

KAJ NAM TUDI PRIPOVEDUJEJO ZGODNJI ZVOČNI ZAPISI V GNI?

Izvirni znanstveni članek | 1.01

Izvleček: Zvočno dokumentiranje je imelo pretežno del 20. stoletja zelo pomembno vlogo pri raziskovanju ljudske glasbe tako v tujini kakor tudi pri nas. Raziskave, temelječe na zgodnjih zvočnih zapisih slovenske ljudske glasbe, so privedle do pomembnih novih spoznanj in spremenile razumevanje ljudske glasbe. Prispevek obravnava, v čem so raziskovalci v prvi polovici 20. stoletja videli temeljni namen zvočnih dokumentov in terenskega zvočnega dokumentiranja ter kakšne rezultate so prinesle prve analize zgodnjih zvočnih zapisov. Na primeru posnetkov na voščeni valjih v Zvočnem arhivu Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU v Ljubljani je v članku analizirano, ali so lahko stari zvočni posnetki še vedno uporaben, zanimiv in zanesljiv znanstveni vir ter kakšen pomen lahko imajo v sodobnih raziskavah.

Ključne besede: Glasbenonarodopisni inštitut (GNI), terenski posnetki, pomen zvočnih dokumentov, zgodovinske zvočne zbirke, zaznavanje in interpretacija zvočnih posnetkov

Uvod

Letos Glasbenonarodopisni inštitut (GNI) praznuje 80-letnico svojega obstoja in s tem zaznamuje tudi obdobje institucionalnega preučevanja ljudske glasbene dediščine pri nas. Zanimiva je ugotovitev, da je bilo že ob ustanovitvi inštituta (najprej imenovanega Institut za raziskovanje slovenske glasbene folklore, pozneje Folklorni inštitut) kot pomemben del terenskega raziskovanja načrtovano tudi zvočno dokumentiranje ljudskega gradiva. To med drugim potrjuje »ustanovna listina Glasbenonarodopisnega inštituta« iz leta 1934,¹ v kateri med drugim lahko preberemo, da bo treba »sestaviti čim popolnejšo zbirko slovenske glasbene folklorne, to je zbrati vse dosegljive zapise pesmi ... in skrbeti za njihovo dopolnilo.« Da bi dosegli ta cilj, so v besedilu listine podrobno našteje delovne naloge inštituta, zlasti »zapisovanje in fonografiranje folklornega gradiva« (NUK

1 Na 6. seji odbora Glasbene matice (GM) so zbrani člani na pobudo Karla Mahkote, administrativnega vodje in glavnega tajnika GM sklenili: »Glasbena matica naj ustanovi ... samostojni oddelek, ki se imenuje Inštitut za raziskovanje slovenskega glasbenega folklorja. Ta inštitut naj bo skupna ustanova Glasbene matice in Filharmonične družbe, ki nosita po dogovoru tudi vse tozadavne izdatke. Za voditelja inštituta naj se nastavi g. Fran Marolt s posebno pogodbo« (NUK GZ-GM, 31. 8. 1934, 42). Mahkota je imel pred tem več pogovorov z Maroltom o vsebini delovanja inštituta in skupaj sta pripravila listino o organizaciji (o ustanovitvi ter razmerju inštituta kot posebnega odseka društva z GM), o namenu in delu inštituta ter o dolžnostih in pravicah vodje inštituta. V tem dokumentu so zapisane najpomembnejše naloge inštituta oziroma njegovega vodje (prim. Cigoj Krstulović 2014). Zmaga Kumer je menila, da je bil »sestavljalec besedila dogovora nedvomno Marolt sam, saj ga izdajata vsebina in slog,« s čemer misli predvsem na načrtovano etnomuzikološko delo in raziskave, in Marolta zato imenuje »idejnega ustanovitelja inštituta« (Kumer 2000: 12).

Abstract: For the predominant part of the 20th century, sound documentation played a very important role in the study of folk music both in Slovenia and abroad. Studies based on early sound recordings of Slovene folk music have yielded important new insights and changed the established perception of folk music. The paper focuses on the question of exactly what the researchers of the first part of the 20th century felt was the basic purpose of audio files and sound recording in the field, and examines the results of the first analyses of early sound recordings. Taking the recordings on wax cylinders kept in the Institute of Ethnomusicology Sound Archives as an example, the paper tries to establish whether old sound recordings can still prove a useful, interesting, and reliable research source, and their potential significance in contemporary research studies.

Key Words: Institute of Ethnomusicology (GNI), field sound recordings, importance of sound documents, historical audio collections, perception and interpretation of sound recordings

GZ-GM, 14. 9. 1934, 50–51). France Marolt, idejni ustanovitelj inštituta in njegov prvi sodelavec, je torej želel takoj ob ustanovitvi začeti sestavljati zbirko zvočnih posnetkov in s terenskim zvočnim dokumentiranjem.

