

---

Robert Vrčon

## Raziskovanje slovenskega ljudskega petja nekoč in danes

*Author's abstract:* The author analyzes Slovene folk singing from its very beginnings to the most recent research work by contemporary Slovene ethnomusicologists. He writes about the transformations regarding the characteristics, origins, and changes of the Slovene song heritage. He stresses the fact that incorrect presumptions from the past, which are the result of insufficient field work and of unsuitable methods of recording folk music, can often recur in the present as well.

---

*Author's abstract:* The author analyzes Slovene folk singing from its very beginnings to the most recent research work by contemporary Slovene ethnomusicologists. He writes about the transformations regarding the characteristics, origins, and changes of the Slovene song heritage. He stresses the fact that incorrect presumptions from the past, which are the result of insufficient field work and of unsuitable methods of recording folk music, can often recur in the present as well.

*In his treatise the author analyzes Slovene folk singing from its very beginnings to the most recent research work by contemporary Slovene ethnomusicologists. He writes about the transformations regarding the characteristics, origins, and changes of the Slovene song heritage. He stresses the fact that incorrect presumptions from the past, which are the result of insufficient field work and of unsuitable methods of recording folk music, can often recur in the present as well.*

Prva pisana pričevanja o našem petju so nastala šele v srednjem veku. V nekem nemškem rokopisu iz 14. stoletja se je namreč ohranil odlomek zahvalne pesmi, ki jo je ljudstvo pelo na Gosposvetskem polju ob ustoličevanju koroškega vojvode. V Stiškem rokopisu iz srede 15. stoletja je zabeležen začetek stare velikonočne pesmi; ravno tako je omenjeno v Celjski kroniki iz istega stoletja, da poje tamkajšnje ljudstvo neko pesem o rojenicah. O obstoju naše puntarske pesmi lahko sklepamo iz slovenskih verzov, ki jih vsebuje nemška pesem o kmečkih uporih iz 16. stoletja. Gre za refren: »Le ukup, le ukup, le ukup, le ukup uboga gmajna.«

Veliko omenjajo ljudsko pesem (tako nabožno kot posvetno) naši protestanti v svojih spisih. Iz leta 1575 nam je znana Trubarjeva koledniška kitica: »Mi smo prišli pred vrata.« Nasploh je čas reformacije pa tudi protireformacije na Slovenskem obdobje prvih slovenskih glasbenih tiskanih izdaj z enoglasnimi napevi in besedilom, ki so seveda služili verskim namenom. Avtorstvo teh napevov ni znano. V istem stoletju

omenja furlanski zgodovinar Nicoletti v svojem rokopisnem življenjepisu oglejskega patriarha d'Alencona, da Tolminci »pojo razne pesmi o Kristusu in svetnikih kakor tudi o ogrskem kralju Matiji in drugih znamenitih osebah svojega naroda.« Tudi iz 17. stoletja se je v Kalobškem rokopisu in v slovensko-italijanskem slovarju devinskega redovnika Alasia da Sommaripa, natisnjem leta 1607, ohranilo nekaj zapisov starih nabožnih pesmi.

»Slava vojvodine Kranjske« J. V. Valvasorja, ki je sicer bogat vir za spoznavanje načina življenja tistega časa, ne vsebuje kdove kako pomembnih zapisov s tega področja ljudske kulture. Gre bolj ali manj samo za manjše drobee: v prvem primeru za zapis ritmičnega ogovarjanja: »Pij mene, pjavka!« in v drugem za plesno besedilo: »Suči kolobar.« V Leškem rokopisu iz srede 18. stoletja najdemo splet ljudskih poskočnic, povezanih v eno »peissom«.<sup>1</sup> Za vsemi temi podatki ni zaznati posebnega načrtnega iskanja in zbiranja, saj gre večinoma le za naključne zapise.

Kot je znano, se je pojavilo prvo resnejše zanimanje za naše ljudske pesmi in petje v drugi polovici 18. stoletja v okviru Pohlinovega prerodnega krožka, v katerem je okoli leta 1775 nastala majhna zbirka slovenskih pripovednih pesmi. Ta, t. i. »Zakotnikova zbirka«, se je kasneje izgubila, vsebovala pa je menda pesmi o *Pegamu in Lambergarju*, o *Kralju Matjažu*, o *nesrečnem lovcu*, o *Juriju Kobili* in o *lipi na Starem trgu*.

Za prvega sistematičnega zbiralca slovenskih ljudskih pesmi moremo šteti Valentina Vodnika, ki mu pa svoje zbirke (okoli 140 poskočnic, nekaj stanovskih, ljubezenskih in legendarnih) žal ni uspelo izdati. Več sreče je pri izdaji ljudskih pesmi imela šele t. i. romantična generacija s Stankom Vrazom na čelu. V tem času, na pragu 19. stoletja, so manjše ali večje dele slovenskega ozemlja dosegla iz tujih upravnih središč organizirana popisovanja ali ankete, pri katerih je bila predmet zanimanja tudi ljudska pesem.<sup>2</sup> Gre predvsem za dve okrožnici: Milansko iz leta 1811 in Graško (kasneje znana kot Goethova zbirka, za katero se je gradivo nabiralo kar tri desetletja) iz leta 1806. Tretje akcije pa se je lotilo *Društvo prijateljev glasbe na Dunaju*, vendar se je velik del te zbirke žal izgubil in je šele v 60-ih letih uspelo sodelavcem GNI najti v arhivu tega društva nekaj koroških pesmi iz celovškega okrožja, nekaj iz postojnskega okrožja in iz Idrije.

Najpomembnejša zbirka slovenskih ljudskih pesmi na začetku 19. stoletja je postala Vrazova vseslovensko zasnovana *Narodne pesmi ilirske ...* (1839),<sup>3</sup> ob njem pa je za izdajo svoje zbirke delo uspešno opravljal tudi Emil Korytko. Žal izida ni dočakal (zbirka je izšla v štirih zvezkih v letih 1839–44 z naslovom *Slovenske pesmi kranjskega naroda* in brez njegovega imena), saj je januarja 1939 umrl.

Tudi zelo obsežno Vrazovo gradivo je bilo večinoma objavljeno šele po njegovi smrti, med drugim v Scheiniggovi pokrajinski zbirki *Narodne pesmi koroških Slovencev* iz leta 1889. V predgovoru k omenjeni zbirki pravi Scheinigg med drugim tole: »... Izmed starih (pesmi, op. RV) jih je največ ziljskih. Dasi jih je komaj 19.000, ohranili so Ziljani do najnovjših časov svoje šege, običaje in noše najmanj popačene. Istotako so radi popevali. Stanko Vraz priča, da se, kolikor on ve in zna, največ popeva na Zili. Stare balade in romance so na Zili doma. Za Ziljani stoje Rožanje ožjega pomena, t. j. naseljenci zgornjega Roža, o katerih pravi koroška prislovica: Rožan je pevec rojan.

<sup>1</sup> Glej Zmaga Kumer: *Pesem slovenske dežele*, str. 105; *Slovenske ljudske pesmi*, uredil Boris Merhar, Ljubljana 1961, str. 147; *Slovenske ljudske pesmi*, Prva knjiga (SLP I): *Pripovedne pesmi*, uredili Zmaga Kumer, Milko Matičetov, Boris Merhar, Valens Vodušek, Ljubljana 1970, str. VII.

<sup>2</sup> SLP I, str. VII.

<sup>3</sup> O tem glej tudi: SLP I, str. VIII; Z. Kumer: *Etnomuzikologija*, Ljubljana 1988, str. 43.

Najmanje pesnij čuješ po Podjurskem, kjer stanuje okoli 50.000 Slovencev v nepretrganih seliščih. Bržkone prouzročuje to čudno prikazen značaj podjurskega govora, koji ne ugaja petju tako, kakor ziljsko in rožansko razrečje ...<sup>4</sup> Citat je pomemben med drugim zaradi avtorjevega prepričanja o povezanosti narečja oz. govora s petjem, kar je pravzaprav prva opazka, ki se nanaša na tehnično plat petja kot takega.

