narodna ali ljudska pesem si danes veliko ljudi predstavlja samo one splošno znane, ki se pojo tudi še po mestih. A te so povečini samo pesmi ene vrste, namreč ljubezenske, ali morda tudi še pivske in šaljive. Pri tem pa živi danes še vedno med ljudstvom toliko pesmi vseh vrst, ki so nam zelo malo znane. Takim manj znanim pesmim so namenjene oddaje v ciklu "Pesem slovenske zemlje", ki se bodo vrstile enkrat na mesec v tem času.

Pesmi, ki jih bomo predvajali v teh oddajah, so posnete iz ust pristnih in preprostih ljudskih pevcev. Naj se pri tem vnaprej opravičim za slabšo tehnično kvaliteto nekaterih posnetkov, ker ima Glasbenonarodopisni inštitut v Ljubljani, iz čigar arhiva se ti posnetki, zaenkrat na razpolago le skromna tehnična sredstva.

Današnja oddaja je posvečena pripovednim pesmim, ki jim pravimo balade. Prav pri nazivu "balade" naj omenim, kako proučevanje naših ljudskih pesmi po glasbeni strani lahko pripomore k razjasnitvi mnogih nejasnih stvari v naši kulturni zgodovini. Naziv "balada" je romanskega izvora in pomeni plesno pesem. To bi torej pomenilo, da so se take pripovedne pesmi nekoč plesale, kot se plešejo še danes npr. pri drugih narodih Jugoslavije. Tak primer imamo v belokranjskem plesu "Pobeledo polje ovcama", ki pa ni slovenskega izvora. Za tipično slovenske pripovedne pesmi ne vemo do danes nobenega takega direktnega primera, tudi poročila iz starejših dob o tem molčijo. Da pa so bile tudi naše pripovedne pesmi nekoč plesne pesmi, imamo vendarle indirektni dokaz: daje nam ga ritem njihovih melodij. Iz Ziljske doline na Koroškem in iz Rezije poznamo namreč še vedno žive plesne v t.i. 5/4 taktu, kot jih sosednji narodi nimajo. V istem ritmu pa imamo pri nas mnoge melodije naših pripovednih pesmi. Naj navedem primer: taka je balada o lakomni krčmarici, kot nam jo je zapela Antonija Kokalj iz Goričice pri Ihanu. Navajamo njen začetek:

(prim.: *Stoji tam gora Limbarška, na gori hiša zidana*)

V istem plesnem ritmu se pojo še danes tudi nekatere balade-legende, ki se pojo, kadar čujejo ob mrliču. Takle je npr. začetek legende "Marija gre z Gorenskega", kot so nam jo zapele žene iz Šegove vasi v Loškem potoku na Dolenjskem:

(prim.: *Marija gre z Gorenskega, ker je premajhna cerkuca*)

Iz nekaterih starejših zapisov, ki pa so ritmično zmedeni, lahko sklepamo, da so bile tudi naše pesmi o kralju Matjažu plesne pesmi. Žal so te pesmi med ljudstvom že izumrle, vsaj do danes, ko se nam na naših poteh po slovenski zemlji ni posrečilo dobiti še nobenega primera.

Na splošno lahko rečemo, da pripovedne pesmi pri nas izumirajo. Nekatere, ki spadajo med najstarejše naše ustno izročilo, kot je ugotovil akademik prof. Ivan Grafenauer, pa začuda še živijo kje v kaki slovenski hiši, kjer jih stara mati poje vnukom. Tako npr. nam je lansko leto zapela Marija Jankovič iz Loke pri Mengšu odlomek pravljíčne balade o "Jerici in povodnem možu", katere vsebino poznamo večinoma le iz pripovedke o Marjetici in Trdoglavu. Naj pripomnim, da smo imeli doslej samo štiri zapise te pesmi, vendar samo besedila brez melodije, in sicer izvirajo vsi zapisi izpred 120 let. Zato smo bili presenečeni, ko je takrat 78-letna Marija Jankovič poklicala k sebi vnuka in mu zapela tole pesem:

(prim.: *Jerca je šla po vodo, pa je več nazaj ni blo*)

Naj mi bo dovoljeno ob tej priliki prositi poslušalce, ki morda še poznajo to pesem po besedah ali po melodiji, da bi to sporočili kar na naslov Radia Ljubljana. Isto naj bi veljalo tudi za naslednjo pesem, ki nam jo je lani zapela Frančiška Debeljak iz Retij v Loškem potoku. Je to fragment pesmi o godcu pred peklom, ki izvira po ugotovitvah prof. Grafenauerja iz starogrške bajke o Orfeju, ki skuša rešiti Evridiko iz podzemlja. Naslon na to bajko je iz pesmi, ki smo jo našli lani, veliko bolj jasno viden kot iz vseh redkih dosedaj znanih primerov. V tisti bajki je namreč Evridika izgubljena, ker Orfej prelomi prepoved in se ozre nazaj. Skoro dobesedno enako poje naša pesem, v kateri gre za mater: "Bolj se je nazaj ozirala, bolj se je v peku vdirala".

(prim.: *Pršu je ven ta klukasti: Puobeč, kaj hočeš za lon imet?*)

Mnogo teh pripovednih pesmi kaže posebne zanimivosti po glasbeni strani. Tako npr. kaže balada o "Vragovi nevesti", kot nam jo je zapela Anica Lebar por. Škabar iz Beltincev v Prekmurju, zanimiv 5/8 ritem, ki je bil doslej vedno napačno zapisovan kot 3/4 takt in zato pri nas med glasbeniki neznan. Imamo ga lahko za posebnost naše ljudske glasbe, ki jo poznajo od vseh sosednjih narodov deloma le Hrvatje v tej obliki:

(prim.: *Sestrica gor vstani in pojdi orat*)

Prelepa pesem o "Siroti Jerici" se menda pri nas že redko poje. Naj navedem tu to pesem, ki nam jo je zapela takrat 18-letna Pepka Casarjeva iz Bogojine v Prekmurju. Pripomnim naj, da smo prav pred kratkim dobili pesem na isto melodijo na Babni Polici nad Loško dolino, kjer so do danes že starejšim ženam pele nekdanje njihove stare matere:

(prim.: *Dete ata vpraša: Kje so mamca naša*)

Mnogo teh naših balad kaže po vseh znakih, tudi po glasbenih, znake visoke starosti. Njihov izvor sega včasih dolga stoletja nazaj v čase, ko nismo imeli Trubarja in pisane slovenske besede, kaj šele Vodnika in Prešerna. Vsa ta dolga stoletja, ki segajo v sivo davni no, pa je imelo naše ljudstvo svojo umetnost, poezijo, v kateri je živela čista in lepa slovenska beseda že davno pred Prešernom, in svoj ritem pesmi, ki ga je prineslo bržkone že s seboj na to zemljo in ga ohranja tu že več kot tisoč tristo let. Dandanes marsikaj iz te ljudske zakladnice že izumira. Tak je zakon razvoja in tega ni mogoče preprečiti. Toda ali ni kljub preprostosti to bogata dediščina, ki zasluži, da jo poznamo in se je oklenemo z razumevanjem in spoštovanjem, če ne že z vso ljubeznijo?

STAREJŠE OD EPIKE IN BALAD?

(PREDAVANJE V SLOVENSKEM ETNOGRAFSKEM DRUŠTVU, 24.1.1964)

Za izhodišče svojim današnjim izvajanjem vzamem pesem, za katero mislim, da jo sleherni od nas pozna: "Oj vandrovec, vandrovec, vandrovec moj". Dovolite mi, da izmed mnogih znanih variant citiram po Štreklju 1326 ono goriško iz Kocijančičeve zbirke pesmi z melodijami:

Oj kod bova vandralla, vanderček moj?

Oj vanderček, vanderček, vanderček moj?

Čez planinčice,

čez dolinčice:

Oj ti dečva, pojd z menoj.

Oj kaj bova jela, oj vanderček moj?

Oj vanderček.....

Kos pratice,

mal salatice:

Oj ti dečva.....

Oj kje bova spavala, vanderček moj?

Oj vanderček.....

Gor na štalici,

mehki slamici:

Oj ti dečva, pojd z menoj.

Recimo, da sem nalašč vzel čisto navadno ljubezensko lirsko pesem, ki vsebinsko nima nič posebnega na sebi in ki je po osnovi (s pratico in salatice) celo deloma banalna. Čemu? Ali sploh lahko pripelje raziskovanje takih motivično razmeroma nepomembnih lirskih pesmi do kakšnih pomembnejših rezultatov?

Naj navedem na tem mestu dve splošni opombi o stanju tekstnega raziskovanja ljudske poezije pri nas in drugod. Domalega vsi raziskovalci ljudske poezije pri nas, t.j. v Jugoslaviji in enako posebej v Sloveniji, posvečajo skoraj izključno pozornost le pripovednim pesmim, bodisi da so to pesmi epskega ali baladnega stila. Lirske pesmi oz. bolje rečeno "nepripovedne" pesmi ostajajo dosledno zanemarjene (edino in zelo razumljivo izjemo tvorijo v povojnih letih pesmi iz NOB). Podobno ugotovitev navaja Herbert Peuckert v svoji najnovejši knjigi "Serbokroatische und makedonische Volkslyrik", Berlin 1961. Podobno neravnotežje v korist pripovednih pesmi najdemo tudi pri raziskovalcih drugih evropskih narodov, čeprav tam po besedah Peuckerta čista lirika ni tako zelo zanemarjena kot pri južnih Slovanih.

Razlog za to neravnotežje bo pač tisti, ki ga navaja sam Peuckert, sicer šele na drugem mestu, in čemur bi jaz rekel "enostranska metodološka usmerjenost". Pri pripovednih pesmih

je vsebinska (snovna?) komponenta silno izrazita in tudi relativno lahko oprijemljiva - čisto naravno je torej, da pri njihovem študiju dominirajo tematska in motivna raziskovanja ter še vse ono, kar je z vsebinsko stranjo pesmi v zvezi.

Pri tako močni vsebinski komponenti je pač nevarno, da ostane prezrta druga enako važna oblikovalna komponenta. Pri nepripovednih pesmih (namenoma rabim ta izraz namesto lirске pesmi, ker je v tej zvezi točnejši) pa je situacija obrnjena. Snovna komponenta je pri njih relativno neizrazita, za raziskovalca bržkone precej nezanimiva in tudi težje oprijemljiva. Ne more se reči, da se pri njih zato oblikovni prijemi kar ponujajo, saj v tem primeru ne bi ostala nepripovedna- lirská pesem tako neraziskana kakor je. Vendar si človek zastavi vprašanje, kakšni prijemi bi bili pri takih pesmih še možni, če nočemo ostati samo pri vsebinsko-motivičnih raziskavanjih. In ker je glasba sama na sebi polna tudi analitično oprijemljivih formalnih karakteristik (ki se posebno pri etnomuzikološkem študiju pokažejo kot zelo važno sredstvo za ugotavljanje relativne kronološke zaporednosti pojavov), je za muzikologa bržkone naravno, da bo pri pesmih tudi v tekstnem pogledu postal pozoren na formalne karakteristike. Ena taka formalna karakteristika je tema mojih izvajanj tule, na katero sem postal pozoren v teku let in ki mi že dolgo leži na srcu.

Pojem pesemske oblikovne strukture (zgradbe) - v tekstnem pogledu seveda! - je precej širok: obsegal bi oblikovno strukturo verz, o.s. kitice in končno oblikovno ali recimo oblikovalno strukturo pesmi v celoti. Današnja tema se ne nanaša niti na verzno niti na kitično strukturo, temveč na celotno pesemsko oblikovalno strukturo, ki bi jo lahko imenovali tudi **tektonsko** strukturo.

In sedaj je čas, da se povrnemo k naši uvodni pesmi. Ta namreč spada v nek čisto poseben tektonski tip pesmi z izrazito **ponavljalno strukturo**. Bistvo te je, da se skozi celo pesem ves čas (večkrat) ponavlja ena sama kitica, pri kateri ostaja besedilo v največjem delu vseskozi nespremenjeno, spreminja se samo besedilo na nekaterih krajših mestih s tem, da se na tisto mesto vstavljajo vedno novi pojmi iz neke vrste pojmov, ki tvorijo naravno smiselno zvezo, npr. v zgornji pesmi "rajžati" ("vandrat") - jesti - spati, ali: oče - brat - dragi, ali npr.: rožice - tičice - ribice itd. Pri naši pesmi o vandrovčku pa se v kiticah ne spreminja samo prvi verz z vstavljanjem pojmov "vandrala" - "jela" - "spavala", ampak s tem ustrezno tudi 3. in 4. verz ("čez dolinice, planinice" - "košček pratice, mal salatice" - "gor na štalici, mehki slamici"). Popolnoma nespremenjena ostajata še vedno vseskozi v vseh kiticah 2. in 5. verz. Spremembe v posameznih kiticah te pesmi so že kar obsežne in kažejo s tem, kot bom pozneje omenil, že na precej pozen čas nastanka v razvoju ponavljalnih pesmi. Pri razvojno zelo zgodnjih pesmih tega tipa so namreč spremembe v posameznih kiticah minimalne. Take ponavljalne pesmi z minimalnimi spremembami morajo izvirati - kot bomo slišali kasneje - iz neke davno davne preteklosti. Zaradi svoje monotonosti učinkujejo danes za naš okus zelo primitivno. Dovolite mi, da kljub temu - ali pa prav zato, da si lahko čutno nazorno predstavimo vtis take arhaične pesmi na nas - preberem eno tako pesem v celoti (Š 1181 - iz VO - torej zapisana pred kakimi 130 leti - Jurij Goedel - iz okolice Maribora):

*Čebela je letela na goro zeleno,
srečala, srečala svojiga očeta.*

(svojo ljubo mater-ljubga brata-ljubo sestro...)

O moj ljubi oče al že rože cveto?

(ma ljuba mati-o moj ljubi brate...)

Ja, ja, ja - so cvele pa so že ocvele.

(Ja, ja, ja ma ljuba - zdaj nrlepši cveto.)

Naj opozorim že zdaj na neko vsebinsko posebnost teh pesmi, ki je dobro razvidna iz pravkar citirane. Kaj je vsebina te pesmi? V osnovi naletimo na čebelo in cvetje, toda vsebina te pesmi nima nič opraviti s čebelo in cvetjem. Poanta te pesmi je poudarek na dragem, pa še ta poudarek je pravzaprav minimalno nakazan, samo s tem, da se odgovor dragega v zadnjem verzu pesmi spremeni (tudi samo malenkostno) proti odgovorom drugih prej naštetih sorodnikov. Vsebinsko je naštevanje najožjih članov družine (oče, mati, brat, sestra in nazadnje dragi). S tem je izražena misel: dragi je od vseh najboljši. V resnici nekatere variante te pesmi to misel ekslicito izrazijo s tem, da za vsemi petimi kiticami (kitic je pet: oče, mati, brat, sestra in dragi! opozarjam tudi na to!) dostavijo kot nekak epilog en ali dva verza, npr. iz Hrvaškega Zagorja (tudi Š 1183) na koncu:

Boljši je lubi neg otec, majka,

boljši je lubi nek bratec, sestra.

Vsebinsko so vse te pesmi - ali velika večina teh ponavljalnih pesmi sploh, pa najsi že imajo na koncu kratek epilog v nekaj verzih - nekam nezaključene, ostanejo odprte ali recimo viseče. Na to karakteristiko bomo še naleteli pozneje.

Zdaj pa lahko postavim vprašanje, ki bi ga bili pravzaprav vi upravičeni postaviti meni: na podlagi česa si upam trditi, da so ponavljalne pesmi z minimalnimi spremembami v posameznih kiticah razvojno zgodnje in one z večjimi variacijami razvojno poznejše. Naj navedem tu problem, ki se postavlja pred vse etnološke panoge. Etnologija spada kot znanost med družbeno-zgodovinske znanosti in je v širšem smislu zgodovinska znanost. Toda po metodi se v nečem bistveno razlikuje od zgodovine, za katero je vprašanje »kdaj, prej-pozneje«, prvenstvene važnosti, predpogoj za nadaljnje delo. Toda zgodovina, ki operira s pisanimi viri, dokumenti, ima na razpolago točne letnice, če pa za katere bolj oddaljene dobe nima ravno točnih letnic, lahko datira z natančnostjo desetletja ali recimo stoletja v skrajnem primeru. Vsega tega etnologija na splošno nima na razpolago, zato ker se pojavi ljudske kulture kronistom, zgodovinarjem vse od antike do konca 18.stol. niso zdeli (z redkimi izjemami) omembe vredni. Seveda je za etnologa dragoceno, če dobi za kak pojav točno datirano zgodovinsko poročilo. Toda ker so taki podatki za pretekle dobe tako silno redki, je kvečjemu nevarnost za raziskovalca, zagledanega v precizne časovne zgodovinske metode, da bi sklepal, da pred tistim datumom pojava še ni bilo oz. da pojavov, za katere v oddaljenejših stoletjih nimamo pisanih poročil, takrat pač še ni bilo. Etnolog, posebno folklorist, ima torej čisto poseben problem: opraviti ima s kopo gradiva, ki je z redkimi izjemami zapisano oz. najdeno v zadnjih 150-200 letih. Evidentno pa je, da hrani npr. še živeče ljudsko izročilo v sebi istočasno plasti iz mnogih, včasih zelo oddaljenih časovnih razdobj. Ker pa so pojavi ljudske kulture družbeno-zgodovinski pojavi, to se pravi v določenih razmerah nastajajo, se razvijajo in razširjajo, se spreminjajo, odmirajo in izginjajo, je za etnološko znanost razvojno-zgodovinski pogled na te pojave prva, žal v konkretnih primerih ne zmeraj izpolnjena zahteva, *conditio sine qua non* etnologije. Zato pa je za etnologa, posebej še folklorista, ki zaenkrat sploh ne more upati, da bi bilo možno ugotoviti točno absolutno kronološko datiranje pojavov, važno, da poskuša čim precizneje ugotoviti vsaj njihovo relativno kronološko zaporedje. V ta namen pa si mora šele ustvariti svoje posebne metode na podlagi dolge verige indirektnega sklepanja, metode, ki so zelo daleč

od metod ožje zgodovinske znanosti in so kvečjemu v načelu od daleč podobne metodam nekaterih naravoslovnih znanosti, npr. geologije ali biologije. Omenil sem že, da vsebuje glasba že v minimalnih dimenzijah ljudske glasbene kulture toliko različnih njej imanentnih formalnih kategorij (npr. dolžina melodije, njena razčlenjenost, njen obseg po številu in intervalu tonov, ritem, tonalnost itd.), da si z njihovo pomočjo lahko zgradi precej točen časovni razpored pojavov. Zato je etnomuzikologija v tem pogledu v nekakem privilegiranem položaju ob drugih panogah folkloristike, katerih gradivo samo po sebi ne vsebuje velikega števila formalnih kriterijev. (Kot nekaj ekstremni primer bi navedel npr. ljudsko prozo, recimo pravljice, kjer je navidez snov in vsebina vse in oblikovna komponenta stopa skoraj popolnoma v ozadje. Za določanje relativne kronologije pa je vsebinski kriterij razmeroma malo plodovit, kar dokazujejo na splošno tudi razpravljanja o pripovednih pesmih, v katerih prevladuje vsebinski moment.)

V našem primeru pesmi s ponavljalno tektoniko sem si izbral kot pomožno sredstvo za določanje relativne kronologije njihovo funkcionalno vezanost na ljudske običaje, posebno še obrede (pomisleki prof. Novaka zoper ta izraz!) Ta kriterij se je namreč pokazal kot zelo zanesljiv pri svoječasnem razpravljanju o melodijah (o tem sem poročal na kongresu SFJ v Črni gori l.1956). Pokazalo se je namreč, da je največje število melodij, ki bi po čisto formalnih glasbenih kriterijih kazale na neke najstarejše do danes ohranjene plasti, vezane ravno na obredne pesmi. (Razlog!) Ponavljalnih pesmi je namreč razmeroma veliko število vezano na običaje (ali obrede). Tako pri nas na slovenskem etničnem ozemlju, relativno še več na sosednjem hrvaškem kajkavskem ozemlju. Podlaga za razpravo: vsi ponavljalni tektonski tipi pesmi, izbrani iz celotnega pesemskega gradiva, dostopnega v objavljenih zbirkah. Za Slovenijo predvsem Štajerska, za kajkavsko hrvaško ozemlje Žgančeve zbirke. Skupno sem mogel ugotoviti okoli 330 različnih ponavljalnih pesemskih tipov na obojnem ozemlju (brez variant), od tega 193 slovenskih (brez pripovednih pesmi) in hrvaških 134. Od slovenskih je okrog 60% vseh ponavljalnih tipov vezano na običaje, predvsem so to kolednice vseh vrst, svatbene pesmi in pesmi, ki se pojo pri mrličih. Na hrvaškem ozemlju pa prevladujejo take pesmi pri spomladanskih in žetvenih običajih, jurjevskih, velikonočnih, kresnih in seveda tudi svatbenih (težave zaradi nepopolnih podatkov v tem pogledu). Ona pesem o čebelici - Taclik!

(Ne bom vas tu nadlegoval s statističnimi številkami, ki naj ostanejo prihranjene za razpravo, naj zaradi pregleda navedem le še, da od celotnega slovenskega pesemskega materiala, ki ga prinaša Štrekljeva (Š) zbirka, odpade na ponavljalne pesemske tipe kakih 10% od celotnega števila različnih pesemskih tipov (seveda po Š!) Torej recimo od 2000 različnih pesemskih tipov je kakih 200 ponavljalnih, iz tega se razvidi relativna važnost ponavljalnih pesmi v slovenskem pesemskem repertoarju.)

Š II 30 od 427 (brez poskočnic)

Š III 116

Š IV 47

193

H 112 (brez prip.)

12

124

Hrvaški material: absolutna številka manjša, ker ni objavljeno gradivo v tako obsežni in temeljiti meri, kot je za Slovenijo napravil Štrekelj. Toda tam je vloga ponavljalnih pesmi po vsem sodeč mnogo večja, predvsem je ohranjenega več gradiva iz starejših razvojnih stopenj.

Iz ponavljalnih pesmi, vezanih na obrede, v primeri z drugimi, npr. ljubezenskimi, vojaškimi in drugimi stanovskimi se dado dobro razbrati glavne poteze razvoja teh pesmi. Eno sem omenil že prej: skoro dobesedno golo ponavljanje z minimalnimi spremembami v kiticah kot prva stopnja, kasneje zmeraj večji deli kitic variirajo na določenih mestih. (Najprimitivnejše načelo zgradbe daljših oz. večjih kompleksov je pač golo ponavljanje, variacija v takem skeletu je že druga, razvojno poznejša stopnja. **O tem razprava muzikologa dr. Roberta Lecha: Das konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur, Wien-Leipzig 1925.** Ali kot pravi **Maurice Bowra** v eni svojih najnovejših knjig: **The primitive song, London 1962:** From repetition comes variation, and from variation comes that parallelism which plays an impressive part in some highly developed poetry (str.83). K temu zadnjemu delu (iz variacije paralelizem) se bom še povrnil nekoliko kasneje.

Druga razvojna značilnost ponavljalnih pesmi je, da so kitice oz. kitični kompleksi, ki se potem večkrat ponavljajo, v zgodnejših fazah razvoja razmeroma zelo dolgi in imajo razvojno tendenco vse večjega krajšanja, reduciranja (kar je razvidno iz variant istega tipa, posebno onih, ki niso kot pesmi več funkcionalno vezane na posebne prilike).

Ena v tem pogledu najdaljših slovenskih ponavljalnih pesmi je ona prekmurska Š 1159 *Sirmak gunak touži po gunačkoj vouzi*. Tu se petkrat ponavlja kompleks 14 verzov, še daljše so kitice pri nekaterih hrvaških obrednih pesmih, pri katerih obsega en tak kitični kompleks tudi celo 28 verzov. (Drugače epika! Tendenca krajšanja T, daljšanja M). Pri redukciji kitičnih kompleksov je polno primerov, da se tisti začetni del, ki se vseskozi neizpremenjeno ponavlja, odloči od ponavljanja in postavi načelo pesmi kot nekak uvod, za njim pa se pričanja ponavljanje sedaj že bolj ali manj občutno skrajšanih kitičnih kompleksov, in je tako pesem po svoji časovni dimenziji sedaj dosti krajša. Na koncu pesmi pa se zaobešajo kratki epilogi, kot sem to omenil v že prej citiranem primeru. Tako imamo namesto večkratnih golih ponavljanj sedaj že takole zgradbo Uv - petkratno ponavljanje enega samega kitičnega kompleksa - Epilog.

Še eno značilnost ponavljalnih pesmi moram omeniti: število ponavljanj! Pri pesmih, ki jih je izredno veliko število in ki vstavljajo v ponavljanja vrsto najozžjih sorodnikov O-MM itd., se zdi, da je petkratno število ponavljanj nekako naravno pogojeno in zatorej v nekem smislu slučajno. Analiza velikega števila ponavljalnih pesemskih tipov pokaže, da petkratno ponavljanje ni slučajno, ampak je za starejšo stopnjo razvoja skorajda norma, kolikor ne seže v nekaterih primerih, ki bi kazali precej znakov, da jih lahko štejemo v neka precej stara razvojna obdobja, celo povečanja števila ponavljanj na 7 ali celo 9. Tu trčimo na pojav, ki, kolikor mi je znano, doslej še ni dosti ali pa morda sploh ne zapažen. Pač so znana v folkloristiki števila 5, 7, 9 kot karakteristična števila za ljudsko umetnost, toda skoraj vedno in povsod se navaja kot najbolj karakteristično število 3, nekako najsvetejše število, ki igra tudi kot oblikovalni princip (ponavljanje, naštevanje) odločilno vlogo v ljudski umetnosti, v pesmi enako kot v prozi. Sicer je v največjem delu ljudskega izročila, kot je danes ohranjeno, to se pravi v tej obliki kot živi danes ali zadnjih dvesto let očitno res tako, zato je tem presenetljiveje, da naletimo v nekem posebnem delu izročila, ki je sicer redko

in ki ima znake visoke starosti, na števila 5, 7, 9 ne samo kot okrasne števnike, numera ornantia, temveč kot oblikovalno načelo, ki ureja formo ljudske umetnine tudi v velikem, ne samo v malem (naštevalni primeri). Ali se ne vsiljuje misel, da je dandanašnje najbolj karakteristično število 3 v folklori le najmlajši potomec nekdam drugih najbolj karakterističnih števil?

REZIJA - NEODKRIT ZAKLAD SLOVENSKE FOLKLORE

KULTURNOZGODOVINSKE NAJDBE V REZIJI (RTV LJUBLJANA, 9.11.1962)

V okviru slovenskega jezikovnega ozemlja predstavljajo rezijanski Slovenci, ki žive onkraj državne meje v Italiji, čisto posebno skupino z nekim posebnim starinskim narečjem, ki je že v preteklem stoletju vzbudilo zanimanje jezikoslovcev. Razmeroma malo ljudi si točno predstavlja, kje leži Rezija: je to gorska dolina v zahodnih Julijskih Alpah, ki jo loči med zgornjo Soško dolino med Žago in Bovcem visoki zid Kanina in njegove gorske skupine. Tja v Rezijo je letos v maju organiziral znanstveno ekspedicijo Glasbenonarodopisni inštitut v Ljubljani. Na njegov predlog se je ekspedicije udeležil tudi centralni italijanski inštitut za ljudsko glasbo iz Rima (Centro Nazionale Studi di Musica Popolare) z direktorjem prof. Natalettijem na čelu. Izredne najdbe te dvanajstdnevne slovensko-italijanske ekspedicije niso zanimive samo z ožjega etnološkega ali muzikološkega strokovnega stališča, ampak se zdijo pomembne za celotno slovensko kulturno zgodovino. V dosti pogledih pa segajo celo preko tega okvira in so dejansko evropskega pomena. Zaradi tega bodo najbrž zanimale tudi našo širšo javnost. V treh radijskih oddajah bom ob izbranih magnetofonskih posnetkih te ekspedicije skušal predočiti njihove posebnosti in njih pomen.

Že takoj ob naslednjem primeru bo vsak poslušalec lahko sam takoj občutil, da je to nekaj posebnega. Marsikdo morda ne bi niti takoj verjel, da je to res slovenska pesem. In vendar so jo zapele rezijanske žene iz vasi Bela, po rezijansko Bila, italijansko St.Giorgio. Besedilo pesmi je po rezijansko: *“Da lipa ma na Ruščina, da rožic na je basana, ta bile no ta černjele, no ta zalene zmišane, no dno voj t mi čeuu ubrat, no zad za pas čeuu jo dat”* (po slovensko: Oj lepa moja Ruščina (ime rezijanske planine), oj rožic ona polna je, med belimi rudečimi so te zelene zmešane, eno od njih si utrgal bom in zad za pas si dal jo bom). (prim.1)

Če bi nekdo podvomil, češ ali ni mogoče takale pesem izposojena od sosednjih Furlanov, Italijanov ali od kakih drugih sosedov na zapadu, moram takoj povedati, da nečesa podobnega ni najti ne samo nikjer na Slovenskem, temveč tudi ne pri Furlanih niti kje drugod na celotnem ozemlju Alp. Gre torej za primer nekega silno starega izročila, ki se je povsod drugod v bližnjem in daljnem sosedstvu že zdavnaj izgubilo, verjetno že pred več sto leti. Ohranilo pa se je začuda še v Reziji, predvsem zaradi njenega izoliranega prirodnega položaja, saj je dolina obdana od vseh strani z gorami, visokimi do dva tisoč metrov in več.

Zemlja v Reziji je borna, polja tako rekoč sploh ni, tu in tam kakšna krpica njive, ki jo obdelujejo le z motikami, pluga ne poznajo. Kolikor se Rezijani ne izseljujejo po svetu oz. ne iščejo moški zaslužka drugod in se vračajo domov le za dva, tri zimske mesece, se preživljajo z živinorejo. V glavnem gojijo koze in ovce. Od spomladi do jeseni se vsa vas preseli v planine. Tako so Rezijani tudi v načinu življenja ohranili do dandanes sledove

polnomadskega pastirskega življenja. Tudi to je pomagalo ohraniti neka stara ali celo prastara ljudska izročila, npr. epske pesmi, ki so drugod v srednji in zahodni Evropi že pred stoletji izumrle, posebne vrste inštrumentalno glasbo in podobno. O epskih pesmih in inštrumentalni glasbi bo govor v naslednjih dveh oddajah, za danes naj se omejimo na rezijanske lirske pesmi, ki bi jih lahko imenovali pastirske pesmi.

Vrnimo se za kratek čas k našemu prvemu primeru in si oglejmo njegove glasbene posebnosti, ki dokazujejo prastarost tega izročila. Melodija je dvoglasna, spodnji glas ponavlja ves čas en sam ton. Tak ležeči glas v glasbi imenujemo burdon. Dejansko je največji del rezijanske glasbe, pesmi in inštrumentalne glasbe za ples v dvoglasju z burdonom. To je samo na sebi starinska posebnost, ki jo v Evropi poznamo le na redkih mestih. Izredno značilna pa je v tej pesmi še melodija v zgornjem glasu v silno ozkem tonskem obsegu: razen prvega tona na začetku je zgrajena na vsega skupaj treh sosednjih tonih. Pri tem najvišji med njimi ni niti točno fiksiran po našem današnjem glasbenem sistemu, ampak niha nekje na sredi med veliko in malo terco. In končno naj opozorim še na način petja s polnim glasom in stisnjenimi glasilkami, kar daje pesmi poseben divji čar:

(prim.1: nadaljevanje)

Če iščemo po svetu, kje imamo še druge znane ali ohranjene podobne primere takega petja oz. melodij, jih najdemo npr. med pastirji po gorah Bosne, Srbije, Bolgarije. Po sklepanju nekaterih jugoslovanskih muzikologov gre pri tem za neko predslovansko izročilo, prevzeto od prvotnejših prebivalcev na Balkanu. Več razlogov, ki jih tu na tem mestu ne moremo obravnavati, govori za to, da je tudi to izročilo v Reziji ostanek neke stare kulture pastirskih ljudstev na področju Alp še pred prihodom Slovanov. Po sklepanju prof. Nataliettija bi segala taka glasba celo nazaj do nekih predindoevropskih ljudstev v tem delu Evrope, torej najmanj kakih 3000 let nazaj v preteklost. Naj pokažem še en tak primer, ki bi ga mogli prištevati med najstarejše plasti glasbenega izročila v Reziji. Je to pesem iz vasi Učja (it. Uccia), ki leži že izven prave rezijanske doline v hribih, ne prav daleč od Žage v Soški dolini. Besedilo se pričenja: *Lepa j ma Banorina, no rudi snega basana, on jan tant an pride plaz, ke on prnaša korena itd.* (slovensko: Lepa je ona moja Banorina (tudi ime planine), zelo je polna snega, pa dostikrat pride plaz, ki prinaša s seboj korenine dreves itd.) Tudi po tekstih je to prava pastirska poezija, ki opeva prirodo okoli sebe, gore, planine, rože, skale, prepade, potoke.