Zato verjetno tudi ni zgolj naključje, da so najstarejši ohranjeni dokumenti znanstvene in strokovne korespondence v GNI prav dopisi, ki se nanašajo na zbiranje podatkov o snemalnih napravah, kot so »fonografi« in »tonfilmske kamere«. Iz dokumentov je razvidno, da je imel Marolt že v prvem letu delovanja inštituta dobro podobo stanja snemalne tehnologije po svetu, saj je dobival podatke iz najpomembnejših znanstvenih središč (npr. iz Berlina, Pariza in z Dunaja). Kljub zelo jasnemu namenu in željam, da bi kupil prenosno snemalno napravo – iz nekaterih dopisov lahko razberemo že skorajšnja naročila – pa do nakupa še dolgo ni prišlo. Šele leta 1954, že po Maroltovi smrti, so se njegovi načrti uresničili. Glasbenonarodopisni inštitut je dobil snemalno napravo in sodelavci so lahko začeli s sistematičnim zvočnim dokumentiranjem pri terenskem raziskovanju. To je privedlo do današnje bogate zbirke terenskih zvočnih posnetkov na magnetofonskih trakovih, ki so osrednji in najboljše del Zvočnega arhiva GNI ZRC SAZU (več o tem Kunej 1998).

V Zvočnem arhivu GNI pa so tudi posnetki slovenske ljudske glasbe iz precej zgodnejšega obdobja zvočnih snemanj, ki so bili zapisani na voščene valje in druge mehanske zvočne nosilce. To gradivo je večinoma rezultat terenskih raziskav tujih raziskovalcev pri nas, čeprav so Slovenci tudi sami že zelo zgodaj želeli snemati svojo ljudsko glasbo; to se je zgodilo spomladi leta 1914.

Zvočno dokumentiranje je imelo pretežno del 20. stoletja zelo pomembno vlogo pri raziskovanju ljudske glasbe tako v tujini kakor tudi pri nas. Raziskave, temelječe na zgodnjih zvočnih

* Doc. dr. Drago Kunej, višji znanstveni sodelavec, docent za področje etnomuzikologije, vodja zvočnega arhiva, Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, 1000 Ljubljana, Novi trg 2, drago.kunej@zrc-sazu.si.

zapisih slovenske ljudske glasbe, so prinesle pomembna nova spoznanja in spremenile razumevanje ljudske glasbe. Prispevek obravnava, v čem so raziskovalci v prvi polovici 20. stoletja videli temeljni namen zvočnih dokumentov in terenskega zvočnega dokumentiranja ter kakšne rezultate so prinesle prve analize zgodnjih zvočnih zapisov; pri tem je poudarek na slovenskem gradivu. Na primeru posnetkov na voščeni valjih v Zvočnem arhivu GNI je v članku analizirano, ali so lahko stari zvočni posnetki še vedno uporaben, zanimiv in zanesljiv znanstveni vir ter kakšen pomen lahko imajo v sodobnih raziskavah.

Šele fonograf nas je naučil o živi glasbi

Številni znameniti etnomuzikologi in folkloristi so že zgodaj opozorili na velik pomen, ki ga je prineslo zvočno dokumentiranje. Béla Bartók je npr. leta 1937 v predavanju opozoril, da se mora »znanost o glasbeni folklori«, da je dosegla dotdanjo stopnjo razvoja, zahvaliti prav Edisonu (Sárosi 1981). Pri tem je mislil na izumitelja Thomasa A. Edisona, ki je leta 1877 prvi skonstruiral napravo za zapisovanje in reprodukcijo zvoka ter s tem predstavil bodoči tehnični pripomoček za terensko raziskovanje ljudske glasbe. Tudi Jaap Kunst je nekoliko pozneje podobno menil, da etnomuzikologija ne bi mogla nikoli postati samostojna znanstvena disciplina, če ne bi iznašli naprave za snemanje in predvajanje zvoka (Kunst 1955: 19). Že precej let pred tem pa je Carl Stumpf, ustanovitelj berlinskega Phonogramm-Archiva, simbolično napisal: »Šele fonograf nas je naučil o živi glasbi Brez pomoči fonografa ostanemo v muzeju, ki prikazuje glasbila v grobni tišini, polni vprašanj in praznine razumevanja« (Stumpf 1908: 67).

O napredku, ki ga prinaša raziskovanje ljudske glasbe s pomočjo zvočnega dokumentiranja, so bili kmalu po uveljavitvi naprav za zvočno snemanje (predvsem fonografa) prepričani številni raziskovalci. Tako je npr. Ludvik Kuba že leta 1899 v poročilu o svojih strokovnih potovanjih po Dalmaciji med drugim slikovito opisal težave, ki jih ima raziskovalec pri zapisovanju guslarskih pesmi: »Pred nami je konj, ki nezadržno teče, za njim pa gre naš sluh in naša roka kakor počasna želva. ... To lahko poda samo Edisonov fonograf« (Kuba 1899: 25). Jiří Polívka je v svojem obsežnem preglednem članku »Fonograf v službi narodopisja« (Polívka 1906) poudaril, da so narodopisci in jezikoslovci velikokrat razpravljali o tem, kako bi bilo treba potomstvu ohraniti posebnosti ljudske glasbe in narečne govorice, kar pa še s tako natančno pisavo in notiranjem ni mogoče. Poleg tega je v vsakem zapisu tudi precej subjektivnega; le »stroj« bi zato lahko zapisal natančno in objektivno. Na koncu je na podlagi izkušenj raziskovalcev, ki so pri svojem delu že uporabljali fonograf, sklenil, da je nova metoda zapisovanja postala nepogrešljiva v narodopisju, in pozval k njeni čim pogostejši uporabi. Istega leta je o prednostih fonografiranja pri raziskovanju ljudske glasbe Franz Scheirl objavil obširen članek »Fonograf v službi ljudske pesmi« in v njem že uvodoma predstavil glavne prednosti fonografskega zapisa:

Z moderno tehniko smo dobili fonograf, pripomoček, ki na neki način prenaša zaklad ljudskih pesmi na prihodnje rodove. Ta pripomoček šele začenja služiti ljudski pesmi. Kljub svojim napakam ima neprecenljivo vrednost pred zgoj ročnim zapisovanjem: ne prenaša zgolj melodije, temveč tudi način, kako ljudski človek melodijo poje, kako dojema ritem in naglas besed in stavkov, kije dela

poudarke, skratka marsikaj, česar zgolj pisni prenos ne more vključevati, in s tem prenaša narečno izgovorjavo, kar pomaga določiti njegovo glasovno stanje. Pri pomenu ljudske pesmi za svojevrstnost naroda, družbenih skupin in posameznikov fonograf s svojo veliko zvestobo trenutni izvedbi omogoča globlji in trajnejši pogled v psihologijo naroda kakor gole note in besedilo. Šele fonograf je instrument, ki v vsakem trenutku omogoča neposredno primerjavo izvedb ljudskih pesmi. (Scheirl 1906: 85–86)

V nadaljevanju članka je obširneje opisal, kako lahko notni zapis ohrani samo prvine, ki jih je mogoče zapisati, medtem ko se izgubijo vse individualne, subjektivne značilnosti posamičnega pevca, ki pa se s fonografiranjem ohrani.

Nad fonografiranjem je bila zelo navdušena tudi Rusinja Jevgenija E. Linjova,² saj so ji prav zvočni posnetki omogočili podrobnejše raziskovanje večglasnih ljudskih pesmi v Rusiji. Tudi ukrajinski raziskovalec Filaret Kolesa je bil prepričan, da so mu šele fonografski posnetki omogočili razvozlati ritmično in melodično strukturo recitativnega petja Kozakov, saj je »brez fonografa nemogoče zapisati recitativno petje v svoji spremenljivi obliki« (Kolesa 1909: 278). Prav tako je Leoš Janáček, češki skladatelj in raziskovalec ljudske glasbe, poročal, da se je fonograf čudovito izkazal pri zbiranju in preučevanju ljudskih pesmi, in da so na podlagi posnetkov naredili »veliko popravkov pri pesmih, ki so bile zapisane ročno ob neposrednem poslušanju« (Toncrová 1998: 143). Janáček se je namreč že od vsega začetka svojega folklorističnega dela ukvarjal z vprašanji »idealnega« zapisovanja ljudske pesmi, saj se je kot skladatelj dobro zavedal neskladij med ljudsko izvajalsko prakso in možnostmi notnega zapisa (Procházková 1998: 114).

Veliko ugotovitev in dejstev o naši ljudski glasbi bo treba znovna pretehtati

Tudi Slovenec Karel Štrekelj, predsednik Odbor za nabiranje slovenskih narodnih pesmi (OSNP), je že zelo zgodaj, leta 1905, utemeljeval nujnost fonografiranja predvsem pri zapisovanju večglasnih ljudskih pesmi, saj je za neposredno zapisovanje takšnega izvajanja zelo težko dobiti izurjene zapisovalce. Poleg tega je izrazil napreden pogled na zvočno dokumentiranje: po njegovem mnenju je fonograf nepristranska naprava, ki zvesto zapisuje in je odličen pripomoček za poznejši notni prepis. V njegovem poročilu razberemo napotek, naj ostanejo posneti valji kot dokaz in referenca notnemu zapisu (GNI OSNP m 1, priloga H: 3); torej, s pomočjo valjev lahko pozneje preverjamo ustreznost in točnost transkripcije. Zaradi nepristranskosti in objektivnosti fonografskega zapisa, o čemer je bil Štrekelj prepričan, se lahko s fonografskimi posnetki, kljub njihovi tehnični nepo-

2 Ruska pevka, zbirateljica in folkloristka J. E. Linjova je v letu 1913 z možem nekaj časa prebivala tudi v Sloveniji in je na Gorenjskem in v Beli krajini zapisala prek sto slovenskih ljudskih pesmi; večino je tudi zvočno posnela na voščene valje. Čeprav se vsi posnetki niso ohranili, je njena zbirka najboljše zbirka terenskih zvočnih zapisov slovenske ljudske glasbe iz obdobja pred 1. svetovno vojno. Zelo zaslužna je bila tudi za populariziranje zvočnega snemanja pri zbiranju in raziskovanju ljudskih pesmi tako v Evropi kakor na Slovenskem. Z uporabo fonografa pri terenskem delu in z navdušenostjo nad njim je neposredno vplivala na Odbor za nabiranje slovenskih narodnih pesmi (OSNP), da se je odločil za nakup fonografa, s katerim je Juro Adlešič posnel ljudske pesmi v Beli krajini.

polnosti, preverja subjektivnost in nepopolnost notnih zapisov. V arhiviranem zvočnem zapisu je zato videl popolnejši znanstveni vir kakor v notnem zapisu, kar je bilo za tiste čase zelo napredno spoznanje. Po njegovem mnenju torej fonografski aparat slovenskemu odboru ne bo služil zgolj kot pripomoček glasbeno slabo izobraženim zbirateljem, temveč tudi kot preverljiv in popolnejši način zapisa ljudskih pesmi.