Leta 1846 je v Celovcu izpod peresa Matije Majerja izšla cerkvena pesmarica, v njenem uvodu pa je avtor zapisal: »Nektere (pesmi, op. RV) nimajo skoro nobednega pravega merila pa, kedar jo zapoje, vendar lepo gladko teče. Te pesmi so stare po sto, po dve, tri sto let in še starejši. Kakor od posvetnih narodnih, tako tudi od cerkvenih velja: Starejši je pesem lepši je. Na to se moreš zanesti! Ako bi ne bila posebno lepa, bi jo Slovenci v tolikih letih že davno bili opustili. Te pesmi so polne pobožnosti in pesniške lepote, so živi spomenici, ki nam jasno kažejo in pričajo pobožno serce in bistro pamet naših Slovincov ...»<sup>5</sup> Za pričujočo razpravo pa je pomembno predvsem naslednje Majerjevo pisanje: »... Še nekaj moram progovoriti od slovenske muzike in od slovenskega petja, kakor se meni, ki muzike ne znam, zdi. Kedar imajo pri Zili, kjer je še bolj po starim, godce, večidel dva godeta, jeden bunka\* (spielt Bass), jeden ali dva piskata na klarinetu in jeden citra (spielt Zitter, Hackbret). Citre že opuščajo! Škoda! Kar petje zadene, Slovenec rad in to iz serca poje; se spevaje veseli ali žaluje, kakor besede v pesmi kažejo; zato je slovensko petje nekako vse prijetnejši in milejši, kakor ako bi kdo sekirice (note) samo ex officio prepel - is serca pride, k sercu gre. Ako bi naše petje s bojami hotel prispodobiti, bi rekel, da se blisketa. Kakor v pesmih tako tudi v napevih je vse živo in vse gemezi - glas nekako trepeče, kakor listje na trepetliki, kedar vetrič pihla. Glasi nekako jeden v drugega splavajo, zato se radi vpotrebljujejo Triller in tako imenovani Dreierl; tisti Vorschlag pa blizo povsod, kjer je le mogoče. Pojo se pa, malo da ne, vse pesme po času nektere gredo lagano (andante), druge lagahno (andantino), ali umereno (moderato), izrazno (adagio), nektere živahno (allegretto). Veči del pojo pri nas vsi na jeden glas, pri Zili na Koroškem tudi privdarjejo (secundiren), v rožiškej in junskej dolini zvunej tega ženske tudi črez pojo (alto), in to tako rade, da kedaj prav raz napev pridejo, ker se skoro vsi nastavijo privdarjat in črez pet. Te drobne posebnosti pa v priloženih napevih niso vse zapisane, ne more to biti v bukvicah, ktere so za proste ljudi. V Ziljskej dolini se poje na ves glas, kar iz gerla gre, na Goriškem ravno tako, med Gorico in Trstom poslednjo slovkvo vsake redke dolgo, dolgo povlečejo, v tem drugi že sledečo red vzdignejo tako, da se ob jednim dvojni glas po cerkvi razlega. To je tam nekaj posebnega, kar nisem sicer nikjer slišal.»<sup>6</sup>

To Majerjevo pisanje je neprecenljive vrednosti, saj si moremo po njegovih opisih vsaj v določeni meri predstavljati oblike večglasja na Koroškem v tistem času. Zanimiva je tudi opazka o ljudskem petju na področju med Gorico in Trstom, ki dopušča sklepanje, da gre za podoben pojav kot v belokranjskih kresnih pesmih, kjer se pri petju »zatekajo«, kar pomeni, da pevke druge skupine začnejo peti novo kitico še preden je s petjem predhodne kitice prenehala prva skupina. Če pri tem upoštevamo zgodovinske okoliščine (tudi na to območje so se namreč v 16. in 17. stoletju naselje-

<sup>4</sup> Narodne pesmi koroških Slovencev, Zbral in na svetlo dal J. Scheinigg, Ljubljana 1889, str. V.

<sup>5</sup> Pesmarica cerkvena ali svete pesme, ki jih pojo ilirski Slovenci na štajerskim, krajnskem, koroškem, goriškem in benatskim in nektere molitvice, litanije in svet križoven pot, Zbral in na svet izdal Matia Majer, Celovec 1846, str. V.

\* Zanimiva je podobnost izraza za igranje na bas s tistim, ki ga še danes uporabljajo Rezijani.

<sup>6</sup> N. d., str. XIII.

vali Uskoki)<sup>7</sup>, potem postane ta pojav morda lažje razumljiv. Na drugem mestu zapiše: "... Resnica je, vsotej pojo Slovenci tam lepši, kjer orgel ni ..."<sup>8</sup>

Na izdajo večjega korpusa naših ljudskih pesmi, predvsem seveda besedil, je bilo potrebno čakati do konca 19. stoletja, ko je začel s svojim delom Karel Štrekelj. Začetek tega obsežnega dela je vzpodbudil k zbiranju mnoge ljubitelje slovenskega ljudskega petja in nastale so obsežne rokopisne zbirke, katerih večino hrani danes Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU. Te zbirke vsebujejo samo del vsega nabranega gradiva v tem času, saj je bilo veliko ljudskih pesmi, ki jih je Štrekelj prav tako vključil v svojo znanstveno izdajo, objavljenih v časopisih in revijah, kot so Slovenski glasnik, Novice, Besednik, Kres, Ljubljanski zvon idr.

Med revijami, ki so veliko prispevale k poznavanju razmer na področju ljudskega petja, je prav gotovo Cerkveni glasbenik. V njem je bilo objavljenih veliko člankov o ljudskem petju, še posebej ljudskem cerkvenem petju. Tu so objavljali svoja razmišljanja mnogi, ki so se s tem delom slovenske kulture ukvarjali bodisi poklicno ali ljubiteljsko (duhovniki, skladatelji, glasbeni teoretiki itd.). Tako piše poročevalec o romanju slovenskih pevcev v Rim leta 1888 naslednje: "Vaš dopisnik je bil leta 1888 v Rimu in tudi takrat je pisal o našem in italijanskem cerkvenem petju v Cerkvenem glasbeniku. A takrat je bilo le šest slovenskih pevcev zbranih, ki so se prav slučajno dobili ter sem pa tje v kaki cerkvi na pamet četveroglasno zapeli domačo pesem. In slovenskim romarjem je bilo zelo všeč slišati na tujih tleh domačo pesem, Italijanom in drugim narodom je zelo ugajalo melodično a obenem harmonično petje. Že takrat so nas hvalili in prosili, naj še kaj zapojemo in celo Nemci v naši skupini - bilo jih je nad sedemsto - so rekli, naj pojemo mi namesto njih, ker se naša pesem bolj ubrano sliši, kakor nemška."<sup>9</sup>

Na drugem mestu isti poročevalec: "V Rimu smo. Romarjev kar mrgoli po cerkvah in ulicah. Posebni vlaki dohajajo iz vseh dežel ... A vsi pojo le enoglasno. Mogočno se sliši od blizu, valovito odmeva po prostorih bazilike, poje staro in mlado, moški in ženske. A za druge narode nima to kaj pomena ... Vsak narod po svoje Boga časti, nobeden ga ne nadleguje. Poje miserere, litanije ali kako Marijino pesem, a povsod le enoglasno. Po petji se tudi spozna značaj naroda. Italijani intonirajo prav visoko, recitujejo na *b* ali *c*, enako tudi Belgijci. Na zgornjem *d* vzdrže melodijo. A opazi se: enoglasno petje je res veličastno, a brez spremljevanja le za eno kitico; več drugi narodi ne poslušajo ... Ko dospemo pevci do svetih vrat, zapojemo četveroglasno papeževo himno iz Cecilije ... Seveda se oči navzočih takoj obrnejo na nas. Do sedaj še nobeni romarji niso peli četveroglasno in to še precej umetno postavljeno ... Potem takoj začnemo s petimi litanijami. Tudi to je bilo navzočim čisto novo. Invokacija četveroglasno v moškem oktetu, odgovor in Marijin odpev na to v mešanem zboru je prijetna variacija, da se čedalje več tujcev okoli nas zbira. Vztrajajo do konca. Še eno pesem zapojemo, potem gremo v procesiji iz cerkve. Hoteli smo moliti ali tiho iti, a klici: 'Cantate ancora! Pojte še! Pevci še eno!' nas prisilijo, da dodamo še 'Hvala bod gospodu Bogu' gredoči po cerkvi do sv. vrat."<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Josip Mal: Uskočke seobe i slovenske pokrajine, Povest naseobina s kulturno-istorijskim prikazom (sa kartom), Srbski etnografski zbornik XXX, Naselja i poreklo stanovništva, knjiga 18, Ljubljana 1924, str.93-106

<sup>8</sup> Pesmarica cerkevna ..., M. M., str. XXV.

<sup>9</sup> Cerkveni glasbenik (CG), let. XXIII, št. 5, Ljubljana 1900, str. 33.

<sup>10</sup> N. d., let. XXIII, št. 6, Ljubljana 1900, str. 41.

Pri zgornjem pisanju izstopa predvsem poročilo, da so bili slovenski romarji edini med vsemi, ki so peli večglasno. Bolj kot dejstvo, da so bile pesmi večinoma pravzaprav umetno zložene, je pomembno to, da so jih peli glasbeno nešolani ljudje. Razlog za to, da tako večglasno petje glasbeno neizobraženim ljudem ni povzročalo nikakršnih težav, in čemur so se romarji drugih narodov čudili, je najverjetneje ta, da je bilo večglasno petje med Slovenci povsod znano.