(prim.2)

Veliki pomen rezijanske ljudske glasbe je posebno v tem, da ima poleg takih glasbeno najprimitivnejših primerov, ki bi jih mogli šteti med najstarejšo plast, ohranjene tako rekoč vse stopnje glasbenega razvoja od davnih časov do danes. V njihovih pesmih, ki izvirajo pač iz raznih časovnih razdobj, se da ta razvoj korak za korakom nazorno zasledovati. Prav zato bo mogla rezijanska ljudska glasba bistveno pomagati pri rešitvi nekaterih doslej nepojasnjenih problemov, npr. odkod izvira tisto znano ljudsko večglasje, ki ga poznamo ne samo pri nas v Sloveniji, ampak na celotnem področju Alp, ali dalje, odkod in kako prihaja durska glasbena lestvica, ki prevladuje danes v ljudski glasbi cele srednje Evrope. Naj tu samo na kratko ob rezijanskih primerih navedem te stopnje razvoja. Videti je, da je bila v tem razvoju dosežena že pomembna stopnja, ko se je v najožjem okviru treh tonov najvišji dokončno fiksiral kot velika terca. V nasljenem enoglasnem primeru iz vasi Solbica (it. Stolvizza) ta terca še vedno niha med veliko in malo:

(prim.3: *Ja si pogledal uo na varh*)

Zelo velik del pesmi v Reziji pa ima že, da tako rečemo, "modernizirano", za nas danes še vedno zelo primitivno, jedro treh sosednjih tonov z veliko terco. Še ta stopnja glasbe sega silno daleč nazaj v preteklost, lahko bi rekli v predzgodovinsko obdobje:

(prim.4: *Sarta*)

Rezijanske pesmi iz kasnejše stopnje razvoja pa dokazujejo, da se to jedro treh tonov ni širilo na sosednje tone kar po vrsti, ampak se je izognilo poltonov in prišlo do tako imenovane pentatonike, lestvice petih tonov, kot nam jo ponazarjajo črne tipke na klavirju. Pentatonika velja povsod po svetu za mnogo starejšo stopnjo razvoja od kakih sedemtonskih, npr. durovih ali molovih lestvic, kot jih poznamo danes. V Evropi poznajo pentatoniko v svoji ljudski glasbi ljudstva mongolskega izvora, npr. Madžari, in pa na drugi strani keltska ljudstva. Silno presenečenje je torej pomenilo za nas, ko smo v Reziji ugotovili, da je zelo velik del pesmi in inštrumentalne glasbe v čisti pentatoniki, kar v Alpah doslej ni bilo znano. Za primer najprej pesem na štirih tonih brez poltonov, v t.i. tetratoniki, ki je prehodna razvojna stopnja pred pentatoniko:

(prim.5: *Ojme, sabot*)

In končno pesem v čisti pentatoniki, ki je obenem kot evropska posebnost spremljana z burdonom v spodnjem glasu. A takih pesmi je v Reziji veliko:

(prim.6: *Da jora ta Čaninoua*)

V besedilu ta pesem kratko in preprosto pokaže gorsko sliko Rezije in njeno kamnito revščino zemlje (v slovenskem prevodu: Oj gora ta Kaninova, zelo je ona visoka. Ko tja na vrh sem jaz prišel, še tičice so snivale. Pogledal tja sem in pa sem, da videl bi, kje boljše je. Je samo skala in prepad. Pa sem pogledal noter v dno, da videl bi, kje boljše je, je samo voda in pa prod).

(nadaljevanje prim.6)

V mnogih primerih, ki jih ne morem vseh navajati, se vidi, kako se je stara pentatonika začela polniti z obema manjkajočima poltonoma in tako pripeljala do durove lestvice, na drugi strani pa, kako se ležeči spodnji glas (bordun) od stopnje do stopnje zmeraj bolj razgibava tudi na druge tone. Oboje končno pripelje do sloke večglasja, ki nam je znano že iz našega ljudskega petja. Tako visoko razvitih pesmi pa je v Reziji razmeroma malo. Izmed njih naj pokažem en primer za konec današnje oddaje:

(prim.7: *Kyla*)



Ekipe RAI in GNI v Režici leta 1962. Spodaj od leve: G. Nataletti, Uroš Krek, Italo Tejo, Marija Šuštar, Milko Matičetov in gospa Nataletti. Zada: Pino Vecchiet in Valens Vodusek. Iz fotoarhiva GNI.

EPSKE PESMI (RTV LJUBLJANA, 26.11.1962)

Zadnjič smo govorili le o lirskih pesmih, ki smo jih imenovali po vsebini pastirske. Te so nam vrele od povsod naproti in nam prinašale dan za dnem nova presenečenja v glasbenem in tekstnem pogledu.

Naša ekspedicija v Reziji pa si je zadela še posebno nalogo, da razišče, ali pozna Rezija, če je ohranila tako staro izročilo, poleg tistih pastirskih tudi pripovedne pesmi. Doslej je bil poznan en sam tak primer, zapisan v letu 1940, in še to samo besedilo. Bila je to precej dolga pripovedna pesem o godcu pred peklom, ki s "piskanjem in trombetanjem" reši iz pekla svojo mater, očeta, brate. Snov te pesmi, ki jo sicer poznamo iz par primerov tudi iz ostale Slovenije pa vse doli do Makedonije, je v očitnem sorodstvu s starogrško zgodbo o Orfeju, ki je rešil s svojo muziko ženo Evridiko iz podzemlja. Junak te zgodbe je v rezijanski pesmi navzel, kdovekako, ime "Svet Sintilaudič". Ko smo spraševali po njem v Reziji, so nam zapeli zmeraj samo prve štiri verze, ki so bili spremenjeni že v šaljivo otroško pesmico.

Posebno nas je mučila še ena stvar: v nekem vzorcu rezijanskega narečja, zapisanega pred 90 leti, se je v pripovedovanju nekega otroka znašla omemba čolnarja (barkarjula) in njegovo vprašanje ženi: Zakaj ti nisi lepa? s pripombo, da je to "vyža", to se pravi pesem. Sam ta drobec je spominjal na staro slovensko ljudsko pesem o "lepi Vidi", ki jo večinoma poznamo samo iz Prešernove prepesnitve. Ali je mogoče, da bi v Reziji še živela ta pesem, ki smo jo dolga leta že zastonj iskali po naših popotovanjih po Sloveniji? Spravili smo se na iskanje z vnemo, ki je naši kolegi Italijani skoraj niso mogli razumeti. Spraševali smo tako rekoč slehernega pevca ali pevko, če pozna kako tako in tako pesem o barkarjulu. Dolgo časa smo iskali brez najmanjšega uspeha. Potem smo nekega dne imeli pred seboj 72-letnega moža, Antonia Pietra di Lenardo iz vasi Liščace. Na naše poizvedovanje nam je spet zapel, že znane otroške verze o Sintilaudiču.

(prim.1)

Vrtali smo v pevca naprej z vprašanji: saj mora biti ta pesem daljša, kako gre naprej? Po daljšem premišljevanju je mož nadaljeval, nam pa je začel iti srh po koži:

(prim.1, nadaljevanje)

Tako je pela že stara mati njemu, ko ga je zibala, in sam je še pel to svojemu vnuku, nam je dejal pevec:

*Mornar, gorje ti bodi,
ker si me ti odpeljal
mlademu mojemu možu,
malemu mojemu sinu.*

*On je zagnal to barko
po tem zelenem morju,
po tem rudečem morju,
ki kraja ni imelo.*

Sedaj ni bilo nobenega dvoma več: pred seboj smo imeli odlomek prave pesmi o Lepi Vidi. Teh osem verzov nam je bilo poslej orožje pri nadaljnjem iskanju: vzorec, s katerim smo skušali spomniti pevce in pevke na pesem, da bi jo dobili popolno, v celoti. Spet so minili dnevi brez uspeha v tem pogledu. Spraševali smo, spraševali, da smo se že skoraj utrudili, pa vendar še spraševali naprej. Tedaj se je v vasi Liščace, ob našem obisku v skromni hišici 62-letni izvrstni pevki Luigi di Floriano začel zbujsati spomin ob naših osmih verzih; v sobici je nastala grobna tišina. Počasi so pevki začeli prihajati nekje globoko iz spomina na dan še drugi, novi verzi in naenkrat se je zgodil čudež: iz recitiranja je skoro neopazno prešla na tiho petje.

To da je pesem o Lepi Vidi, nam je rekla na koncu.

Konec pesmi pa nam ni šel v račun, saj je bil po našem mnenju preskok v neko drugo pesem, tudi presenetljivo, saj je bila doslej znana v Sloveniji le s Štajerskega in Prekmurja. Pevka nam je rekla, da zna to pesem tudi njena starejša sestra in da se bosta skupaj skušali spomniti celega besedila. Tako smo se dogovorili za ponoven obisk čez nekaj dni.

V tem času pa smo doživeli že nova presenečenja. V vasi Bela je našemu sodelavcu Maria Micelli, pd. nona Rojaloua, med drugim zapela dolgo pripovedno pesem o Lenčici Turkinčici (naši Alenčici), hčerki turškega kralja, ki reši iz ječe ogrskega kralja in zbeži z njim na Ogrsko. To je bila torej za nas čisto nepričakovana pesem o kralju Matjažu (v tej pesmi ima samo ime Kovač), o kateri poznamo doslej le dva zapisa iz preteklega stoletja, enega z Goriškega, drugega z Gorenjskega. V rezijanski pesmi je šla Linčica dol v kantino, nabasala monido (denar) in zapregla konje. Potem sta bežala s kraljem pred turško četo, "turko trupo":

(prim.3)

Ob ponovnih pozivih Linčice kralju, da je ne sme zapeljati, prideta čez gore, vode, črni gozd na koncu do belega gradu. Kralj ji pokaže na oknu svojo ženo in kliče dol k Linčici svoje brate. Šele tretji najmlajši se odzove. Potem je Linčica razpregala konje, razbasala monido in:

*Sedem dni, sedem noči
zlatnike so preštevali.
Ona je vse z bogatila,
vsa Ogrska je plesala.*

Sedaj ni bilo nobenega dvoma več: v Reziji živi še vedno slovenska epska pesem, ki je povsod drugod pri nas pa po zahodni in srednji Evropi že dolgo tega utihnila in zamrla. Kolika dragocenost je to za nas, tudi v glasbenem pogledu. Saj smo imeli zapisanih iz zadnjih sto, stopetdeset let nekaj takih pesmi, a vse brez melodij, razen nekaj dvomljivih zapisov, tako da nismo imeli prave slike, kako so se nekaj pri nas pele epske pesmi.

Dnevi so nam tekli. Da bi čas bolje izkoristili, smo vsak večer pozno v noč sedeli v rezijanskih domovih, sedaj v tej, sedaj v oni vasi in snemali pesmi, ki so nam jih peli prijazni Rezijani in Rezijanke. Tako smo spoznali tudi neko povsem novo, pri nas doslej čisto neznano legendarno pesem, v Reziji razpredeno s pristno epsko širino, o Tyčici Baji-

ci, ki je zibala Ježuša, pa ga ji ukradejo zli ljudje. Iskat ga gre Marija in srečuje na popotovanju otroke, pastirčice, ovčarčice, horjačarje (t.j. gorjance), celo drobno miško sprašuje, ali je slišala kje koga jokati. Vsa dolga pesem je polna čudovite, otroško preproste poezije. Tu naj navedem le odlomek za vzorec melodije, kot nam jo je zapel prvi Pauli Kovač iz Njive.

(prim.4)

Še druga sličica z našega dela na terenu: neko jutro navsezgodaj nas je prebudila naša sodelavka, ki je na jutranjem potu globoko doli na mostu srečala ženo Ano Siega iz vasi Osojane in jo pripeljala s seboj, češ da ona zna celo dolgo pesem o godcu pred peklom, Sintilaudiću. Neumiti, neobriti smo hiteli pripravljat magnetofon, da nam ne bi žena ušla, ker se ji je zelo mudilo, in tako smo dobili to pesem prvič v celoti zapeto. V njej Sintilaudić ne reši svojcev iz pekla z godbo, ampak z jokanjem. Od jokanja so bile doline polne vode, da je odnašalo brvi. Mati je v peklu obešena za lase, ker je kot oštirka mešala vodo v vino in pila kri ubogim. Oče je obešen za jezik, ker je kot zemljemerec in notar bogate bogatil, uboge pa siromašil. Drugačni grešniki so v ljudskem peklu kot v Dantejevem!

(prim.5)

In končno smo se po dogovoru vrnili v vas Liščace po pesem o Lepi Vidi. Imena Vida nismo do takrat nikdar omenili, saj se imena v pesmih tako menjajo po krajih in časih. Sprejela nas je naša pevka že pri vratih z opombo, da je pesem o lepi Line neka druga, ta pa je od lepe Vide. Tudi ime samo je torej v Reziji potrdilo dolgo slovensko izročilo. Potem sta nam skupaj s sestro zapeli pesem v celoti. Bil je to za nas vse slovesen, dolgo zaželen trenutek.

(prim.6)

Lepa Vida ne zbeži od doma po svoji volji, ampak je z zvijačo ugrabljena, ko gre na ladjo iskat korena, da ji ne bi jokal otrok. Potem preklinja mornarja vedno znova, ker jo je odpeljal od mladega moža in malega sinka, sprašuje o njiju luno, zvezde, sonce. In zmeraj znova mornar v odgovor še bolj zažene barko po tem zelenem morju, po tem rdečem morju - na koncu pesmi s pristavkom: "ki ni imelo kraja". Skupaj s tem elegičnim koncem je ta rezijanska pesem naša pesniško najlepša varianta o lepi Vidi - menda ni bogokletno, da rečem: skupaj s Prešernovo prepesnitvijo vred - čeprav v tej ljudski prapesmi ni španskega dvora in ne hrepenenja zapeljane in skesane žene-matere, temveč le hrepenenje ugrabljene žene po domu.

Nazadnje naj omenim še posebno najdbo prav iz zadnjih dni naše ekspedicije, najdbo, ki je tudi v zvezi z epskimi pesmimi. Našli smo namreč njih prvotne, najstarejše melodije, starejše še od teh, ki smo jih slišali v vseh prejšnjih primerih. Pojo se podobno kot guslarske epske pesmi: v njih ni nobenih kitic, niti ne takih najkrajših, ki bi obsegale samo po dva verza. Monotono, verz za verzom se ponavlja en sam kratek košček melodije, venomer enako ali pa rahlo spreminjan. Tak košček melodije je v Reziji največkrat tudi silno ozek po obsegu, na treh, štirih tonih, podoben v tem drugim prastarim rezijanskim melodijam. Tole npr. je odlomek iz lepe Vide, kot nam jo je zapela v vasi Osojane Ana Foladore. Ime Vida je tam zamenjano z Marjanco.

(prim.7)

Podobno nam je v vasi Učja zapela Ana Florencoua pesem o Sintilaudiću s tako epsko pramelodijo:

(prim.8)

Take epske pramelodije pa niso samo sila pomembno odkritje za nas Slovence, temveč so važne za vso Evropo, saj spadajo v evropskem okviru med najstarejše ohranjeno izročilo epskega petja sploh. V srednji in zahodni Evropi o tem tako rekoč ni niti sledu: ohranil pa se je ta prastari način petja do danes v čudoviti deželici Reziji, v ustih njenih dobrih in žilavih ljudi.

KULTURNOZGODOVINSKE NAJDBE V REZIJI: INŠTRUMENTALNA GLASBA (RTV LJUBLJANA, 14.12.1962)

V rezijanski ljudski kulturi predstavlja posebno in zanimivo poglavje njihova inštrumentalna glasba. Tudi ta je za nas novo presenečenje. Pač smo poznali nekaj enoglasnih zapisov plesnih melodij iz prejšnjega stoletja. Toda znova se je pokazalo, kako daleč je največkrat kak tak star zapis po posluhu od žive stvarnosti. Prava zvočna slika rezijanske plesne glasbe se nam je že takoj prvi dan predstavila v takile obliki:

(prim.1: *Ta vukova*, Solbica)

Za uho vsakega poslušalca pri nas bo to malo nenavadna plesna glasba. V resnici nekaj takega ali podobnega ni najti nikjer drugod na slovensko govorečem ozemlju. Kolikor smo mogli doslej ugotoviti, ničesar takega ni niti pri zahodnih sosedih Rezijanov, niti pri Furlanih, niti drugje v Italiji. Spet je možen le en sklep: v rezijanski plesni glasbi se je ohranila starodavna glasbena kultura, ki je bila nekdanj verjetno razširjena na večjem ozemlju, pa je na vseh sosednjih področjih že kdovekdaj izumrla in izginila. Kar velja za rezijansko plesno glasbo, velja v neki meri tudi za njihove plese. Pravzaprav gre pri njih za eno samo temeljno obliko plesa: plesalci in plesalke si stoje nasproti v dveh vrstah, v razdalji par korakov, ves ples obstoji v izmenjavanju mest nasproti si stoječih plesalcev, brez vsakega medsebojnega dotika. Taka oblika plesa spominja na kakšno figuro četvorke iz polpreteklega časa. Četvorka sama spada v skupino t.i. "contredances", ki so postali popularni v Evropi deloma že v 17.stol., posebno pa v 18.stol. Zaenkrat ni mogoče reči, ali imajo rezijanski plesi kakšno zvezo s tistimi meščanskimi plesi ali pa gre pri tem za neko staro pristno ljudsko obliko kolektivnega plesa, kot ga poznajo npr. celo mnoga primitivna ljudstva izven Evrope. Več stvari govori za to drugo možnost. Sicer pa naj na tem mestu o plesih samih pristavim le še to, da so Rezijani na splošno navdušeni in izvrstni plesalci s prirojeno eleganco.

Plesno muziko sestavljata zmeraj samo dva inštrumenta: violina, ki ji rečejo v Reziji "citira", in mali kontrabas posebne vrste, s tremi strunami, uglasenimi v kvintah, po rezijansko "brunkula". Citiravec, violinist, igra melodijo, brunkulavec pa drži v basu ves čas en sam ton oz. prazno kvinto. Torej tudi v inštrumentalni muziki vseskozi srečamo isti način burdonskega dvoglasja, kot smo ga spoznali v njihovih pesmih. Kratka preprosta melodija se dvakrat ponovi v višji legi, zatem pa dvakrat za kvinto nižje. Temu rečejo Rezijani "na ta tenki kraj" oz. "na ta tousti kraj", torej podobno kot velja na splošno pri nas ljudsko imenovanje za visoko in nizko v glasbi; "tenko" in "debelo". To izmenjavanje v legi se potem ponavlja poljubno dolgo. In še ena posebnost: udarci, ki jih je slišati pri tem, ne izvirajo od kakšnega bobna, temveč le citiravec vztrajno in enakomerno z eno nogo ob tla udarja takt.

(prim.1: nadaljevanje)

Nekaj posebnega je tudi ritem teh melodij, kakor smo ga srečali pravkar v navedenem

primeru. Največkrat je to tisti 5/4 ritem, kot ga poznamo pri nas v alpskih predelih iz starih balad, iz ziljskega visokega reja in katerega končni produkt je pri nas vsesplošno znana pesem "Jaz pa pojdem na Gorenško". Prevladovanje tega ritma v Reziji, in sicer v pesmih kot tudi v plesni glasbi, potrjuje obenem poleg drugih argumentov, da gre tu za predslovanško, keltsko ostalino.

Prejšnji primer je bil iz vasi Solbica, ki leži od petih večjih naselbin v Rezijanski dolini najvišje pod Kaninom. Čudno je, da ima sleherni od teh petih krajev svoje posebnosti v narečju, ki se med seboj precej razlikujejo. Podobne razlike se opazijo tudi v glasbi. Najstarejši način inštrumentalne glasbe ima najstarejša in največja naselbina Osojane. Plesne melodije na citiri so tam še bližje pesmim samim. Zato srečamo tam dosti melodij še v čisti tetra- ali pentatoniki, kar predstavlja za inštrumentalno glasbo redkost svoje vrste. Taka je npr. plesna viža z imenom "ta Banorina":

(prim.2)

Ime plesne viže v temle primeru je bilo pač povzeto po pesmi "Oj hora ta Banörina", za katere melodijo citiravec po svoje parafrazira. Največkrat pa nosijo plesne melodije imena po onem, ki si je tisto vižo izmislil, bodisi da je bil to godec sam ali pa kakšen pevec, ki je prvi zapel tako in tako pesem s to melodijo. Naslednja plesna melodija iz Osojan, ki se za naše uho le malo razlikuje od one v prejšnjem primeru, in je tudi v čisti tetratoniki, se imenuje kratko "ta Cabalinkičeva":

(prim.3)

Posebnost ljudske kulture v Reziji, silno redka že v srednji in zahodni Evropi, je, da tam še zmeraj nastajajo nove pesmi, z novimi besedili in melodijami. Tako nam je eden od pevcev zapel pesmi, ki jih je sam zložil. Eno je zapel ob smrti svoje žene, drugo je zapel ob svoji drugi ženitvi, tretjo je zapel materi ob odhodu v vojake. Kako je tam še živa umetnost improvizacije, smo sami doživeli v neki hiši, ko smo nagovarjali starejšo ženo, o kateri smo slišali, da zna dosti pesmi, naj nam kaj zapoje, njo pa je bilo sram peti pred mlajšimi dekleti v hiši, ki so se nekaj hihitale. Končno je zapela, pa ne tisto, kar smo pričakovali, ampak je zapela v pravih verzih improviziran odgovor na naše prigovarjanje:

*Oj stara moja glava,
pa peti ona več ne zna,
in mlade se mi smejejo.*

Tako smo v vasi Bela (S.Giorgio) naleteli na plesno melodijo z imenom "ta Duajina". Zvedeli smo, da je "Duaja" vulgo-priimek starejše žene, ki še živi in ki je nekoč s to melodijo zapela uspavanko mali hčerki:

*"Sany, sany, Maričica".
Zaspi, zaspi, Maričica,
ko boš ti imela dvajset let,
tvoj oče bo ti cytiral,
ko boš ti sama plesala,
in mati te bo gledala.*

Lepa, v intimnem trenutku porojena improvizirana pesem, se je razširila po vasi in postala v pravem smislu splošno znana ljudska pesem, njena melodija je postala plesna viža "ta Duajina":

(prim.4)

Plesne melodije v vasi Bela so na splošno že dosti razvitejše v vsakem pogledu od plesne muzike v drugih vaseh. V njih, kakor tudi v mnogih drugih rezijanskih, srečamo še neko zanimivo posebnost, ki se nam zdi, kot da bi izvirala morda iz slabe violinske tehnike preprostih ljudskih godcev, pa ima svoje globoke temelje v nekem starem ljudskem izročilu: to je zvečana kvarta v teh melodijah, nekoliko nižja od naše zvečane kvarte po našem današnjem glasbenem sistemu:

(prim.5)

Taka zvečana kvarta je brez dvoma v zvezi s podobnim pojavom, ki je znan iz razmeroma redkih primerov iz drugih alpskih dežel, posebno iz Švice. Tam se pojavlja v melodijah na prastarem ljudskem inštrumentu iz lesa, t.i. alpskem rogu. Tako melodijo alpskega roga z zvečano kvarto je npr. v Švici slišal skladatelj Brahms in jo potem porabil na tistem slavnem mestu v zadnjem stavku I. simfonije. Podoben pojav v ljudski glasbi Rezije kaže, da je v starodavnem ljudskem izročilu Rezije poleg slovanskih elementov dosti prvin iz kulture nekih starejših ljudstev na področju Alp in zato je Rezija s svojo ljudsko kulturo tako silno pomembna ne samo za nas Slovence, ker je v epskih pesmih ohranila eno najstarejših slovenskih izročil, ampak za celo Evropo. S svojo žilavo zvestobo izročilu bo pomagala rešiti dosti nerazrešenih ugank in problemov alpskega ozemlja v davnih, morda celo predzgodovinskih časih:

(prim.6)

POT V REZIJU, POT V DAVNO PRETEKLOST (RTV LJUBLJANA, 25.1.1963)

Raziskovanje ljudske glasbe je v nečem podobno geološkemu. Tudi v melodijah ljudskih pesmi so ohranjene usedline različnih preteklih dob. Nekatere izvirajo iz prejšnjega stoletja, velik del sega dvesto, tristo let nazaj, dosti jih je pa še starejših. A zgodovinske podatke s točnimi letnicami imamo le za redke primere. Večinoma je naše raziskovanje navezano le na posredno sklepanje in lahko ugotavlja le relativno starost posameznih razvojnih plasti. Za tako približno določanje starosti imamo na razpolago več zanesljivih meril. Med temi so npr. dolžina in razčlenjenost melodije, obseg tonov v njej, vrsta glasbene lestvice, ritem in podobne. Iz vsega tega lahko rekonstruiramo sliko razvoja tudi za davne čase, za katere nimamo na razpolago nobenih zgodovinskih podatkov.

Taka sta torej znanstvena naloga in delo Glasbenonarodopisnega inštituta v Ljubljani. Podobno kot geologi moramo tudi mi prehoditi in podrobno raziskati vse slovensko ozemlje.

V vseh teh letih naših potovanj po Sloveniji pa nas je še posebno mikala in vabila Rezija, ki leži že onkraj italijansko-slovenske meje. V nekaj preprostih rezijanskih melodijah, zapisanih pred 80 leti, je namreč izvežbano oko lahko odkrilo znake visoke starosti. Tako smo že pred leti izrazili domnevo, da je Rezija poleg Bele krajine in Prekmurja ohranila naše najstarejše izročilo. Naša domneva je bila več kot potrjena, ko smo končno v preteklem maju lahko organizirali tja znanstveno ekspedicijo skupaj z italijanskim centralnim inštitutom iz Rima (Centro nazionale Studi Musica Popolare) pod vodstvom prof. Natalettija. To, kar smo našli tam, ne seže nazaj samo stoletja, ampak deloma celo tisočletja.

Danes, v dobi blaznega hitenja, strojev, knjig in časopisov, se nam zdi skoraj neverjetno, kako bi se moglo nekaj nenapisanega prenašati tako zvesto, preko toliko rodov, samo po ustnem izročilu. Rezija je seveda že po svoji legi nekak poseben izoliran otoček sredi nemirnega evropskega sveta, in to tudi razloži marsikaj, kar bi se zdelo na prvi pogled nemogoče. V tisto osamljeno gorsko dolino, zaprto od vseh strani z okoli 2000 metrov visokimi gorami, menda še danes le redko zaide tujec.

Kdorkoli se je vozil po zgornji Soški dolini od Kobarida navzgor proti Bovcu, je videl vstajati pred seboj vse bližje in više mogočni zid Kaninove gorske skupine. Za vasjo Žaga se cesta tako rekoč zadene v ta zid in mora v ostrem zavoju vzdolž njega nadaljevati pot do Bovca. Kdor bi na tistem mestu prelezal ta gorski zid, bi se na drugi strani znašel v gorski dolini, ki so jo izolirali ledeniki in ki se je vanjo globoko zajedla divja gorska reka Bela ali Rezija. Kdor bi hotel tja po cesti, bo moral iskati pot daleč okoli preko Trbiža in Kanalske doline, ali pa od juga preko Furlanske ravnine. Še od one strani se mora preriniti v Rezijo skozi ozko sotesko, potem se mu odpre pogled na Kanin, ki mogočno gospodari v ozadju doline. Desno od njega štrlita iz grebena vrhova Velike in Male Babe: Zdaj za njima leži

Žaga v Soški dolini. Na jugu zapira dolino skoro neprehodni, divje nazobčani greben Muzcev. Planine na severni strani doline so nekoliko prijaznejše, a nič manj visoke. V dolini sami je ledenik pustil na obeh straneh iznad globoko zajedene rečne struge nekaj izgubljenih ravníc, na katerih je našlo prostora pet večjih rezijanskih naselij. Največja in menda najstarejša naselbina so Osojane (Oseacco), ki po tipu hiš in po ozkih ulicah spominjajo na kako obmorsko mediteransko mesto. Na drugi, bližnji terasi, leži vas Njiva, onkraj reke pa Ravanca (Prato di Resia), sedež rezijanske občine. Najnižje v dolini leži Bela (S.Giorgio), najvišje gori pod Kaninom pa Solbica (Stolvizza). V gorah nad dolino so vsenaokrog raztresena poletna naselja, pastirske planine, kamor se še sedaj selijo za pol leta, od spomladi do jeseni, kar cele družine skupaj z živino, ovčami in kozami. V tem se očituje še njihov stari, polnomadski, pastirski način življenja. Za polja je le malo prostora in še manj prsti, komaj tu in tam za kako krpico njive, ki jo obdelujejo kar z motikami. Pluga, konj, voza tam ne poznajo. Vsa bremena prenašajo žene tudi po ure daleč kar na hrbtu v koših. Takele prizore smo srečevali dan za dnem. Zemlja je siromašna. Rezijanska pesem poje o njej, da je zgoraj povsod "le skala in prepad", spodaj "v dnu le voda in pa prod".

Ta način življenja, izoliranost od sveta, posebna žilavost in ponos rezijanskih ljudi, njihova navezanost na to borno, a lepo zemljo, zvestoba staremu izročilu kljub bližini furlanskih sosedov: vse to je ohranilo v ljudski glasbi Rezije arhaične pojave, ki pomenijo nekaj edinstvenega v Evropi. Primerjali bi jih lahko z okamnini davnih časov ali pa z dragocenimi arheološkimi izkopaninami, ki nam razvozlavajo dosti nerešenih problemov iz preteklosti.

Za Slovence so vse te stvari še posebno dragocene. Ali je naša ljudska pesem, ki se pač precej razlikuje od druge južnoslovanske glasbe, res le odsev nemško-avstrijskih sosedov, kot so razlagali nekateri glasbeniki pri nas in kot morda še kdo misli? Ali res nismo kot nekdanji narod hlapcev ohranili ničesar svojega in smo prevzeli le tuje od svojih stoletnih gospodarjev, kar po mnenju skeptikov sramežljivo odevamo z izrazom "alpsko"? Kje so v ljudski glasbi naše korenine in kje so korenine tistega alpskega večglasja, ki dejansko prevladuje v naši ljudski pesmi? Ta zadnji problem je bil do danes komaj sploh zastavljen. Tisti, ki so imeli večglasno petje pri nas le kot nekaj bavarsko-avstrijskega, so spregledali, da najdemo isti ali podoben pojav na celotnem področju Alp, preko Švice do francoskih in dauphinejskih gora, in prek severne Italije vse do Ligurije ob Genovskem zalivu.

Taki in podobni problemi se začenjajo polagoma razjasnjevati ob tem, kar smo našli v Reziji.

Vzemite npr. tole pesem: "*Da jora ta Kaninaua*" - Oj, gora ta Kaninova - pesem, iz katere so vzeti prej omenjeni verzi, ki opisujejo rezijansko pokrajino. Mimogrede naj omenim, da večina takih njihovih pastirskih pesmi opeva gore in planine, potoke in rože, in sicer v jedrnatih verzih, ki spadajo med najlepšo slovensko ljudsko poezijo. Toda besedila se v petju le počasi nizajo verz za verzom. Vsak verz se ponavlja in sestavlja tako sam zase že najprimitivnejšo kitico, kar je samo po sebi znak visoke starosti.

(prim.1: *Da jora ta Kaninova*)

Sleherni med nami lahko sam ugotovi, da je to nekaj popolnoma različnega od vsega, kar poznamo doslej v naši ljudski pesmi. Predvsem je tu neko starinsko dvoglasje, pri katerem spodnji glas venomer ponavlja en sam isti ton, kar se v glasbi imenuje "burdon" po brenččem tonu pri dudah. Drugič pa je tudi v melodiji zgornjega glasu nekaj posebnega,

kar jo loči od večine nam znanih evropskih napevov. Vrta se na vsega skupaj petih tonih, med katerimi ni nobenega poltona: to je posebna lestvica, pentatonska - pet tonska, stara razvojna stopnja glasbe, ki se najde pri večini t.i. primitivnih ljudstev po svetu, od Nove Zelandije do Indijancev v Južni in Severni Ameriki in črncev v Afriki, v Aziji pri Kitajcih in pri drugih mongolskih narodih. Med indoevropskimi narodi pa velja pentatonika za posebnost keltskih ljudstev in je razširjena posebno na Škotskem in Irskem. Sledovi pentatonike pa se kažejo pač še tudi pri Slovanih, posebno severnih, deloma tudi pri Slovencih. Od kod torej pentatonika v Reziji? Ali se kaže pri tem neka praslovanska okamenina ali pa je to dediščina kakih keltskih ljudstev, nekaj tu bivajočih?