Podobno kakor pozneje Maroltovi, so se tudi Štrekljevi načrti uresničili šele po njegovi smrti, ko je spomladi leta 1914 Juro Adlešič v Beli krajini fonografiral ljudske pesmi na voščene valje. To snemanje je bilo zaradi 1. svetovne vojne, ki je prekinila delovanje OSNP, tudi edino zvočno dokumentiranje, ki ga je odbor izvedel. Kljub temu, da je bil velik del zbirke posnetkov uničen ali zgubljen, pa sta ohranjeno zvočno gradivo in razmera obsežna spremna dokumentacija izjemen dokument ljudskega petja na Slovenskem, hkrati pa so to najstarejši posnetki v Zvočnem arhivu GNI ZRC SAZU, ki so ohranjeni na prvotnih nosilcih. Ti posnetki so kljub skromnemu številu (gre za 38 posnetih valjev) opazno vplivali na razumevanje rokopisnega pesemskega gradiva, ki so ga sodelavci OSNP zbrali do takrat in je ob izbruhu 1. svetovne vojne obsegalo okoli 13.000 zapisov. Odbornike je ob poslušanju posnetkov presenetilo, da je bila večina pesmi v rokopisih zapisana enoglasno, čeprav so se med ljudmi pele večglasno. Nekateri člani odbora so se tega sicer do neke mere zavedali, vendar so se o tem dokončno prepričali šele ob poslušanju fonografskih posnetkov iz Bele krajine (prim. Murko 1929: 29). Tako so celo razpravljali o tem, da bi bilo treba vse zbrano rokopisno pesemsko gradivo ponovno pregledati in ovrednotiti z vidika pevskega izvajanja. Škoda je, da se to ni zgodilo, saj je Zmaga Kumer pozneje ugotovila, da »kolikor je v zbirki večglasnih napevov, so domala vsi harmonizacije in za študij slovenskega večglasja neuporabne« (Kumer 1959: 209).

Do podobnih spoznanj o prednostih zvočnih zapisov so prišli že zelo zgodaj po pridobitvi magnetofona tudi sodelavci GNI. Uporaba magnetofona pri terenskem preučevanju ljudskega glasbenega izročila je v način raziskovanja prinesla velike spremembe. V poročilu o delu 21. 9. 1954 tako že lahko beremo: »Zapisovali smo v bohinjškem in blejskem kotu ter začeli snemati narodne pesmi na magnetofon, ki smo ga v letošnjem letu nabavili. Magnetofon je za inštitut dragocena pridobitev, ki bo omogočila hitrejšo in preciznejšo zapisovanje melodij in tekstov« (GNI Strok. k. 55/54). Iz odlomka lahko razberemo, da so sodelavci GNI v magnetofonu videli predvsem dragocen tehnični pripomoček, ki jim bo zelo olajšal terensko dokumentiranje. Več o delu z magnetofonom in njegovi uporabnosti pri raziskovanju ljudske glasbe seveda še niso mogli navesti, saj se terenska snemanja pravzaprav še niso začela in so lahko govorili le na osnovi izkušenj poskusnih snemanj v inštitutu (Kunej 1999).

Velik pomen magnetofonskih zvočnih posnetkov in napredek pri raziskovalnem delu, ki jim ga je prinesla analiza posnetega gradiva, pa je že zaznati v poročilu 26. 11. 1956. Navedeni so podatki za leti 1955 in 1956 in med drugim je omenjeno, da je inštitut odložil predvideno izdajo zbirke »o slovenski ljudski folklori,« ker so »medtem transkripcije novega gradiva, posnetega z magnetofonom, prinesla popolnoma nove rezultate v ritmičnem aspektu slov. ljudske pesmi« (GNI Strok. k. 29/56). Še izčrpejše pa je Valens Vodušek, takratni predstojnik GNI, pisal o novem odkritju decembra 1956 dr. Josefu Brožku, ki je leta 1954 podaril inštitutu prvi terenski magnetofon:

Presenetljiva odkritja v ritmičnem aspektu smo dobili v tem letu s transkribiranjem naših magnetofonskih posnetkov in zmeraj jasneje kažejo vnaprejšnjo idejo skoraj vseh starejših zbirateljev, da morajo biti vse pesmi v 3/4 ali 4/4 ritmu. ... Ugotovili smo, da samo 50 % naših posnetih pesmi ustreza takšnemu fiksnemu ritmu. (GNI Strok. k. 30/1-56)

V istem pismu je pozneje na osnovi zbirke »700 posnetih pesmi iz različnih delov Slovenije« ter lastnih terenskih izkušenj navedel »dve temeljni dejstvi«:

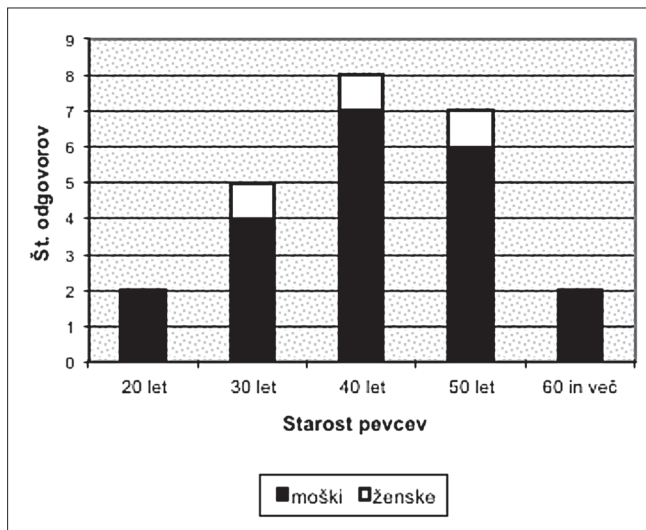
1) še vedno je med ljudmi živih več pesmi (npr. starih balad), kot bi pričakovali ... in 2) po Sloveniji smo našli ritme, v nekaterih predelih zelo pogosto, ... ki so bili presenetljivo prezrti do danes, npr. 5/8 ritem ali 5/8 in 7/8 kombiniran ritem. ... Na osnovi takšnih izkušenj iz našega terenskega zbirateljskega dela se zdi, da bo potrebno veliko ugotovitev in dejstev o naši ljudski glasbi ponovno pretehtati. (GNI Strok. k. 30/1-56)

Magnetofonska snemanja v delo GNI tako niso prinesla le hitrejšega, lažjega in natančnejšega zapisa gradiva na terenu, temveč so pripomogle tudi k pomembnim novim etnomuzikološkim odkritjem in drugačnemu razumevanju ljudske glasbe na Slovenskem.

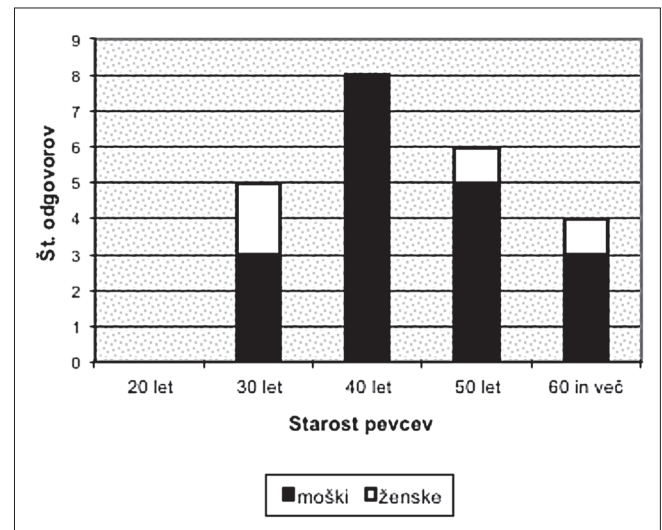
Posnetek kot interpretacija zvoka

Čeprav se lahko danes z nekdanjimi raziskovalci večinoma strinjamo o bistvenih prednostih, ki jih je prineslo zvočno zapisovanje (glasbeno izvajanje se je na posnetku zapisalo objektivno in korektno, s posebnostmi trenutnega izvajanja, posnetek pa se je prihodnjim rodovom ohranil kot zvok in ne kot »subjektivna« transformacija slišane v obliki notnih in tekstovnih zapisov), pa posnetek vseeno ni »popoln« in povsem »objektiven« dokument zvočnega dogodka. Na to je opozarjala tudi že Linjova, ki ji je bilo fonografiranje sicer »nova znanstvena metoda, ki omogoča točen in znanstven študij ljudskih pesmi.« vendar je po drugi strani fonogram le zapis, ki ga je treba pri branju razumeti (Linjova 1909: 236). Pri uporabi zvočnega gradiva moramo biti pozorni tudi na številne podatke, ki spremljajo posnetke (metapodatke), saj so pogosto osrednjega pomena za razumevanje, vrednotenje, predvajanje in uporabo posnetega zvočnega gradiva. Ne samo v študijskih produkcijah in sodobnih snemanjih popularne glasbe, temveč tudi v dokumentarnih etnomuzikoloških posnetkih se namreč izražajo tako »snemalec« kakor tudi vsa uporabljena snemalna in predvajalna oprema. Ali, povedano drugače: tudi dokumentarni zvočni posnetki ne prinašajo le zvoka, temveč »interpretacijo zvoka« (Seeger 1986: 270), v kateri se zrcalijo snemalčeva metodologija terenskega dokumentiranja in uporaba snemalne opreme, pa tudi predvajalna oprema in način, kako zvočne nosilce pozneje predvajamo oz. poslušamo.