O tem, kako zelo je bilo razširjeno ljudsko večglasno petje tudi pri cerkvenem bogoslužju, nam poroča F. Kimovec, ki hkrati ugotavlja, da je ta način na Slovenskem v njegovem času le še redkost: "... Iz podlistka gospoda Kosija bi se utegnili sklepati, kakor da je cecilijanska misel ljudsko petje izrinila iz naših cerkva. G. pisatelj previdno pristavi, da je bilo pred tridesetimi leti itd. zlasti na Štajerskem splošno ljudsko petje v navadi. Za Kranjsko je namreč čisto gotovo, da ga že ob času, ko je cecilijanstvo nastopilo, to je 38 let nazaj, ni bilo nikjer več, če izvzamemo ponekod pete litanije ali semtertja kakšno bogoslužno ... Čul sem pred petimi leti čez 80 let staro ženo peti svete pesmi, ki jih je znala še od babice (stare matere). Dalje kot eno uro je prepevala; vse mi je bilo neznano, a marsikaj tako lepo, da mi bo spomin vedno ostal. Tu sem slišal tisti 'mol', po katerem so povsod nekdam slovele slovenske pesmi, kateri se je pa zdaj skoraj popolnoma izgubil."<sup>11</sup> Dalje ugotavlja Kimovec v skorajda nekakšni študiji, da "... Naše ljudstvo harmonizira svoje pesmi v bogato razporejenem mnogoglasju. Če pojejo samo moški ali samo ženski glasovi, je res harmonizacija v bistvu triglasna, pa vendar že tu kaj rada zahaja v večglasje. Pri moških glasovih: 1) vodilni glas, 2) glas, ki poje 'čez' (višji od vodilnega glasu), 3) nizki bas. Tem trem se rada pridružita še: 4) višji bas, 5) glas, ki po svoji nalogi združuje II. tenor in I. bas četrteroglasnih moških zborov. Koroški fantje npr. imajo čisto izrazito peteroglasje, pri katerem ima vsak glas natančno določene funkcije. Visoki Gorenjci okrog Blede nad glas, ki poje 'čez', devljejo še višji glas, ki mu pravijo 'drajar' - Šimen npr. 'na drajar' poje. Bržkone ima ta najvišji glas svoje ime od tega, ker je tretji višji glas: prvi je vodilni glas, drugi 'čez', 'drajar' je pa tretji. Izvor je očevidno nemški, povzet skoraj gotovo po terminologiji alpskih Nemcev, ki je pa žal ne poznam ... Edino, kar moremo upravičeno reči, je to: naša ljudska pesem se - kedar ni enoglasna - poje večglasno."<sup>12</sup>

Glede na to, kar je o slovenskem ljudskem petju pisal že Kimovec in glede na spoznanja, do katerih je slovenska etnomuzikologija prišla na podlagi dolgoletnih terenskih raziskav, lahko rečem, da so nekatere trditve Fr. Zabreta nepravilne. V svojem predavanju, ki mu ga je objavil tudi Cerkvni glasbenik, je med drugim zatrdil, da je "... ljudsko petje skoraj povsod le enoglasno. In to je za ljudstvo silno lahko ... Mi pa enoglasnega petja ne ljubimo. Svoj čas smo tudi pri nas - kakor pri vseh drugih Slovanih - enoglasno peli, toda nemško-alpska pesem je v tem oziru naš okus popolnoma preobrazila. Dva Slovenca skupaj - pa pojeta že dvoglasno, če jih je veliko postane naša pesem tro-, petero-, celo šesteroglasna, čeprav v najpreprostejši obliki. Za večglasje pa je treba že precejšnjega posluha in spretnosti. Zato povsod lahko opazujete to-le: kjer je zelo velika družčina, in se pojo narodne pesmi, tedaj vidite, da jih poje primeroma malo, drugi pa molče - ker ne znajo."<sup>13</sup> Dalje še zapiše: "... Vse trdote, ki jih ima enoglasno petje lahko na sebi, harmonija ublaži in zato je značaj

<sup>11</sup> Franc Kimovec: Cerkvno ljudsko petje, CG, let. XXXIX, št. 10-11, Ljubljana 1916, str. 110.

<sup>12</sup> N. d., str. 113.

<sup>13</sup> Fr. Zabret: Ljudsko petje. Zakaj se pri nas ljudsko petje ne udomači?, CG, let. XLIV, št. 9-10, Ljubljana 1921, str. 80.



večglasnega ljudskega petja neka mehkoča, ki na človeka zelo prijetno, prizrčno vpliva. Zato opazujemo pri drugih narodih, kako radi poslušajo naše ljudi, kadar v veliki množici pojo večglasno. Kdor je to opazoval pri romanju v Rim, ali pri evharističnem kongresu na Dunaju, ali pri marijanskem kongresu v Salzburgu, mi bo to rad potrdil.<sup>14</sup>

Tudi Franc Zabret je bil očitno eden tistih piscev, ki je slovenskemu ljudskemu petju odrekal izvirnost večglasnega pevskega izročila in ga raje povezoval s severnimi, bavarsko-nemškimi vplivi. Danes, ko je naše znanje o ljudski glasbi tega območja neprimerno večje kot je bilo takrat, lahko z veliko gotovostjo trdimo, da je ta vpliv potekal pravzaprav v nasprotni smeri.<sup>15</sup>

Na problematiko ljudskega petja so pri svojem delu naleteli tudi skladatelji, ki so pisali za pevske zборе priredbe ljudskih ali umetne pesmi v t. i. »ljudskem duhu«. Eden takih je bil tudi Matija Tomc, ki o tem zapiše naslednje: »... Naše ljudstvo je vajeno peti vsaj dvoglasno, navadno v terciah, redkeje se slišijo sekste. Že napev narodne pesmi je večinoma tak, da si ga skoraj ne moremo misliti drugače harmoniziranega kot v terciah ali v intervalih iz terc izpeljanih. Vsak nov napev, ki ga ljudstvo sliši doma ali v cerkvi, si skuša prikrojiti po svoje tako, da ga more peti v terciah dvoglasno. Zato pride velikokrat v navskriž s pesmijo kot je bila prvotno zamišljena ...»<sup>16</sup>

Leta 1929 je Alojz Mav o slovenskem ljudskem petju zapisal: »Kako še pojemo pri nas? Kakor kdo hoče. Le enoglasnega petja ne poznamo. V nobeni župniji ga še nisem slišal. Ušesa imajo ljudje dobra. Zato jih nič ne silim v enoglasje. Brez moških je enoglasje tudi neprijetno, prazno. In, preveč diši po nemških. Kakor hitro bomo Slovenci peli enoglasno, bo naša luč pred svetom zatemnela ...»<sup>17</sup>

Če imamo na eni strani trditve o tem, da je večglasje značilnost slovenskega ljudskega petja, pa nam Josip Janežič večkrat drugače zatrjuje. Ko govori o uvajanju »ljudskega petja« v cerkveno obredje, zapiše med drugim tudi to: »... Poročila kažejo, da se poje večinoma večglasno, obratno pa tudi ponekod dobro uspeva le enoglasno petje. Strokovnjaki so dokazali, da je bilo starejše slovensko petje enoglasno. Večglasno smo sprejeli šele pozneje po tujcih, torej se z večglasjem ne moremo ponašati in je braniti kot pristno narodno lastnino ...»<sup>18</sup>

Na podlagi spoznanj, s katerimi razpolaga slovenska etnomuzikologija danes, vemo, da so zgoraj citirane trditve o prevzemu večglasja od tujcev (misli na Nemce oz. Bavarce) napačne, a o tem kasneje.

Naj navedem še nekaj misli o petju, ki jih je v Cerkvem glasbeniku zapustil France Kimovec. V enem svojih prispevkov pravi: »... Pri ljudskem petju je torej samo napev točno določen, samo njegove note s svojimi postopi natančno predpisane; vsi drugi glasovi pa pojo - ne 'po notah' - ampak 'po posluhu'. Drugi glas poje navadno v terciah ali sekstah, pa tudi v drugih intervalih, kakor je komu lažje; vendar vedno tako, da se vsi ti toni gibljejo v okviru treh glavnih harmonij na I., IV., in V. stopnji. Basi redno pojo

<sup>14</sup> N. d., št. 11-12, str. 95-100.

<sup>15</sup> Glej v razpravi citirana Vodušková dela.

<sup>16</sup> Matija Tomc: Kakšna naj bo cerkvena ljudska pesem?, CG, let. LII, št. 1-2, Ljubljana 1929, str. 5-7.

\* Verjetno gre velik del krivde za to, da so začeli Slovenci opuščati zahtevnejše oblike večglasja, pripisati tistim, ki so hoteli na vsak način doseči, da bi ljudje v cerkvi peli enoglasno. To potrjuje tudi pisanje Josipa Janežiča v CG, let. LV, št. 3-4, 1932, str. 34 in pisanje Franca Kimovca v CG, let. LXIII, št. 7-8, 1940, str. 119.

<sup>17</sup> Alojz Mav: Cerkevno ljudsko petje pri Sv. Jožefu nad Celjem, CG, let. LII, št. 5-6, Ljubljana 1929, str. 82.