(nadaljevanje prim.1)

Takih pentatonskih melodij z burdonom pojo Rezijani kar dosti, čeprav nikjer drugje v Evropi ni doslej kaj takega znanega. Dasi torej predstavljajo nekaj zelo starega, starejšega skoro od vsega, kar poznamo v srednji Evropi, to še zdaleč ni najstarejša plast rezijanske glasbe, temveč šele neka srednja plast. Še starejša je plast s samo štiritemonskimi melodijami. Tudi teh je v Reziji dovolj, celo v njihovi instrumentalni glasbi za ples, ki jo sestavljata violina - "citira" in mali kontrabas s tremi strunami - "brunkula". Tudi ta muzika je nekaj novega za nas, posebnega, tudi pri njej slišimo vseskozi dvoglasje z burdonom. Zgornja melodija v temle primeru pozna samo štiri različne tone, tetratoniko:

(prim.2)

O visoki starosti štiritemonskega glasbenega sistema priča na eni strani to, da imamo pri evropskih ljudstvih ohranjene le zelo redke sledove takih in podobnih pojavov in sicer bodisi v nekaterih otroških pesmih, tu in tam v obrednih pesmih v zvezi z običaji davnega izvora.

Še boljša priča za visoko starost takih melodij pa so podobne štiritemonske melodije pri nekaterih ljudstvih v arktičnih tundrah Sibirije, npr. Vogulih in Ostjakih, pa Laponcih, ali pa pri ostankih najstarejših prebivalcev Afrike, Bušmanih v stepah Kalaharija, torej pri ljudstvih, katerih splošna kultura je nekako na stopnji lovcev iz kamene dobe. Kako daleč segajo po izvoru nazaj podobne rezijanske melodije, je za zdaj seveda stvar domneve. Kolikor moremo sklepati po doslej znanih pojavih v Evropi, najbrž ni pretirano postaviti tako glasbeno kulturo v tem delu sveta najkasneje na začetek srednjega veka, precej verjetno pa je po izvoru še dosti starejša. Presenetljivo za Rezijo je namreč, da take melodije niso nikakršni slučajni, redki ostanki, kot drugje v Evropi, ampak v rezijanskih pesmih prevladujejo z absolutno večino.

V tej starodavni kulturni plasti, ki je starejša od pentatonske, pa lahko v Reziji spet dobro ločimo dve razvojni dobi. To bom pojasnil lahko najlažje ob vzorcu na klavirju. Pentatonika brez poltonov je pet tonov v takile razvrstitvi:

(primer)

Melodije v Reziji razširijo včasih ta obseg še navzdol s ponovitvijo enega ali dveh tonov v spodnji oktavi:

(primer)

Tetratonika pa naniza štiri tone v takem še skromnejšem skeletu:

(primer)

ali pa z razširjenim obsegom navzdol:

(primer)

To bi bila razvojno mlajša plast take štiritonse glasbne kulture. Še starejša plast pa je omejena pravzaprav na jedro treh tonov:

(primer)

ki jim je le v začetku pesmi dodan mimogrede še četrti spodaj:

(primer)

Ta plast je v rezijanskih pesmih najmočneje zastopana. V dvoglasnem petju z burdonom se taka melodija sliši takole:

(prim.4: *Da jora ta Čaninoua* - Učja)

Toda niti s takimi, starodavnimi melodijami nismo še prišli do dna preteklosti, kot se nam kaže iz ljudskega izročila Rezije. Pod vsem tem lahko razločimo še neko starejšo kulturno plast, ki je spet v tem delu Evrope danes nekaj edinstvenega, naravnost nezaslišanega. Kdo bi doslej pričakoval nekaj tako divjega, skoro grozljivo elementarnega v zahodnih Julijskih Alpah, tako rekoč v srcu Evrope?:

(prim.5: *Ta ryščina*)

Za to plast je značilno, da tisto osrednje jedro treh tonov ni uglašeno po našem evropskem glasbenem sistemu, kot smo ga vajeni, temveč predvsem zgornji ton, terca, niha med veliko in malo. Tudi sam način petja je zelo značilen v primeri z drugimi rezijanskimi pesmimi iz mlajše plasti: tu prihaja petje grobo in ostro iz krčevito stisnejnega grla. Nehote nas to spominja na izraz "tuljena pesem" - po latinsko "carmen ululatum", ki ga beremo v nekem pisanem poročilu iz 5.stol. o divjih ljudstvih v Alpah, ki so zajeli in pobili dva meniha misijonarja, pri tem pa plesali okoli njiju tako tuleče pojoč. Melodije te vrste so v Reziji precej redke, kot je pravzaprav pričakovati pri ostankih neke take pradavne kulture. Od kdaj in od kakih ljudstev izvirajo, bi bilo skoro nemogoče reči, če ne bi imeli pri nekaterih gorskih masivih na Balkanu pa tudi v Italiji pri pastirskih ljudstvih ohranjene podobne pojave. Zelo podobne dvoglasne melodije, tudi z burdonom na spodjem glasu in enak način petja srečamo npr. pri pastirjih v gorah centralne Bosne.

(prim.6)

Nekateri znanstveniki imajo take melodije za ostanek kulture predslovanskih prebivalcev Balkana in jih prištevajo npr. Ilirom. Po najdiščih podobnih pojavov v Evropi sklepajo drugi celo na njihovo predindoevropsko poreklo.

S precejšnjo verjetnostjo smemo torej take rezijanske pesmi imeti za ostanek kulture nekih predslovanskih prebivalcev v Alpah, o katerih ne vemo pravzaprav ničesar, niti pravega imena, kvečjemu le to, da so morali biti po vsej verjetnosti živinorejci - pastirji. Nič čudnega in neverjetnega ne bi bilo v tem, da so v skritih gorskih koticah živeli ostanki prejšnjih pra-prebivalcev še po prihodu Slovencev na to ozemlje, se z njimi pomešali in jim zapustili del svoje kulturne dediščine poleg nekaterih krajevnih imen celo tudi v ljudski umetnosti.

Pri tej priliki naj omenim še neki drugi ostanek predslovanske kulture v naši ljudski glasbi. Že pred leti smo preiskovali, od kod je prišel v naše ljudske pesmi nek poseben, petdelni ritem, ki ga pri drugih Slovanih ne najdemo, ki se pa kaže pri nas v mnogih starih baladah in celo še v novejših pesmih, kot je npr. tista splošno znana "Jaz pa pojdem na Gorenjsko". Po nahajališčih istega ritma drugod po Evropi smo izrazili domnevo, da je po vsej priliki keltskega porekla. In sedaj smo veliko pesmi s takim ritmom odkrili v Reziji, dobili smo jih še celo v živi plesni obliki in celo prevladujoče tudi v instrumentalni glasbi citire in brunkule. Iz vsega tega se vidi, kako naša pesem posebno v severozahodni Slov-

eniji v alpskem področju vsebuje nekatere pred slovanske primesi, ki so nam prešle tako rekoč v kri in jih imamo danes za značilno slovenske.

Velikanski pomen odkritij v Reziji pa ni samo v tem, da sega njihovo ljudsko izročilo, kot je še danes ohranjeno, deloma v predzgodovinsko dobo. Prav zaradi tega, ker imamo v rezijanskem izročilu ohranjene tako jasno razne kulturne plasti iz različnih časovnih obdobj, se nam naenkrat začne pojasnjevati doslej nerešeni problem, od kod in od kdaj izvira na alpskem prostoru tisto znano alpsko večglasje, ki pozna danes izključno samo durovske melodije in posebne vrste akordično melodiko s širokim obsegom. Korenine tega večglasja morajo ležati že v tistem predzgodovinskem dvoglasju z burdonom, ki smo ga spoznali iz prejšnjih primerov. In ko se je prvotni niz tonov, ki niso še bili uglašeni po nam znanem sistemu, razvil morda pod vplivom kakih drugih ljudstev, v tetratoniko in pentatoniko, najdemo že v tistih plasteh večino melodij z "alpsko" akordično melodiko, ki nam danes delajo vtis dura. Takale tetratonska pesem se nam zdi zaradi tega kar nekam znana in domača, kljub temu, da sega po vsej priliki več kot 1000 let nazaj:

(prim.7: *Ta kucinoua(?)*)

In ne samo to. Kasnejše plasti rezijanskega izročila, kasnejše od čiste pentatonike, kažejo, kako sta se petim tonom pentatonike začela polagoma dodajati še dva manjkajoča in je iz tega zrasla sedemtonska durova lestvica, kot prevladuje danes v vsej ljudski glasbi srednje Evrope okoli Alp. Primer take rezijanske pesmi z izpolnjeno pentatoniko in burdonom kaže obenem ritem, za katerega smo omenili verjeten keltski izvor:

(prim.8: *Ta lipi moj črni potok*)

In končno se začenja v teh mlajših razvojnih plasteh tudi spodnji glas razgibavati in prehaja iz enega samega tona tu in tam na sosednje tone, obenem pa se v pesmih lahko sledi zametek nekega tretjega srednjega glasu v prejšnjem dvoglasju. Tako pripelje razvoj končno do pesmi s troglasjem, ki so že zelo blizu danes znanemu alpskemu večglasju, le da je v spodnjem glasu ohranjena izrazita zveza z nekdanjim burdonom:

(prim.9: *Ko uo na Kylo si došel (Da lipa me no)*)

Iz vsega tega je razvidno, da tisto večglasje v naši ljudski pesmi ni nekaj bavarsko-avstrijskega, ampak sega po izvoru daleč nazaj v predzgodovinske čase, na kar kažejo tudi podobni sistemi večglasja daleč od Alp v Tatrah in Karpatih ali celo v južni Albaniji in sosednjem grškem Epiru. Kljub temu, da so prodrli v našo pesem nedvomno tudi vplivi nemških sosedov s severa, predvsem kot kaže od 17. in 18. stol. dalje, pa je morala vplivati na izraz naše ljudske pesmi v marsičem bistveno kultura pred slovanskih prebivalcev na našem ozemlju. Podobno velja za ostale južne Slované na Balkanu, le da so različne etnične primesi prvotnih prebivalcev in kasnejših slovanskih naseljenikov ustvarile povsod drugačno obliko ljudske kulture in seveda tudi glasbe.

Stara slovanska dediščina pa se kaže v Reziji po vsej priliki v pripovednih epskih pesmih, ki so za razliko od vseh drugih zmeraj strogo enoglasne, pa najsi gre za pesmi o kralju Matjažu ali še starejše o Lepi Vidi in Godcu pred peklom. Nekatere najstarejše med njimi, ki ponavljajo verz za verzom monotono primitivno melodijo na treh tonih, lahko s polno pravico imenujemo epske pramelodije, ki so se na vsem ozemlju srednje in zahodne Evrope prvič odkrile nam v Reziji.

(prim.10:)

Rezija nam tako odkriva dosti doslej neznanih stvari iz naše davne preteklosti. Prav

Reziji se moramo zahvaliti, da dobiva slovenska ljudska umetnost za kulturno zgodovino vse Evrope poseben pomen in častno mesto med evropskimi narodi.



Pevke in godca iz Bile v Reziji, 1962. Foto: Valens Vodusek. Iz fotoarhiva GNI.

SLOVENSKA GLASBENA NAREČJA (RTV LJUBLJANA, 12.3.1963)

Kaj je narečje v jezikovnem smislu, je splošno znana stvar. Skoraj vsak od nas ve že iz lastne izkušnje, da ima sleherna slovenska pokrajina svoje posebnosti v govorici, da npr. govorijo Gorenjci precej drugače kot Dolenjci, zopet po svoje Štajerci, Korošci, Primorci, Prekmurci. Jezikoslovci ločijo pri nas sedem takih večjih narečnih skupin: poleg šestih naštetih: gorenjske, dolenske, primorske, štajerske, koroške in panonske (v katero spada poleg Prekmurja še kos Štajerske s Slovenskimi goricami), navajajo še takoimenovano rovtarsko narečno skupino, ki se začinja že blizu Ljubljane in obsega hribovsko ozemlje od Vrhnike in Škofje loke preko Idrije, Cerčna in Tolmina do zgornje soške doline. Vsaka od teh narečnih skupin obsega seveda spet dosti manjših področij, vsako spet s svojimi manjšimi posebnostmi v govoru. Na Štajerskem npr. je govorica Savinjske doline precej različna od one na Dravskem polju južno od Maribora, na Gorenjskem govore v Bohinju drugače kot okoli Kranja in spet drugače npr. v Tuhinjski dolini. Slovenija je resnično klasična dežela jezikovnih narečij, kjer se na majhnem prostoru najde toliko različnih govorov, da se ljudje iz oddaljenejših področij celo težko med seboj razumejo, če govorijo v domačih narečjih.

Zdaj pa se vprašamo, ali lahko ločimo kake podobne narečne razlike tudi v slovenski ljudski glasbi, to se pravi, ali so kakšne večje, opazne razlike tudi v melodijah, v ritmu in v načinu petja po raznih slovenskih pokrajinah? S tem vprašanjem se je ukvarjal že pokojni France Marolt, ki je bil med našimi prvimi in najvidnejšimi raziskovalci glasbene folkloristike. Marolt je ločil na Slovenskem pet različnih glasbenih narečij. Namesto izraza "glasbeno narečje" pa je skoval sam in uporabljal izraz "nazvočje", ki se kar dobro poda za označevanje pokrajinskih posebnosti v ljudski glasbi, ki so v nečem podobne jezikovnim narečnim posebnostim.

Seveda je treba takoj na začetku povedati, da Slovenija po svoji ljudski glasbeni govorici ni tako razdrobljena kot je po jezikovnih narečjih: največji del Slovenije od Gorice in Trsta do Maribora in Brežic tvori po ljudski glasbi eno samo enotno področje, eno nazvočje, kljub temu, da obsega rezne pokrajine z zelo različnimi narečji: Beneško Slovenijo, Primorski Kras, Notranjsko in Dolensko, del Gorenjske in večji del Štajerske. Sploh se meje med jezikovnimi narečji in glasbenimi nazvočji največkrat ne ujemajo. Proti sedmim slovenskim večjim narečnim skupinam stoje nasproti pravzaprav le tri nazvočja. (Na koncu bomo omenili še dve nazvočji, od katerih je eno omejeno na silno majhen prostor, drugo pa je že skoro povsem izginilo.) Glavna tri nazvočja ločimo najbolje že po tem, koliko glasno petje je kje v navadi.

Začnimo s tistim, ki danes obsega največji del Slovenije, s **triglasnim petjem**, in sicer na ozemlju, ki smo ga malo prej navedli: od Trsta do Brežic in Maribora. Najbolj značilno

za vse to glasbeno nazvočje je fantovsko triglasno petje: eden sam poje naprej, kot se temu reče z domačo ljudsko označbo; po umetni današnji pevski označbi bi bil to 2.tenor ali bariton. Drugi, tudi sam, recimo 1.tenor, poje čez, t.j. za terco višje, večinoma kar v vzporednih tercah s prvim. Vsi drugi pevci, kolikor jih pač je, basirajo. Primer za tako fantovsko petje naj bo voglarska pesem z Dolenjskega, in sicer iz Kompolja pri Boštanju ob Savi. Voglarji so fantje iz vasi, ki pridejo ob svatbi zapet ženinu in nevesti pred hišo in so nato pogoščeni z mesom in pijačo. Tamkajšnja voglarska pesem se začinja z besedami: *Sinoči sem slišal eno ptičico pet, no tacga veselja še ni blo na svet*. Tu navajamo le začetne kitice.

(prim.1: "Voglarska")

Na temle posnetku je najmočnejše slišati najvišji glas tistega, ki poje "čez", vendar je pri takem petju vedno glavni in vodilni glas tistega, ki poje "naprej": on resnično vodi in tudi zmeraj začinja pesem. To je bolje razvidno pri naslednjem primeru, kjer poje mož naprej, žena čez, še en moški glas pa basira. Tudi ta pesem je z Dolenjskega in sicer iz Osrečja pri Škocjanu: Zabavljiva pesem novoletnih kolednikov, ki jo ti zapoje pred hišo, kjer jih niso nič obdarovali.

(prim.2: *Očka s klučk ropočejo*)

Po moškem, t.j. fantovskem triglasnem petju je na vsem tem področju povzeto žensko triglasno petje. Stara domača označba za glasove pri takem petju je skoraj povsod po Sloveniji "tenko peti" za najvišji glas, sopran, "debelo" za vodilni glas, alt in "bas" za tretji, najnižji glas. Takole zapoje dekleta in žene v Porebri nad Tuhinjsko dolino staro balado o fantiču in mrtvaški lobanji, ki se poje po stari navadi, kadar "vahtajo" ali varjejo mrliča. Bas jo v temle primeru ubira nekoliko po svoje.

(prim.3: *Fantič je šu prou daleč u vas*)

Dandanes, ko je fantovsko petje na vasi povsod že močno opuščeno, se sliši največkrat le še dvoglasno petje v tercah, ki se smatra za značilno slovensko in je res vsakemu med nami, kdor ima le količkaj posluha, že takorekoč prirojeno. Seveda je to samo recimo iz zadreg poenostavljeno triglasno petje z opustitvijo basa. Čeprav tako petje vsi poznamo, naj sledi za primer zbadljiva pesem z Dolenjskega o krojačih, "žnidarjih". Njihova korajža in pamet je bila za našo starejšo ljudsko umetnost, bodisi na slokah na panjskih končnicah, bodisi v pesmih, priljubljena tarča za zbadljivke.

(prim.4: *Ko so pršli po svetu, mi žnidarji trije*)

V novejšem času velja pri takem dvoglasnem petju že zgornji glas za vodilni in tudi tečeta oba glasova skoraj brez izjeme v vzporednih tercah. Starejši način petja, pri katerem je vodilni spodnji glas in kjer se sem in tja poleg terc pojavljajo še drugi intervali, je dobro razviden iz tele malo znane stare ljubzenske pesmi, kot jo zapojeta dve starejši ženi iz Stahovice pri Kamniku.

(prim.5: *Sonce mi je nizk prsalo*)

Drugo slovensko nazvočje je ono, kjer je doma **štiri-** ali celo **peteroglasno petje**. To je predvsem vsa slovenska Koroška pa severni konec Primorske z zgornjo Soško dolino, severna Gorenjska in severozahodni del Štajerske, torej ves pravi alpski del Slovenije. Tudi za vse to ozemlje je značilno prav fantovsko petje. Osnova je ista kot pri triglasnem petju, le da se nad zgornjim glasom, ki poje čez, doda še višji glas, zelo visok tenor, ki mu po domače pravijo, da poje "tretko" ali "drajer", ker pač začno šteti glasove od vodilnega glasu

navzgor: naprej, čez, tretka. Ker je spodaj še bas, je to torej štiriglasno petje, ki pa zahteva precej izurjenosti, ker tu glasovi ne tečejo vzporedno, ampak ima vsak svojo izrazito melodijo in se glasovi včasih tudi križajo. Tudi melodije teh pesmi se v nečem razlikujejo od onih pri triglasnem petju: slednje ne vsebujejo prav širokih intervalov, temveč se gibljejo večinoma v sekundah in tercah navzgor ali navzdol. Štiriglasno petje na tretko pa je možno le na melodije s širokimi intervali. Taka melodija je npr. ona splošno znana "*Jaz pa pojdem na Gorenjsko*". Takole se sliši v petju na tretko v Podkorenu v Zgornji Savski dolini:

(prim.6: *Jaz pa pojdem na Gorenjsko*)

To polno štiriglasno petje tudi žal že izumira, pred 150 leti je tako še pela vsa zgornja Gorenjska v Bohinju, okolici Bleda pa dol skoro do Ljubljane, prav tako tudi na Štajerskem vse do Sotle in je seglo to celo na Dolenjsko. V gorskih dolinah naših planin je zadnje zatočišče tega posebnega petja. Za primer še ena ljubezenska fantovska pesem s Podkorena na tretko:

(prim.7: *se že svita bo den*)

Včasih se je nad najvišji glas, ki je pel na tretko, vzdignil še eden višje. Temu so potem rekli "na štrto". Danes, ko že ni več tako visokih tenorjev, morajo za ta najvišji peti glas pomagati že ženske. Takole gre peteroglasna pesem "na štrto" iz Luč v Zgornji Savinjski dolini: *Mene glavica boli, da me še nikol tak ni, ovbe moja glava, kna bo več zdrava*.

(prim.8: *Mene glavica boli*)

Tretje slovensko nazvočje bi lahko imenovali panonsko nazvočje, ker se njegove meje skoro točno krijejo z mejami panonske narečne skupine. Predstavlja ga predvsem Prekmurje, zraven pa spada še kos Štajerske s Slovenskimi goricami. Pravo domače petje tu je le dvoglasno in se v marsičem bistveno razlikuje od petja v doslej naštetih dveh nazvočjih. Predvsem so že melodije same drugačne. Melodije, kot smo jih slišali doslej, so prave durovske melodije, durovski značaj še bolj poudarja tudi bas s svojima glavnima stopnjama na toniki in dominantni. Prekmurske melodije pa pravzaprav ne poznajo dura v današnjem pomenu, ampak so ostanek neke starejše dobe, ko še ni bilo ne dura ne mola, temveč je bila oktava razdeljena na samo pet tonov brez slehernega poltona. Tako pettonsko lestvico nam najbolje ponazarjajo črne tipke na klavirju, če bi pa vzeli za osnovo ton c, bi se taka pettonska lestvica glasila: c, d, f, g, a. Takale je prekmurska pettonska melodija:

(prim.9: *Ftiček pa sidi na zelenoj vejki*)

ali pa še drug primer:

(prim.10: *Po cesti mi gresta študentara dva*)

Pri dvoglasju se tudi drugi glas, vsaj v starejših pesmih, giblje samo po petih tonih pettonske lestvice, pri tem nastajajo različni intervali med obema glasovoma, poleg terc zelo pogosto kvarte in kvinte:

(prim.11: *Slušajte vsaki den novega kaj*)

Takole prikrojijo v Prekmurju v Črenšovcih na svoj način petja ono splošno slovensko "*Al me boš kaj rada imela*":

(prim.12: *Jaz bi rad k deklinam hodu*)

Lepota in čar tega panonskega dvoglasja sta vidna posebno v starih prekmurskih pesmih, kot je npr. naslednja legendarna balada v ženskih glasovih:

(prim.13: *Zraslo mi je drejvo*)

Kot posebno slovensko nazvočje je Marolt navajal ljudsko glasbo Bele krajine. Toda

najstarejše belokranjske pesmi, na katere ni vplivala niti Dolenjska niti Hrvaška, kažejo v bistvu prav enak način dvoglasja, kot smo ga pravkar spoznali v panonskem nazvočju. Tudi po besedilih pesmi imata obe ti naši pokrajini, čeprav sta razmeroma precej oddaljeni, zelo mnogo skupnega. Njuna zveza se da dobro slediti preko sosednjega hrvaškega kajkavskega ozemlja, ki spada v bistvu k istemu nazvočju. Takale je npr. pesem k stari obredni igri "most" v Predgradu iz Bele krajine:

(prim.14: *Jel je trden ta vaš most*)

Ko se pri tej igri začno previjati pod rokama prvih dveh plesalcev, pa zapoje še drugo pesem v enakem dvoglasju. Samo konca te in one pesmi spominjata na hrvaško petje. Moram pa pripomniti, da igre most Hrvati ne poznajo.

To so torej tri glavna slovenska nazvočja, ki bi jih lahko imenovali osrednjeslovensko, severnoslovensko in panonsko, ki obsega poleg Prekmurja in kosa Štajerske še Belo krajino.

Zaradi popolnosti naj omenim še istrsko nazvočje, ki ima svoj center v hrvaški Istri in na Kvarnerskih otokih (Krku, Cresu, Lošinju, Rabu), pa je segalo včasih tudi v slovensko Istro in Belo krajino. Istrsko dvoglasje je čisto nekaj posebnega, dela vtis neke čudne hromatike, ker se giblje v samih netemperiranih intervalih, ki so nam dandanes precej tuji in jih sploh ne moremo točno reproducirati. Za primer naj bo pesem z otoka Krka na besedilo, ki je znano z drugačno melodijo iz Bele krajine: "*Sve tičice milo poje, da gora zvone*":

(prim.15: *Sve tičice*)

To istrsko nazvočje se je na južnem slovenskem ozemlju v novejšem času že skoraj čisto izgubilo. Najde pa se še tu in tam kaka mala sled, npr. v tejle pesmi iz Špeharjev v Beli krajini:

(prim.16: *Široko more i Dunaj*)

Prav na koncu naj kot otoček s posebnim starinskim nazvočjem omenim še Rezijo, ki sem jo navajal z več primeri že v eni prejšnjih radijskih šolskih ur. Najbolj tipično za rezijansko nazvočje je dvoglasje z ležečim spodnjim glasom, ki je še starejše od panonskega. Tudi melodije so večinoma še enostavnejše, samo na treh tonih. Naj vas spomni na to, kar je bilo o Reziji že govorjenega, tale zadnji primer:

(prim.17:)

LJUDSKA PESEM - KAŽIPOT V PRAZGODOVINO GLASBE (RTV LJUBLJANA)

Zgodovina evropske glasbene umetnosti sega kakih tisoč let nazaj. Iz 9. in 10. stol. imamo ohranjene prve skromne poskuse umetnih skladb. Trajalo je torej več sto let, preden se je Evropa po nemirnem razdobju preseljevanja narodov toliko umirila in kulturno dvignila, da so lahko pognale prve mladike umetne glasbe. Vsiljuje pa se nam vprašanje: kaj pa pred tem? Tista barbarska nomadska plemena, ki so se ob preseljevanju narodov naselila v Evropi, le niso bila tako barbarska, da ne bi že prej imela svoje ljudske glasbene umetnosti. To vemo iz poročil starih rimskih in grških zgodovinarjev, ki sem in tja omenjajo njihovo petje in plesanje. To vemo tudi iz prepovedi cerkve, ki je v prvih stoletjih po preseljevanju narodov strogo prepovedovala vse poganske običaje novih ljudstev, pa tudi njihove pesmi in plese kot nekaj nedostojnega, poganskega. Kakšne so bile te pesmi in plesi, o tem iz omenjenih poročil in prepovedi ne izvemo skoraj ničesar. In ker Evropa notne pisave v tistih časih še ni poznala, je že zaradi tega izključena možnost kakega notnega zapisa pesmi iz tistih časov. Toda kljub temu, da nas v tem vprašanju pustita na cedilu splošna in glasbena zgodovina, imamo eno možnost, da s precejšnjo točnostjo ugotovimo, kakšna je bila tista pesem pred 1500 leti. To možnost nam daje ljudska pesem, kot jo poznamo danes.

Ljudska umetnost, ki se po ustnem izročilu prenaša iz roda v rod, je bila od nekdaj neke vrste pastorka. Zgodovina nam pove, da je bila v zadnjih 1500 letih večinoma preganjana od cerkvenih in državnih oblasti, sedaj iz tega, sedaj iz onega vzroka. Toda preprosto ljudstvo je na tem svojem izročilu viselo z neverjetno žilavostjo in tako so se nam ponekod kljub vsem prepovedim in zatiranju ohranili ostanki nekega davnega izročila kot nekake okamenine iz prazgodovinskih časov.

V eni od letošnjih šolskih oddaj smo že govorili o tem, kako se je ljudska pesem v teku stoletij počasi, toda organsko razvijala iz najpreprostejše enostaničnice - kratke melodije na en sam verz - do štirivrstične ali celo osemvrstične kitične oblike, ki dandanes prevladuje. Poleg oblike pa imamo na razpolago še en zunanji znak za približno določitev starosti neke pesmi in to je obseg melodije po številu tonov, ki jih uporablja. Večina ljudskih pesmi namreč, za katere sklepamo po besedilu in po drugih znakih, da so zelo stare, za katere pa ne vemo točnega časa nastanka, ima neko skupno značilno potezo: njihove melodije se omejujejo na zelo majhno število tonov, recimo štiri, tri, pa tudi samo na dva tona ali celo na en sam ton.

Spomnimo se na tisto znano pesem, ki smo jo omenili že zadnjič: *"Dere san ja mali bia, te je lušno blo, kolca sem po hiš potaka, varva mačkico"*. Rekli smo, da je ta melodija prvotno pripadala nekemu staremu plesu, ki je bil zapisan že pred 400 leti, po obliki plesa sodeč pa sega po vsej priliki še dalje nazaj, v srednji vek. Pa tudi če ne bi imeli za to melodijo nobenih zgodovinskih podatkov, bi lahko sklepali na njeno veliko starost že samo

po njenem majhnem obsegu: prvi del melodije se giblje na vsega skupaj treh tonih (v obsegu velike terce). V začetku refrena se pojavlja dodatno še en nov, četrti ton, toda ta refren je že poznejši dodatek, zapis te melodije izpred 350 let ga ne pozna in se omejuje na prvi del s tremi toni.

Melodij s tako majhnim številom tonov je v slovenski ljudski pesmi ohranjeno le še malo. Ohranilo se jih je razmeroma največ v odročnih krajih, daleč od železnice in velikih cest. V takih krajih se npr. še dandanes prepevajo stare ljudske balade, ki so se drugod že opustile in pozabile. Na splošno sta nam najstarejše glasbeno izročilo v Sloveniji ohranili dve pokrajini: na skrajnem severozahodnem oglu gorska dolina Rezija (ki spada pod Italijo) in Bela krajina v nasprotnem, skrajnem jugovzhodnem delu. Izmed več rezijanskih pesmi, ki se pojo samo na treh tonih, je recimo tale plesna pesem, ki se poje tudi v bližnji Žagi v zgornji Soški dolini:

Ta lepa moja rožica, ta lepa moja rožica.

Takale melodija se nam mogoče niti ne zdi tako svojevrstna, ker ima kljub svojim trem tonom le značaj durovskega tonovskega načina, podobno kot prej omenjena prleška "Dere sen ja mali bija". Bolj svojevrstna pa je npr. druga rezijanska plesna pesem, ki pozna tudi le tri tone, pa se giblje večinoma samo med dvema:

Oj gora ta Učejina, oj gora ta Učejina.

Ta melodija je še veliko primitivnejša in sega brez dvoma še nazaj v čase, ko ni bilo na svetu še niti dura niti mola.

Zopet drugačen značaj imajo belokranjske starinske pesmi, ki so se ohranile do danes v zvezi z nekaterimi starimi običaji, ki sami na sebi po mnogih znakih kažejo nazaj v predkrščansko dobo. To so predvsem običaji na kresni večer. Kakor se sicer dandanes v Beli krajini pojo pesmi, ki so znane drugod po Sloveniji, na kresni večer se naenkrat oglasijo nenavadne pesmi, ki nimajo po melodiji z drugimi našimi ljudskimi pesmimi nič skupnega. Takole npr. se glasi pesem, s katero se fantje kličejo na kres (v Draščih):

Oj Ive, pridi k nam na kres.

In ko hodijo potem v poznih večernih urah dekleta od hiše do hiše, pojo pred vsako hišo pesem, s katero po starem verovanju prinašajo srečo domačim ter plodnost živini in poljem:

Pred vrati vam hruška zrasla.

In kadar gredo na tem nočnem obhodu skozi vinograde, pojo spet drugo pesem, ki naj prinese plodnost vinogradom:

Ne hodi vince iz gore, čemo ti dati rezače.

Vse te melodije so si podobne, imajo pa nekaj skupnega s kresnimi melodijami iz drugih krajev Bele krajine, ki so sicer drugačne: vse se vrtijo večinoma na treh sosednjih tonih in se morda le tu in tam dotaknejo bežno še četrtega tona, pa niso ne v duru, ne v molu, ampak v nekkih drugih, starejših tonovskih načinih. Podobnih melodij z istimi lastnostmi imamo še več po drugih pokrajinah Jugoslavije, v nekaterih delih Hrvaške, Srbije, v Bosni, Črni gori in Makedoniji. Pa še več: take melodije so se ohranile v zvezi z nekaterimi starimi običaji tudi v drugih slovanskih deželah, pri Bolgarih, Slovakah, Čehih, Poljakih in Rusih. Na podlagi tega pa lahko napravimo precej točen sklep o starosti teh melodij: če so namreč na splošno ljudske pesmi slovanskih narodov precej različne med seboj, nekatere starinske melodije pa so si pri vseh teh geografsko tako oddaljenih narodih med seboj

podobne kot jajce jajcu, potem si je možno to razlagati le na ta način, da izvirajo še iz dobe praslovanske skupnosti. Njihova starost bi bila potemtakem najmanj 1500 let.