Pojav in razvoj snemalne tehnologije je močno vplival na glasbeno kulturo in glasbeno dejavnost. Po Blaukopfu (1993) je posneta in predvajana glasba mutacija glasbe, ki jo je treba razlikovati od žive izvedbe, saj ne glede na glasbeno vrsto predstavlja veliko spremembo v posredovanju in dojemanju glasbe. Zato ni presenetljivo, da lahko pri poslušalcih sproža različne možnosti spekulativne interpretacije slišane in identifikacije s slišanim, kar lahko privede do napačnih teorij in sklepov.



Slika 1: Ocena starosti pevcev pri pesmi a), presneti s hitrostjo 147 o/min. Vir: lastni prikaz.



Slika 2: Ocena starosti pevcev pri pesmi b), presneti s hitrostjo 147 o/min. Vir: lastni prikaz.

Za zgled napačne interpretacije pri poslušanju zgodnjih slovenskih zvočnih posnetkov lahko navedemo zanimivo trditev Matije Murka, velikega poznavalca fonografskega dokumentiranja, saj ga je pri svojem terenskem raziskovanju pogosto in zelo uspešno uporabljal. Dobro je poznal prednosti fonografiranja, seznanjen pa je bil tudi z različnimi slabostmi takratnega zvočnega snemanja. Pri terenskem delu se je namreč pogosto spoprijemal s težavami, ki jih je vestno dokumentiral in skušal razrešiti na različne načine. Zato njegove zvočne posnetke spremlja obširna spremna dokumentacija, ki vsebuje tudi veliko tehničnih metapodatkov in razlag metodoloških prijemov.

V knjigi *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, ki je nastala na podlagi terenskih raziskav med letoma 1930 in 1932, je Murko poročal, da je pred odhodom na teren dobil v različnih etnografskih ustanovah nekdanje Jugoslavije raznovrstno gradivo in podatke o epskih pesmih. Med drugim je v Ljubljani poslušal tudi zvočne posnetke: »V etnografskem oddelku ljubljanskega muzeja, v katerem se nahaja velika zbirka slovenskih narodnih pesmi z melodijami, sem slišal fonografske posnetke narodnih pesmi, ki so jih pele zadnje stare pevke« (Murko 1951: 25). Murko je s tem mislil na posnetke na voščeni valjih, ki jih je leta 1914 naredil Juro Adlešič v Beli krajini in so bili v zbirki OSNP takrat shranjeni v Etnografskem muzeju v Ljubljani. Iz spremne dokumentacije k posnetkom in drugih virov informacij smo pozneje ugotovili, da je bila večina teh »zadnjih starih pevk« ob snemanju stara med 18 in 25 let, polovica »starih pevk«, ki so pesmi izvajale, pa je bila celo moških.

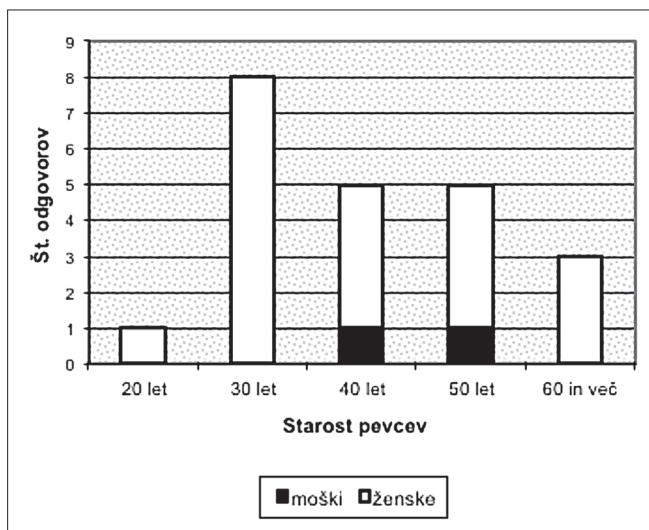
Do podobnih napačnih vtisov in interpretacij je prišlo tudi pri poslušanju drugega zvočnega gradiva s starih mehanskih nosilcev.³ Zato smo v GNI izvedli raziskavo, s katero smo želeli ugo-

totiviti, kako poslušalci zaznavajo in interpretirajo nekatere značilnosti posnetega gradiva, predvsem s starih zvočnih nosilcev. Pripravili smo vprašalnik, pri katerem so anketiranci pri vsakem vprašanju poslušali različne zvočne primere (vzorci), jih primerjali med sabo in odgovarjali na vprašanja. Zvočni primeri pri posamičnem vprašanju so bili navadno del istega posnetka, ki pa je bil predvajan (in presnet) na različne načine. Vsi anketiranci so poslušali vzorce zvoka na enak način, jakost zvoka pa so si lahko poljubno prilagajali, da so lahko slišali podrobnosti posnetkov. Anketiranih je bilo 17 ljudi, med njimi so bili predvsem etnomuzikologi, folkloristi, študentje glasbe, sodelavci zvočnih arhivov itn., torej ljudje, ki večinoma dobro poznajo glasbo, tudi ljudsko. V anketi smo jih spraševali po različnih značilnostih, ki bi jih bilo s posnetkov moč zaznati in interpretirati. V svojih komentarjih so večkrat navajali, da na podlagi poslušanih vzorcev ni vedno preprosto odgovoriti na zastavljena vprašanja. Večinoma so anketo izpolnjevali zelo skrbno in vzorce pri vsakem vprašanju tudi večkrat poslušali.