<sup>18</sup> Josip Janežič: Nekaj misli ob prvi obletnici škofijske naredbe o cerkvem ljudskem petju, CG, let. LVII, št. 1-2, Ljubljana 1934, str. 8.

temelje imenovanih treh glavnih stopenj; pa se včasih tudi ojunajajo in pojo druge tone teh temeljnih trozvokov; zlasti še ženski 'basi', ki svoje tone izbirajo med temelji in drugimi toni, pripadajočimi tem temeljnim harmonijam. Višji moški glasovi navadno s sopranom pojo napev, nekateri včasih pojo tudi 'čez', to se pravi seksto pod sopranom ali - kar je isto - terco nad napevom; kadar to po napevu ne gre, pa druge visoke tone, pripadajoče trem temeljnim stopnjam. Srednji moški glasovi pojo ali z altom, ali pa pobirajo druge srednje tone imenovanih harmonij ... Druge cerkve organistov in orgel niso poznale (razen večjih, kot je npr. ljubljanska stolnica; op. RV). Seveda tudi ne pevovodij in zborov. Povsod po teh cerkvah se je stoletja in stoletja razlegalo samo ljudsko petje. Pa tudi pri drugih cerkvah, zlasti božjepotnih, je bilo vse petje redno ljudsko petje. Le take dni, ko ni bilo veliko romarjev, je pri maši orglal in pel organist sam ... Iz svojih otroških let se dobro spominjam, kako so po vseh cerkvah peli taki majhni zborčki: navadno tri ženske in dva moška. Ena je pela 'prim' (prvi glas, sopran), druga 'sekund' (drugi glas, visoki alt), za tretjo se pa ne spominjam več, kako so rekli; pela je kakor danes pravimo, alt; če je bilo treba harmonijo izpolniti, je pobirala tudi tenorove note. Moška sta pela, kakor sta imela glasove: z nižjim glasom bas, z višjim pa ali tenor ali pa nekakšen bariton, tako da je bila harmonija takega petja kar nasičena ... Pevci so se sami zbrali in 'učili'. Kako? Hodili so poslušat v sosednje cerkve, kjer so imeli organista in orgle, tam so novo neznano pesem poslušali, si jo zapomnili, jo popoldne pri nauku 'poskusili' in naslednjo nedeljo se je razlegala že s kora domače cerkve - seveda harmonično prikrojena njih zmožnostim in njih preprostemu harmoničnemu čustvovanju, ki pa ni bilo slabo. Moški, zlasti basi, pa tudi tenori, so si pogosto zapomnili kak značilnejši postop, tudi kakšno figuracijo in so take postope - npr. razdeljen trozvok navgor ali navzdol - peli z mogočnim samozavestnim poudarkom, češ: to tudi mi znamo. Stari pevec Hribar iz Ihana, brihten mož z nabrušenim jezikom, mi je z upravičenim ponosom pripovedoval, kako so ihanski pevci ob nedeljah zjutraj hodili k maši v Domžale, tam z napeto pazljivostjo poslušali novo pesem, hiteli domov, jo brž 'poskusili' in jo ob desetih že zapeli Ihancem. 'Pa sem tudi pel', je dejal, 'da se je klop pod menoj tresla'...<sup>19</sup>

Pri uporabi člankov iz Cerkevne glasbenika se zavedam, da gre večinoma za opisovanje petja umetnih pesmi, vendar kot že naslov pove, je moj namen obravnavati predvsem 'ljudsko petje' in manj 'ljudske pesmi'. Gre torej za opise petja preprostih, večinoma glasbeno nešolanih ljudi, ki so na svojih romanjih ponesli v svet ne samo pesmi, temveč in predvsem svojo veliko ljubezen do našega ljudskega večglasnega petja. To je bilo tisto, kar je prevzelo tujce in kar je v naših ljudeh utrjevalo samozavest in občutek enkratnosti, posebnosti.

Med prvimi, ki so se z ljudsko glasbo ukvarjali tudi poklicno, so bili Marko Bajuk, Davorin Beranič, Stanko Vurnik in France Marolt, ki je bil med drugim tudi ustanovitelj današnjega Glasbenonarodopisnega inštituta. Njihove razprave, objavljene kot samostojne izdaje ali kot časopisni članki, so pravzaprav prelomnica pri obravnavanju slovenske ljudske glasbe. Marko Bajuk se je v svoji razpravi *Mera v slovenski narodni pesmi*<sup>20</sup> ukvarjal z metroritmičnimi problemi v slovenskih ljudskih napevih, medtem ko je Davorin Beranič skušal poiskati slovenske značilnosti le-teh (*O slovenski narodni glasbi*).<sup>21</sup> Stanko Vurnik je bil pisec širokega obzorja, njegove študije ne zajemajo samo

<sup>19</sup> France Kimovec: Ljudsko petje, CG, let. LXIII, št. 7-8, Ljubljana 1940, str. 118.

<sup>20</sup> Marko Bajuk: Mera v slovenski narodni pesmi, Ljubljana 1928.

<sup>21</sup> Davorin Beranič: O slovenski narodni glasbi, Čas, let. IV, Ljubljana 1910.

glasbenega področja, temveč segajo širše, tudi na področje etnološkega raziskovanja kulturnih pojavov. Prav zaradi takšnega, »širokega«, raziskovalnega zanimanja je Stanko Vurnik toliko bolj pomemben pisec.

Za pričujočo razpravo sta zanimivi predvsem dve njegovi študiji, in sicer: *Študija o glasbeni folklori na Belokranjskem* in *Študija o stilu slovenske ljudske glasbe*. V prvi, objavljeni v Etnologu leta 1931, zapiše: »Rezultati proučevanja glasbene folklore so za etnologijo nedvomno velike važnosti. Meje ozemlja, v katerih se izživlja določen glasbeno-folklorni stil, se skoro vedno krijejo z mejami razširjenosti določenih noš, hiš, običajev itd. Tako je mogoča precej točna razmejitev etnografskih individualnih skupin, kakor jo rabi etnolog in še več. Raziskovanje estetskih stremljenj ljudskih skupin pomaga etnologiji znatno dalj preko okorelih materialističnih interesov k naprednejšim, globljim, etnografsko-kulturnim, estetskim in psihološkim, kulturnozgodovinskim rezultatom, ki znatno izpopolnijo etnološka dognanja.«<sup>22</sup>

Nadalje pravi Vurnik, da je: »Znanstveno raziskovanje glasbene folklore pri nas še v povojih in so dela o tem le fragmenti. S strogo etnografskega stališča se ga ni še nihče lotil. Belokranjske glasbe še ni nihče obravnaval. In vendar je baš ta košček slovenskega glasbenega folklorja tisti, ki nas etnografsko najbolj zbližuje z ostalimi Jugoslovani, tisti, ki nam nudi vpogled v najstarejše faze slovenske kmečke glasbe in tisti, ki je znanstveno najzanimivejši in najmikavnejši med vsemi ostalimi problemi slovenskega glasbenega folklorja.«<sup>23</sup>

Seveda se je potrebno s tistim delom Vurnikovih razmišljanj, ki govorijo o kulturni povezanosti tega dela Slovenije z drugimi južnoslovanskimi narodi, strinjati. Bela krajina je bila namreč vedno »na prepihu« različnih kulturnih vplivov. Zgodovinska dogajanja so poskrbela za to, da je prišlo na tem področju do mešanja različnih etničnih vplivov: slovenskega, hrvaškega, srbskega (uskoškega) in morda še kakšnega. Zato je prav v tem smislu Vurnikovi tezi o povezanosti Bele krajine z južnim delom Balkana možno pritrditi. Vprašanje je torej, v kolikšni meri pa nam ljudska glasba Bele krajine dejansko odkriva najstarejše plasti naše, slovenske ljudske glasbe, saj temu v določenih segmentih nasprotujejo raziskave Valensa Voduška, o čemer bo še govor kasneje.

Vurnik govori v svoji razpravi nadalje o glasbenih značilnostih belokranjskih ljudskih pesmi in jih primerja s pesmimi v slovenskem alpskem svetu. Pri tem ugotavlja: »Za najmanjši akordični efekt je potreben vsaj kvintni ambitus, pa še tega v Beli krajini ni povsod. Kdor ljubi tako ozek ambitus, temu gotovo ne gre v prvi vrsti za čutni, harmonični učinek, kakor gre alpskemu človeku.«<sup>24</sup> V ritmičnem smislu ima belokranjske pesmi za monotone in revne z različnimi ritmičnimi vrednostmi. Tako pravi, da je v Beli krajini prevladujoči ritmični model 2/4 - takt.

Ko govori o načinih petja v Beli krajini, pravi, da pojo Belokranjci dvo-, tri-, večsili štiri-, redkeje pa petglasno. »Torej poje drugi glas navadno v tereh paralelno s prvim. Neredke so tudi kvarte in kvinte (stare konsonance) ... Tako pojo dekleta v ženskem zboru. Fantje pojo podobno, ali pa gre en glas 'čez' prvi glas, drugi pa basira, kakor po drugod na Slovenskem ...«<sup>25</sup>

Kakor že mnogo raziskovalcev do danes se je o izviru znamenitega belokranjskega *zatekanja* spraševal tudi Stanko Vurnik, ki ga je povezoval s petjem v kanonu. O tem

<sup>22</sup> Stanko Vurnik: *Študija o glasbeni folklori na Belokranjskem*, Etnolog IV, Ljubljana 1931, str. 165.

<sup>23</sup> N. d.

<sup>24</sup> N. d., str. 169.