Pa nam ne gre tukaj samo za poudarjanje starosti nekaterih naših melodij, ampak še za nekaj drugega. Poleg takih melodij na treh tonih imamo ohranjene prav na Balkanu pri nekaterih jugoslovanskih narodih in pri Bolgarih še primitivnejše melodije na samo dveh tonih, a tudi te le v zvezi s starimi običaji. Taka je npr. pesem lazaric v Srbiji, deklet, ki hodijo spomladi podobno kot pri nas o kresu, od hiše do hiše in pojo:

Ovde lani minumo, ovde lani minumo.

Enako na dveh tonih se giblje tudi ta svatbena pesem iz Srbije:

Izvi se loza grozdova.

Tu in tam najdemo na Balkanu zapisano celo kako pesem na enem samem tonu. In to ni slučajno, saj je priznано, da so med vsemi evropskimi narodi prav južni Slovani ohranili v svoji ljudski pesmi nekatere najstarejše poteze ljudske glasbe sploh. In tako se zdi, da čim dalje gremo po poteh ljudske glasbe nazaj v preteklost, tembolj se oži obseg tonov, ki jih je človek uporabljal za svoje pesmi in se na koncu - oziroma bolje rečeno na začetku razvoja - zoži na en sam ton. Domneva takega razvoja je tem bolj verjetna, ker najdemo podobne melodije z dvema sli tremi toni tudi pri mnogih primitivnih ljudstvih drugih kontinentov, npr. v Indiji, Avstraliji, Južni Ameriki itd.

Tako domnevo bi potrjeval z druge strani še en pojav, ki sem ga pred leti sam doživel med pastirji v bosanskih planinah. Na njihov ljudski praznik se zbero ljudje iz vseh pastirskih vasi na visoki ravnici, kjer uprizarjajo razne igre, pa končajo praznovanje s petjem in plesom. Zgodilo se je, da so še pred začetkom iger žene in dekleta, ki so stale ločeno od moških v veliki skupini pod hribom, zapele. Toda to je bila pesem brez besed in melodije, a po svečanih obrazih se je videlo, da to pomeni za njih pravo pesem: bil je en sam ton, ki ga je pelo kakih sto žena in deklet, in ki je trajal izdržan eno minuto, dve, tri, štiri in še dlje. Čudno je odmeval ta ostri in gosti, dolgo izdržani ton iz sto grl sredi raztrganih bosanskih planin. Bil je to kot dih neznanе prazgodovine. A za to besedo se ne krije samo neka pesniška primera. V to smer kaže celotni razvoj, kolikor ga po ohranjenih pesmih lahko sledimo nazaj v preteklost. Danes poznamo ljudske pesmi, ki se gibljejo po vseh sedmih tonih lestvice, bodisi v duru ali pri nekaterih narodih tudi v molu. Na začetku razvoja glasbe si pa lahko predstavljamo v prazgodovini človeka, ki je ponosen obvladal en sam ton. Ta mu je bil izhodišče kasneje za sosednji ton zgoraj ali spodaj. Melodija mu je že pomenila menjavanje med tema dvema tonoma. Kdo ve, koliko časa je potreboval, da je iz utrjene podlage osvojil še tretjega, za njim četrtega in petega. Seveda ni šel ta razvoj v vseh deželah enako hitro oz. enako počasi. Srbija, Bosna, Makedonija so npr. zaradi posebnih zgodovinskih razmer šle v razvoju veliko počasnejšo pot. Zato je npr. v njihovih ljudskih pesmih le majhen procent takih, ki bi šle preko obsega kvinte. Prav tako je Črna gora ohranila večinoma še ono stopnjo ljudskih pesmi le z nekaj toni, ki se zato zdijo za današnji okus nekam primitivne, kot je npr. znano Zetsko kolo z melodijo na treh tonih:

Skoči kolo da skočimo.

Slovenci pa smo enako kot del severne Hrvaške in Dalmacije že zgodaj prišli pod vpliv zahoda in zato se je ljudska glasba pri nas razvijala drugače in predvsem hitreje. Toda prav zaradi različnih zgodovinskih pogojev je Jugoslavija med vsemi državami sveta dežela, ki ima eno najbolj pestrih in najbogatejših zakladnic ljudske umetnosti. Ta zakladnica pa je

posebno dragocena tudi zato, ker hrani dokumente, ki med vsemi evropskimi narodi kažejo najdlje nazaj v preteklost glasbe in tako očitujejo dolgo, a strnjeno pot, ki jo je človeški duh prehodil od prvih začetkov razvoja.

O ZNAČILNOSTIH SLOVENSКИH LJUDSKIH MELODIJ

UVOD
(RTV LJUBLJANA, 1973)

Za novo radijsko sezono, ki se tačas pričinja in bo trajala do prihodnjega poletja, je bilo dogovorjeno z glasbenim oddelkom Radia Ljubljana, da bo uvrščenih pod naslov "Slovenska zemlja v pesmi in besedi" v krajših presledkih nekaj oddaj, v katerih naj bi spregovoril o značilnosti slovenskih ljudskih melodij oziroma naše ljudske glasbe. To bi utegnilo zanimati marsikoga, ki je spremljal neštevilne oddaje v zadnjih letih s pesmimi iz vseh koncev Slovenije, in tudi morda ne bo čisto nezanimivo za pevce, ki so prispevali pesmi. Namenil sem se torej, da povem čimbolj preprosto in razumljivo, zakaj je slovenska ljudska pesem - včasih so rekli narodna - po glasbeni strani prav taka, kot jo poznamo danes, v čem in zakaj je drugačna od pesmi drugih narodov.

Pa pogledimo enkrat sami sebe v zrcalu s te nekoliko nenavadne strani! Naj torej kar v začetku skušam pokazati, v čem je ena od bistvenih glasbenih razlik med slovensko pesmijo in pesmijo drugih južnoslovenskih ljudstev. To nam bo namreč kar dobra izhodna točka za nadaljnja razmišljanja.

Ljubezenska pesem, ki jo bomo slišali, izvira iz Bele krajine. Žena, ki je pela, se je primožila v Belo krajino z druge, hrvaške strani Kolpe, kar se pozna že v besedilu:

(prim.1: *Široko more i Dunaj*)

Te vrste melodije se nam Slovincem zde tuje. Napev je sestavljen iz zelo tesnih melodičnih korakov, ki so celo še tesnejši od tistih, ki jih na splošno uporabljamo v Evropi in kot so npr. uglašeni na klavirju, orglah, harmoniki ali pa tudi zasidrani v naših ušesih. Ta žena poje v tako imenovanem istrskem načinu, ki je svojevrstna posebnost v Evropi. A ne glede na to posebnost je za ta napev bistveno, da se giblje skoraj izključno samo v najmanjših stopinjah, od enega tona do drugega sosednjega navzgor ali navzdol.

(prim.1, nadaljevanje)

Tako pretežno gibanje melodije v majhnih korakih med sosednjimi toni navzgor ali navzdol pa ni značilno samo za istrsko glasbo, temveč na splošno za vse južnoslovenske narode, razen za Slovence, čeprav imamo morda tudi pri nas manjše število napevov s tako melodično zgradbo.

Stara modrost pravi, da najbolje spoznaš, kako je doma, če potuješ na tuje in vidiš, kako ljudje živijo. Stvari najbolje spoznavamo s primerjanjem. Dodajmo torej še en primer takega ozkega gibanja v napevu, to pot iz Hercegovine, precej daleč na balkanskem jugu, že zelo blizu Črne gore. Pesem spremlja plesno igro v dvogovoru oz. odpevanju med fantom in dekletom. Fant zunaj kroga plesalcev bi rad prišel do dekleta v sredini kroga in poje: "Otvoraj vrata od amana", kar bi pomenilo po naše: Usmili se me in mi odpri vrata! To pa se zgodi šele po večkratnih zastojnih poskusih:

(prim.2: *Otvoraj vrata od amana*)

Sedaj, ko smo nekoliko spoznali, kako je onkraj slovenskih meja v jugovzhodni smeri, pa je čas, da se prvokrat vprašamo, kako je v tem pogledu pri nas doma. Za predstavnika slovenske ljudske pesmi sem izbral napev iz Soške doline, napev, za katerega mislim, da bi večina poslušalcev, tudi drugod po Sloveniji pritrčila: To pa je slovenska viža! Pesem je posneta v Sužidu pri Kobaridu in je ena od tistih, s katerimi so včasih dražili potujoče Rezijane:

(prim.3: *Gor čez Ojstro pridemo*)

Značaj tega napeva je v precejšnjem nasprotju z značajem prejšnjih dveh primerov: melodija se vseskozi poganja v skokih preko enega ali tudi več tonov navzgor in navzdol, zato pa je tudi zelo širok njen obseg, s čemer hočemo reči: razdalja med najnižjim in najvišjim tonom po številu možnih vmesnih tonov je precej velika, posebno če jo primerjamo z razmeroma majhnim obsegom prvih dveh melodij:

(prim.3: nadaljevanje)

Če sedajle posluša tudi kak Rezijan, upam, da ne bo zameril nekdanji nagajivi pesmi, ki smo jo navedli tu samo zaradi zanimivega napeva.

Melodij s takimi izrazitimi skoki ne bomo srečali zunaj Slovenije v nobeni drugi pokrajini Jugoslavije; morda bi naleteli na nekaj od daleč podobnega šele v Rodopskih gorah Bolgarije. Res je tudi, da nimajo vsi naši slovenski napevi tako izrazitih skokov, vsaj ne pri pesmih, ki jih poznamo iz novejšega časa. Za napev, ki smo ga slišali, lahko namreč ugotovimo, da izvira iz nekega starejšega preteklega obdobja, iz katerega pa se je ohranilo po vseh slovenskih pokrajinah precej podobnih skokovitih napevov do danes. S tem pa že posegamo v zgodovino, in to je za naše vprašanje nujno potrebno. Saj lahko le na tak način pojasnimo, zakaj so naše melodije take kot so dandanes. Seveda se ne da tega povedati v nekaj kratkih stavkih. Skušali bomo osvetliti to vprašanje postopoma, tudi v prihodnjih oddajah.

Glede tega je treba tu nekaj načelnih pojasnil. Precej naravno in razumljivo se zdi, da se je tudi ljudska pesem morala v teku stoletij spreminjati. In spreminjala se je, sicer počasi, a vztrajno. Prav tako naravno je, da je ob spremembah staro izročilo izginjalo v pozabo. Vendar začuda ni izginilo popolnoma, ampak se je tudi zelo, zelo staro izročilo tu in tam ohranilo živo do najnovejšega časa. V narodopisju po vsem svetu je splošno znan pojav, da se ohranjajo starejše plasti ljudskega izročila najdlje predvsem v obrobni pokrajini, daleč od mest in prometnih zvez, ali sploh v odročnih, recimo hribovskih krajih, ki imajo le šibko in težavno povezavo s svetom. To velja tudi za ljudsko glasbo. Da so v današnjem izročilu žive različne pesemske ali glasbene plasti, lahko ugotovimo že po njihovih glasbenih setavinah, oblikah, zgradbi itd. In prav po teh znakih lahko s precejšnjo zanesljivostjo določamo, katere plasti so starejše, katere mlajše, podobno kot ugotavlja to geologija za zemeljske plasti na podlagi različnih znakov, recimo po različnih rastlinskih ali živalskih okaminah v njih.

Vprašajmo se, kaj lahko med danes živimi ali v zapisih ohranjenimi pesmimi štejemo za najstarejše glasbene plasti. Glede ljudske glasbe se danes nekateri najvidnejši učenjaki v tej stroki strinjajo, da spadajo vsaj na določenih raziskanih delih sveta med najstarejše plasti tiste pesmi, v katerih se giblje melodija izmenoma samo na dveh ali treh različnih tonih, bodisi da so ti toni sosednji ali pa tudi med seboj bolj oddaljeni. Melodij na samo dveh tonih je danes po vsem svetu menda zelo malo ohranjenih, celo tudi pri t.i. primi-

tivnih ljudstvih. (Mimogrede, pred kratkim nam je televizija pokazala film o nekem indijanskem plemenu iz tropskih pragozdov Južne Amerike, ki živi še danes na kulturni stopnji kamene dobe izpred deset ali še več tisoč let. Peli so vse na enem samem tonu.) Pač pa niso starinske pesmi na dveh tonih tako strašno redke v odročnih krajih Balkana, ki je znan v mnogih pogledih po svojem starinskem izročilu. Ker si danes že težko predstavljamo take primitivne melodije, naj pokažem tu dva primera. Prva je hercegovska pesem "Oj djevojko, moje janje malo", v kateri si izmenjaje odpevajo fantje in dekleta:

(prim.4: *Oj djevojko, moje janje malo*)

Druga pesem, bolj lirična po izrazu, pa je svatbena pesem iz Makedonije "Jubava Jana platno tkaleše". Na koncu vsake kratke kitice se dvema tonoma sicer pridruži še neki tretji, ki pa ne spada k melodiji v ožjem smislu, ker je to le vzklík na zlog "i" in ta ton tudi ni stalen:

(prim.5: *Jubava Jana platno tkaleše*)

Podobnega slovenskega primera na dveh tonih do danes ne poznamo, razen kakšne otroške pesmice. Toda otroške pesmi, ki so si po vsem svetu začuda podobne, spadajo v posebno kategorijo. Pač pa imamo na slovensko govorečem ozemlju v Italiji ohranjeno pravo gnezdo starinskih glasbenih plasti, kjer pravzaprav prevladujejo melodije na samo treh tonih. To je Rezija, ki je v tem pogledu pravcata evropska znamenitost:

(prim.6: *Da jora ta Čaninoua*)

Tale napev je za naše današnje uho precej nenavaden, saj je tako različen od pesmi, kot jih poznamo danes ne le pri nas, temveč po največjem delu Evrope. Kako naj si razlagamo, da v Reziji kar mrgoli takih pesmi, medtem ko se drugod v Evropi le redko najde podobno skromen napev? Značilno je, da so taki napevi drugod, pa tudi drugje v Sloveniji ohranjeni skoraj vedno le v kakšni svatbeni, koledni ali drugačni obredni pesmi v zvezi s starimi šegami. Edino možna razlaga se torej zdi, da so v takih pesmih kot nekakšne omenine ohranjeni ostanki nekdanjih načinov petja, ki lahko segajo v času več sto ali tudi preko tisoč let nazaj. Rezija pa je ohranila silno star glasbeni sistem živ do danes kot po nekakšnem čudežu: pač zaradi odrezanosti od sveta sredi visokih gora, ki so jo ločile od Slovencev v Soški dolini. Še v srednjem veku pa je furlanska naselitev na sever proti Kanalski dolini pretrgala tudi svoječasno zemljepisno povezavo Rezijanov z drugimi beneškimi in koroškimi Slovenci.

O silno visoki starosti podobnih napevov imamo celo neko posredno zgodovinsko pričevanje, tako da nismo navezani na samo sklepanje. Antični grški pisec Plutarh govori na nekem mestu izrecno o melodijah na treh tonih in jih postavlja v arhaično dobo Grčije, kar bi pomenilo čas pred več kot 2500 leti! O visoki starosti naših rezijanskih napevov priča tudi t.i. "brenčeči bas" - s francoskim izrazom "burdon", po italijansko "bordone" - ki ga srečamo v našem primeru: spodnji glas ponavlja ves čas en sam ton, najnižjega med tonsko trojico, in mu s tem daje značaj temeljnega tona. Večina rezijanske glasbe počiva na takem burdonu. Tudi to je za današnjo Evropo skoro nezasišan pojav:

(prim.6: *So ta stare hčeri ise*)

Poleg Rezije poznamo po Sloveniji tudi nekaj takih pesmi na treh tonih. Zopet je značilno, da skoraj vse najdemo v kresnih obrednih pesmih Bele krajine. Pri njih se kaže starinsko poreklo tudi v antifoničnem odpevanju dveh skupin deklet, kot ga poznamo pri nekaterih balkanskih svatbenih in obhodnih obrednih pesmih. Pesem deklet, ki hodijo oz.

so hodile v kresni noči od hiše do hiše, med polji in vinogradi, naj bi z magično močjo pričarala rodovitnost zemlji, živini, ljudem. Vsaka pomota ali sprememba v petju bi po starem verovanju pomenila hudo nesrečo za tisto hišo. Torej ni čuda, da so se napevi ohranili v taki okamneli obliki do današnjih dni:

(prim.7: *Bog daj, bog daj dobro večer.*

Daj nam bože dobro leto)

Pesem izvira iz kraja tik ob Kolpi, ob slovensko-hrvaški meji. Jedro treh tonov, ki je ohranjeno tudi v njej, je vendar v nečem bistveno drugačno od rezijanskega. V Reziji je temeljni ton najnižji med vsemi, na njem se tudi vsi napevi končujejo. Tu pa je glavni srednji ton v trojici, kot kaže konec napeva. V tej navidez nepomembni razliki leži klica različnega razvoja slovenske glasbe v primeri z drugo južnoslovansko. Saj najbrž vsi poznamo nekaj hrvaških ali srbskih pesmi, ki pa se končujejo za naše uho nekam nezadovoljivo, nedokončano, ker se ne končajo na tonu, ki bi za nas pomenil pravi sklep. Taka je npr. tudi druga kresna pesem iz Bele krajine na treh tonih, ki je v petju dvoglasna. Spremljava na dvocevni piščali, t.im. dvojnicah, nima s pesmijo prave zveze, toda tako zahteva stari običaj. Pač tudi ostanek iz starih časov, ki mu dandanes ne vemo več prvotnega pomena:

(prim.8: *Bogdaj, bogdaj dobro večer, daj nam bože)*

Na tem mestu naj omenim še en tak starinski napev, ki ima v prvotni obliki samo tri tone za svojo lestvico, pozna pa ga vsa Slovenija, četudi morda na različna besedila. Po vsej priliki izvira ta napev od plesne igre pri svatbah, ki ji pravijo v precejšnjem delu Slovenije "Abrahamova procesija", drugod pa tudi samo "Kačo vit". Proti koncu svatbene pojedine, v zgodnjih jutranjih urah, stopijo vsi svatje v vrsto ali kačo, ki jo vodi godec šaljivo po hiši, pod mizo, preko peči, pa skozi okno ven po vasi in spet nazaj. Zraven pojejo vsi ponekod tole besedilo:

Abraham ma sedem sinov, sedem sinov Abraham:

vsí so jedli, vsí so pili, vsí so delali tako.

Do sem se vrtil napev na treh tonih. Ponekod pristavijo še pripev s "tralala, tralala", kjer se na enem mestu pojavi še najbližji četrti ton. Mislim, da boste spoznali napev, čeprav je posnetek slab, ker je posnet v direndaju na pravi svatbi:

(prim.9: *Abraham ma sedem sinu)*

Isti napev pozna velik del Evrope. Poznajo ga ob enaki svatbeni igri npr. Avstrijci pod imenom "Schwabentanz". Njegova upodobitev na neki grajski freski na Tirolskem sega v 14.stol. Melodijo je uporabil celo Mozart v enem svojih violinskih koncertov. Isti napev je bil zapisan na Francoskem tudi že v 15.stol., dandanes se najde pogosto od severa do juga Francije. Poznajo ga v Srbiji, na Madžarskem, Češkem, Slovaškem, vse do Poljske in morda še preko nje. To je napev, ki nas veže z drugimi narodi Evrope in ne predstavlja samo slovenske posebnosti. Na Slovenskem je ta napev zaplodil, lahko rečemo, nekaj sto pesmi vseh vrst. Naj spomnim tu na prleško himno "Dere sen ja mali bija, te je lušno blo" ali pa na zahodnoslovensko "Ne grem domov, ne grem domov, sem žejna premočno". Skoro vsak gotovo pozna napev "Oj ta soldaški boben". Tudi ta je v ozki sorodstveni zvezi z napevom Abrahamove procesije.

O MELODIJAH NA ŠTIRIH TONIH (RTV LJUBLJANA, 13.12.1973)

Zadnjikrat smo v prvi oddaji s tem naslovom na koncu govorili, če se morda še spominjate, o napevu Abrahamove procesije: "Abraham ma sedem sinov, sedem sinov Abraham - vsi so jedli, vsi so pili, vsi so delali tako". O pesmih, zgrajenih na samo treh različnih tonih, pesmih, ki so se ohranile do danes kot del nekega zelo zelo starega ljudskega izročila na slovensko govorečem ozemlju. Danes bom skušal dokazati, kako lahko ugotavljamo nadaljnji razvoj ljudske glasbe pri nas iz takega preprostega, kdo bi rekel tudi primitivnega, jedra treh tonov. Še prej pa bi se rad ustavil na primeru iz Rezije, o kateri sem že rekel, da se skoraj polovica vseh njenih pesmi omejuje na tako, za nas skromno, glasbeno jedro, kvečjemu da se na začetku pesmi kot predtakt ali vzmah na zlogu pritakne še neki nižji ton, ki pa največkrat ne spada v melodijo. Tak začetek napevov poznamo v naših pesmih tudi še dandanes, npr. "Ne grem domov, ne grem domov". Tisto stopnjo v glasbenem razvoju sem imenoval silno staro - arhaično. In to se kaže tudi v vsem pojmovanju glasbe v Reziji. Danes se zdi skoraj nerazumljivo, da bi bilo mogoče s tako majhnim tonskim materialom zgraditi toliko melodij. Če se nam zde tako rekoč enake ena drugi, pa jih domačini z neverjetno ostrim posluhom takoj in dobro ločijo med seboj. Vsaka najmanjša nova kombinacija v teku napeva je za njih nova melodija, ki jo dostikrat imenujejo po njenem avtorju. Poleg tega imajo še zmeraj močan dar sprotnega izmišljanja, impriviziranja novih pesemskih besedil. Ob naših obiskih tam se nam je nekajkrat zgodilo, da smo se šele sredi njihovega petja in njihovih nasmeškov zavedli, da pojejo pesem o nas. A to le mimogrede. Hotel bi pokazati na enem primeru, kakšen močan izraz in silo zadobi rezijanska pesem šele, če je zapeta v skupini, tudi če je zgrajena za naš današnji okus na tako skromnem jedru. V počasnem tempu, z dolgo izdržanimi končnimi toni učinkuje tudi za današnja ušesa s prvinsko silo, naravnost monumentalno:

(prim.1: *Se vasaliwa, pujewa*)

V ljudski glasbi so na delu skrivnostne sile. Zdi se kot čudež, kako so med preprostimi, neukimi, nekdam nepismenimi ljudmi zrasli celi glasbeni sistemi, ki so včasih zelo umetno zapleteni, a brez vsakega vzorca v umetni glasbi. Spomnimo se samo na istrsko ljudsko glasbo. Če bi gledali s stališča evropske umetne glasbe, bi rekli - kot je izjavil še nedolgo tega neki profesor Glasbene akademije v Ljubljani -, da pojo tisti ljudje nečisto, kot da ne bi imeli posluha. Pa imajo presneto oster posluš, le da v njihovem petju s tako nenavadnimi intervali ne more sodelovati nobeden še tako študiran glasbenik, razen morda, če bi živel vrsto let stalno v onih krajih in dan za dnem vsrkaval pravila njihovega glasbenega jezika.

Tak ljudski glasbeni jezik, ki nastaja brez vseh teorij in premišljevanj, pravzaprav nezavedno, se seveda razvija zelo počasi. Človek ima danes za seboj, kot pravijo v zadnjem času, več sto tisoč let razvoja. Kdaj in kako je prodril v začetke ustvarjanja melodij, je zavito

v temo. Nekateri sorodni pojavi po vsem svetu pa kažejo, da je človek ustvarjal oz. osvajal svoj glasbeni svet tako rekoč z muko, od tona do tona. Govorili smo že o melodijah na treh tonih pri nas. A preden se je tretji ton utrdil v obliki, kakršno smo slišali iz pesmi - to se pravi, da daje skupina tistih treh tonov vtis, kot da je odlomek iz dura -, je moralo po vsej priliki miniti zelo veliko časa. To sklepamo iz tega, ker je še danes najti npr. v Reziji, pa tudi drugod v Alpah sem in tja, manjše število melodij, kjer tretji najvišji ton še ni ustaljen, ampak niha stalno nekako v sredi med durom in molom:

(prim.2: *Da lipa ma na Ruščina*)

Ko pa je človek recimo tu in še marsikje drugje v Evropi trdno osvojil tri sosednje tone, ki so predstavljali ves njegov glasbeni svet, je po vsej priliki spet trajalo zelo dolgo, morda celo par stoletij, da mu trije toni niso več zadostovali. Potem je najprej tipajoče in nato vse trdneje razširil svoj tonski svet navzgor še za četrti ton. Tu pa smo zdaj na tisti kretnici, ki je peljala slovensko pesem bistveno drugam kakor recimo srbsko, bosansko, črnogorsko in večji del hrvaške pesmi. Drugod na Balkanu je širjenje melodij napredovalo po zelo ozkih korakih, po sosednjih poltonih, celih tonih ali celo še manjših korakih od poltonov. V slovenskem svetu pa si je glasbeni jezik našel svoj novi osvojeni ton, kot ga poznamo danes v durovski ali molovski lestvici. Ta preskočeni ton v njegovem predstavnem svetu očitno sploh ni obstajal. To je nekako tako, kot če bi štel namesto po vrsti: ena, dve, tri, štiri, pet itd. kar: ena, dva, tri, pet. Glasbeni jezik ima pač včasih svoje vrste računov:

(prim.3: *Da kaku lepu to mi je*)

V tejle rezijanski pesmi se zdi na novo pridejani ton še kar nekam pohleven. Pravzaprav pa je odkritje takega novega tona povzročilo pravo revolucijo v melodijah, saj je omogočila čisto nove kombinacije, celo tudi že prave akorde ali vsaj razložene akorde, kot pravimo temu v glasbi:

(prim.4: *Da lepa ma na Lucija*)

Ta pesem iz Rezije kaže uživanje pevcev v taki akordični melodiki. V melodiji se vrstijo skoraj do konca navzgor in navzdol le trije toni, ki sestavljajo durovski trizvok, kot temu rečemo danes. Toda pred toliko in toliko stoletji še skoraj ni bilo sledu o kakem duru v Evropi. Te vrste akord pa se je dal že sestaviti iz tisto malo tonskega materiala, ki ga je človek takrat obvladoval. V taki skokoviti akordični melodiki pa se Slovenci že počutimo domače, saj je prav to ena značilnih lastnosti tudi kasnejše slovenske pesmi. Kake take melodije pa si skoraj ni mogoče zamisliti kje drugje pri južnih Slovanih, razen morda na severnem hrvaškem kajkavskem področju, ki sega do Drave. Do tja namreč še sega območje takih štiritemenskih melodij.

Še eno revolucijo je povzročil tisti na novo pridobljeni četrti ton. Kot kaže gradivo iz Rezije, so pevci spoznali, da se da ta novi ton nad prvotnim jedrom postaviti tudi še za oktavo nižje pod jedro. Na ta način pa so melodijam, dotlej omejenim na zelo ozek obseg, sledile naenkrat melodije z zelo širokim obsegom, to se pravi že z obsegom oktave, kar je za navadnega pevca kar precej. Kot bomo še govorili pozneje, so imele melodije s tako velikim ali s celo še večjim obsegom precejšen pomen v razvoju slovenske ljudske pesmi. Tule naj pokažemo enega od pravzorcev takih melodij iz Rezije, zgrajenih na vsega štirih različnih tonih. Ta melodija se v Reziji pojavlja zelo pogosto v veliko variantah. Besedilo te pesmi pravi: O tudi Kanin se je preoblekel; slekel je belo srajčico in nadel zelene hlače z vtkanimi rožicami:

(prim.5: *Da pa Čanen e sa zmundow*)

Da pa razvoj po taki poti ni šel samo v Reziji, temveč kar po vsem slovenskem ozemlju, kažejo podobne štiritorske melodije iz drugih slovenskih pokrajin. Naj tu navedemo samo nekaj primerov. V zadnji oddaji sta bili slišati dve krasni pesmi iz Bele krajine, ki smo zanju rekli, da imata pravzaprav jedro treh tonov s posebno hrvaško značilnostjo. Primera sta bila pač iz krajev ob Kolpi tik hrvaške meje. Danes bo sledil tu odlomek kresne pesmi iz vasi že precej visoko v hribih pod grebenom Gorjancev. Ta ima popolnoma slovenski značaj. Dve skupini pevk si odpevata s ponavljanjem vsakega verza, in sicer v štiritorski melodiji prav kot da bi bila iz Rezije. Pripev "Daj Bog, Marija, daj dobro leto" pa ponavljajo vse pevke skupaj samo na treh tonih, iz česar je spet dobro viden nastanek takih melodij:

(prim.6: *Bogdaj, bogdaj dober večer*)

Prekmurje je kot obrobna pokrajina ohranilo zelo veliko pesmi precej starinskega značaja. Zato take štiritorske melodije tam niso nobena redkost. Med nje spada npr. napev pesmi "Marko skače, Marko skače po zelenoj trati", ki ga menda poznajo že vsi mali šolarji v Sloveniji. Tu naj navedemo drugo tako melodijo, in sicer pesem "Pojmo v Prekmurje", ki z naštevanjem raznih živali in njihovih glasov narašča od kitice do kitice. A otroci tega napeva pač ne bi mogli zapeti: čeprav je zgrajen na vsega štirih različnih tonih, je njegov tonski obseg naravnost ogromen, skoraj dve oktavi ali točno za razmak štirinajstih sosednjih belih tipk na klavirju, ali recimo na klavirski harmoniki. Naj dodam, da se le na enem prehodnem mestu mimogrede pojavi še en vtihotapljeni ton, ki ne sodi v to vrsto štirih tonov. O tem še drugič:

(prim.7: *Pojdmo v Prekmurje*)

Precej takih štiritorskih melodij najdemo pri baladnih ali legendarnih pesmih, ki bi že po besedilu lahko segale v srednji vek. Naj torej navedemo zelo zanimivo legendarno pesem iz Sužida pri Kobaridu. Zgornja Soška dolina je namreč zaradi svoje zaprtosti ohranila precej zelo starega izročila, celo več kot tisti del Beneške Slovenije, ki je obrnjen zemljepisno proti Furlanski ravnini. Domačini Soške doline pravijo najbrž zaradi zelo starinskega napeva, da se ta pesem ne poje, ampak samo govori. Res pa v sredini pesmi pevec preide v čisto deklamacijo z zelo dramatičnimi poudarki, prav tako, kot jo je bil sam slišal v mladosti. Še kratka opomba: ob našem snemanju pred petnajstimi leti je bil navzoč ameriški raziskovalec kot naš gost. Tako je po nesreči prišlo na posnetek brnjenje magnetofona, njegovega, ne našega. Ko sem se čez nekaj let oglasil spet v tisti hiši, da bi dobil nov, čistejši posnetek tega redkega primera, je bil pevec te pesmi žal že mrtev:

(prim.8: *Leži, leži na stezica*)

Ob naši razlagi o razvoju tri- in štiritorskih melodij je treba omeniti ugovor, ki se je slišal in se sliši morda tu in tam še danes. Kak neveren Tomaž bo namreč rekel: če so uporabljeni v kakem ljudskem napevu samo trije ali štirje toni v okviru oktave, je to v našem primeru lahko samo čisto slučajen izsek iz današnje durovske lestvice, ki ima sedem različnih tonov. Kdo ve, kaj je vplivalo na pevca, da je iz teh sedmih tonov slučajno izbral samo tri ali štiri? Na tak ugovor lahko mirno odvrnemo: v ljudskem glasbenem jeziku, ki je nastal in se razvija enako spontano in nezavedno kot recimo naš pogovorni jezik, ni nobenega slučaja ali samovolje, če gre pesem od ust do ust. Po svoje lahko kombinira glasove in zloge - za druge nerazumljivo - samo brbljajoči otrok, ki še ne zna govoriti, ali pa človek, ki se mu

je zmešalo. A tudi v jeziku samem so podobno kot v ljudski glasbi lahko ohranjene celo tisočletne starine. V nekih koroških narečjih in menda tudi v Beneški Sloveniji govorijo ponekod recimo namesto "petek" "pentek", zato ker je ohranjen tam še staroslovanski nosni samoglasnik, ki se je drugod pri nas že davno izgubil. Vendar se drugod pri nas nikomur ne bo zgodilo, da bo govoril "pent" namesto "pet", ker bo tako nanese slučaj ali ker se onemu zdi tako lepše. Enako tudi napevi z lestvico treh tonov ali štirih tonov niso kaka slučajna stvaritev, ki bi lahko nastala kjerkoli tudi dandanes na slovenskih tleh. Po pravilu so namreč s takimi starinskimi napevi združeni še mnogi drugi znaki v glasbi in besedilu, ki kažejo na častitljivo starost. Med temi znaki naj navedemo tu recimo samo obliko verzov. Vzemimo za primer naslednjo balado o hudobni mačehi, ki ima štiritonski napev in ki je bila najdena pred devetimi leti nedaleč od Domžal, razmeroma blizu Ljubljane:

(prim.9: *Sveta Kristina bolna ležala*)

V tej pesmi prevladujejo verzi posebne oblike, ki so danes v ljudski pesmi pri nas že hudo redki. Pravimo jim peterci, ker ima vsak verz po pet zlogov in se naglašata takole:

*Če bom živela - bom povrnila;
če pa umrjem, - Boh vam povrni!...*

ali:

*Sveta Kristina - je pa umrla.
Pujno so prišli - beli golobčki.*

Kolikor smo lahko ugotovili zaenkrat, verzov te oblike ni najti pri germanskih ali romanskih ljudstvih, pač pa pri vseh slovanskih narodih. Tudi napevi, ki so združeni s pesmimi te vrste, so si povsod presenetljivo podobni; zelo velikokrat so enako štiritonski kot v tej slovenski baladi, od Bolgarov, pa preko Čehov in Slovakov do Poljakov, Ukrajincev in Rusov. Zato bi vsaj glede pesemske oblike in napevov skoraj lahko govorili o stari skupno-slovanski dediščini, ki smo jo Slovenci prinesli že s seboj ob nekdanji naselitvi na naših današnjih tleh. V slovenski ljudski pesmi najdemo danes kakih petindvajset temeljnih verzov, med katerimi so nekateri očitno precej novi po izvoru; med njimi je tudi več takih, ki smo jih posneli in prevzeli od naših germanskih ali romanskih sosedov. Zelo zanimivo je, da po Slovenskem v pesmih s starinskimi melodijami nastopajo skoraj izključno vzorci verzov, ki so še skupna slovanska dediščina.