V nadaljevanju je analiziran tisti del ankete, ki se nanaša na zaznavanje starosti izvajalcev na posnetkih. Starost pevcev je s poslušanjem posnetkov petja sicer razmeroma težko natančneje določiti, še posebej, če so posnetki slabe tehnične kakovosti, kakršnih je večina posnetkov na mehanskih nosilcih.

Anketiranci so ocenjevali starost pevcev pri štirih vprašanjih, kjer so pri vsakem poslušali en presnetek pesmi z valjev. Dva presnetka sta bila narejena s hitrostjo 147 o/min, druga dva pa s hitrostjo 185 o/min; tj. 26 % razlike v hitrosti predvajanja, kar povzroči ustrezno spremembo v tempu izvajanja in razliko v intonaciji približno dveh celih tonov oz. 400 centov. Anketiranci so posebej ocenjevali starost moških in žensk pri posamičnem primeru, kot odgovor pa smo jim ponudili pet starostnih skupin izvajalcev: 20 let, 30 let, 40 let, 50 let 60 let in več. Če so anketiranci menili, da so izvajalci na posnetku različnih starosti, so lahko izbrali za vsak spol po dve starostni skupini; vendar je bilo takšnih odgovorov zelo malo. Rezultati so prikazani na slikah 1, 2, 3 in 4. Iz rezultatov lahko razberemo, da so pri presnetkih z nižjo hitrostjo poslušalci imeli vtis, da pojejo moški

³ Zanimiva je lastna izkušnja, ki sem jo doživel med poslušanjem pesmi »Marko skače«. Pesem je na valj posnel Madžar Béla Vikár, najverjetneje že leta 1898, in je objavljena na zgoščenki *Odmev prvih zapisov* (Klobčar idr. 2004). Madžarski raziskovalec ljudske glasbe, s katerim sva skupaj poslušala posnetek, je bil nad pesmijo navdušen, predvsem pa je pohvalil zanimivo petje »stare žence«. Nemalo je bil začuden ob podatku, da je bila »stara ženica« v času snemanja stara le 21 let.



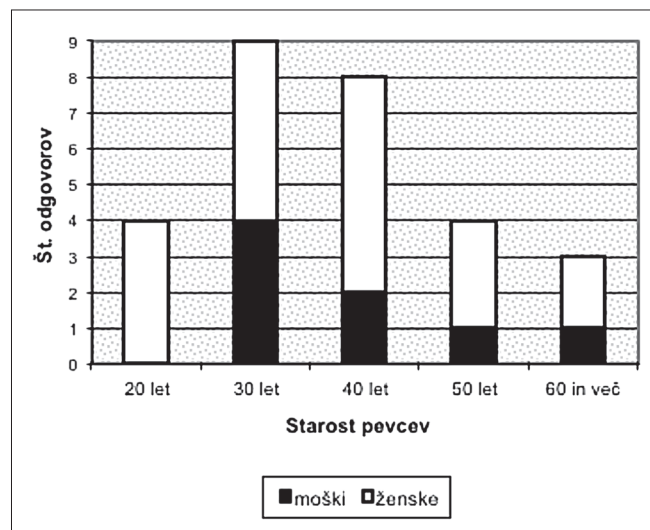
Slika 3: Ocena starosti pevcev pri pesmi c), presneti s hitrostjo 185 o/min. Vir: lastni prikaz.

srednjih let, večinoma stari med 40 in 50 let, lahko pa tudi mlajši ali starejši; če so menili, da pojejo tudi ženske, so njihovo starost prav tako pretežno ocenili na srednja leta ali celo starejše (sliki 1 in 2). Pri posnetkih z višjo hitrostjo prevladuje vtis ženskih pevk, njihova starost pa je najpogosteje ocenjena na okoli 30–40 let, lahko pa tudi več ali manj. Tudi pri morebitnih moških pevcih, ki naj bi morda na teh posnetkih sodelovali, je ocenjena starost najpogosteje med 30–40 let, le izjemoma pa tudi več (sliki 3 in 4). Ker so anketiranci poslušali iste posnetke kakor pred mnogimi leti Matija Murko, lahko iz spremne dokumentacije (metapodatkov) ugotovimo, da so bili izvajalci pesmi a), b) in c) mešana skupina, sestavljena iz štirih pevk in štirih pevcev, starih med 18 in 25 let, medtem ko so bile izvajalke pesmi d) tri pevke, stare 27, 32 in 49 let. Primerjava znanih in ocenjenih starosti pevcev pokaže, da imajo poslušalci večinoma občutek, da na posnetku pojejo starejši pevci, kakor so v resnici. To dokazujejo tudi podobni vtisi in interpretacije različnih raziskovalcev, ki so pri svojem delu uporabljali zvočno gradivo s starih mehanskih nosilcev, pa tudi lastne izkušnje. Morda ravno zaradi starosti posnetkov in njihovih tehničnih slabosti pri poslušanju dobimo vtis, da gre za starejše izvajalce; lahko pa je s tem povezana tudi naša predstava, da ljudske pesmi na terenu pojejo le starejši ljudje.