<sup>25</sup> N. d., str. 176.



pravi: »Nikjer v vsem doslej poznanem slovenskem folklorju ga še nismo srečali, tudi meščanska in visoka glasba nista Slovencem zapustili iz časov XIII. do XVI. stoletja, ko je kanon z ostalimi strogimi formami polifonije najbolj cvetel, nobenih sledov. Vsekakor je možno, da so kmetje nekaj, pred stoletji, čuli kanonično imitacijo v cerkvah in po njej prikojili svoje pesmi.«<sup>26</sup>

Na podlagi spoznanj, ki očitno takrat Vurniku še niso bila dosegljiva, imamo danes takšne trditve za neutemeljene. Podoben način petja je namreč izpričan tako za Prekmurje in Prlekijo (torej območje, ki ga ima Vurnik tudi sicer za vzhodnjaško) kot tudi za območje med Gorico in Trstom, kamor so se v 16. in 17. stoletju naseljevali Uskoki. Vsekakor pa so kasnejše etnološke raziskave tega pojava pokazale, da pri tem načinu petja ne gre za nek estetski, ampak za funkcijski vidik (izvir). Tak način petja namreč izvira iz prepričanja, da bi vsaka prekinitve med petjem lahko bila usodna za ljudi in hišo, pred katero dekleta pojejo, prinesla bi smrt ali nesrečo. Gre torej za povezavo glasbe in verovanja, kakršno srečamo v ljudski glasbi zelo pogosto, pri parcialnem preučevanju pojavov pa pride velikokrat do napačnih sklepanj. Vidimo, da so akademske razlage eno, spoznanja na podlagi terenskih raziskav pa drugo.

To velja tudi v primeru naslednje trditve, kjer domnevam, da Vurnik ni bil seznanjen z dejanskim stanjem na terenu. Tako napiše o koroškem večglasnem petju naslednje: »V večglasju se koroške pesmi nekako od srede XIX. stoletja dalje pojo dvo- ali v pravilu troglasno. Koroški Nemci ponekod poznajo tudi štiri in petglasno petje ('Oberquint' oznaka za prvi bas) in nekateri trdijo, da je tudi med Slovenci ta način še v rabi ('drajer'). Najvišji glas, ki gre 'čez', je alpska specialiteta ('s Ubaschlag'n'); ta poje večinoma za terco višje od vodilnega drugega glasu, bas pa poje ali momlja, držeč se tonične in dominantne, redkeje subdominantne stopnje.«<sup>27</sup>

Na drugem mestu iste razprave, ko govori o t. i. »vzhodnjaški« pesmi (pesmi na vzhodu slovenskega etničnega prostora, op. RV), zapiše, da »tudi daleč na vzhodnem Dolenjskem in Štajerskem še deloma pojo precej podobno kakor na skrajnem zahodu, na Koroškem. To je vpliv novejšje zapadnjaške pesmi konca XVIII. in XIX. stoletja, zopet ta je vplivana po meščanski, zlasti cerkveni glasbi XVIII. stoletja, ki je bila jako italijanski vplivana ... Alpm lastno veselje za akord v melodiji pa ta struja sta se nekako združila v tvorbi, ki ji pravimo novejšja alpska pesem, ki je v svojem stilnem razvoju iz neke baročne faze prišla v modernem času do prave romantične, če moremo v kmečki umetnosti uporabljati stilne nazive 'visoke' umetnosti.«<sup>28</sup>

Glede na vsa citirana razmišljanja sklepam, da je Vurnik verjel, da so vsi pojavi v ljudski glasbi pravzaprav rezultat vpliva t. i. »visoke« kulture, bodisi cerkvene ali posvetne, in da je ljudska glasba v svojem bistvu samo nekakšen slab posnetek te umetnosti. Iz takih njegovih predpostavk seveda izhaja, da je ljudska glasba tistih geografskih okolij, ki so bližje zahodnoevropski kulturni omiki, razvitejša od one, ki se pojavlja v vzhodnih in južnih predelih slovenskega etničnega prostora. Posledica takšnih razmišljanj so zato trditve, da je ljudsko večglasje pri Slovencih pravzaprav nastalo pod nemškim vplivom. Nemška ljudska glasba pa naj bi bila zopet samo odsev pojavov v umetni glasbi zahodnoevropskega kulturnega sveta. Če bi bilo tako, potem bi moralo biti ljudsko petje v vseh zahodnoevropskih deželah večglasno. Kot vemo, je stanje popolnoma drugačno. Dejstvo je tudi, da se v nemško govorečih deželah pojavlja

<sup>26</sup> N. d., str. 182.

<sup>27</sup> Stanko Vurnik: Studija o stilu slovenske ljudske glasbe, Dom in svet, let. XLIII, Ljubljana 1930, str. 312.

<sup>28</sup> N. d., str. 313.

večglasno petje samo na jugu, in sicer na Bavarskem, v Švici in Avstriji, torej prav tam, kjer ugotavljajo morebiten slovenski (slovanski) vpliv avtorji knjige *«Veneti naši davni predniki»*<sup>29</sup>, medtem ko večina drugih germanskih dežel večglasnega ljudskega petja ne pozna.

Nasprotno lahko naletimo pri večini zahodno- in vzhodnoslovanskih ljudstev na pojav večglasja v ljudski vokalni glasbi. Ravno tako je večglasno petje tipično za celoten slovenski etnični prostor, še posebej pomembne pa so predpostavke Valensa Voduška o tem, da so razvitejše oblike ljudskega večglasja (štiri-, pet- in celo šestglasja) pravzaprav starejše od sedanjega pogostejšega triglasja in da so bile te oblike razširjene povsod na Slovenskem.<sup>30</sup>

Ko torej govorimo o ljudski vokalni glasbi v Evropi, bi nemara kazalo pojav večglasnega ljudskega petja povezovati s slovanskim kulturnim prostorom, obenem pa se razširjenost takšnih oblik ljudske vokalne glasbe presenetljivo ujema z zgodovinskimi stališči, ki jih v svoji knjigi o Venetih zastopajo M. Bor, J. Šavli in I. Tomažič.

Svoja razmišljanja o ljudski glasbi je v reviji *Dom in svet* objavil tudi skladatelj Marij Kogoj, ki je menil, da *«narodna pesem ni neposredni produkt ljudstva, ampak izraz anonimnih poedincev, po svoji preprostosti in enostavnosti zmožen preiti v ljudstvo, ki ga je z dolgotrajnim pevanjem polagoma prikrojilo čisto zase.»*<sup>31</sup> Ta prehod naj ne bi bil posebno težak, saj Kogoj meni, da je bila razlika med produktivnimi pevci in reproduktivno množico tem manjša, čim bolj gremo nazaj v preteklost. Intuitivna produkcija teh posameznikov naj bi dala napevom značilnosti glasbenega stila določene okolja, zaradi česar so se ti napevi med ljudmi dokaj uspešno razširili. Pri uspešnem razširjanju pesmi omeni Kogoj predvsem omejen obseg napevov. *«Narodna pesem se v tem oziru razlikuje od pesništva,»* pravi dalje Kogoj. *«Preprosti ljudje so tu in tam znali in še vedno znajo na pamet po več sto verzov. Ti napevi so bili po svojem omejenem obsegu tako ustvarjeni, da si jih je mogel prisvojiti ljudski spomin. V kolikor napevi okusu splošnosti niso odgovarjali, so se pre naredili, v različnih pokrajinah različno. S tem so nastale variante.»*

Narodna pesem je po njem nekaj starega, zato nam pomaga odkrivati, kakšno je bilo duhovno življenje Slovencev v preteklosti. *«O njem nam natančneje ne pove ne povestica, ne izročilo. Če torej hočemo o tem kaj vedeti, se moramo zateči k onim stvarim, ki so iz tistih časov preostale. Narodnim napevom ni pripisovati važnosti toliko kot umetninam, ampak kot kriteriju za karakterizacijo v prejšnjih dobah živečih rodov, kot objektu, ob katerem lahko študiraš sestavne elemente ljudske psihe in nacionalne muzike,»* je še zatrdil Kogoj.

Približno v istem času, kot je svoja razmišljanja o ljudski glasbi objavljala Stanko Vurnik, je na istem raziskovalnem področju začel s svojim delom tudi France Marolt. Bil je pobudnik in ustanovitelj Folklornega inštituta (1934), iz takrat dostopnega gradi-va pa je sklenil od časa do časa objavljati zaključene prikaze o slovenskem *«glasbenem folkloru»* v obliki kratkih študij. V ta namen je začel leta 1935 izdajati serijo *«Slovenske narodoslovne študije»*, od katerih sta za časa njegovega življenja izšla dva zvezka, tretji in četrti zvezek pa po njegovi smrti leta 1954.

Za Marolta je značilno, da je pri preučevanju ljudske glasbe pogosto ubral zelo samosvojo pot in da največkrat ni pomišljal za določene pojave postaviti zelo drznih

<sup>29</sup> Matej Bor, Jožko Šavli, Ivan Tomažič: *Veneti naši davni predniki*, Ljubljana 1989, 527 str.

<sup>30</sup> Glej navedena Voduška dela.

<sup>31</sup> Marij Kogoj: *O narodni glasbi*, *Dom in svet*, let. XXXIV, št. 4-6, Ljubljana 1921, str. 127.

hipotez, ki so bile še dodatno »popoprane« z njegovo bogato domišljijo. Kljub temu ima Marolt vsekakor največje zasluge za vse, kar se je kasneje, vse do danes, dogajalo v slovenski etnomuzikologiji.