Med starinske melodije spada še naslednja stopnja, ki je nekdaj v zgodovinskem razvoju sledila štiritonskim melodijam. Ni težko uganiti, da so bili to napevi v okviru lestvice petih tonov, iz katere se je kasneje pri nas in drugod v srednji Evropi razvila sedemtonska durovska lestvica. Iz te današnje, nam najbolj domače durovske tonske vrste pa nastopajo v pettonskih melodijah samo prvi, drugi, tretji, peti in šesti ton. Taka pettonska vrsta se v glasbi z grškim izrazom pente za pet imenuje pentatonika. V njej sta bila nekdaj četrta in sedmi ton današnjega dura še neznana.

Seveda se zgodi, da se je v take pettonske melodije vtihotapil kasneje tu in tam tudi kak ton, ki prvotno ne spada vanje. V naslednjem odlomku rezijanske pesmi o Lepi Vidi nastopa tak vtihotapljen ton mimogrede na dveh nenaglašanih mestih. A drugi odlomki te pesmi iz Rezije kažejo, da gre prvotno za pravo pentatonsko melodijo. V pesmi je tu sicer navedeno ime Lina, kar pa je pevka kasneje sama popravila, čaš da je pravo ime Vida. Ob tem odlomku spet lahko ugotovimo neko pri nas redko obliko verza - šesterca, ki spada - kot vse kaže - tudi v staro skupno-slovansko dediščino:

*Oj lepa moja Lina - je šla tja k tisti barki,
pa ji mornar je rekel, - naj vzame ven ta koren
in naj ga da k zibeli, - kadar njen sin se joče.
Ko je pa šla na barko, - je on pognal to barko
po tem rudečem morju, - po tem zelenem morju, -
ki mu ni bilo kraja.*

(prim.3: *Da lepa moja Line*)

Vendar se za Rezijo lahko reče, da se je glasba v svojem razvoju tam le še komaj dotaknila pentatonike. Najbolj priljubljene so še vedno ostale melodije na treh ali štirih tonih. Od njihovih razmeroma redkih pettonskih napevov naj navedemo še en primer, ki ima spet značilno akordično zgradbo:

(prim.4: *Da hora ta Čaninoua*)

Pettonski primeri napevov so kot starinski ostanki raztreseni tu in tam po vsem slovenskem ozemlju. A razmeroma največ jih je ohranjenih v Prekmurju, kar smo omenili že zadnjič tudi ob štiritemonskih melodijah. Tam ima tudi večina pesmi starejšega izročila verze v obliki šestercev, podobno kot v rezijanski pesmi o Lepi Vidi. Kot primer naj služi pravljíčna balada o Lepi Vidi ali Neži, ki odreši kraljiča, ukletega v kačo. Tudi snovi se pač prilega starinski pettonski napev, ki ima spet obe tisti značilnosti, ki sta lastni večini štiri in pettonskih melodij: precej velik obseg - do oktave zgoraj, in gibanje melodije v skokih. Primer se začne z drugo kitico; prva kitica, v kateri se je pevka še motila, se glasi: "Neža hodla proso plet - vsako jutro rano, - vsako jutro rano, - vsaki večer kasno":

(prim.4: *Tam mi je pa najšla - rosico stepeno*)

Neko posebnost Primorske, zlasti gornje Soške doline, predstavlja nekaj pesmi, za katere so starejši zapisovalci trdili, da se ne pojejo, temveč samo govorijo. Ob podrobnejšem raziskovanju smo lahko ugotovili, da se pač tudi tiste pesmi pojo, le da imajo starinske melodije, ki jih menda tudi ljudje sami nimajo za pravo petje, saj so jim že nekam tuje. En tak primer smo navedli že zadnjič o duši, ki sta jo srečala dva hudiča. Bolj razširjena, a samo na Primorskem, je legenda o svetem Miklavžu in hudobi. Naslednji primer sta zapeli dve pevki dvoglasno s Kamna na Soči. Zgornji glas predstavlja pravo in čisto pettonsko melodijo. Drug starinski znak te pesmi je tudi v tem, da se na zadnjem tonu združita oba glasova, kar je v slovenski ljudski pesmi zelo nenavadno:

(prim.5: *Svet Miklavž je zgodla vsto*)

Za ljudsko glasbo v starejših dobah ni na razpolago nobenih zapisov ali drugih zgodovinskih dokumentov, na podlagi katerih bi lahko točneje ugotovili starost recimo štiri- ali pettonskih melodij. Po posrednem vsestranskem sklepanju in primerjanju vsega evropskega gradiva pa bi si vendarle drznili izraziti domnevo, da spada na našem slovenskem ozemlju razcvet štiritemonskih melodij nekam v zgodnji srednji vek, pettonske melodije pa v pozni srednji vek. Naj pristavimo na koncu, da je morala biti nekdanja tudi v pesmih Beneške Slovenije izven Rezije precej pogosta pentatonika, čeprav je do danes ostal ohranjen samo kak posamezen tak primer. V mislih imamo srednjeveško velikonočno pesem "Kristus je od smerti vstal - od svoje bridke martre", ki je bila k nam presajena že v srednjem veku z nemškega severa, za kar imamo dokument iz sredine 15.stol. Prvotna melodija te pesmi v starem cerkvenem dorskem načinu pa je bila gotovo našemu ljudstvu tuja, zato jo je preoblikovalo po svojem občutku oziroma po svojem glasbenem jeziku. Prav s Črnega Vrha oz.

s Kala nad Nadižo pa je ohranjen velezanimiv primer, da je tista tuja melodija preoblikovana v čisto pettonsko melodijo, čeprav je zaključek napeva v vsaki kitici ostal še vedno precej zvest prvotni tuji melodiji in je zato še vedno nenavaden za naša ušesa:

(prim.6: *Naš Ježuš je od smrti vstu*)

ČAROBNI SVET PETTONSKIH MELODIJ (RTV LJUBLJANA, 21.2.1978)

Ko sem govoril o najstarejših plasteh slovenske ljudske glasbe, ki so se sem in tja ohranile še do danes na naših tleh, sem govoril o melodijah, zgrajenih na vsega treh, štirih tonih. Iz katerega časa izvirajo taki napevi, seveda ni mogoče točno ugotavljati zaradi pomanjkanja zgodovinskih dokumentov. Ob melodiji balade "Sveta Kristina bolna ležala, milo ječala" pa sem zadnjikrat vendarle omenil, da skoraj enake napeve z isto zgradbo v besedilih najdemo pri vseh slovanskih narodih, od Bolgarov, Čehov in Slovakov do Poljakov, Ukrajincev in Rusov, ne pa pri germanskih ali romanskih ljudstvih, in da zato lahko sklepamo, da spadajo taki napevi še v skupno staroslovansko dediščino.

Danes prihajamo do zadnje od teh starejših melodičnih plasti v naših pesmih, to je do napevov, zgrajenih na vsega pet različnih tonih. V tem se razlikujejo od naših novejših današnjih napevov, ki uporabljajo vseh sedem tonskih stopenj v glasbeni lestvici dura. Kot vedo vsaj vsi mlajši poslušalci že iz šole, je sedemtonska durovska lestvica recimo: c-d-e-f-g-a-h-c. Od sedmih različnih tonov pa nastopajo v pettonski vrsti samo prvi, drugi, tretji, potem pa še peti in šesti. Pojoče bi jih lahko naštel takole: prvi-drugi-tretji-peti-šesti in navzdol: šesti-peti-tretji-drugi-prvi. Tu manjkata torej četrti in sedmi ton sedemtonske lestvice. Navidez to ni velika razlika in res se večina poslušalcev ob pettonskih melodijah ne zaveda, da so posebno različne, še manj pa se zaveda, v čem so različne od drugih, ki jih navadno sliši ali pozna. Vendar imajo pettonske melodije neko posebno mehko in privlačnost prav zaradi manjkajočih dveh tonov, na katere smo sicer navajeni. Za primer vzemimo prekmursko pravljico balado o deklici Vidi ali Neži, ki odreši kraljeviča, ukletega v kačo. Taki snovi se pač prilega pettonski starinski napev, ki ima spet obe tisti značilnosti pri večini štiri- in pettonskih melodij: precej velik obseg - do oktave zgoraj - in gibanje melodije v skokih. Primer se začne z drugo kitico; prva kitica, v kateri se je pevka še motila, se glasi: "Neža hodla proso plet - vsako jutro rano, vsako jutro rano - vsaki večer kesno":

(prim.1: *Vsikdar mi je najšla - rosico stepeno*)

Ob tem primeru pa je treba takoj povedati, da take pettonske melodije niso neka slovenska posebnost, ampak da celo prevladujejo pri mnogih izvenevropskih ljudstvih. Toda to je postalo znano v Evropi šele v prejšnjem stoletju. Ker je namreč umetna glasba že pri starih Grkih poznala samo sedemtonske lestvice in enako tudi evropska umetna glasba vse od srednjega veka dalje, si glasbeniki pravzaprav sploh niso mogli predstavljati, da lahko obstaja še kaka druga vrsta lestvice z manj toni. Ko pa so začeli spoznavati glasbo Kitajske in Indonezije, ki je že od nekdaj izključno oz. prvenstveno pettonska, je bilo to za evropske glasbenike pravo odkritje. Tako so nekateri skladatelji v 19.stol. začeli uporabljati sem in tja tudi pettonski sistem v svojih skladbah, tako npr. pri Francozih posebno Debussy, od Rusov deloma Musorgski, pri Čehih Dvoržak, od Nemcev Brahms in še drugi. Kot enemu

od prvih pa se je to ne namenoma, temveč nehote primerilo znamenitemu poljskemu skladatelju Chopinu v eni od njegovih klavirskih skladb, v kateri igra desna roka od začetka do kraja samo po črnih tipkah, s tem pa se ves čas giblje v pettonskem sistemu. Črnih tipk na klavirju, pri orglah ali recimo tudi na klavirski harmoniki, je namreč samo pet v eni oktavi, in če začnete lestvico pri skupini treh črnih tipk - kot je storil tudi Chopin - dobite pettonsko vrsto, enako kot jo uporabljajo naše ljudske melodije te vrste:

(prim.2: *Chopin: Etuda iz op.10, št.5 v Ges-duru*)

Od skladateljev, ki so prav namenoma skladali pettonske melodije v večjem številu, naj omenimo Puccinija, ki je to storil v dveh operah, v *Madame Butterfly* in *Turandot*, pač zato, ker se dejanje godi v prvi na Japonskem, v drugi pa na Kitajskem, v obeh deželah pa je v ljudski glasbi značilen oz. celo prevladujoč pettonski sistem. Po raziskavah v prejšnjem stoletju je postalo jasno, da taka glasba ni značilna samo za mongolska ljudstva ali Indonezijo, ampak tudi za večino indijskih plemen v Severni, Srednji in Južni Ameriki, prav tako pa tudi za vso črnsko Afriko. Zato je npr. dosti črnskih duhovnih pesmi iz Amerike čistih pettonskih. Od ameriških Indijancev pa je menda posnel češki skladatelj Dvoržak nekaj takih melodij, takrat ko je obiskal Ameriko. Eno od njih najdemo recimo v počasnem stavku njegove simfonije z naslovom "Iz novega sveta" in ta melodija res izpričuje neko posebno mehko:

(prim.3: *Dvoržak: Simfonija št.9, začetek počasnega st.*)

Preden se vrnemo k našim slovenskim melodijam te vrste, naj omenim le še to, da so pred sto leti in še do zadnjega časa trdili, da poznajo od evropskih ljudstev tako glasbo samo Kelti in v nekoliko različni obliki Madžari; drugič pa je dolgo vladalo prepričanje ob odkritju te vrste glasbe, da je to sploh prvotni izvir glasbe po celem svetu. Obe ti mnenji sta dandanes že preživeli. Saj smo že pri naši slovenski ljudski glasbi spoznali še starejše plasti, iz katerih se je postopoma razvila pettonska glasba, kar je pa bila tudi le zadnja stopnja pri nas, preden se je ta izpopolnila z manjkajočima dvema tonoma in se umaknila današnji sedemtonski. Kdaj je prišlo pri nas do te zadnje preobrazbe in do zatona starejšega glasbenega izročila, ne vemo. Na podlagi nekaterih pojavov lahko zaenkrat samo domnevamo, da so na tako preobrazbo najbolj vplivali močni tuji vzorci, ki so segli k nam tudi na deželo, na eni strani v času reformacije s presajanjem nemških protestantskih pesmi in njihovih napevov, še bolj pa v naslednji dolgotrajni protireformacijski ofenzivi s poplavo tujih vzorcev katoliških nabožnih in cerkvenih pesmi ter njihovih napevov.

Nekateri od starinskih pettonskih napevov pa so se skupaj z besedili ohranili do danes. Najdemo jih raztresene po vseh slovenskih pokrajinah, predvsem seveda v obrobnih. Največ se jih je ohranilo v Prekmurju. En tak prekmurski primer smo danes že slišali. A tisti napev se najde še pri več drugih ljubezenskih ali drugačnih pesmih, kar je le eden izmed mnogih takih primerov, ki dokazujejo, da napev nima nobene ožje zveze z vsebino besedila, kakor so nekateri mislili včasih in kakor morda tu in tam misli kdo še danes. Tudi pettonski napev v naslednjem primeru je najti v več drugih prekmurskih pesmih:

(prim.4: *Po cesti pa gresta študentara dva*)

Da se pokaže, kako različni so lahko med seboj pettonski napevi, sledita od istega pevcu še dva primera, od katerih je prvi le kratek odlomek pesmi.

(prim.5: *Ftiček mi sedi*)

Naslednja pesem je zanimiva, ker kaže primer starejšega prekmurskega dvoglasja v

pettonskem okviru. Le na nekaterih mestih, predvsem nepoudarjenih, se vrine vtihotapljeni ton, ki ne spada v ta okvir, o čemer smo govorili že zadnjič. Take vtihotapljene tone je poznala tudi že stara kitajska teorija in je imela zanje posebno ime:

(prim.6: *Slušajte vsaki den novega kaj*)

Drugo območje, kjer je ohranjenih razmeroma dosti pettonskih melodij, je na zahodni slovenski meji, predvsem v zgornji Soški dolini. Neko posebnost Primorske, zlasti gornje Soške doline, predstavlja nekaj pesmi, za katere so starejši zapisovalci trdili, da se ne pojejo, temveč samo govorijo. Ob podrobnejših terenskih raziskavah pa smo lahko ugotovili, da se pač tudi tiste pesmi pojo, le da imajo starinske melodije, ki jih menda ljudje sami nimajo za pravo petje, ker so jim že nekam tuje. En tak primer smo navedli zadnjič s pesmijo o duši, ki sta jo srečala dva hudiča. Bolj razširjena, a pri nas tudi samo na Primorskem, je napol šaljiva legenda o svetem Miklavžu in hudobi. Naslednji primer sta zepeli dve pevki dvoglasno s Kamna ob Soči. Zgornji glas predstavlja pravi in čisti pettonski napev. Drugi starinski znak te pesmi je tudi v tem, da se na končnem tonu kitic oba glasova združita, kar je za slovensko ljudsko pesem dosti nenavadno:

(prim.7: *Svet Miklavž je zgoda vsto*)

Tudi odlomek pesmi, ki sem jo navedel že v prvi oddaji te vrste kot primer skokovitega napeva z velikim obsegom v nasprotju s hrvaškimi ali srbskimi ljudskimi napevi, tudi ta odlomek spada med čiste pettonske primere. Naj ga torej s tega zornega kota tu navedemo še enkrat:

(prim.8: *Gor na Ojstro pridemo*)

Zanimiv primer imamo iz Benečije, onstran državne meje. Gre za srednjeveško velikonočno pesem "Kristus je od smrti vstal - od svoje bridke martre", ki je bila preko samostanov k nam presajena že v srednjem veku iz nemškega severa, za kar imamo dokument iz sredine 15. stol. Prvotna melodija te pesmi v srednjeveškem, t.i. dorskem načinu pa je bila gotovo našemu ljudstvu tuja, zato jo je preoblikovalo po svojem občutku oz. po svojem glasbenem jeziku. S Črnega Vrha oz. Kala nad Nadižo je ohranjena ta pesem tako, da je tista melodija preoblikovana v čisto pettonsko; le konec napeva v vsaki kitici je ostal zvest prvotni tuji melodiji in je zato še vedno nenavaden za naša ušesa:

(prim.9: *Naš Ježuš je od smrti vstu*)

Seveda poznamo pettonske melodije tudi iz Rezije, enako pa tudi z južne meje slovenskega ozemlja, predvsem v svatbenih pesmih iz okolice Ribnice in iz Kostelskega ob Kolpi. A danes naj za konec sledi en tak primer še iz osrednje Slovenije in sicer iz najbližje okolice Kamnika. Napev balade o maščevanju zapuščene ljubice ima izrazito velik obseg in skokovite vzpone in padce melodije, kot je pač pričakovati v tem pettonskem sistemu. Da pa je drugačna od kakih novejših današnjih pesmi, sta čutila pevcu sama v tem, da je treba ta napev spremljati v spodnjem glasu in to drugače kot sicer:

(prim.10: *Komur se dremle, naj gre spat*)



Pevka iz Števanovcev v Porabju prepeva V. Vodušku; 1970. Iz fotoarhiva GNI.

O PREHODU IZ NAJSTAREJŠE DOBE SLOVENSKE LJUDSKE PESMI V NOVEJŠO (RTV LJUBLJANA)

V naših oddajah smo govorili doslej o melodijah na treh, štirih, petih različnih tonih. S pettonskimi napevi - po grško s pentatoniko - se končuje najstarejša doba v razvoju naše ljudske pesmi. Ta je trajala, kot smo že omenili, na osrednjem ozemlju slovenskega jezikovnega prostora po vsej verjetnosti do konca srednjega veka ali še malo dlje. Zasedovali smo počasni organski razvoj melodij zelo velikega obsega in z gibanjem v akordičnih skokih, kljub temu, da so bile zgrajene na kvečjemu petih različnih tonih lestvice, kar je še zelo daleč od kakega dura ali mola. Rekli smo, da nas melodije s tako zgradbo zelo ostro ločijo od t.i. ozke melodike drugih južnoslovanskih narodov. Zakaj je prišlo do take razlike? Ali je tak razvoj do pentatonskih melodij neka slovenska posebnost ali pa ima vzporedne pojave še kje drugje v Evropi: o teh vprašanih bomo rekli nekaj več prihodnjč, ko bomo govorili o večglasju v naši pesmi.

Nadaljnji razvoj je pomenil precejšen prelom: stare pettonske melodije so bile spodrinjene od sedemtonskih durovskih. Navidez za to ni bilo treba velikih sprememb: k petim tonom sta se pridružila še dva, ki sta bila z našega sedanjega stališča do tedaj preskočena. Vendar je ta navidez majhen dodatek povzročil globoko spremembo v zgradbi melodij: melodije velikega obsega so tako rekoč izginile s površja zemlje, novejše durovske melodije so se namreč skrčile na polovičen obseg, približno tako kot občutljivo blago, ki ga vržeš v vrelo vodo. A preden bi govorili o teh spremembah podrobneje, naj dodamo dve zanimivi ugotovitvi o pesmih iz najstarejšega razvojnega obdobja. V njih prevladuje začuda čist slovenski jezik, zelo redke so izposojenke iz tujih jezikov, ki so v pesmih novejše dobe kar precej pogoste kot npr. *pušcl, krancelj, jager, birt, šribar* itd. Poleg tega so do tedaj v naši pesmi očitno prevladovali - z izjemo Rezije - stari skupno-slovanski, lahko rečemo praslovanski metrični vzorci verzov, ki smo jih nekaj omenili že zadnjč.

Danes naj predstavimo še en tak praslovanski vzorec verza, ki ga, kolikor vemo, neslovanski narodi ne poznajo. Za primer naj bo balada o maščevanju zapuščene ljubice iz najbližje okolice Kamnika. Začne se z verzom:

*Komur se / dremlje / naj gre spat,
kakor je / storil / Anzel mlad.*

Temu verzmu pravimo tridelni osmerek, ker je osem zlogov v njem razporejenih na tri dele: trije zlogi - dva zloga - trije zlogi. Vsak del za sebe je nekako na pol samostojen, kar se kaže v tem, da se v peti pesmi lahko za sebe ponavlja, npr. v podobnih verzih nekega zapisa iz Postojne:

*Tistmu k se / dremle / dremle / naj gre spat,
men se ne / dremle / jaz ne grem.*

Zaradi tega besede tudi praviloma ne prehajajo preko mejitev treh delov. V tem našem

primeru bo precej verzov že razkrojenih, vendar se v njih le pogosto pojavlja naš tridelni osmerek v čisti obliki. Na Gorenjskem je ta skoraj čisti pettonski napev z velikim obsegom kot nekaka redka okamnina iz precej davne preteklosti:

(prim.1: *Komur se dremlje, naj gre spat*)

K tej pesmi se bomo malo kasneje še povrnili. Vmes naj navedemo tri pesmi v tridelnem osmercu, ki bodo poslušalcem bržkone bližje. Med Beneškimi Slovenci je - kot kaže - precej priljubljena ljubezenska pesem, ki po napevu ne spada več med stare pettonske, dasi jim je še dosti blizu. V tridobnem ritmu in nekoliko hitrejšem tempu prihaja posebni ritmični značaj takih osmerskih pesmi še bolj do izraza. Pesem je bila posneta v Čeneboli na Čedadom:

(prim.2: *O kam to pride, kam to gre*)

Kako čisto so se ohranili taki praslovanski verzni vzorci na najbolj zahodnem delu slovensko govorečega ozemlja, naj pokaže še šaljiva pesem v tridelnem osmercu iz Ukev v Kanalski dolini. Zapeta je večglasno na koroški način in je že čisto durovskega, torej novejšega značaja po napevu:

(prim.3: *Jager mi grie v zalieni log*)

Skoraj še čisto pettonska in zato tudi po slušnem vtisu nekaj posebnega pa je tretja pesem iz Sv.Križa pri Trstu, ki jo je posnel za Radio Trst dr.Merku, prav tako kot tudi že prejšnjo pesem iz Ukev. To pesem so peli romarji, kadar so odrinili od kraja na morski poti do Barbanske Marije. Tudi njej je za osnovo tridelni osmerek, ki pa se v čisti obliki kaže le v nekaj verzih, najbolj proti koncu pesmi, npr.:

Sem viernim / dušam / svetli rej,

Boh nam ga / vošči / jenoj dej!

(prim.4: *Oj Marija, oj Marija*)

Vrnimo se zdaj kratko še k nadaljevanju našega prvega primera:

(prim.5: *Svatje so se upijanile*)

Tale starinska melodija s tako širokim obsegom je včasih skoro spravila v zadrego pevca, ki spremlja vodilno melodijo. Ni je mogel namreč spremljati tako, kot se sedaj ponavadi poje spremljevalni glas "na čriez", t.j. v vzporednih tercah nad melodijo. Mora jo spremljati torej čisto drugače, kot je splošna navada pri naših novejših pesmih, ko eden poje "naprej", eden "na čriez" in vsi drugi basirajo. Postavlja se torej vprašanje, kako so se take starinske melodije pele v večglasju. To naj ponazori naslednji primer starejšega večglasnega sloga, ki je precej drugačen od današnjega načina petja in ki je veljal do nedavnege kot slovensko-koroška posebnost. Izbrali smo odlomek pesmi, ki ima vseskozi čisti pettonski napev z zelo velikim obsegom in vrh tega besedilo v čistih tridelnih osmercih. Posnetek izvira iz Luč v Savinjski dolini na Štajerskem. O samem takem starejšem načinu večglasja, ki je bil raziskan šele v zadnjih petnajstih letih in je na splošno pri nas le malo znan, bomo govorili v prihodnji oddaji:

(prim.6: *Jaz sem pa snoč v nmu kraje biu*)

O SLOVENSKEM VEČGLASNEM PETJU (RTV LJUBLJANA, APRIL 1974)

“Trije Slovenci - zbor”, pravijo šaljivo Srbi ali Hrvati o nas Slovencih. Res nam večglasno petje leži v krvi; to čutimo tudi sami. Lahko rečemo, da nam je posluš za tako petje že prirojen. V največjem delu Slovenije je namreč ljudsko petje praviloma večglasno. En sam pevec - ali pevka - vpričo drugih nerad sam poje, če nima opore v spremljavi drugih pevcev. Potem se pesem vse drugače sliši; to ve sleherni med nami.

Spoznali smo že starinsko rezijansko petje, ki je v najpreprostejših pesmih dvoglasno: prvi glas poje melodijo, spodnji glas pa ponavlja ves čas en sam, t.i. “brenčeči” ton. V štiri-ali pettonskih pesmih, ki smo jih navajali kot primere melodij s širokim razponom, pa se je že vrnil med oba glasova tu in tam še tretji, “sridnji” glas, kot mu pravijo v Reziji.

(prim.1: *Še tyčice so snivale*)

Na drugi strani poznamo vsi iz našega vsakdanjega življenja pri nas danes prevladujoči način triglasnega petja: eden poje naprej, eden čez, vsi drugi bas. Tako znamo peti tudi mi sami, kadar se najdemo v veseli družbi. Nekateri izkušenejši pevci, ki pojo v zborih, dodajajo tistim trem glasovom še t.i. prvi bas, a to je povečini prineseno iz umetne zborovske glasbe:

(prim.2: *Lan sem se uženu*)

Edina slovenska pokrajina, kamor petje v takem triglasju ni prodrlo ali kjer vsaj ni prevladalo, je Prekmurje. Tam so v tem pogledu samosvoji in pojo samo dvoglasno. Če pa se npr. ženskam pri petju pridružijo še moški, pojo ti isto kot ženski glasovi, samo za oktavo nižje. To dvoglasje ima svoj posebni značaj: spodnji spremljevalni glas nikakor ne gre vzporedno z melodijo, ampak je melodično kar precej samostojen. Naslednji primer prinaša obsmrtno pesem iz novejšega časa, ki pa je vendar po melodiji še blizu pettonskemu sistemu in dobro kaže poseben čar tega dvoglasja:

(prim.3: *Slušajte vsaki den novega kaj*)

Tole dvoglasje ima precej starinske poteze. Nastane pa vprašanje, kaj je bilo drugod po Sloveniji med najstarejšo dobo, ki je bila v glasbi bržkone podobna tisti, ki se je do danes ohranila v Reziji, in današnjim precej novim triglasjem. Vsi znaki govorijo za to, da je bilo to štiriglasje in petglasje, ki se je ohranilo v nekaterih predelih Slovenije do danes kot bolj starinski način večglasnega petja. Po domače pravijo temu “peti na tretko, na tretji glas, na tretji ton” in še drugače. Nad glasom namreč, ki poje naprej in tistim, ki poje čez, se prepleta še v višji legi “tretji glas”, poleg tega je seveda še spodaj basovski glas, ki se pa ne jemlje v štetje. Včasih so poznali tudi petje “na četrtko”, ko se je nad tretji glas dvignil še višji tenorski četrti glas. Ker danes menda ni več tako visokih pevskih glasov kot nekdaj, je petje “na četrtko” danes moč le še redko slišati.

Za predstavo takega petja naj sledita primera “tretke” in “četrte” iz Podkorena v

zgornji Savski dolini. Da se lahko bolje razločijo posamezni višji glasovi in tudi vodilni glas, ki je tako rekoč pokopan pod njimi, sledi vsakemu primeru še ista ali druga kitica, posneta tako, da eden za drugim plastično izstopajo posamezni glasovi. Tole je petje "na tretko". Besede "Če me noč, pa me naj", pomenijo: Če me nočeš, pa me pusti!:

(prim.4: *Če me noč, pa me naj*)

In tole je petje "na četrto":

(prim.5: *Dečva koj mene, mene mej*)

Takole petje, ki je veliko polnejše in bogatejše od današnjega triglasja, je še pred dvajsetimi leti veljalo za koroško posebnost. Od tedaj pa smo odkrili veliko predelov in kotičkov slovenske zemlje, kjer to petje še živi ali pa je bilo poznano vsaj še do prve svetovne vojne. Sledove tega petja najdemo vse do vrha Gorjancev in do notranjskega Snežnika. Torej je moral biti to nekoč vseslovenski način večglasja. Treba je pripomniti še, da enak način kot je fantovsko petje "na tretko", pojo lahko tudi same ženske. Takole pojo npr. "na četrty glas" dekleta in žene iz Haloz tik ob hrvaški meji:

(prim.6: *Šla bom na goro visoko*)

Ob vsem tem je treba poudariti še tretjo važno stvar: spremljevalni glasovi ne tečejo vzporedno, ampak ima vsak glas samostojno vižo, ne glede na to, ali včasih pri tem prepletanju in križanju glasov nastajajo kake prehodne disonance. Tako načelo večglasja imenujemo v glasbi polifonija. Nikoli ne bom pozabil zimskega večera v hribovski kmečki hiši visoko nad zgornjo Savinjsko dolino. Na peči in ob njej so se nagnetli pevci in pevke iz domače hiše in najbližjih domov. Zapeli so med drugim na tretko tisto znano balado o Mariji in brodniku. Vodil je poln in prelep altovski deklinški glas, okoli njega in nad njim so se začeli plesti improvizirano drugi glasovi mož in žena, in čeprav še petje ni bilo čisto uglaseno, so se pri tem lesketale oči vsem od posebnega užitka in strmele zasanjano kot nekam v daljavo: slovenska ljudska polifonija:

(prim.7: *Marija z Ogrskega gre*)

Odkod imamo Slovenci to petje? Treba je pomisliti na nekaj: evropska ljudstva, ki prebivajo v nižinah, večinoma poznajo samo enoglasno petje, tudi če jih poje več skupaj; tako npr. večji del Francozov, Špancev, Nizozemcev, severnih Nemcev, pa skandinavski narodi, Čehi, Madžari, Poljaki, pa Srbi, Bolgari, Makedonci, Grki, večji del Italije in tako naprej. Pravzaprav so v Evropi samo gorovja tista, kjer je razvito večglasje. Tako npr. pri Slovakih v Tatrah, Pri Poljakih v Karpatih, potem na Kavkazu, ki slovi kot nekaka zibelka večglasja, pa zopet pri hribovcih v Abruzzih in tudi v gorah Balkana od Bosne do Makedonije in Bolgarije, in končno v naših Alpah. Redki so najbrž pomislili, da poznajo večglasje vsa različna ljudstva, ki danes prebivajo na tem področju: poleg Slovencev še avstrijski Nemci in Bavarci, pa Švicarji in zopet Furlani ter vsa severna Italija tja do Genovskega zaliva in končno tudi Francozi v Savojskih in Dauphinejskih Alpah. In vsa ta večglasja so si med seboj različna, pa vendar imajo neke skupne poteze. Zato ni izključena misel, da so vsa ta ljudstva, ki so prišla na področje Alp ob preseljevanju narodov, prevzela neke temelje večglasja že od nekdanjih staroselskih prebivalcev v Alpah. Na to kažejo še nekateri drugi pojavi prav v naši slovenski ljudski glasbi.