V nasprotju z Vurnikom, ki je bil mnenja, da so bolj ali manj vsi pojavi v ljudski glasbi odsev dogajanj v umetni glasbi, je bil Marolt drugačnega mišljenja. Ljudski glasbi in ljudski kulturi nasploh je pripisoval nek »samorasel izraz«, katerega nosilec je od nekdanj »slovensko delovno ljudstvo«. <sup>32</sup> Medtem ko Vurnik pri svojem pisanju o ljudski glasbi ne seže dalj kot do XVI. stoletja, se odpravi Marolt precej dalje v preteklost, in zapiše: »Zgodovinski dokumenti o izvolitvi in umestitvi koroškega vojvode poročajo, da je slovensko poljedelsko ljudstvo Korotana, prepevajoč slovenske obredne pesmi, umeščalo deželnega kneza na knežjem kamnu pri Krnskem gradu; vse kaže, da so obred uveljavili že slovenski knezi Karantanske kneževine tam v 7. stoletju ...« <sup>33</sup>

Za Marolta značilno je tudi povezovanje zemljepisnih značilnosti slovenskega ozemlja z oblikami kulturnega izražanja ljudi, najsi bo to pri plesu, inštrumentalni glasbi ali petju. S pomočjo pojava izoliranosti določenih predelov poskusi Marolt razložiti ohranjanje dialektičnih značilnosti jezika, s temi pa tudi samosvoj glasbeni izraz. »Kakor je geofizična struktura slovenske zemlje odločilno vplivala na gibno izraznost slovenskega ljudstva, kar se v ljudskih plesih posebno zaznava, tako se svojski geofizični moment uveljavlja močno in pestro diferencirano v slovenskih narečjih-nazvočjih. V ljudskem petju se funkcija govora homogeno spaja z melično funkcijo, je pa fiziologično in fonetično tako svojsko sredstvo, da jo je treba analitično posebej obravnavati.« <sup>34</sup>

O ljudskem petju zapiše Marolt naslednje: »Večglasno mešano petje se oglasi, kadar se zbere ljudstvo k skupnemu veselju. Srednji ženski glasovi začno melodijo, zgornji jo imitirajo v zaporednih terciah, sekundah in kvartah, spodnji drže osnovo zgornji diafoniji na osnovnem in oscilantnem tonu (finalis, reperkusa). Po začetku vodilnih glasov vstopajo ostali: zgornji naprej, za njimi spodnji. Slednjič se vključijo moški glasovi v oktavni diafoniji in se uberejo v improvizirano, paralelno izpovevano diafonijo. Od tega petja se razlikuje tradicijsko povasno petje slovenskih fantov. Prične en vodilni glas, visok bariton, ki poje 'naprej' (cantus firmus). Pridruži se mu nekaj vrhnjih tenoralnih glasov, ki preglašajo vodilni napev redovito v terciah, sekundah, kvartah in kvintah, ne falzetirajo, marveč pojo z visokim glavnim tonom. To naglašanje se ne ravna po pravilih umetne harmonije in ni umerjeno v taktu, marveč je svojska improvizacija po ustnem izročilu. Zatezanje melodične linije na najbolj zvenceh vokalnih ter v kadencah in koncih izpričuje, da gre za ugodje nad sozvočnimi efekti.« <sup>35</sup>

Marolt je bil velik poznavalec človeškega glasu, kar se je nenazadnje odražalo tudi pri delu z Akademskim pevskim zborom, leta 1925 pa je izdal tudi brošuro s praktičnimi nasveti o pravilnem zborovskem petju. Pri zgoraj citiranem Maroltovem mnenju gre za prvi poskus opisa tehnike ljudskega načina petja, ki pa je žal ostal do danes pravzaprav osamljen.

Pri pregledu slovenske starejše etnomuzikološke misli ne smemo prezreti še zelo naprednih pogledov Radoslava Hrovatina in njegove razprave *Glasbene prvine slovenskih ljudskih napevov*, <sup>36</sup> ki je bila pod naslovom *Hudební prvky slovinských lidových*

<sup>32</sup> France Marolt: Slovenske narodoslovne študije III, Gibno-zvočni obraz Slovencev, Ljubljana 1954, str. 9.

<sup>33</sup> N. d., str. 9.

<sup>34</sup> N. d., str. 16.

<sup>35</sup> N. d., str. 24.

<sup>36</sup> Radoslav Hrovatin: Glasbene prvine slovenskih ljudskih napevov, Etnolog, let. XVI, 1943, Ljubljana 1944.

*nápěvů* prvič predložena leta 1939 kot doktorska disertacija v češčini na dekanatu filozofske fakultete univerze v Pragi. V njej se Hrovatin po uvodnem pregledu do tedaj objavljenih razprav o slovenski ljudski glasbi (petju) posveti zelo natančni študiji verznihi, metroritmičnihi in glasbenih značilnosti do tedaj zbranihi slovenskih ljudskih pesmi.

Med najtehtnejšimi glasbenimi in besedilnimi analizami slovenske ljudske vokalne glasbe so prav gotovo razprave dolgoletnih sodelavcev Glasbenonarodopisnega inštituta dr. Zmage Kumer, Julijana Strajnarja in že pokojnega dr. Valensa Voduška, saj njihovo delo ne temelji zgolj na poznavanju strokovne literature, temveč tudi na dolgoletnih načrtnih terenskih raziskavah na celotnem slovenskem etničnem ozemlju.

Med vsemi objavljenimi deli Zmage Kumer je za to temo največjega pomena njena knjiga »Pesem slovenske dežele«, v kateri se avtorica med drugim ukvarja tudi z glasbeno podobo pesmi. Na začetku obravnavanja te teme zapiše: »Ponavadi in najraje navajamo kot značilnost naše pesmi, da je večglasna in poudarjamo, da je njena odlika in lepota v glasovni ubranosti. Vendar se pri marsikom ob tem pojavi pomislek, ali ni nemara večglasje odsev in posledica zborovske kulture pri nas. Da bi mogla biti slovenska pesem še drugače glasbeno zanimiva, skoraj težko verjamemo. Vse preveč smo prepričani o svoji nepomembnosti in vse preveč željni posebnosti, ki jih ima glasbeno izročilo drugih narodov. Če bi natančneje prisluhnili našemu ljudskemu petju, se pozanimali za manj 'obrabljene' primere, zlasti pa imeli pogum sprejeti slovensko ljudsko glasbo brez predsodkov, tako kakršna je, bi lahko spoznali, da je tudi po glasbeni strani vse prej kot enolična.«<sup>57</sup>

Avtorica v nadaljnjem besedilu predstavi natančen pregled ritmičnih obrazcev, ki se pojavljajo v slovenskem ljudskem petju, njihove povezave z melodičnimi vrsticami, še prav posebej pa se posveti obravnavi različnih načinov ljudskega petja pri nas, od dvoglasja do petglasja kakor tudi ljudskemu izrazju, ki ga pevci pri petju uporabljajo za medsebojno sporazumevanje. Ko primerja slovensko ljudsko petje z zborovskim, zapiše: »Pomembna razlika med umetnim zborovskim in našim ljudskim večglasnim petjem je tudi v tem, da ljudski pevci skoraj nikoli ne začno hkrati, marveč se oglasi najprej tisti, ki poje naprej, potem vpadejo drugi, basi vselej nazadnje ... Značilno se mi zdi, da stojijo fantje v krogu, kadar pojo, kot bi peli le sebi, čeprav vedo, da jih drugi poslušajo in čeprav želijo, da bi se njih petje daleč slišalo. Najboljši in najbolj vneti pevci pojo iz veselja do petja, iz notranje nuje, ker jim petje pomeni nekakšno sprostitvev, izživljanje, ne pa da bi se hoteli postavljati pred drugimi... Čeprav so tudi pri nas območja, kjer je zelo razvito godčevstvo ali kjer ljudje posebno radi plešejo, je za Slovence vendar najbolj značilno petje. Prav bi bilo, da se tega zavemo in ne dopustimo, da bi ljudsko petje pri nas povsem utihnilo.«<sup>58</sup>

Julijan Strajnar je v svoji knjigi Rožmarin, ki je sicer nekakšen izbor njegovih objav na temo ljudskega petja na Slovenskem, o tem zapisal: »Ljudsko petje je praviloma petje glasbeno nešolanihi pevk in pevcev, ki pojo ob najrazličnejših priložnostih ... Pri tem je pomembno to, da pevke in pevci pojo zase in ne za publiko. Tako petje je praviloma glasno in navadno tisti, ki najboljše zna besedilo ali ki ima močnejšo pevsko žilico, začne peti, drugi se mu pridružijo. Nikoli se pevci vnaprej ne porazdelijo po glasovih ... Praviloma ne začno hkrati, niti se prej ne domenijo za intonacijo ali da bi s

<sup>57</sup> Z. Kumer: PSD, str. 93.

<sup>58</sup> N. d., str. 103.



kakšnim pripomočkom poiskali ustrezno višino glasov ... Pri ljudskem petju pride do izraza sposobnost pridjati glasove tako, da bo pesem zvenela v večglasju, navadno v troglasju, ponekod v 4 in 5 glasju (na tretjo, na četrto). Ritmično je pesem dokaj razgibana, toda brez umetelnih pohitevanj ipd., v kolikor ne vplivajo pevske 'manire' zborovskega načina petja ... Vse kitice gredo praviloma po istem vzorcu. Prevladuje veselje in uživanje v ubranem skupinskem petju, pri katerem je vsak pevec ali pevka soustvarjalec s precejšnjo svobodo ... Na splošno bi lahko rekli, da smo Slovenci bolj pevci kot pa godci inštrumentalisti in plesalci ... Ljudskega večglasnega petja se ne učimo v šolah, pevskih zborih in podobno, pa se vendar skoraj nikoli ne zgodi, da bi se v večji družbi spontano prepevalo v en glas (unisono). Danes je to večglasje povečini troglasno petje (naprej, čez, bas), v nekaterih pokrajinah - sledovi so skoraj povsod po vsej Sloveniji - pa se je še ohranilo starejše štiri- in petglasno petje: 'na tretko', 'na četrto'. Nad glasom, ki poje čez, se dvigne še višji glas, to je *tretka*, če pa se nad tem glasom dvigne še en višji glas, dobimo *četrto* (naprej, čez, tretka, četrta, bas)... Lahko tudi ugotovimo, da je vpliv sosednjih in drugih kultur sorazmerno majhen, čeprav smo kdaj tudi prevzeli kakšen napev, vsebino pesmi ipd.<sup>39</sup>

V isti knjigi ugotavlja Strajnar, da je slovensko ozemlje razdeljeno na več posameznih območij, ki se med seboj razlikujejo tako po narečjih kot tudi v glasbenem izročilu. Za Prekmurje in Porabje naj bi bilo značilno t. i. križanje glasov, kjer se ob koncu napeva drugi - spodnji - glas dvigne nad prvega. Na Štajerskem je ponekod še živo večglasno petje -na tretko-, sicer pa prevladuje troglasje. Koroško in Gorenjsko opiše Strajnar kot po pesemskem izročilu najbogatejši slovenski pokrajini, saj je tu še vedno moč zabeležiti štiri in petglasno petje. Na Dolenjskem in Notranjskem naj bi prevladovalo troglasno petje, medtem ko je v Beli krajini čutiti vpliv bližnjih Hrvatov in priseljenskih Uskokov. Kot posebnost v glasbenem izročilu Slovencev izpostavi Strajnar slovensko narodno skupnost v dolini Rezije v Italiji. Melodije imajo tam ozek obseg, petje je praviloma dvoglasno z bordunom - spodnji glas ostaja na istem tonu, posebnosti pa sta tudi njihova inštrumentalna glasba in ples.

Vprašanjem različnih načinov petja, pesemskih oblik in primerjavam le-teh z oblikami pri drugih narodih se je posebej analitično posvečal Valens Vodušek. Njegova dognanja in analize so zgoščene v nekaj razpravah, ki so za kakršnokoli pisanje o tej temi še vedno nepogrešljiva literatura. S svojim poznavanjem terena, obenem pa z velikim pregledom nad strokovnimi viri in literaturo so njegova dognanja nekaj radikalno drugačnega od npr. Maroltovih ali Vurnikovih.

Za najbolj izpostavljen primer njegovih ugotovitev imamo predavanje z naslovom 'Slovenska koroška ljudska pesem', ki ga je Vodušek imel na 6. seminarju slovenskega jezika, literature in kulture v Ljubljani leta 1970. Tam je med drugim dejal: 'Novo gradivo in nove ugotovitve, ki jih je spravilo na dan sistematično raziskovanje Glasbenonarodopisnega 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 Cerkljiškega jezera, pričevanja o nedavni taki praksi segajo

<sup>39</sup> Julijan Strajnar: Rožmarin, Slovenske ljudske pesmi (Canti popolari Sloveni, Slovene folk songs), Udine 1992, str. 23-26.



v Soški dolini do Gorice, sledovi te prakse se srečavajo precej globoko na Dolenjskem v t. i. 'cvikanju' ob koncu kitic in podobno tudi na Štajerskem. Najpresenetljivejše pa je bilo 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 ... Starejši način večglasja je bil in je pač dosti bolj zapleten, ker so bili glasovi samostojnejši v svojih spremljevalnih melodijah.<sup>40</sup>

Kot osnovo takim trditvam jemlje Vodušek »odkritje« homogene arhaične kulture v Reziji. Po njegovem ta kultura skoraj nima paralele v Evropi, obenem pa jo označuje kot glavno ali osnovno vez s poznejšimi glasbenimi plastmi na ostalem slovenskem etničnem ozemlju. Tako pojmuje Vodušek samosvoje glasbene pojave po posameznih pokrajinah le kot nekakšne plasti na različnih razvojnih stopnjah, ki naj ne bi bile toliko rezultat posebnih regionalnih zgodovinskih dogajanj (z neposrednimi vplivi drugih, sosednjih narodov, op. RV), temveč naj bi se v take oblike razvili predvsem zaradi različne prostorske oddaljenosti od osrednjega slovenskega ozemlja. V bistvu pa sta ta dva vpliva v medsebojni povezavi, saj je povsem razumljivo, da so »pritisk« tujih kultur na obrobni predelih nekega nacionalnega prostora pač intenzivnejši kot v osrednjem delu.

Po njem je eden izmed dokazov izrazite arhaičnosti in zato prve razvojne stopnje v rezijanski ljudski glasbi obstoj t. i. trikordalne melodike, pri kateri se melodije gibljejo v obsegu terce. Takih melodij je bilo v Reziji še v času Voduškovih raziskav približno 50 %. Razvoj »višjih« glasbenih oblik je bil po Vodušku odvisen od pojava tetertonike in s tem »... so se melodije začele takoj poganjati v skokoviti melodiki do obsega oktave in preko nje ... 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, ki pozna - podobno kot Rezija - samo dvoglasje ...«<sup>41</sup> Med podobne prežitke uvršča Vodušek izrazito široko razpeto akordično melodiko z Gorenjskega in Koroškega. Za ta del ljudskega pevskega izročila je značilno še to, da so se tudi v besedilu ohranili zelo stari metrični modeli.

Po trditvah Voduška so napevi alpskih poskočnic, ki vsi kažejo že dursko tonalnost, preoblikovali prejšnjo strukturo tako, da se je melodika skrčila v obsegu in se prilagodila duru. Le Koroška naj bi v velikem delu napevov še obdržala starejšo prehodno strukturo.

Šele prihodnost bo pokazala, kako izrednega pomena so bile Voduškove primerjalne etnomuzikološke raziskave za zgodovino Slovencev. To nam potrjuje že sledeči odstavek, ki ga zato citiram v celoti: »Na koncu naj omenimo še zanimiv relikv obrednega 'prvega reja' iz Ziljske doline na Koroškem, ki je vzbudil v preteklosti že precej pozornosti. Je to podobno kot 'štajriš' mešano peti-inštrumentalni 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' (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 ritma so nam pokazale sledove edinole v zapadni smeri preko romanske

<sup>40</sup> V. Vodušek: Slovenska koroška ljudska pesem, 6. seminar slovenskega jezika, literature in kulture 1970, Zbornik predavanj, Ljubljana 1973, str. 46.

<sup>41</sup> N. d., str. 47, 48.

Švice in končno se je izkazala Francoska kot dežela 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.<sup>42</sup>

Seveda ne kaže popolnoma oporekati Voduškovim trditvam o morebitnih vplivih keltske kulture na našo slovensko. Mnenja sem le, da bi morda bilo bolj smiselno namesto njegovega izraza »predсловansko« uporabiti izraz »neslovansko«. Kaj pa, če so nekateri teh prežitkov, ki jih zasledimo v najstarejši plasti naše ljudske glasbe, resnično prišli v našo ljudsko kulturo od drugod? Tudi to je mogoče, vendar se moramo zavedati, da je t. i. *akulturacija* oz. stapljanje različnih kultur izjemno dolgotrajen proces, ki je poleg *kompatibilnosti* (medsebojne združljivosti raznovrstnih kultur) odvisen še od nešteto drugih dejavnikov. Dejstvo je torej, da nek narod svoje ljudske kulture ne spreminja kar iznenada (vsaj v preteklosti je bilo to še počasnejše kot danes) ter da prehajajo značilnosti ene ljudske kulture v drugo izjemno počasi in selektivno. Mar lahko na tej osnovi sklepamo na morebitno večstoletno slovansko-keltsko sožitje, ki bi edino lahko pustilo sledove medsebojnih vplivov in ki bi ga morali postaviti potemtakem vsaj pol tisočletja pred začetek našega štetja ter se s tem odpovedati uveljavljeni teoriji o »priselitvi« v 6. stol. n. š.?