V. Vodusek s skupino pevk iz Gornjega Senika. Porabje, 1970. Iz fotoarhiva GNI.

O TUJIH VPLIVIH NA SLOVENSKO PESEM (RTV LJUBLJANA)

V predlanskih in lanskih oddajah o značilnostih naših ljudskih napevov smo govorili o najstarejših melodijah, ki jih lahko ugotavljamo v do danes zbranem gradivu. Morda se poslušalci še spominjajo: bile so to melodije na samo treh tonih in potem take v štiriton-skem in pettonskem glasbenem sistemu. Vse te skupaj pa spadajo po izviru v neko starinsko obdobje pred več sto leti; ni jim mogoče pripisati kakšnega točnega datuma, vendar bi po več znakih lahko domnevali, da je trajalo tisto obdobje nekako do konca srednjega veka.

Po letu 1500 ali tam okoli pa se začenejo tudi na Slovenskem posebno burni časi. Poleg pogostnih turških vpadov je to čas kmečkih uporov, tudi čas verskega razkola z nastopom Primoža Trubarja in drugih reformatorjev, ki pa morajo kmalu bežati iz dežele zaradi silovitega preganjanja nove vere. Za tem pa se začne skoraj dve stoletji trajajoča stroga katoliška protireformacija, ki naj bi zakrpala nastalo škodo in skušala na novo utrditi pravo vero v ljudeh.

Tudi ljudska pesem se je znašla v tistih stoletjih v precejšnjem križnem ognju. Že slovenski protestanti ljudske pesmi niso gledali s prav prijaznim očesom, še manj pa goreči katoliški voditelji protireformacije. Ljudske ljubezenske pesmi so na splošno veljale za nespodobne ali celo razuzdane, na njihove napeve so se ponekod vsiljevala druga, nabožna besedila. Sicer je ljudska pesem prestala brez dosti škode tudi to vihro, kot je prestala že podobno silovito gonjo s strani cerkve v visokem srednjem veku, ko je bilo marsikje v Evropi dovoljeno vsakomur brez kazni ubiti potujočega ljudskega godca.

Vendar pa domnevamo prav v že omenjenih stoletjih prvi močnejši vdor tujih, predvsem nemških vplivov na našo ljudsko pesem. Ti vplivi pa se kažejo bolj v obliki kot v vsebini pesmi. Kako je prišlo do tega? Preko šol gotovo ne, saj šol na deželi takrat še sploh ni bilo; tudi ne preko tiska, npr. časnikov ali letakov, saj so takrat le redki zunaj mest znali brati in pisati. Torej bržkone le preko tega, kar so ljudje sami kje slišali peti, po deželi torej najbolj petje v cerkvi. Za cerkvene pesmi pa je bilo značilno v vsem tistem času prevajanje besedil iz nemških vzorcev na debelo. Tako je delal že sam Trubar, ki je za svoj katekizem prevajal nemške protestantske pesmi. Podobno je bilo v času protireformacije, ko so bile potrebe po nabožnih pesmih še večje. Z besedili je bila obenem prevzeta tudi ritmična oblika nemških pesemskih vzorcev, ki pa je bila drugačna kot v slovenski ljudski pesmi, a se je morala ljudem le vtisniti v spomin, da so jo začeli tudi sami posnemati.

V čem so bili ti tuji ritmični vzorci drugačni? Dotlej so bili pri vseh pesmih iz starejše obdobja v rabi, razen enega, sami skupno slovanski verzi, peterci, šesterci, osmerci, bodisi dvodelni ali tridelni, ali tudi sedmerci, ki so sicer znani tudi pri drugih slovanskih ljudstvih samo ne v toliki meri kot pri Slovencih; mi smo najbrž v tem prevzeli tudi še izročilo staroselcev na teh tleh. Za vse te pesmi najstarejšega obdobja je značilno, da so vsi

verzi v pesmi popolnoma enake oblike. Kot primer za tako zgradbo pesmi naj navedemo odlomek romance o zvesti deklici:

Oj dobro jutro, Míčika,
al boš kej dala pušelca.
Jaz sem že dala pušcl lep,
ko sem bla stara štirnajst let.

V tujih, za nas novih ritmičnih vzorcih, pa je bila najmanjša enota ne en sam verz, ampak verzna dvojica, sestavljena iz dveh različno dolgih verzov. Naj kar naštejemo tri od takih verznihi dvojici, ki so bile uvožene očitno šele takrat v slovensko ljudsko pesem. Prva je kombinacija osmerca s sedmercem: "*Snuoč pa dau je svanca pala, na zeljene traunče*". V drugem vzorcu sta zvezana sedmerek in šesterec: "*Lani se ženila sem, letos me že griva*". Tratji vzorec pa je s šestercem in petercem: "*Moj očka so mi rekli, oženi se moj sin*".

Vsak od teh vzorcev ima svoje posebno strokovno ime. Danes bomo govorili le o drugem, ki je bil v Nemčiji znan že v srednjem veku v latinski poeziji nedokončanih študentov veseljakov in ima po njih ime: vagantski verz. "Vagant" pomeni približno isto kot v naših pesmih šolar črne šole: "Po cesti mi gresta študenta dva, iz črne šole šolara dva." Do Slovencev seveda ta verz ni prišel preko črnih šolarjev, ampak zato, ker je bila to oblika največjega dela nemških ljudskih pesmi v tistem času.

Od te oblike pa je odvisen tudi značaj melodije. Čeprav je razlika med dvema zaporednima sedmercema in to kombinacijo sedmerca in šesterca na videz malenkostna, je v glasbenem pogledu vendarle velikanska: melodije se med obema sploh ne morejo zamenjati med seboj. Ženski sklep na koncu vagantske dvojice daje melodiji čisto poseben pečat in ker se v ljudski glasbi ženski sklep omejuje le na nekaj načinov, so si vse vagantske melodije med seboj precej sorodne, od starinskih napevov z velikimi obsegi in širokimi melodičnimi skoki pa se ločijo po ozkem obsegu in pogostem ponavljanju posameznih tonov.

Za prvi glasbeni primer se vrnimo k pesmi "O zvesti deklici". Vse starejše enačice te pesmi so v samih sedmercih, za kar smo že navedli primer; v zadnjih osemdesetih letih pa so postale znane tudi enačice v vagantskem vzorcu, npr. naslednja štajerska iz Mote na Murskem polju:

(Primer 1. Po cest prijaše mlad vojak)

Pravkar navedena pesem je ena silno redkih naših pripovednih pesmi v tem metru. Skoraj vse epske pesmi in balade so torej morale nastati že precej prej, preden se je pojavil ta vzorec pri nas. Skoraj izključno na Primorskem pa je pri nas znana balada, ki je tako rekoč neposredno k nam presajena nemška balada v vagantskem metru o vitezu, ki zapelje preprosto dekle, ob svojem drugem obisku pa sliši zvonove, ki naznanjajo njeno smrt, kar ga presune, da se ji v nekaterih enačicah tudi sam pridruži v smrti. Nekaj kitic je pred osemnajstimi leti še znal takrat 82 letni Francelj Foškin iz Dolenjih Vrem v zanimivem starinskem načinu petja:

(Primer 2: Eno dekle van z mesta gre)

Pri nas je od pripovednih pesmi v vagantskem metru znana (prejkone tudi le po nemškem vzorcu) le še balada o majarju, ki ga terja graščakov naslednik za že plačani dolg, pa na priprošnje pripelje sv. Anton umrlega graščaka kot pričo iz pekla: "Reven majar ker je biu, velik dolg je storu, že ga je poplačau biu, gospod ga ni dol zbrisou".

Ni pa čudno, da je v istem metru tudi še pesem o zakrknjeni grešnici, ki izvira očitno

še iz baročnega pridižnega zgleada z izmišljeno zgodbo, ki naj s prižnice ljudi bolj zastrašuje kot resnično vzgaja:

(Primer 3: Bila edna deklica)

Zanimivo je pri tem, da so pevke s Kostelskega v nadaljevanju izpustile vse neverjetne, absurdne primese v tej kruti zgodbi, npr. da še oče prekolne hčer, češ naj tisti, ki ji je vzel dušo, vzame še truplo, nakar se zemlja odpre in se nespokorjena hči dobesečno pogrezne v pekel.

Vagantska zgradba verzov pa se pojavlja pri nas skoraj v vseh drugih pesemskih vrstah: ljubezenskih, trikraljevskih koledniških, ženitovanjskih, pivskih, obsmrtnih, šaljivih in tudi plesnih, predvsem pa v množici nabožnih pesmi, ki pa so večinoma bolj umetnega kot ljudskega porekla. Zanimivo pa je pri vsem tem, da v dosti pesmih z zelo različnimi besedili prevladuje en sam napev, ki je najbrž najbolj poznan iz pesmi *“Jutri bo u Celovcu smn”*, ki zveni v koroškem izvorniku iz Ziljske doline takole, s pripombo, da pomeni “mejštva” v besedilu žgance, “grumpe” pa ocvirke:

(Primer 4: Uane sm ženiua se)

Ta pesem je s tem napevom znana skoraj po vsej Sloveniji, isti napev pa ima še druga, ki je tudi silno razširjena skoraj po vseh pokrajinah pri nas: *“Sinoči sem na vasi biu, na oni stran potoka, slišal sm en mili glas, k se moje dekle joka”*. Na samem Koroškem pa se tudi isti napev pojavlja še v mnogih drugih pesmih, npr. kar v dveh ženitovanjskih. Takole so peli v Ziljski dolini, ko so peljali nevesto od doma k poroki:

(Primer 5: Jest grien, jest grien)

Ko sta se šla ženin in nevesta v župnišče podpisovat, so zapeli pred farovžem moški svatje še drugi dve pesmi z istim napevom:

(Primer 6: Zdej sta pa oženena)

Le malo znana pa je pri nas prekmurska pesem v vagantskem metru s starinsko zgradbo, ko se kar naprej ponavljajo kitice s skoraj istim besedilom, samo da so posamezne besede v njih vedno nove.

(Primer 7: Pojdmu spat, pojdmo spat)

Tako se nadaljuje ponavljanje, dokler fant končno ne prinese dekletu kito rožmarina in šele potem je njen “pravi lubi”. Zelo znana je bila svoj čas pri nas tudi pesem o žeganem britofu: *“Od enga vrta čem zapet, žalostno je slišat, je pripravljen vsem ludem, tud je nam zagvišno: od tega, žegnanga, britofa”*. Naj navedemo z napevom samo eno kitico z imenitnim besedilom:

(Primer 8:)

Prav isti napev se je preselil v mnoge druge pesmi, med njimi npr. v neko ženitovanjsko, ki se še dandanes poje po nekaterih slovenskih pokrajinah. Pojo jo fantje iz vasi, ki prihajajo pozdravljat ženina in nevesto:

(Primer 9: Preluba družba prosimo vas)

Seveda je pesmi v vagantskem metru pri nas precej, vendar jih je končno le razmeroma malo v primerjavi z vsemi drugimi: od stotih pesmi sta kaki dve v tej obliki. Za konec naj sledi še primer šaljive ljubezenske pesmi z govornimi besedami med kiticami, za kar pa imamo zelo podobne primere tudi v nemško-avstrijskih pesmih:

(Primer 10: Micika, Micika)

ŠE O TUJIH VPLIVIH NA SLOVENSKO LJUDSKO PESEM (RTV LJUBLJANA)

Zadnjič so bili omenjeni trije tuji pesemski oblikovni vzorci, ki so se k nam po vseh znakih sodeč zanesli razmeroma pozno, recimo pred kakimi 300 leti in vplivali na našo ljudsko pesem. Mogoče se bo kdo začudil, da pravimo temu razmeroma pozno, vendar moramo pomisliti, da smo živeli Slovenci pod tujo nadvlado skupno več kot tisoč let. Zadnjič smo govorili o prvem takem tujem vzorcu t.i. *vagantskem verzu*, ki je pravzaprav dvojica dveh različnih verzov, sedmerca in šesterca, ki se pa ponavljata v tej obliki skoraj v vsej pesmi.

Naj še enkrat navedemo ta vzorec po začetnih dveh verzih srednjeveške latinske pivske pesmi iz 13.stol: *Meum est propositum in taberna mori*, kar bi se prevedlo: *Meni je namenjeno v oštariji umreti*. Naj danes tudi še dodamo, da drugi južnoslovanski in sploh večina slovanskih narodov ne pozna v ljudski pesmi tega vzorca. Prodril pa je ne samo v slovensko, ampak deloma tudi v sosednjo hrvaško kajkavsko pesem. Za primer naj bo šaljiva slovenska pesem iz Porabja, ki pa je v taki obliki skupna vzhodnemu slovenskemu in hrvaškemu kajkavskemu ozemlju: *Mravla je v mlin pelala žakelj borovice*.

Ta primer si zapomnimo zaradi primerjave z drugim tujim vzorcem, ki ga je tudi v precejšnji meri povzela in posnela slovenska pesem, sosednja hrvaška pa komaj v dveh, treh primerih: to je zopet verzna dvojica, toda drugačna od prve. Namesto sedmerca in šesterca sta tu šesterec in peterec, ki ju učeno imenujejo Nemci *nibelunški verz*, Francozi pa *primitivni aleksandrinec*. Ti imeni sta povzeti na Nemškem po epski pesnitvi o Nibelungih iz začetka 13.stol., na Francoskem pa po enaki pesnitvi o Aleksandru Velikem iz 12.stol. Obe pesnitvi uporabljata tak verz oz. verzno dvojico. Slovenski primer takega verza je:

Oj, sijaj, sijaj sonce, oj sonce rumeno,
kako bom sjalo sonce, k sem vedno žalostno
ali pa:

Stoji, stoji Lublanca..., ki je znana skoraj po vseh slovenskih pokrajinah.

Pravkar navedena pesem je zanimiva v dveh pogledih. Prvič je to ljubezenska romanca o dekletu, ki za drevesom skrita sliši, kaj se fantje pogovarjajo o njej, skoraj edini slovenski primer pripovedne pesmi s tako obliko, to se pravi naše balade imajo takorekoč vse dosti starejše verzne oblike od take verzne dvojice. Drugič pa kitica pesmi o "Lublanci" sestoji pravzaprav le iz dveh verzov, ki se potem še enkrat ponovita (zadnji del melodije). Tega nobena nemška pesem s tem verznim vzorcem nima, pri njih mora imeti kitica najmanj štiri verze, torej po dve verzni dvojici. Pa tudi med slovenskimi so kitice le z eno verzno dvojico redke. Taka je npr. še druga balada, tudi znana danes po vsem slovenskem ozemlju, z začetkom *"Tam dol na ravnem polju stoji en beli grad"*. Ta pesem je tako zelo znana še dandanes, da so jo npr. pela še letos po Ljubljani dekleta ob maturantskih pohodih po mestu. Je pa ta oblika, kot jo poznamo danes, le modernizirana oblika nastale pred

kakimi sto leti, dosti starejše balade, ki se bolj krvavo konča kot s tremi petelinčki, in ima čisto drugačno, starejšo obliko verzov. A ti dve pesmi sta tudi v novejši obliki ohranili vsaj napol še dvovrstično kitico, kot jo pozna večina naših starejših balad. Razen teh dveh in morda še katere, imajo tudi naše druge pesmi v tem *aleksandrincu* štirivrstične kitice. Takole se npr. začne legenda o Mariji, ki ji ukradejo Jezusa, ki je pa znova v več variantah le na Primorskem. To bi kazalo, da je morda prišel ta *aleksandrinec* do nas ne samo z nemškega severa, ampak morda še z zahoda, saj ga pozna tudi italijanska ljudska pesem.

(prim.3: *Tangor je dna gora, na gora visoka*)

Največ pesmi v takem *aleksandrincu* je pri nas vojaških, pivskih in šaljivih. Med vojaškimi, ki pa dandanes razumljivo vse bolj izginevajo, so bile npr.: *Prešmentana kasarna, prešmentano pero, k je mene zapisalo soudaškemu stanu* ali *Oblaki so rudeči, oh, kaj pomenijo, da vsi ti mladi fantje na vojsko pojdejo* ali *Kdo bo listje grabil, kdo bo praprot žel, kdo bo dekle ljubil, k bom jaz k vojakom šel*. Skoro najbolj razširjena pri nas pa je bila od vojaških naslednja:

(prim.4: *Moj fantič je prijezdil konjička belega*)

Na tem mestu naj vpletemo važno ugotovitev. Marsikdo bi se najbrž vprašal: ali sama sprememba v obliki verzov ni le bolj postranska zadeva, o kateri se ne splača toliko razpravljati? Če bi gledali samo na besedilo pesmi, bi se zdela razlika med pesmijo ene in druge oblike navidez nevažna. Spoznanja ob **pétih pesmih** po teh tujih verznihi vzorcihi pa kažejo, da se bistveno spremeni tudi značaj melodiji sami, na kar smo opozorili že zadnjič, in bomo spet tu nekoliko kasneje.

Bistveno se pa spremeni ob tem tudi glasbeni ritem pesmi. V teh pesmih po tujih vzorcihi je k nam prodrli dvočetrtinski ali štiričetrtinski takt, ki je npr. v nemških ljudskih pesmih nasplošno in ne samo v teh oblikah verzov, prevladujoč, nam Slovencem pa je bil vsaj v najstarejšem obdobju tuj. Na ta način smo Slovenci v tej obliki *aleksandrinca* dobili vsaj eno lepo starejšo koračnico v štiričetrtinskem taktu: *Oj ta vojaški boben, ta bo moj poslednji zvon*.

Ta ritem ima seveda tudi naša himna "*Naprej zastave slave, na boj junaška kri*" v *aleksandrincu*, za katero si je Davorin Jenko deloma sposodil melodijo ljudske pesmi oz. več ljudskih pesmi, ki imajo zelo podoben napev. Kako pa se Slovenci počutimo v trdi štiričetrtinski koračnici, se zanimivo vidi v najnovejši partizanski "*Slovenci kremeniti, le stopimo v korak*", ki je pri nas navzela prav edinstven ritem: **koračnice v tričetrtinskem taktu**. Poleg tega je ta pesem pri nas prav edina v *aleksandrincu*, ki ni v dvočetrtinskem ali štiričetrtinskem taktu. To lahko zasledujete poslušalci sami ob vsaki pesmi s to obliko verzov, torej tudi pri vseh tukajšnjih prihodnjih zvočnih primerih.

Da so se pesmi v *aleksandrincu* precej razširile pri nas tudi še v zadnjih sto letih, je pripomogel gotovo tudi vzgled pesnikov. Pač ne Prešeren, ki je vzpostavil v Poeziji to obliko le dvakrat ali trikrat, toliko bolj pa drugi pesniki kasneje, od Gregorčiča do Murna. Še bolj kot priznani pa so to obliko pesmi uporabljali pesniki druge ali tretje vrste, velikokrat neznani verzifikatorji, ki so pesnili precej plehke sentimentalne pesmi ali se poskušali celo v baladah, ki so se pa ob upadajočem okusu precej razširile kot ljudske pesmi z napevi, ki pa "zvenijo v ušesih", kot je rekel neki ljudski pevec za starejšo vižo, le če jih zapojo večglasno izvrstni pevci, kot pri teje precej razširjeni novejši baladi iz začetka tega stoletja:

(prim.5: *Stoji na bregu dekle, ozira se nazaj*)

Zazvoni v ušesih pri dobrih pevcih tudi tale šaljiva:

(prim.6: *Lan sem se uženu, pred pustom je blo*)

Pri enoglasnem petju pa pride bolj do izraza melodična neizrazitost ali celo monotonost takih melodij, toda te se prilegajo pripovedujočim pesmim, pri katerih je vsebina besedila važnejša od napeva samega. Tak je npr. v teje pesmi iz narodnoosvobodilnega boja, ki so jo peli na partizanskih mitingih na Gorenjskem:

(prim.7: *V vasi je živela na krasna deklica*)

Pesmi v *nibelunškem verzu* ali *aleksandrincu* pa so v naše ljudsko petje prinesle še eno novost: razširitev kitic, ki so obsegale dotlej največ štiri verze - štiri vrstice, v osmerovrstične kitive. Tudi to novost so posredovali tuji vzorci, kot slovenski primer pa naj navedemo avtobiografsko pesem ljudskega pesnika Jurija Vodovnika iz prve polovice prejšnjega stoletja. Zgradba osmih vrstic v kitici je takole skrojena: najprej štiri vrstice ali recimo dve dvojici šesterca in peterca, ki se pa zapojeta na isto melodijo:

*Jaz sem Vodovnik Juri, na Skomru sem doma
u raztrgani kočuri, štir okenca ima.*

Za tem prvim delom sledita dve vrstici, ki pa morata biti različni od prvih štirih. Tu sta to dva sedmerca:

*Veselje moje preč je preč,
pomagat si ne morem več,*

na koncu pa še dve vrstici v obliki *aleksandrinca* ali vsaj v podobni obliki spet na isto melodijo, kot je bila pri prvih dveh dvojicah:

*s težavami sem ves obdan,
žalujem noč in dan.*

(prim.8: *Jaz sem Vodovnik Juri*)

Pevca sta tu zapela le pet kitic od skupno dvaindvajsetih v tej kar spretni pesnitvi; tako obliko je Vodovnik ponovil tudi še v več drugih svojih pesmih. In spet vidimo isto, kot smo že prej omenili: napev sam je melodično zelo skromen, besedilo pa dosti slikovito. Take napeve drugod imenujejo *sejmarske* ali *kramarske* pesmi, ker so jih nekoč uporabljali sejmarski pevci ob kazanju vsebine pesmi na nekaterih slikah pri krvavih baladah.

Čeprav pri nas menda ni ohranjenih dokumentov o takih pravih sejmarskih pesmih, imamo precej pesmi s tako osmerovrstično zgradbo in takimi napevi. Kot primer naj navedemo pivsko:

*Nikol ne bom pozabil očeta svojega,
ki vedno me je vabil: Moj sin, le pit pojva,
na vsoke gore, kjer trte rode,
kjer sladko vince rase za same fajn može.*

Taka osemkitična pa je tudi že prej omenjena *Oj ta soudaški boben, ta bo moj mrtvaški zvon*, saj se v sredini pojavlja v dveh vrsticah refren *bim bom, bim bom, bim bom, bim bom*, na koncu pa se ponavljata tretja in četrta vrstica *oj, ta mi bo zazvonil, kadar jaz umru bom*.

Taka je tudi napol šaljivi, napol nemi prepir med možem in ženo v pesmi, ki jo pevka poje deloma ločeno v štirivrstičnih kiticah, deloma pa v osemvrstični, kot v resnici spadajo skupaj:

(prim.9: *Je škoda prevelika za takega moža*)

Zadnji primer spada k pesmim, kjer si v prepiru ali tekmovanju izmenoma odgovarjata dve osebi ali tudi dve stvari. Take pesmi izvirajo deloma še iz srednjega veka, kot npr. prepir med vodo in vinom, kateri od njiju več velja. Slovenski primer tujega vzorca se je neznansko razširil tudi po Slovenskem v prejšnjih časih. Danes to pesem, kot nekatere druge, poznajo le še posamezni starejši pevci, zapeti jo znajo zelo zanimivo v večglasju:

(prim.10: *Voda ino vino*)

Za konec pa še primer umetne pripovedne pesmi o kumškem(?) možu (ribiču) na trgu v Celovcu, kjer je tudi besedilo samo važnejše od napeva. S sodobnim napevom kot v tej pesmi so si ljudski pevci...

IZ ŽIVLJENJA IN DELA RAZISKOVALCA (RTV LJUBLJANA, 16.12.1975)

Letos poteka dvajset let, odkar se je ekipa bivšega Glasbenonarodopisnega inštituta prvič napravila na pot z magnetofonom preko rame ali na hrbtu in začela s sistematičnim zbiranjem in raziskovanjem slovenske ljudske pesmi. To je bilo kmalu potem, ko so se pri nas in sploh v Evropi pojavili prvi nekoliko lažji magnetofoni na trak, sicer še zmeraj težki, a vendar za silo prenosni vsaj na hrbtu. Od takrat je ta ekipa, h kateri spadam tudi sam, preromala že velik del slovenskega ozemlja - tudi onstran državnih meja - podolgem in počez. Naše omare so se polnile s posnetimi magnetofonskimi trakovi in s transkripcijami nabranih melodij in pesemskih besedil. Potem so se nam tudi že pred leti odprla vrata naše radijske postaje, da so lahko prisluhnili pesmim in glasbi iz naše ljudske zakladnice ne le sami pevci, ki so nam jih peli, temveč deset in deset tisoči, dandanes morda že stotisoči poslušalcev znotraj in zunaj ožjih meja Slovenije. In danes, ko teče ne vem že kolikera radijska oddaja pod naslovom "Slovenska zemlja v pesmi in besedi", naj mi bo dovoljeno ob omenjeni obletnici povedati nekaj izza kulis: naj pevci, godci in vsi drugi poslušalci za spremembo enkrat slišijo, kaj se godi v glavah raziskovalcev medtem, ko se vrti naš magnetofon in sprejema vase pesmi vseh vrst v tem ali onem kotičku slovenske zemlje.

Za primer bi rad povedal zgodnico z ene naših poti in sicer za raziskovalca precej napeto, razburljivo, skoraj dramatično zgodnico, ki pa se je srečno končala. Ta mi leži posebno pri srcu, ker je šlo za neko nevsakdanjo, dosti redko in dragoceno stvar. Da bo pa bolj razumljivo, za kaj je šlo, moram prej še povedati, zakaj je tudi še važno, da so pesmi posnete na magnetofonski trak, predvsem pa, kakšna skrita misel sploh tiči v glavi raziskovalca na teh poteh, poleg tega, da bi rad ohranil za bodoče rodove živ zvok našega danes še živega ljudskega petja in pesmi. Tista skrita misel v raziskovalcu pa je tale: v čem je pravzaprav posebnost slovenske pesmi? Zakaj je taka in ne drugačna kot je, zakaj pa je drugačna kot pesem kateregakoli naših sosedov in kateregakoli drugega naroda v Evropi? Zato pomeni za nas vsak nov posnetek, vsaka nova pesem, ki jo prinesemo s poti, lahko korak bliže k razvozlanju teh vprašanj. Nekatere tudi čisto preproste pesmi so zato lahko za raziskovalca razburljivo doživetje. Morda se vam to čudno sliši, a lahko izdam, da večkrat po snemanju ponoči še dolgo nismo mogli zaspati in smo se pogovarjali o teh stvareh.

Neko tako prav posebno doživetje je bilo kmalu v začetku naših poti v hribih nad Mežiško dolino, kjer smo se lahko udeležili dvojne ohceti po starih koroških šegah. Proti večeru, a še v soncu, so svatje odkorakali po hribu navzgor ob rob gozda precej visoko nad hišo in kar naenkrat se je odondod oglasilo petje v takem večglasnem načinu, kot ga nihče od nas še nikoli dotlej ni slišal. Pa tudi po lepoti mehkih in ubranih glasov je bilo nekaj tako nebeškega, da nam je v tistem večernem vzdušju menda kar vsem izvabilo solze iz oči.

Posnetek na daljavo s takratnim našim šibkim magnetofonom ni bil mogoč, zato naj tule nadomesti tisti vtis kasnejši posnetek tamkajšnjih pevcev:

(prim.1: *Bom zapustow Libuče*)

A reakcija v nas ni bila samo čustvena, lepotna. Takoj se je pojavilo vprašanje: kako je mogoče, da nihče od nas dotlej - bilo je leta 1956 - tega sploh ni poznal, kako je mogoče, da od tolikih zapisovalcev v tolikih - recimo v petnajsttisočih - zapisih ljudskih pesmi, dotlej nihče še ni ujel vsaj približno česa takega? Tisto, kar so nekateri poskušali zapisati in drugi potem občudovali, ni bila niti bleda slika tega, kar smo pravkar slišali. Odprla se je čisto nova stran in smer v našem raziskovanju. Srečali smo enak ali podoben način petja potem še drugod, včasih na čisto nepričakovanih krajih. Po tolikih letih danes vemo, da predstavlja tisto petje "na tretko" ali tudi "na četrtko" - kot pravijo tu in tam - neki starejši način večglasnega petja, ki je bil razširjen nekdan po vsem slovenskem ozemlju razen Prekmurja, Bele krajine in morda Prlekije. Tudi sklepamo, po mnogih znakih, da segajo korenine tega nazaj do srednjega veka.

Podobno začudenje, - Kako je to mogoče? - sem doživel že spet ob drugi naši skupni poti istega leta. Bilo je v Loškem Potoku na Dolenjskem. Žetev je bila bogata, pesem se je vrstila za pesmijo, a glej čudo! Besedila pesmi, ki jih bereš v zapisih naših starejših zapisovalcev iz preteklega stoletja, tiskane v knjigah, večkrat tudi v šolskih učnih knjigah, so tako čudno brez vsakega ritma, da se počutiš kot v lojtrskem vozu, ki odskakuje zdaj sem, zdaj tja po kamnitem, vegastem kolovozu. Pesmi pa, ki smo jih snemali živo iz ust pevcev, so tekle skoraj vse gladko in enakomerno v pravih verzih, npr.:

Eno drevce mi je zraslo, drevce zeleno.

Pod njim m'je hladna senca, hladna senčica.

in tako naprej skozi 15 ali 20 kitic.

Pozneje mi je postalo jasno, zakaj so starejši zapisi besedil tako nerodni in vegasti. Pač zato, ker so tisti zapisovalci beležili besedila ne po petju, ampak so si jih dali narekovati, dosti njih pa je besedila še potem popravljalo po svojem okusu, a brez občutka za ritem. Imamo npr. stare zapise znane pesmi "Ena ptička priletela iz dežele Štajerske", toda zapisovalec je očitno rekel: Ne reče se lepo slovensko: "ena ptička priletela", ampak samo: "ptička priletela", pa tudi se ne reče "iz dežele Štajerske" ampak: "z dežele Štajerske". Torej se glasi zapis: "Ptička priletela z dežele Štajerske". Podobno bi lahko danes nekdo začel popravljati: ne reče se "eno drevce mi je zraslo", ampak po šolsko, pravilno slovensko: "zraslo mi je drevce"; pa tudi ne naglašja se "drevce zeleno", ampak "zeleno drevce", torej: "Zraslo mi je drevce, zeleno drevce". Ni mi bilo jasno, kako bi se mogla taka po obliki popačena besedila potem sploh peti. Zato sem se čudil, kako je zelo učen mož, ki sicer zasluži vse spoštovanje, rajni prof. Grafenauer, mogel vzeti obliko tistih starih zapisov za čisto resnico in postaviti teorijo o čisto posebni obliki naših najstarejših pesmi, kjer so verzi načeloma tako vegasti in nepravilni, brez enakomernih naglasov. Kot vzorni primeri za to teorijo so mu rabili stari zapisi pesmi o Lepi Vidi, ki jo je štel med naše najstarejše pesmi. V posebni razpravi sem skušal pokazati nekaj let kasneje, da za slovensko ljudsko pesem tista teorija ne more držati, tudi ne recimo za pesmi o Lepi Vidi in druge podobne pesmi, kjer le udarjajo na dan pravilne oblike verzov s po pet zlogov in z enakomernimi poudarki, kot jih najdemo praviloma v vseh živo zapetih pesmih.