In kakšna je po Voduškovem mnenju sorodnost slovenske ljudske glasbe z ljudsko glasbo južnoslovanskih narodov, s katerimi smo živeli Slovenci določeno obdobje v isti državi? O tem pravi: »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 ravno 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 ... Tudi za alpski prostor kaže vedno bolj, da segajo korenine nekaterih pojavov dlje nazaj v preteklost, kot se je mislilo doslej.«<sup>43</sup>

Raziskovanje pojavov, ki jih omenja Vodušek, je obtičalo na slepem tiru, saj je zgodovinopisje vse do danes odločno zavračalo kakršnokoli povezavo med domnevnim venetskim in slovanskim kulturnim krogom. Škoda zaradi tega ni velika samo za slovenski, temveč tudi za druge narode. Tako ostajajo številna vprašanja kulturno-zgodovinskega razvoja posameznih evropskih narodov še vedno nerazrešena.

Vodušek posveti veliko svoje pozornosti raziskovanju metričnih struktur in njih povezave z melodičnimi obrzci in se pri tem dokoplje do spoznanja, da: »... posamez-

<sup>42</sup> N. d., str. 48.

<sup>43</sup> V. Vodušek: Značilnosti slovenske ljudske glasbe in njenega razvoja, 3. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1967 (ciklostil), str. 1.

nim metričnim tipom verza ustrezajo izraziti in precej stabilni ritmično-melodični tipi napevov, včasih po en sam, včasih - v novejših razdobjih - 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, poldan in večer z razkrojem in odmiranjem, ali pa metamorfozo v nove vrste metrični organizem.<sup>44</sup>

Kar se tiče večglasnega načina petja na Slovenskem, je Vodušek mnenja, da tako petje v vsem alpskem prostoru ni moglo nastati šele pod vplivom glasbene klasike iz konca 18. stol., temveč že mnogo prej, po njegovem vsaj ob koncu srednjega veka. Na koncu svojega referata še zapiše: »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 ...»<sup>45</sup>

Vodušek je prepričan, da kaže veliko naših balad po vseh plateh, tudi po glasbeni, znake visoke starosti. Njihov izvor naj bi segal včasih daleč v preteklost, »ko nismo imeli Trubarja in pisane slovenske besede, kam li Vodnika in Prešerna. Vsa ta dolga stoletja, ki segajo daleč nazaj v sivo davnino, 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 ta bogata dediščina, ki zasluži, da jo poznamo in se je oklenemo z razumevanjem in spoštovanjem, če ne že z vso ljubeznijo?»<sup>46</sup>

Vodušek ugotavlja, da so besedila v tistih pesmih, ki jih imamo po vseh glasbenih značilnostih za naše najstarejše, obenem v najčistejši slovenščini. To dejstvo je presenetljivo, saj bi moralo biti ravno v tem delu naše pesemske zapuščine, tako kot radi pripisujemo drugim segmentom naše ljudske kulture, ohranjenih največ jezikovnih ostankov nekih »prejšnjih« oz. »drugih«, neslovanskih kultur.

Iz pričujočega pregleda ugotovitev in razmišljanj posameznih avtorjev in z njimi povezanih lastnih ugotovitev in sklepanj lahko trdim, da je naše ljudsko petje tesno povezano z oblikami ljudskega petja med nekaterimi drugimi slovanskimi ljudstvi, posebej še tistimi na severu in zahodu, kaže pa nam na nekoč tesno povezanost tudi z ljudskimi kulturami, ki jih danes ne prištevamo med slovanske. Nekatere Voduškov primerjalne raziskave metroritmične strukture ljudske glasbe slovanskih narodov kažejo na veliko povezanost med našim najstarejšim ljudskim pevskim izročilom in tistim pri drugih slovanskih narodih. Gre predvsem za povezanost večglasnega načina petja s tetratonskimi in pentatonskimi melodijami, ki se pojavljajo v zvezi s skupnimi metričnimi in ritmičnimi vzorci.

Vprašanja, ki se najpogosteje pojavljajo pri raziskovanju tako ljudske glasbe in petja kot tudi pri raziskovanju drugih delov ljudske kulture, so povezana z ugotavljanjem prežitkov t. i. »staroselskih kultur«. Vse prevečkrat se je v preteklosti dogajalo, da so etnologi, sociologi in celo arheologi svoja spoznanja, bodisi hote ali nehote, prilagajali trditvam zgodovinarjev. Ti pa so svoje interpretacije naslanjali bolj ali manj na pisane vire. Še posebej velja to za zgodovinarje prejšnjega stoletja. Pri tem so premalo, ali sploh ne, vključevali v svoje razlage spoznanja zgoraj omenjenih, za zgodovino-

<sup>44</sup> N. d., str. 3.

<sup>45</sup> N. d., str. 14.

<sup>46</sup> N. D., str. 14.

pisje še kako pomembnih ved. Seveda niso imeli v prejšnjem stoletju raziskovalci ljudske glasbe na voljo nikakršnih tehničnih pripomočkov, s katerimi bi to zvrst ljudske kulture ustrezno beležili in jo nato natančno raziskovali. Zato so bile njihove trditve mnogokrat rezultat zelo omejenih spoznanj, s takimi spoznanji pa si tudi zgodovinarje ni moglo dosti pomagati.

Stanje v etnomuzikologiji je danes precej drugačno, tako v tehničnem kot v metodičnem pogledu. Nihče si ne upa več trditi, da je naše večglasje rezultat nemškega vpliva, saj so raziskave pokazale, da je po izviru mnogo starejše in v teh starejših oblikah predvsem v nikakršni povezavi z germanskimi narodi. Prav tako si danes nihče ne upa trditi, da so večglasne oblike ljudskega petja v Evropi posledica razvoja in nastanka umetnega večglasja zahodnoevropske kulturne omike, saj so raziskovalci ljudske glasbe dokazali vpliv v nasprotni smeri. Prav tako etnomuzikologi vedno znova odkrivajo takšne ljudske glasbene kulture, ki niso bile v nikakršni povezavi z zahodnoevropsko umetno glasbo. Zato se mi zdi ena izmed nalog naše etnomuzikologije v prihodnosti tudi preverjanje in iskanje tistih značilnosti ljudskih glasbenih pojavov, ki smo jih še donedavna označevali kot »staroselske« in imeli pri tem v mislih neke neslovanske kulture, nismo pa se vprašali, ali ne gre morda pri tem za povsem avtohtone pojave. Prihodnost slovenske etnomuzikološke znanosti vidim v širitvi raziskovalnih obzorij z vključevanjem čimvečjega števila najrazličnejših spoznanj tudi drugih humanističnih ved, vse skupaj pa bo omogočilo pravilnejše spoznanje lastne, slovenske ljudske glasbene kulture in naše zgodovine.

### Summary

#### Research into Slovene Folk Singing in the Past and Present

The first written records of Slovene singing date from the 14<sup>th</sup> century. On the basis of Slovene verses contained in a 16<sup>th</sup> century German song about the uprising of farmers it may be presumed that Slovene songs about rebellion already existed at that time. Slovene Protestant writers often mentioned folk songs, be it religious or secular, in their writings. J. V. Valvasor's lengthy "Slava vojvodine Kranjske," on the other hand, contains very little pertaining to this sphere of folk culture.

Pohlin's revival society first drew greater attention to Slovene folk songs and singing in the second part of the 18<sup>th</sup> century. Though he was unable to publish his collection of Slovene folk songs, Valentin Vodnik was their first systematic collector. The so-called romantic generation, headed by Stanko Vraz, was more fortunate. "Narodne pesmi ilirske..." - designed by Vraz at the beginning of the 19<sup>th</sup> century, and containing songs from the entire Slovene ethnic territory - was published in 1839 and became the most important anthology of Slovene folk songs. Emil Korytko successfully worked alongside with Vraz on the publication of his own anthology entitled "Slovenske pesmi kranjskega naroda: 1839-44," which was unfortunately published after Korytko's death in January, 1839. Most of the extensive material collected by Korytko was also published posthumously.

In 1846 Matija Majer published a hymnal in Celovec (Klagenfurt) which is invaluable to the present researcher since it contains descriptions of polyphony in Carylthia and thus enables one, at least to some extent, to imagine different forms of polyphony in that area.

A lengthy anthology of Slovene folk songs, primarily their texts, was published at the end of the 19<sup>th</sup> century when Karel Štrekelj initiated the collection, thus also encouraging numerous other collectors.

"Cerkveni glasbenik," an important publication on church music, published contributions by a number of well-known musicians and critics of that time.

Among the first who were professionally involved with folk music were Marko Bajuk, Davorin Beranič, Stanko Vurnik, and France Marolt. Among his other activities, Marolt was also the founder of the present Institute of Ethnomusicology.

Since their work is not based solely on their expert knowledge of technical literature, but also on lasting systematic field research conducted throughout the entire Slovene ethnic territory, Zmaga Kumer, Julijan Strajnar, and the late Valens Vodušek - all researchers at the Institute of Ethnomusicology - contributed some of the most invaluable music and text analyses of Slovene folk songs.

Some of the questions which most often arise in the course of research into folk music and singing, as well as other aspects of folk culture, are connected to the survival of the so-called "indigenous cultures." One of the future tasks of Slovene ethnomusicology will be the verification of and the search for the characteristics of folk music phenomena which have until recently been labelled "indigenous," and which denoted some foreign non-Slovene cultures. Yet we have never asked ourselves if these may have been completely autochthonous phenomena.