Po tem dolgem uvodu prihajam sedaj do tiste obljubljenе prave zgodbi. Pred trinajstimi leti - leta 1962 - se nam je posrečilo priti v Rezijo (onkraj državne meje) s tem, da smo povabili na skupno ekspedicijo strokovno sorodni italijanski inštitut v Rimu s prof. Natalettijem na čelu. Tako se nas je našla osmerica ljudi - po štirje z vsake strani - ob izvrstnem prijateljskem razumevanju, v Reziji v majskem cvetju sredi planin pod še vedno globoko zasneženim Kaninom. Začela so se vrstiti za nas vse razburljivejša doživetja, ko smo slišali tamkajšnje petje, pesmi in njihovo glasbo za ples. Bilo nam je, kot da smo skozi nekak pravljlični rov pod planinami prišli v čudno neznano deželo, kjer je čas obstal, kjer živi glasba in pesem še v tako neznansko in vabljivo starinskih melodijah, kot so morda živele drugod med Slovenci in v sosednjih področjih Evrope recimo pred kakimi 600, 800, 1000 leti. Ko je začela udarjati na naša ušesa njihova glasba za ples na violini in malem basu, so nas vse dobesedno zmedle tiste hitre viže z neznano zgradbo, ki je nismo mogli razvozlati. Začeli smo šteti bobneče udarce z nogo, koliko jih pride na eno glasbeno frazo ali odstavek, in prišli smo do čudnih števil 11, 13, 17, pa skoro pri vsaki viži drugače.

(prim.2: *Ta wukowa*)

V nekaj dneh se nam je začela slika jasni, a čisto zjasnila se je šele doma v inštitutu ob podrobnih prepisih melodij z magnetofonskih trakov. Pa tudi petje in pesmi same so bile presenetljive za nas, ker takih od nikoder drugod še nismo poznali.

(prim.3: *Lejo, lejo, ke na je*)

V tistih dneh sem sam začel z nekim trmastim načrtom. Pred sto leti se je namreč v Reziji, ki je že takrat slovela po posebnostih svojega govora, znašel neki poljski jezikoslovec, ki je za študij jezika zapisoval kar vse od kraja, kar je slišal: navadne pogovore, besedila pesmi, kakšne zgodbe ipd. Med tistim, kar mu je pripovedoval neki otrok, je bilo govora o "barkarjulu", po naše recimo čolnarju, brodarju, in mladi ženi. Kolega dr. Matičetov, ki je bil tudi z nami takrat v Reziji, je že v neki razpravi dvajset let prej opozoril, da bi se v tistem drobcu otroške pripovedi utegnil skrivati neznaten odlomek iz pesmi o Lepi Vidi. To sled sem si vzel za izhodišče pri poskusu, ali bi bilo morda res mogoče odkriti kako živo rezijansko pesem o Lepi Vidi po toliko desetletjih, ko povsod drugod že ni bilo nobenega sledu o tem, in smo bili navezani le na stare, negotove ali celo razkrojene zapise. Nam z magnetofonom bi bilo lahko ujeti trajno in natanko prav vse podrobnosti v besedilu in melodiji, kar je za zapisovalca sproti - samo po posluhu - nemogoče. In tako sem začel že s prvim dnevom spraševati tako rekoč vsakega pevca in pevko, ali pozna kakšno pesem o barkarjulu in lepi mladi ženi. Vsi po vrsti so odkimavali; dnevi so tekli in kolegi so ob mojih povpraševanjih postajali že nestrpni, češ, saj ne bo nič s tem, čemu torej mučiti pevce. Potem pa sva neki dan imela s kolegom prof. Urošem Krekom pred seboj 73-letnega moža: Timošenko so mu rekli po domače vsi zaradi njegovih podobnosti - posebno po mogočnih brkih - z znanim sovjetskim maršalom. Bil je izredno bister mož, sijajen govornik in po vsem sodeč, zadnji človek, ki bi ga bil povprašal - za pesem o Lepi Vidi, saj se mu sploh ni dalo peti. Zapel pa je le nekaj fantovskih pesmi. Ko pa je pripovedoval o svojem vnuku, se je raznežil in prišla mu je na misel kratka pesmica, ki jo poje vnuku zvečer ob zaspivanju. Nekaj verzov o svetem Sintilaudiću, ki je srečal dve "hčERICI", t.j. deklici, ki sta beželi kot dve lisici, je samo še v otroško šalo obrnjen začetek dolge epske pesmi o godcu pred peklom, ki so mu v Reziji pridejali ime Sintilaudić. Po kratkem presledku in premisleku pa je na isto melodijo nadaljeval nepričakovano z nekim drugim odlomkom, ob katerem so se mi na široko odprle oči:

(prim.4: *Sveti Sintilaudić*)

*Gorje mornar ti bodi, ker ti si me oddvojil
od mojega moža mladega, od mojega sinu malega.
A on zagnal je barko,
po tem rudečem morju, po tem zelenem morju.*

Ni bilo več dvoma. To je odlomek prave rezijanske pesmi o Lepi Vidi. Ti kratki verzi so bili veliko odkritje: z njihovo pomočjo bo po dotlejšnjih izkušnjah veliko lažje spraševati dalje. Pa še nekaj: že sami ti enakomerni gladki verzi so kazali na pravilnost mojih svoječasnih trditev, dasi niso bili v petercih, temveč v prav tako starinskih šestercih. Pa spet je preteklo nekaj dni spraševanja brez uspeha. Potem smo se znašli vsi skupaj v majhni sobici 63-letne pevke Luige di Floriano v gorski rezijanski vasi. Po toliko drugih pesmih, ki jih je odpela skupaj še z nekaj ženami, sem jo povprašal, če pozna kako pesem s tistimi verzi "Hudo ti bodi, mernel". Ponavljala je te besede, torej jih je poznala. A kako gre ta pesem? Utihnila je in se zamislila, a po izrazu v njenih očeh sem zaslutil, da ve več. V grobni tišini je trak tekel kar naprej v prazno. Že sem začutil, da hočejo kolegi protestirati, z dvignjeno roko sem zadržal napeto tišino. Bili so to razburljivi trenutki. Potem pa je začela pevka kot iz globine spomina čisto tiho z novimi verzi pesmi o Lepi Vidi:

*Oj dobro jutro sonce,
si videlo mojega moža,
si videlo mojega sina?*

a kmalu je prešla v neko drugo baladno pesem o lepi Lini:

(prim.5: *Oj dobro jutro sunce*)

Po nekaj vprašanjih in novem premisleku je dodala spet nov odlomek pesmi, kako je žena prišla k barki, nagovorjena od čolnarja, naj vzame koren in ga da v zibel sinu, da ne bo jokal, potem pa je mornar pognal to barko:

(prim.6: *Lipa Lina je šla k ti barci*)

Več tistikrat pevka ni vedela, rekla pa je, da se bo še posvetovala s sestro; naj pridemo drugič. Čez nekaj dni je prišel slovesni trenutek, ko smo stali pred belimi kamnitimi zidovi njene hišice in pred ženami v črnini, ki so čakale kot nekake svečenice pred hišo. Pevka Luigia nam je zaklicala v pozdrav: Ni bila lepa Lina, ampak lepa Vida. Torej je tudi ime ostalo isto ohranjeno v rezijanskem izročilu. Potem sta v hiši s sestro zapeli skupaj brezhibno in popolno vso pesem od začetka do kraja. Vsi smo bili ob tem nekam slovesno razpoloženi:

(prim.7: *Da lipa moja Vida*)

Tako smo dobili dosedaj najpopolnejšo pesem o Lepi Vidi, zelo starinsko po melodiji, in po besedilu za moj okus, najlepšo med vsemi po svoji preprosti, a čisti in slikoviti poetični dikciji. Bila je že noč, ko smo se vračali iz hribovske vasice v dolino. Mineval je dan, ki mi še vedno velja za enega najlepših in najsrečnejših v življenju.

IV

SPOMINSKI DROBCI IN INTERVJU

VALENS VODUŠEK,
OPERNI DIREKTOR, USMERJEVALEC DELOVANJA
GLASBENONARODOPISNEGA INŠTITUTA IN BALETNI KRITIK

Dr. Valensa Voduška sem spoznal trikrat. V spominu mi je ostal kot eleganten, dostojanstven, prijazen gospod, na prvi pogled nekoliko nedostopen. A je prvi vtis varal, saj ga je kaj hitro spremenil v zelo prijeten prijateljski odnos.

Prvič sem ga spoznal, ko je leta 1951 z mesta šefa oddelka za glasbo pri Ministrstvu za prosveto Ljudske republike Slovenije prišel kot direktor v ljubljansko Opero. Sam sem takrat še študiral tako medicino kot na baletni šoli. Zato kljub polni zaposlitvi v Operi nisem imel veliko priložnosti, da bi ga поблиže spoznal. Mi je pa v naslednjih letih pomagal, da sem kljub nasprotovanju enega takratnih šefov baleta, pod njegovim naslednikom dobil solistični baletni naziv.

Njegovo obdobje v Operi so zaznamovali režiserja Ciril Debevec in Hinko Leskošek ter dirigent Bogo Leskovic, Danilo Švara, Rado Simoniti in prejšnji operni direktor Samo Hubad. Leta 1954 so krstili Švarovo novo opero Prešeren, ki je pozneje dobila naslov Slovo od mladosti. Med največje dosežke ljubljanske Opere tega časa pa lahko štejemo naslednjo premiero Zaljubljen v tri oranže Sergeja Prokofjeva, ki je nato požela številna priznanja na gostovanju v Holandiji in v pariški Operi. Voduškov obdobje je bilo srečno tudi zaradi izjemno dobrega opernega solističnega sestava. Med pomembnimi dosežki takratne ljubljanske Opere bi omenil še Verdijevega Falstaffa, Brittnovo Beraško opero, Massnetovega Wertherja, Gluckovo Ifigenijo na Tavridi, Straussovega Kavalirja z rožo in Mozartovega Don Juana, poleg drugih del železnega repertoarja. Takrat je bilo namreč vsako leto, poleg enega baletnega večera, še šest do sedem premier novih opernih del, kar se je že nekaj let po Voduškovem odhodu skrčilo na štiri, največ pet premierskih postavitev na leto.

Najino drugo srečanje se je začelo, ko je po odhodu iz Opere prevzel Glasbenonarodopisni inštitut. Ker je vedel, da sem na kongresu folkloristov Jugoslavije leta 1955 na Bjelašnici v Bosni, zbranim predstavil osnove plesne pisave po Labanu, me je povabil, da sem sodeloval pri nastajanju prvih publikacij slovenskih ljudskih plesov. Leta 1958 sta izšli dve knjigi: *Slovenski ljudski plesi Primorske* in *Slovenski ljudski plesi Koroške*. Za to priložnost sem napisal dvojezično slovensko-angleško predstavitev Labanove kinetografije, ki je služila kot vodilo vsem, ki so te plese spoznavali po kinetogramih. Gospa Marija Šuštar, ki je bila tudi na Bjelašnici, se je že toliko izurila, da je ob mojih nasvetih za vsak ples posebej, poleg svojega besednega zapisa – koreograma, prispevala še kinetografski zapis.

Tretje srečanje z Voduškom sem doživel ob pisanju *Razvoja baletne umetnosti v Sloveniji* leta 1996 in 1997. Marsikdo ne ve, da je že v svojih dvajsetih letih pred drugo svetovno vojno deloval kot publicist in pisal tudi kritike o baletnih predstavah, pod kraticami dr.W in dr. Va.Vo., v časopisu Slovenec. Prvič sem njegovo kritiko zasledil 19. oktobra 1939 ob baletnem večeru Maksa Kirbosa in njegove poznejše soproge Irine Litvinove v Ljubljani.

Oba sta bila takrat solista Ruskega baleta v Monte Carlu. V svoji kritiki je Vodušek izpostavil predvsem *Spectre de la rose* na glasbo C. M. Webra, odlomek iz Chopinovih *Les Sylphides*, Debussyjev *L'Après midi d' un faune* in kot »izrazno najmočnejšo točko« Sibeliusov *Valse triste*.

22. februarja 1940 je ocenjeval tudi Lhotkov balet *Lok* v izvedbi Pie in Pina Mlakarja, ko je kritiziral predvsem glasbo. Med drugimi je napisal, da »ima glasba po svoji funkciji tu le podrejeno vlogo. Nositelja izraza sta plesalca, ona dva sama tudi ustvarjata formo. Glasbeni izraz, se zdi, hoče poleg ritmične podlage ustvarjati le neko okvirno razpoloženje, ki naj ga izpolni ples. Razen ponavljajočega se vodilnega motiva glasba nima arhitektonske enotnosti. Zato je kljub vsem značilnostim Lhotkove glasbe v tem pogledu vprašanje idealnega soglasja med glasbo in plesom, posebno plesom kot ga pojmujeta Mlakarja, tudi v *Loku* ostalo, vsaj po naši sodbi še nerešeno.«

Po mojih izsledkih se je v časopisu Slovenec oglasil še dvakrat: 27. februarja 1940 je pisal ob premieri *Suite* iz baleta Hrestač v ljubljanski Operi in 8. maja 1940 ob gostovanju Nine Kirsanove, ki je bila takrat prva plesalka v skupini Ane Pavlove, in šefa beogradskega baleta Anatolija Žukovskega. Ljubljansko baletno premiero sta Fran Govekar v Slovenskem narodu in Pavel Šivic v Jutru ocenila z izjemno pohvalnimi besedami, Vodušek pa je predstavo povsem odklonil. Tudi baletno gostovanje ruskih plesalcev sta Govekar in Šivic predstavila s presežniki (»čudovita tehnična dovršenost Kirsanove, Žukovski prvovrsten partner, odličen, močan, učinkovit, široka razgledanost v koreografskem ustvarjanju...«). Dr. Vodušek pa je za razliko od njiju napisal, da »njun nastop ni bil za nas nikako razodetje ali doživetje...njuno umetniško hotenje in izživljanje se giblje precej na površini, do bistva umetniškega plesa prav gotovo ne seže...Zato je tudi razumljivo, da je njuna plesna invencija dokaj skromna in enolična, ker se ne poraja iz globine osebnega doživetja...« Očitno ruska plesalka in najbrž klasični balet sploh, niso ustrezali njegovemu okusu, ki se je razlikoval od ostalih dveh kritikov in tudi občinstva, ki je bilo, tudi po njegovi navedbi v poročilu, navdušeno.

V poznejših letih njegovega imena med poročevalci z baletnega področja nisem več zasledil, mogoče zaradi izbruha druge svetovne vojne, po vojni pa najbrž zaradi njegovega vodilnega položaja tako na Ministrstvu kot v Operi.

Dr. Henrik Neubauer

NAKLJUČJA

Naključja so važni trenutki v življenju. Morda odločilnejši kot namerne odločitve. Ko je človek na razpotjih, naj se prepusti naključjem. Tako sva ravnala oba z dr. Valensom Voduškom. On, ko je zapuščal mesto direktorja operne hiše in jaz mesto odgovornega urednika glasbenega programa Radia Ljubljana. V mesecih, ko so naju blagajni obeh ustanov izbrisali iz seznamov mesečnih abonementov, sva se srečala naključno. Ne vem več, ali je takrat že prestopil prag Glasbenonarodopisnega inštituta, toda vse pogosteje mi je pripovedoval o svojih pogledih na preučevanje glasbene folklore. Besedo naključje uporabljam namenoma za dogodivščino, ki jo želim opisati.

Tik pred odhodom z Radia me je vodstvo poslalo v Pariz na posvetovanje odgovornih glasbenih urednikov (celo iz Japonske so prišli) o izboru najnovejših izvajanih del s področja sodobne orkestralne glasbe. Shajali smo se dvakrat na dan. Pri kosilu v palači UNESCO na Avenue Kléber pa smo se spoznavali osebno. Tako je nanese, da me je organizator posvetovanja seznanil z drobnim možičkom, ki se je pred dobrim mesecem priselil iz Švice. Ime Konstantin Brailoiu mi ni bilo neznan. Bil je tesen sodelavec takrat že pokojnega Bele Bartoka. Takoj drugi dan sem bil gost v njegovem stanovanju, kjer sem ugledal obsežno knjižnico, v kateri so bile tudi njegove razprave. Nad njim pa je visela fotografija obeh mož, Brailoiu v družbi Bele Bartoka, posneta v neki madžarski vasi pri snemanju ljudske glasbe. V dar sem prejel zbirko afriške ljudske glasbe z njegovimi komentarji, z izredno zanimivimi ugotovitvami izvirajočimi iz primerjanj najrazličnejših kultur. Celó do Vivaldija ga je zaneslo, ko je primerjal predklasično invencijo italijanskega mojstra z »divjaško« (kot jo je sam imenoval) razposajenostjo afriških muzikantov.

Na lastno pest sem podaljšal bivanje v Parizu in se vse bolj poglobljal v široko pahljačo doslej meni neznane ljudske glasbene kulture. Poslovala sva se z obljubo, da mu bom v pomoč, ko bo prišel v Jugoslavijo zbirat glasbeno izročilo romunske manjšine v Istri. Brailoiu je bil namreč romunski emigrant in brez pravih veljavnih dokumentov. Tudi to sva srečno rešila, čeprav ne brez zapletov.

Po vrnitvi iz Pariza sem pripovedoval Vodušku o doživljajih kot sem jih dojemal v Brailoiujevi družbi, o Parizu samem bolj malo. Na Voduškovo vabilo, če bi hotel sodelovati kot član Glasbenonarodopisnega inštituta, sem se takoj odzval. Kocka je padla in tako se je začelo drugo obdobje mojega službovanja. Z Voduškom sva začela pri temeljnih znanstvenih vprašanih folkloristike: kaj je pravzaprav prava ljudska umetnost in kam vodijo raziskave o njej – v samostojno znanstveno vedo, ali v pomožno zgodovinsko disciplino? Morda se zdijo danes taka vprašanja naivna, takrat pa so bila potrebna. Ko se je čez nekaj let začelo dvomiti v smiselnost »žepnih inštitutov«, je prihajalo do ugibanj, komu naj se priključi naš inštitut v primeru, če bi ga doletela ukinitiv. Že iz Štrekljevih časov je imela

beseda nadvlado nad glasbo, se pravi, da so bile raziskave bolj na strani besedilnih problemov. Po peripetijah, ki jih pri nas ne manjka, je SAZU dobila dva inštituta. Na vratih prvega je zapisano narodopisje kot samostalnik, na drugih pa v pridevniški obliki. Kje je naš dobri pisatelj Fran Milčinski, ki bi nam razložil usodno razliko med obema! Ko bi bil Štrekelj še glasbenik, bi se razvoj narodopisne misli odvrtil hitreje. Bil pa je glasbenik dr. Valens Vodusek. Pravijo – med nama je namreč razlika desetih let – da je bil spreten in občutljiv pianist, sicer pa splošno razgledan, odličen dijak klasične gimnazije, več tujih jezikov in zelo dober sistematik. V delo Inštituta je vnesel precej novosti, predvsem pri arhiviranju terenskega gradiva. Njegova razgledanost po ljudskih kulturah drugih narodov in izreden spomin sta mu omogočala združevanje novih spoznanj z že znanimi. Na tem so zmogle nastati nove ugotovitve in teorije.

Cilj takega dela je bila izdaja knjig pod skupnim naslovom SLOVENSKE LJUDSKE PESMI, katerih prvi zvezek so uredili dr. Zmaga Kumer, dr. Valens Vodusek, dr. Boris Merhar in dr. Milko Matičetov. Posebnosti tega korpusa so spremni komentarji, iz katerih izvemo pomembne nadrobnosti o izvoru pesmi in podobnosti v primerjavi z drugimi narodi, njihovo poreklo in variante, ki podajajo sintetično podobo našega ljudskega pesništva in glasbe. Miselnost tedanjih uradnih predstavnikov ni bila naklonjena raziskovanju »kmetiške kulture«, kot so jo v slabšalnem pomenu imenovali nekateri usmerjevalci ideoloških gesel. Treba je bilo ubraniti našo znanstveno nalogo. Vodusku se je posrečila elegantna poteza s tem, da je objavil pesem s spremnim besedilom, v katerem pravi (citiram po spominu): »Povejte, kaj manjka tej pesmi, da jo ne bi mogli uvrstiti med umetniške? Ti verzi tudi oblikovno ustrezajo idealom poetske zvrsti. Ni besede, ki bi bila odveč. Iz preprostih vrstic veje izrazita pesniško oblikovana sposobnost izražanja.« To je nasploh odlika vsake poezije. Pesem me je prevzela tudi kot skladatelja. Uglasbil sem jo tako, da je opazna tipika prekmurskega nadiha, odel sem jo s patino panonske melodike:

Zvejdila sem, kaj se dragi ženi.
 Naj se ženi, če njemi je vola.
 Jaz mu hočem u svatove priti,
 Lepi dar donesti.
 V levoj roki kito rožmarina,
 V pravoj roki njegovoga sina.
 Naj se vidi, koga sem ljubila,
 Zdaj pa ljubim njegovoga sina.

Leta so tekla, prišla je jesen. Na Akademiji za glasbo je bilo razpisano mesto profesorja za kompozicijo. Prijavil sem se in bil sprejet. Težko mi je bilo povedati prijatelju in direktorju Vodusku, da me k temu koraku zavezuje usojena ustvarjalna sla, ki naj najde svoj zaključek v vzgojnem in mentorskem delu. Razumel me je.

Uroš Krek



Valens Vodusek in Uroš Krek pri snemanju v Srednjem vrhu nad Martuljkom, 1960. Foto: Alenka Župančič. Iz fotoarhiva GNI.

SKUPNO GLASBENO ŽIVLJENJE Z DR. VALENSOM VODUŠKOM

Ob prihodu s Primorske na študij v Ljubljano, sem gospoda Voduška spoznal kot znano ljubljansko glasbeno osebnost, še posebej kot vzornega direktorja naše osrednje operne hiše. Osebnost sem ga spoznal ob izpitu iz folkloristike pri gospe dr. Zmagi Kumer v Glasbenonarodopisnem inštitutu v Wolfovi ulici v Ljubljani. Ob vsakem prihodu me je sprejel prav on in me ljubeznivo usmeril k profesoric.

Pravo znanstvo z gospodom Voduškom seže v januar leta 1966. Takrat je namreč tragično preminil znani slovenski tenorist in gibal Slovenkega okteta Janez Lipušček. Oktet naj bi čez nekaj mesec odšel na prvo turnejo po Združenih državah Amerike. Bil sem vabljen na avdicijo v Glasbenonarodopisni inštitut, kjer je imel vaje Slovenski oktet. Znašel sem se na preizkušnji pred strokovno komisijo, ki so jo sestavljali: umetniški vodja Okteta dr. Valens Vodušek, prvi predsednik Okteta ter takratni predsednik Bogdan Pogačnik. Po uspešni avdiciji sem se s Primorske, kjer sem več let delal kot ravnatelj glasbene šole v Novi Gorici, vrnil nazaj v glavno mesto. Takorekoč na vrat na nos sem postal pevec Slovenskega okteta in učenec dr. Valensa Voduška. Spomnim se, kako je s profesionalnim nasmeškom potrdil moje članstvo, ko je preizkušal barvo mojega glasu med stebroma slovenskih tenoristov, kot sta bila Rudolf Francelj in Gašper Dermota.

Kot član Okteta sem začel podrobneje spoznavati Voduška. S spoštljivo intelektualno mirnostjo oz. držo je bil prav on tisti, ki je v obdobju vodenja Okteta dajal svojstven pečat glasbeni rasti ansambla.

Čez slaba dva meseca smo odpotovali na turnejo po Ameriki. Kot »benjaminček« sem bival skupaj z dr. Valensom Voduškom in predsednikom Bogdanom Pogačnikom. Vodušek mi je s svojim dostojanstvenim obnašanjem dajal vtis discipliniranega, urejenega in spoštovanja vrednega intelektualca. Nelagodno mi je bilo, ko mi je v New Yorku ponudil tikanje.

Pri Oktetu je deloval avtoritativno in je bil zahteven. Hkrati smo ga spoštovali zaradi njegove človeške skromnosti.

Sam je ugotavljal, da je premalo glasbenih del za moške ansamble. Kar na tiho so na naše pulte prihajala njegove priredbe glasbenih del, predvsem Gallusa in drugih. Mnogi naši zbori zdaj pojejo prav Voduškove priredbe. Posebno pa se je izkazal v poznavanju ljudskega melosa. Prav z njim je Slovenski oktet predstavil največ ljudskih in ponarodelih pesmi s pravo mero kantilene, zaradi katere smo želi toliko odobravanj doma in v tujini. Od nas je prav v teh elementih zahteval največjo disciplino. S ponosom lahko zatrdim, da je bil Glasbenonarodopisni inštitut na Wolfovi prava kovnica doslednega petja, interpretacij in velikih uspehov. Velikokrat sem se zazrl v samosvojega, pokončnega človeka, v katerem sem videl pravega meščana, a hkrati človeka, ki je tako rad užival podeželski mir in naravo. Nemaokrat sem čutil, ko smo se vozili po norveških fjordih, kako je gospod Vo-

dušek na ladijski palubi kar vdihoval lepoto narave. Podobno je bilo v ZDA, na Islandu, v Italiji in ob vijugastem Renu, ko smo koncertirali po tamkajšnjih gradovih.

Večkrat pa ga sploh ni bilo na vaje. Takrat smo vedeli, da se je umaknil v samoto Bohinja, kjer je v Ukancu imel nekakšen intimni »azil«, da bi se spočil. S težavo se je vračal v mestni vrvež. S Kozlevčarjem nama ni bilo prijetno, ko sva ga morali iskati in mu kaliti mir v naravi. A to sva morala storiti, kajti brez njega ne bi bilo poti naprej.

Danilo Čadež



Praga. Turneja Slovenskega okteta po Čehoslovaški leta 1960. Iz arhiva Marjana Štefančiča.

SLOVENSKI OKTET IN UMETNIŠKI VODJA DR. VALENS VODUŠEK

Leta 1957 se je Slovenski oktet razšel s tedanjim umetniškim vodjem Janezom Boletom, ki se je posvetil delu na Srednji glasbeni šoli v Ljubljani. Tedanji organizacijski vodja Slovenskega okteta Boris Trampuž je pridobil za oktet dr. Valensa Voduška, s katerim sta sodelovala pri Maroltovem Akademskem zboru pred drugo svetovno vojno.

Dr. Vodušek je po temeljitem premisleku sprejel pomembno in zahtevno vlogo umetniškega vodje Slovenskega okteta. S svojim studioznim načinom dela je utrdil in razširil program Okteta, gradil na ljudski pesmi, ki so jo člani Slovenskega okteta prinesli s seboj iz drugih, še iz predvojnih zasedb, n.pr. iz Slovenskega vokalnega kvinteta ali iz Maroltovega zbora (Božo Grošelj). Slovenska ljudska pesem je s Slovenskim oktetom dobila odličnega predstavnika in utemeljitelja. Leta 1960 je moral Slovenski oktet iz različnih vzrokov zamenjati tri člane: brata Toneta in Romana Petrovčiča ter umrlega Arturja Šulca. Dr. Vodušek je posebej prevzel skrb za delo z novimi člani in delo s celotnim ansamblom. To delo je bilo tako plodno, da smo že po enem mesecu na pamet izvajali dvajset pesmi in že nadaljevali koncerte. Umetniška zmogljivost se je pokazala že poleti leta 1960 s koncertom v Dubrovniku in s turnejo po Češkoslovaški ter decembra na evropski turneji (Danska, Zahodna Nemčija, Francija). Po Voduškovih zaslugi se je zelo razširil Oktetov repertoar, predvsem s tujimi umetnimi in ljudskimi pesmimi, s črnskimi duhovnimi in še posebej s priredbami Gallusovih skladb za moški zbor. To se je nadaljevalo še potem, ko so se po smrti prvih tenorjev Janeza Lipuščka in Gašperja Dermote Oktetu pridružili Danilo Čadež, Jože Kores, Peter Ambrož in Peter Čare. V Oktetu praktično ni bilo glasovne omejitve, ne v višino ne v nižino, kar je znal dr. Vodušek izkoristiti za kvalitetno in publiki dopadljivo prednašanje pesmi. Na to kažejo res odlične kritike iz tega obdobja.

Tudi spomini članov Okteta iz tega časa pričajo, kako plodno je bilo delo z dr. Voduškom. Potem, ko so bile pesmi umetniško postavljene in smo jih znali na pamet, je spremljal njihovo izvajanje doma in na turnejah, kolikor se jih je mogel udeleževati z nami. Poslušal je v dvorani in potem vse sproti dopolnjeval. Pri pripravi na koncerte ni utrjeval celotnega programa, ampak je vzel v obdelavo posamezno pesem, da smo ji dali svežo podobo. Tako ni bilo dolgočasnega ponavljanja in utrjevanja, saj je znal svoja opažanja in zamisli prepričljivo povedati, čeprav dirigent ni bil.

Veliko je dal tudi na uglaševanje glasov, zato se je posameznim skupinam posvečal še pred vajami celotnega ansambla. Občudovali smo njegov odnos do zborovske glasbe. K delu je pristopal zelo študiozno in je natančno vedel, kaj hoče. To kažejo še njegove priredbe ljudskih in umetnih pesmi, posebno tujih, saj mu je pri tem pomagalo bogato znanje tujih jezikov. S turnee se ga spominjamo kot družabnega in prijaznega gospoda. Skrbel je za dobro počutje med člani in še posebej za točnost, ki smo se jo pod njegovim vodstvom vsi

radi držali. Škoda, da je na lastno željo leta 1972 prenehal biti umetniški vodja Slovenskega okteta.

Marjan Štefančič



Washington. Pod Kapitolom. Slovenski oktet na turneji po Ameriki leta 1966. Iz arhiva Marjana Štefančiča.

POGOVOR Z DR. VALENSOM VODUŠKOM

(Video intervju je leta 1985 posnel dr. Naško Križnar. Objavljen v Glasniku SED, 29/1989, št.1/2, str. 1-9)

Vaša družina je bila pred vojno zelo znana. Oče je bil znan odvetnik. Koliko otrok vas je bilo?
Štirinajst.

Koliko bratov?

Štirje. Vital, ki je bil duhovnik, Božo, ki je bil pesnik in Raša, tehnik, metalurg.

Četrti ste bili vi in sester je bilo tudi veliko.

Sester je bilo več, ja.



Valens Vodušek (prvi z desne) med sestrami in brati, leta 1912. Od leve: Verena, Asta, Seta, Božidar, Vital, Raša, Mateja, Agna in takrat najmlajši Valens. Foto: Atelier Viktor, Ljubljana. Iz družinskega arhiva Alenke Vodušek.

V osnovno šolo ste hodili v Ljubljani?

V Ljubljani. In tudi v klasično gimnazijo.

Ali ste morda že kot otrok kaj brali? Kaj je bilo vaše najljubše čtivo?

Začel sem zelo zgodaj. Spravil sem se na tisto, kar mi je dal moj najstarejši brat Božo. On je delal z menoj nekakšne psihološke teste. Učil me je nemščino po Grimmovih pravljicah. Zato sem takrat z velikim veseljem bral Grimmove pravljice, ker sem jih hitro razumel. Tudi kot študent sem veliko bral. To je bila zasluga obeh najstarejših bratov, Boža in Vitala, ki sta nosila domov cele kupe knjig. Takrat sem že začel brati Prousta deloma v francoščini. Najstarejši brat je namreč študiral v Parizu. In tako naprej, da sem vso takratno modno leposlovje bral kar v dveh jezikih.



Družina Voduškovega očeta. V prvi vrsti: teti Pavla in Mici, stara mama Albina, teta Helena. Druga vrsta: stric Žiga, Božidar (oče Valensa Voduška), stari oče Matej in stric Konrad. Foto: Davorin Rovšek, okoli leta 1900. Iz družinskega arhiva Alenke Vodušek.

Ste se v šoli učili nemško?

Ja, nemško. Ampak od kolegov na jusu vem, da tisti, ki so delali nemščino, po šoli niso ničesar znali.

Kdaj pa ste se naučili italijansko?

Italijanščino je učil prof. Leben kot prosti predmet na gimnaziji. Prvo leto nas je bilo toliko, da sploh ni bilo prostora za vse, drugo leto pa je on tako nastavil program, da smo morali že Cankarja prevajati v italijanščino.

Se pravi, da je bilo branje vaš glavni konjiček. Ali ste začeli že kot otrok tudi z glasbo?

Ja, veste, glasba pa je bila moja najzgodnejša ljubezen. Stanovali smo nad kavarno Evropa in tam je ob sobotah igrala vojaška godba pod Čerinom. Jaz sem imel takrat 5 let. Mi smo morali že zelo zgodaj spat, že ob šestih. Mučil sem se, da ne bi zaspal, da bi slišal tisto muziko. To je bilo zame nekaj nebeškega, kakršno je pač bilo.

Ste imeli v hiši klavir?

Klavir je pa bil v hiši. Igrali smo vsi. Veste, to je bila takrat meščanska navada. Vse sestre in vsi bratje so igrali, ampak eni so odnehali prej, drugi pozneje. Tako, da sem jaz edini ostal, pa tudi brat Vital je bil zelo muzikalen.

Se pravi branje in glasba. Kaj pa šport?

Veliko sem hodil po planinah, pozimi smučal v družbi svojih treh kolegov, s katerimi smo bili tudi približno enako misleči. Kasneje tudi enako politično misleči.

Ali ste morda oklevali med glasbo in pravom? Ste se odločili za pravo zaradi družinske tradicije?

Malo zato, obenem pa zato, ker sem znal precej jezikov. Češko sem se naučil, ker so stric in teta ter bratranec in sestrična v dvajsetih letih prihajali vsako poletje v Bohinj ali na Bled in jaz sem tam začel brati Ludove Nowiny, ki so jih imeli naročene. Kmalu sem se tudi na češčino precej spoznal. Zato sem izbral pravo. Odvetniška ali sodna služba me nista zanimali. Rekel sem si: jeziki mi bodo pomagali do diplomatske službe. In sem že pred vojsko napravil prošnjo v Beograd. Seveda sem bil takoj odbit, ker sem bil politično negativen. Po vojni pa sem pravo popolnoma zavrgel. Ni me več zanimalo, samo še glasba.

Vem, da ste veliko študirali klavir. To vam je prišlo prav, da ste korepetirali pri Mlakarjevih, pri baletnikih.

Ja, takrat na Bokalcah, ko sta študirala svojo najlepšo stvaritev – Lok. Ampak to je bilo kasneje. Že prvo leto po prihodu na univerzo sem se vpisal na konzervatorij in tam naredil vse teoretične predmete, čisto do konca, tudi visoke šole. Edino klavir mi je še ostal, ki pa ga nisem mogel delati na akademiji, ker so protipravno zahtevali od mene, da neham pisati glasbena poročila v dnevniko. To pa je bil takrat moj edini zaslužek.

Se pravi, da ste bili glasbeni kritik?

No, poročevalec.

Kako je bilo, ko ste spremljali Mlakarja? Kako ste dobili stik z njima?

Mlakar je zvedel zame, ker sem nastopal s klavirskimi stvarmi tudi na radiu, ne samo na akademijskih produkcijah. Takrat sem bil ravno med diplomo in doktoratom na pravo. Zato sem imel čas. Na akademijo pa nisem smel hoditi, ker se nisem odrekel pisanju za časopise. Poleg inštrukcij je bil to moj edini zaslužek. To so bila tista trideseta leta, ki so bila za odvetniški poklic najslabša. Sam sem si moral plačevati tudi note. Oče tega ni več zmožgal. Pritožil sem se na ministrstvo za prosveto v Beogradu, s kolekom za 600 dinarjev, kar je zame pomenilo enomesečni zaslužek, a je bila prošnja odbita. Eden z akademije je govoril z ministrom in tako so mi protipravno onemogočili študij na akademiji.

Ali ste morda takrat že »zagrešili« kakšno skladbo?

Ne, ne.

Vas je zanimalo samo pianistično delo, raziskovanje?

Da, pianistično pa recimo malo improviziranja.

Za kateri časopis ste pisali kritike?

Za Slovenca in potem še kratek čas za Slovenski dom, kar je bilo pa prekinjeno, ko sem bil pri vojakih. To je bil že tisti kritični čas, ko je vladal Hitler v Nemčiji in smo pričakovali, da bo napadel tudi nas. Takrat sem bil skoraj vsak drugi mesec klican na delno mobilizacijo, aktivizacijo kot so rekli.

Kje pa vas je doletela vojna?

V Beogradu kot vojaka, kot rezervnega častnika na Topčideru, takrat, ko so obstreljevali Beli dvor. Temu je sledilo ujetništvo in potem internacija.

Kje so vas pa zajeli?

Ha, v gozdu nad Sarajevom. Mene in še tri druge vojake, Hrvate. Vračali smo se, da bi nekako prišli iz Bosne, a so nas dohiteli Nemci, ki so prišli iz Bolgarije. Potem sem bil v ujetništvu v severni Nemčiji. Po devetih mesecih so nas septembra 1941 predali Italijanom, ker smo bili iz Provincija di Lubiana. Potem smo bili najprej na reki. Dva dni pred božičem so nas spustili domov, ampak že marca 1942 so prišli spet pome, ponoči, z naperjenimi mitraljezi. Trkali so na vrata in tako smo šli v internacijo. Gonars, Padova.

Ali ste imeli v nemškem ujetništvu priložnost za učenje ali za branje?

Nikakor ne. Nemci so nam vzeli ves papir, nepopisan in popisan. Jaz sem edino v majhen žepek za uro, tukaj ob pasu, stlačil miniaturno izdajo Prešernovih poezij. In tiste so krožile potem v naši sobi, kjer smo bili sami Slovenci. Vsega skupaj nas je bilo v treh sobah okoli 250. Hrvatov ni bilo. Ti so bili v svoji Nezavisni državi. Srbov in Črnogorcev je bilo nekaj čez tristo v tem taborišču.

Ali ste morda kaj prepevali?

To pa. Veste kaj, za to pa sem jaz dal pobudo. Ker sem na Maroltov poziv prisostvoval nekaterim vajam in koncertom APZ, sem si zapomnil pesmi, ki so jih peli. Začel sem pisati

tiste glasove. Malo sem jih moral sam harmonizirati, ker se vsega nisem natančno spomnil. Pisanje mi je omogočil pomočnik nekega župnika, ki je prihajal maševat ob nedeljah. Na skrivaj mi je dal papir, črtalo za notno črtovje in črnilo. In tako sem imel zbor. Peli smo po mojih notah in to je bilo največje »poživilo«, ker smo bili vsi obupani. V taborišču smo namreč dobivali nemško časopisje, ki je pisalo o Trziču in o Gorenjski kot o starodavnem nemškem ozemlju. Srce se nam je trgalo, če smo tisto brali. Imeli smo upanje, da se bo to enkrat nehalo, ampak kdaj...

Ob kakšnih priložnostih ste tam prepevali?

Največ ob mašah. Ob binkoštih smo peli tudi pravoslavne. Spomnim se, da so ob tisti maši jokali vsi polkovniki in generali, vse je jokalo. Bilo je podobno doživetje kot takrat, ko so nas izročili Italijanom. Pripravili smo koncert v neki veliki dvorani. Celo klavir sem tam dobil in sem za uverturo zaigral klavirsko koračnico Prokofjeva, a ne tisto iz Treh oranž. Koračnico, ki je zelo udarna. In to je bilo za uvod, po rusko. To sem si lahko privoščil, ker tam niso vedeli, od kod je ta muzika. Potem pa smo zapeli vse tiste pesmi in med njimi tudi nekatere bojevite. Ob slovesu sem imel govor, v katerem sem rekel, da se bomo še videli, ampak da je to dobra šola za vse nas in da bomo morali pač drugače začeti, kot smo delali doslej. In takrat mi je rekel neki general: Slovenec, kako morate zdaj zahtevati od nas, da bomo peli, ko takole govorite. Sami pevci so bili vsi solzni.

Koliko je bilo pevcev?

Veliko. Okoli trideset. Poleg tega smo s svojo vojaško plačo 20 DM kot rezervni častniki v vojnem ujetništvu, kupili blok flavte. Dve sopranski in dve tenorski. In smo imeli kvartet. Po Mozartovih klavirskih variacijah sem napisal nekaj komadov.

Ali je bil to vaš prvi pevski zbor, ki ste ga vodili?

To je bil prvi, ja. Drugi in tretji sta bila pa potem v Gonarsu. Tudi na Reki smo takoj začeli, ko smo prihajali iz različnih taborišč. Pravzaprav je tam začel Šivic, potem sem jaz nadaljeval in nato še v Gonarsu. Tam se je sestavil oktet, v Padovi pa še veliki zbor. Povsod se mi je posrečilo z zborom kot tudi že v Osnabrücku (to je bilo tisto taborišče v severni Nemčiji). Fašističnemu častniku, ki je bil naš prvi šef v taborišču, je bilo petje tako všeč, da mi je priskrbel pianino in mi nosil tudi note, za katere sem prosil: Beethovna, Chopina itd. Veliko sem igral v spodnji sobi. Drugi so prihajali pod okno poslušat, nekateri pa so bili tudi v sobi. To nas je v precejšnji meri držalo pokonci.

Ali niste po vojni vodili zbora v Filharmoniji?

V Filharmoniji sem prišel do zbora, ko me je Eržen, ki je bil šef na radiu, povabil, da bi prišel voditi moški radijski zbor. Ženski je bil poverjen Maroltu, ki pa je kmalu odnehal in umrl. Iz radijskega zbora se je potem stvaril zbor filharmonije. Radio se je zaenkrat zboru odrekel. In tako sva bila tam obadva s Simonitjem.

Kdaj ste pa postali direktor opere?

To je bilo v aprilu leta 1951, ko je umrl Marolt. Jaz sem bil od leta 1946 šef glasbenega odseka na oddelku za kulturo na Ministrstvu za prosveto. Takrat sem prišel v stik z zborom

Slovenske filharmonije. Meni sâmo administrativno delo ni preveč prijalo. Zato sem po Maroltovi smrti prosil, če bi bil lahko njegov naslednik na inštitutu. Bil sem mesec in pol, na inštitutu, ko je bilo naše edino delo selitev iz Ribje ulice na Wolfovo. In po tistih tednih me je poklical k sebi takratni minister za prosveto Zihlerl in mi sporočil, da so na proslavi 400-letnice slovenske knjige veljaki sklenili (imenoval je Kidriča in ne vem še koga), da moram prevzeti mesto direktorja v Operi, ker tam ni vse v redu, ker gre vse preveč po domače. Takrat je bil Hubad direktor. Da moram prevzeti. Jaz sem se tega ustrašil, moram reči, in sem rekel, kako naj to prevzamem, ko se na opero prav res nič ne spoznam. To je tako, sem rekel, kot bi me postavili za glavnega komandanta vojne križarke. Na prvo skalo bom nasedel. Enostavno se ne spoznam. Ampak Zihlerl ni odnehal. Imel je nalogo pripraviti me do tega. Jaz sem še trikrat rekel ne. Potem pa je njegov ton postal ostrejši. Govoril je, da tisti žepni inštitut ni toliko važen, kjer so bile tistikrat res samo tri ženske. In takrat sem se vdal, s pristavkom, da imam to za orožne vaje, za eno leto, potem naj mi pa najdejo naslednika. Ampak iz tistega leta so nastala dobra štiri leta orožnih vaj. Od leta 1951 do 1956.

Kako ste se pa potem rešili direktorovanja v Operi?

Takrat ni bil več na prosveti minister Zihlerl. Obrnil sem se na Borisa Kraigherja, ki je bil predsednik IS, in on, kot je bilo videti, me je toliko cenil, da je vse sprejel, le imena je zahteval, ko sem mu razlagal o težavah v Operi, o tistem podtalnem delovanju. (To me zelo spominja na stanje v Operi, ki je bilo pred kratkim opisano v časopisih). Takrat je bil Juš Kozak upravnik celotnega gledališča, jaz pa direktor Opere. Ampak on je bil silno previden v takih stvareh, ki niso bile samo strokovne, ampak strokovne s političnim prizvokom. Ni se hotel vmešavati, čeprav bi moral poseči vmes. Ni hotel. In jaz sem to takrat Kraigherju označil in ga prosil, da grem. Vse sem tudi pismeno označil, toliko, da bi moji nasledniki vedeli, kje so težave.

In po štirih letih ste prišli nazaj na inštitut. Kmalu ste začeli s pregledom in katalogizacijo gradiva. Je bilo treba začeti vse znova?

Veste, meni je direktorstvo v Operi toliko pomagalo, toliko časa mi je dalo, da sem ta čas študiral teoretične stvari, ki so bile dostopne v naši knjižnici in tudi iz drugih dežel, recimo Bartoka. Začel sem proučevati, kako to delajo v drugih deželah in pa Maroltove spise, njegove zapiske, ki so bili v rokopisih v inštitutu. Tako, da sem prišel takrat že dosti nabrušen za to delo.

Je bil to vaš prvi stik z etnomuzikologijo ali z ljudsko glasbo ali ste imeli že prej kdaj kakšno nagnjene do tega?

Nagnjenost do ljudskega, do umetnosti in jezika so mi dale knjige Slovenske Matice iz prejšnjega stoletja, ki sem jih podedoval po starem očetu. Tam sem bral Erjavčevo Iz potne torbe in to me je strašno zanimalo že kot študenta. To je bila zveza z ljudskim.

Ali ste imeli kakšen model za klasifikacijo ?

Bartoka.

Ali ste ga enostavno prenesli?

Ne, ne, ne, ne. Torej Bartoka deloma, kar zadeva verzne strukture. Takrat, ko smo mi začeli, to je bilo leta 1956, smo šli trije, Zmaga Kumrova, Marija Šuštarjeva in jaz, prvič z magnetofonom na teren v Loški potok.

Takrat ste že imeli magnetofon?

Ja, leta 1956 spomladi je bila prvič možnost nakupa za zasebnike na zagrebškem velesejmu. In jeseni tega leta smo šli potem v Loški potok. In ko smo poslušali tisto petje ob snemanju, mi je zmeraj bolj bučalo po ušesih, kako so vendar te pesmi pravilne v svojem poteku, po verzih, po načinu, po obliki, po številu zlogov, po akcentih in tako naprej..., kako je vse to pravilno. In sicer v vseh pesmih, ki smo jih tam slišali. Takrat se mi je že porodila misel, da je tisto, kar je stari profesor Ivan Grafenauer trdil o slovenskem verzu, vse narobe. Kasneje sem to tudi zelo obzirno napisal. Veste, lahko se reče to in ono. On se je potrudil, skušal je tudi v metriki nekaj dognati, ampak kar ga je privedlo do napačnih sklepov je bilo to, da je bil kabinetni učenjak.



Terenska ekipa GNI v Loškem Potoku leta 1956. Od leve: Marija Šuštar, Valens Vodusek in Zmaga Kumer. Iz fotoarhiva GNI.

Ali morda tudi to, da ni imel posluha?

Mislim, da tudi to, ampak veste, on je kot kabinetni učenjak vzel za zlato vse, kar je bilo napisano v Štreklju. Zdaj pa vi sami veste, kako so zapisovali v prvi polovici prejšnjega stoletja, koliko sprememb je bilo kasneje ugotovljenih. Tiste pesmi sploh ne tečejo, ritem sploh ne teče. On je pa vzel vse za čisto zlato in iz tega napravil svojo teorijo o dolgi vrstici, ki naj bi bila najstarejši slovenski verz in podlaga vsemu drugemu, iz česar so mogoče šele kasneje prišli pravilnejši verzi itn.

Ali bi lahko rekli, da je bila prva terenska pot z magnetofonom spodbuda za klasifikacijo?

Že prva. Jaz sem takrat naprej rekel Zmagi (Kumrovi), da je to zame odkritje, ker se vidi, kako lahko presojava tudi pesmi zgodnejših zapisovalcev pri Štreklju in sem rekel, da se moramo na to opreti. Ona ni bila toliko pripravljena na to. Zato sem sam nadaljeval, da smo prišli do ugotovitev, koliko imamo sploh različnih verzov, posebno v starejših pesmih, v baladah in da sem potem napravil osnovno klasifikacijo. In mislim, da ni boljšega. Ne vem, če bi kje v Evropi našli boljši prijem kot po verzih, to se pravi, po strukturi verzov, po številu zlogov, po zlogovni razsežnosti in po naglasni shemi teh verzov.

Po praktični plati pa je šlo tudi za kartoteko, za tehniko zapisovanja. Ali ste to prekopirali ali sami izumili?

Priznam, da sem prekopiral. Od vsepovsod smo dobili vzorce za pregledno kartoteko, iz Nemčije, iz Avstrije.. Vse načine, karte, kakšne prijeme imajo, itd. Na primer nemška kartoteka je taka: debel karton, vsaka pesem je na svojem kartonu, na njem napisano besedilo prvega verza in prva zvočna vrstica pesmi, potem pa, od kod je, kdo jo je zapisal in to bi bilo vse. Meni pa je naprej iz tega pomagal obisk. To je bilo že zelo zgodaj, v letu 1956. Jeseni je prišel Konstantin Brailou v Ljubljano, na poti v romunski del Jugoslavije. V Romunijo ni več smel. Imel je predavanje v kulturnem klubu. V Ljubljani je ostal tri dni in jaz sem ga stalno spremljal. Hodila sva na kosila, po Rožniku in veliko govorila. Dobro je govoril nemško in francosko, jaz pa tudi. Bil je presenečen, ko sem mu recitiral Verlaina, tisto jesensko pesem. In takrat sem se od njega naučil vsak kartotečni karton razmnožiti na pet ali še več kopij in napraviti več kartotek po različnih kriterijih. In to je osnova naše današnje kartoteke.

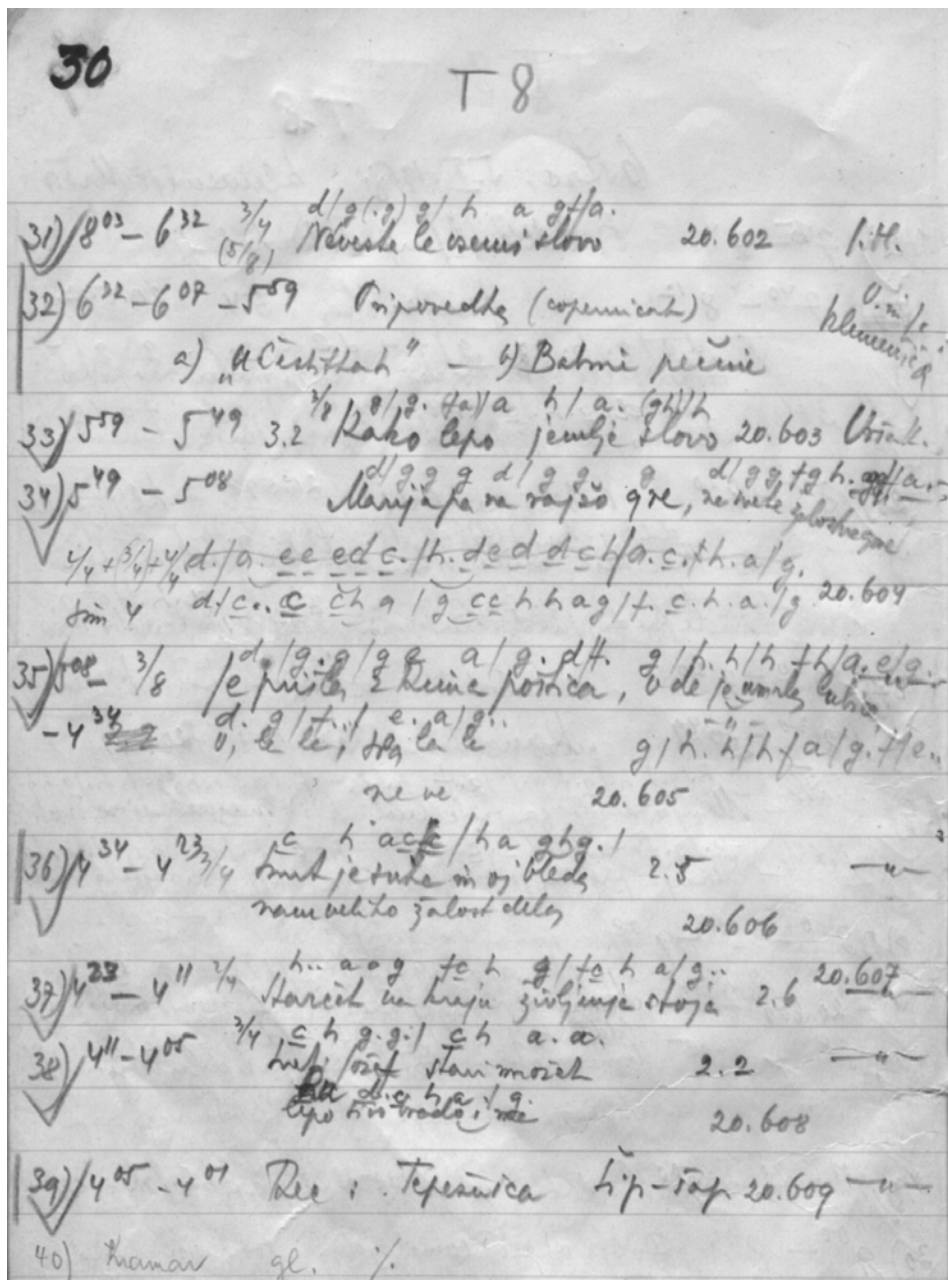
Kaj pa pisava, zapisovanje melodij s črkami?

Zapisovanje melodij s črkami sem pa posnel po nekem ameriškem vzorcu, ki sem ga dobil posredno preko nekega angleškega raziskovalca, ki mu je šlo predvsem za vsebinski del pesmi. On je citiral tistega Američana, jaz sem pa videl, da bi bilo to za nas primerno z manjšimi spremembami (s taktnico, z znaki za pavze).

Pri vseh teh stvarih se pokaže, da je treba imeti široko obzorje. Doma se nimate česa naučiti. Zelo hitro se je tudi dalo ugotoviti pomanjkljivosti in grehe Franceta Marolta. Pa tudi sicer pri nas v Jugoslaviji niso imeli boljših sistemov. Treba je bilo pogledati drugam in tako je vse nastalo. Ni čisto izvirno, ampak k sreči sem dobil takšne vzorce, ki se jih je dalo koristno uporabiti. Kasneje je marsikateri inštitut prevzel naš sistem. Mene so večkrat klicali v Skopje, da bi svetoval. Ne vem, ali so to potem uvedli ali ne.

Vaša posebna ljubezen so rože, botanika. Od kod je to?

To je izviralo iz mojega veselja do hoje po planinah in po gozdovih. Danes zaradi srca ne morem na visoke planine, ampak rože so ostale. Pa gozdovi. To je gotovo: v gozdu in na



Še ena stran iz Voduškovega terenskega zvezka. S črkovnim sistemom za note, ki ga je uvedel v inštitutsko kartoteko je Vodušek označeval tudi pesmi v svojih terenskih zapisih.

gorskih senožetih se počutim najsrečnejšega na svetu. Da sem se začel zanimati za botaniko, sta pripomogla ujetništvo in internacija. Spomnim se, da sva s kolegom, ki je bil tako navezan na naravo kot jaz, v Padovi oba strmela v nekaj zelenih topolovih vej nad brezdušnimi visokimi zidovi. In sva gledala tiste topole in fantazirala zeleno, zeleno, zeleno in kaj vse bova naredila, ko bo enkrat konec vojske.



»V gozdu in na gorskih senožetih se počutim najsrečnejšega na svetu.« A tudi takrat ni šlo brez dela. Vodušek pri snemanju Janeza Sodje na paši v Lokvi v bohinjskem Ukancu leta 1958. Foto: Uroš Krek. Iz fotoarhiva GNI.

Kot vem, poznate razen latinskih tudi domača imena rož.

Ne vem za vse. To bi moral zbirati po vseh slovenskih pokrajinah. Za to nisem imel časa. Res pa imam precej različnega gradiva o tem. Vzorec je dal Matičetov z imenom narcis. Tudi jaz sem si vse zapisoval, samo zdaj moram vse iz teh listov spraviti skupaj, da bo nečemu koristilo, da bo za v arhiv.

Kaj vas pa danes zanima?

Johann Sebastian Bach. Zato, ker je njegovo leto in ker je toliko res dobrih izvedb njegovih del, tudi takih, ki jih prej nisem poznal, ker jih ni bilo slišati, ker so bila manj znana. Moja ljubezen je še vedno glasba in znanstveno delo. Želim si, da bi imel še toliko moči (zdaj mi že malo pojenjujejo. Pred tremi, štirimi leti sem lahko delal 12 ur na dan) in spomin, da bi lahko objavil nekaj svojih glavnih ugotovitev.

Med njimi je, recimo, tudi relativna kronologija slovenskih ljudskih pesmi. Torej relativna kronologija, ne absolutna. Ta ni mogoča. Mislim, da bi bilo to kot del testamenta, poleg tistega, kar je že nakazano v članku, ki sem ga prej omenil, o evropski muzikologiji. Mislim, da sta glede na splošno etnologijo v etnomuzikologiji združena dva vidika. Eden je tisti, ki predstavlja prednost etnomuzikologije pred drugimi panogami etnologije, to je na-

tančna, analitično oprijemljiva struktura glasbe, ki je tako formalizirana, da imate pred sabo ne samo glavni strukturni element, ampak tudi številne druge parametre, da lahko zgrabite vsakega posebej z matematično natančnostjo. Taka analiza lahko pripelje do ugotavljanja nečesa, za kar sploh ni pravih zgodovinskih podatkov. To me je tudi pripeljalo do ugotovitve, da je v slovenski ljudski pesmi še vedno zelo močan keltski element, posebno v nekaterih pokrajinah. To je eno. Na drugi strani pa je to, da imamo popolnoma iste melodije v nekem določenem verzu, ki so enake pri nas, pri Čehih, pri Rusih, pri Bolgarih itd. To so ugotovitve, do katerih ne bi mogli priti po nobeni drugi poti. Kar pa združuje etnomuzikologijo z drugimi panogami etnologije je pa to, da sta melodija in tekst neke pesmi samó en zelo važen vidik ljudske glasbe. Drugi pa je, od kod vse to prihaja v zavest pevca, ki vam to pesem poje oziroma, kje jo je slišal, od koga, kdaj, kakšno je njegovo stališče do pesmi, recimo, kakšno je njegovo estetsko vrednotenje melodije, katero ima rajši itn. Tako se nabere veliko podatkov, ki spadajo pravzaprav v splošno etnologijo, ko na primer ugotavljate, da so pevci, ki dajejo največ gradiva, po večini iz skromnejših kmetij. In da imajo, recimo, žene z bolj meščanskimi ambicijami drug repertoar in da drugače pojejo. Predvsem imajo drug repertoar. Nekateri pesmi jim ne ugajajo, so zanje preveč preproste. Raje imajo pesmi, ki so v modi.

Ali ne bi bil možen očitek, da gre pri etnomuzikologiji bolj za deskripcijo?

Veste kaj, meni se zdi deskriptivna plat zelo važna, ker je to tisto meso, ki obdaja hrbtenico ali glavni živec glasbe..

Kaj se vam zdi glavni cilj etnomuzikologije, kaj naj bi pokazala, kaj naj bi raziskovala?

Glavni cilj se mi zdi tisti prvi vidik ljudske glasbe, ki sem ga omenil, ker nam veliko pove. Ampak ta prvi cilj je bolj obrnjen v zgodovino. Treba si je priti na jasno, kako se je ljudska pesem razvijala, saj ni bila zmeraj enaka. Starejše melodije so popolnoma drugačne od novejših. Torej, meni se zdi, da je težišče pri etnomuzikologiji, na prvem vidiku, na analizi glasbe v zvezi z besedilom pesmi.

Etnologi pravijo, da je pomembnejši »odnos« do glasbe. Ali sploh smemo uporabljati izraz »ljudska« glasba, kako to sploh definiramo?

No ja, o definicijah so lahko različna mnenja, različna stališča. Jaz se ne bi odrekel tistemu, kar smo že večkrat govorili in kar je tudi zapisano v mojem članku. Tam sem citiral tudi druge, ki so omenjali ljudsko glasbo kot izraz spontanosti, nonšalantnosti, odsotnost glasbene teorije in vsake glasbene izobrazbe..

Ali bi lahko rekli - bolj primitivno?

Ne, primitivno pa ne! Bartok je napisal, da imajo posamezne ljudske melodije enako estetsko vrednost, čeprav v zelo majhnih dimenzijah, kot velike simfonije. To je Bartok sam napisal. Mogoče bi lahko rekli - preprostejše. V ljudski glasbi imamo dva oddelka, ki se ponavljata, imata kitico, ki se tolikokrat in tolikokrat ponavlja. Temu ne bi rekel niti »preprosto.«

Ampak veste, tisti drugi vidik se mi pa tudi zdi važen. Pomen, ki ga sami pevci pripisujejo pesmi. Spominjam se, da ste me vi na terenskih snemanjih večkrat »kregali«, da preveč

posegam v komentarje pevcev, ko sem jih vmes spraševal to in ono, ker ste vi hoteli imeti njihov čisti govor. Ampak meni se zdi, da ste kasneje vi sami premalo spraševali ljudi.

Mislite?

Ja, namreč vse o okolju, iz katerega določena pesem prihaja.

Morda je bilo to v začetni fazi, ko smo začeli delati. Vendar smo se kasneje kar precej motali okrog teh vprašanj.

Ja? Toliko boljše torej.

Kakorkoli. Gre namreč za nekdanje velike dispute o značaju, pomenu in vlogi etnomuzikologije oz. ljudske glasbe. Večkrat so bila deljena mnenja, kako in kaj. Večkrat se je govorilo tudi o obstoju ljudske glasbe, oz. kaj naj sploh raziskuje etnomuzikologija, kje so njene meje.

O tem sem že govoril malo prej.

Že, ampak gre za današnje pojave kot je narodnozabavna glasba. Ali je tudi to področje etnomuzikologije?

Tudi. Seveda. Ampak hkrati bi pa spet citiral Bartoka. Ko je govoril o estetski vrednosti posameznih melodij, je rekel, da so tiste popularne, recimo, meščanske melodije v primerjavi s kmečko pesmijo silno banalne, kar jih vrednoti nižje kot druge. Toliko po Bartoku.

Zakaj pa je ta glasba potem tako odmevna?

Moda, moda.

Ali ne bi mogli reči, da je moda tudi pri ljudski pesmi?

Ne bi rekel. To je mogoče ljubezen. Nekatere pesmi so mi bolj všeč od drugih. Nekoč sem spraševal neko skupino ljudi, ki so odhajali ob nedeljah skupaj na izlete. To je bilo v okolici Kamnika, vi jih poznate. Vsakega od njih sem spraševal, katera od pesmi, ki jih pojejo, mu je bolj všeč od drugih. In so se pokazale razlike. V nekaterih točkah pa nobenih razlik. Vendar je bila to majhna skupina, mogoče deset ljudi.

Kaj pa funkcija ljudske glasbe v življenju?

Mogoče se to spreminja. Saj je pisal Marko (Terseglav), kako pojejo skupine, ki se znajdejo skupaj v gostilni, študentje in drugi. Ampak povsod je bila, najbrž na njegovo lastno začudenje, na prvem mestu ljudska pesem, potem so prišle šele druge na vrsto.

Kako si to razlagate?

Ha, to so pa spet globoke korenine tradicije.

Že, a po drugi strani dandanes opažamo, da mladi sploh ne znajo več peti!

To pa.

Se pravi, da ljudske glasbe ne bo več?

Ne. Če bo ta proces prevladal, je v kratkem ne bo več. Veste, jaz se ne morem popolnoma strinjati z vašim in Zmaginimi optimističnim pogledom. To je hvalevredno, ampak v tem pogledu stojim trezno ob strani. Ne vem ali je to dobro ali slabo.

Spraševal je Julijan Strajnar.

Besedilo je za objavo pripravil Naško Križnar.



Valens Vodusek in Julijan Strajnar v pogovoru s Frančkom Svenškom v Klaki pri Podlehniku leta 1969. Iz fotoarhiva GNI.

Dr. Valens Vodušek (1912–1989), med letoma 1955 in 1982 predstojnik Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU, je bil človek z izredno širokim znanstvenim, strokovnim in človeškim obzorjem. V javni spomin se je zapisal z delom, ki je presegalo njegovo temeljno znanstveno pozornost, in sicer kot predvojni operni in glasbeni kritik, kot dirigent radijskega in filharmoničnega zbora, kot direktor ljubljanske Opere in kot dolgoletni umetniški vodja Slovenskega okteta. Trajno vrednost pa imajo njegova znanstvena spoznanja, ki jih je, skopo, preiščeno in skrajno samokritično, vpletal v domače in tuje strokovne revije in zbornike.

Strnitev zapisov dr. Valensa Voduška naj na enem mestu ohrani tisti del njegove etnomuzikološke misli, ki je ostala zapisana in bo s svojo pronicljivostjo tudi prihodnosti razkrivala svojskost slovenskega ljudskega pesemskega izročila.

ISBN 961-6358-76-6