Sklep

Prve zvočne zbirke in zvočni arhivi z etnomuzikološkim gradivom so nastali ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja in so imeli zelo jasen cilj: uporabiti tehnologijo snemanja zvoka v znanstvene namene in ustvariti zvočne zbirke fonogramov z ljudsko glasbo, ki naj bi služile primerjalnim študijam v muzikologiji, etnologiji, antropologiji, estetiki idr. V arhivskih zvočnih zbirkah so pogosto želeli zbrati, ohraniti in posredovati poznejšim rodovom predvsem »čisto« in »izginjajočo« izročilo, arhive so razumeli kot »skladišča tradicije« (Seeger 1986: 262), njihov pomen v etnomuzikologiji pa so primerjali s pomenom knjižnic na drugih znanstvenih področjih (Nettl 1964: 17).

Podobne namene so imeli verjetno pred sabo tudi France Marolt in sodelavci GNI, ki so želeli »sestaviti čim popolnejšo zbirko



Slika 4: Ocena starosti pevcev pri pesmi d), presneti s hitrostjo 185 o/min. Vir: lastni prikaz.

slovenske glasbene folklorne» (NUK GZ-GM, 14. 9. 1934, 50), tudi s pomočjo zvočnih posnetkov. Že veliko let pred tem pa je tudi Karel Štrekelj, ki je zbiranje in objavljane ljudskih pesmi med prvimi pri nas dvignil na znanstveno raven in prekinil z dotodanjimi romantičnim pojmovanjem ljudskega izročila, v okviru OSNP načrtoval zvočno zbirko posnetkov na voščenih valjih in celo podal predloge o njihovem arhiviranju, čeprav snemalne naprave odbor še sploh ni imel. Iz Štrekljevih napotkov o arhiviranih zvočnih posnetkih in njihovi uporabi lahko sklenemo, da je zanj zvočni zapis primarni znanstveni vir, ki vsebuje »objektiven« in »podroben« zapis zvočnega dogodka ter služi kot referenca »subjektivnemu« in »osiromašenemu« notnemu zapisu (transkripciji).

Poznejše spremembe v pristopih etnomuzikološkega in folklorističnega raziskovanja, kakor tudi spremenjena metodološka in idejna izhodišča, so vplivale tudi na oceno zvočnih dokumentov kot znanstvenih virov. Že pred skoraj tremi desetletji je Anthony Seeger (1986) opozoril, da se je spremenilo vrednotenje raziskovalnega dela, ki ceni predvsem objavljane izsledke raziskav in znanstvenih teorij, ne pa tudi dela pri zbiranju, urejanju in dokumentiranju terenskega gradiva. Pri tem pa ugotavlja, da večina nekdanjih splošnih teoretičnih spoznanj in teorij o ljudski glasbi v sodobnosti ni več aktualnih in da so za raziskovalce neuporabne, medtem ko je zbrano in dokumentirano terensko gradivo še vedno zanimivo tako za raziskovalce kakor tudi za širšo javnost. Še več, pokazalo se je celo, da je v zvočnih arhivih najbolj iskano in cenjeno ravno gradivo iz zgodnjega obdobja zvočnih snemanj.

Omenjeno lahko nakazuje zanimivo predvidevanje, da bo za bodoče rodove morda uporabnejše raziskovalčevo zbrano in ustrezno dokumentirano gradivo kakor njegova teoretična spoznanja in sklepi, ki so nastali na podlagi analize tega gradiva.

Poveden je primer posnetkov na voščenih valjih iz Bele krajine. Že njihovo prvo poslušanje leta 1914 je spremenilo pogled na ljudsko pesem; povzročilo je dvome o točnosti do tedaj zbranega rokopisnega gradiva in nakazalo potrebo po ponovnem pregledu in ovrednotenju predvsem načina izvajanja ljudskih pesmi. Po-

doba, ki so jo kazali terenski rokopisni zapisi, namreč ne ustreza dejanskim razmeram. Leta 1988, ko je bilo po dolgem času mogoče ponovno poslušati te posnetke z valjev, so bili sodelavci GNI nad njimi izredno navdušeni. Zvočno gradivo, za katero je veljalo, da je neuporabno in uničeno, se je pokazalo kot enkratni dokument, ki je potrdil domnevo raziskovalcev, da je bilo nekdanj večglasno petje, podobno tistemu v osrednji Sloveniji, razširjeno tudi v obrobni slovenski pokrajini. Posnetki so pripomogli k drugačnemu razumevanju belokranjskega pesemskega izročila in ovrgli stereotip o dvoglasnem petju ter pretiranjem enačenju z uskoško tradicijo. Ponovno predvajanje in digitalizacija voščennih valjev leta 2005 pa sta posneto gradivo na novo osvetlila, tako da je skupaj z zbranimi metapodatki postalo za raziskovalce drugačen znanstveni vir s povsem novo zvočno podobo o izvajalcih in načinu petja (prim. Kunej 2008).

Iz posnetkov bi lahko celo sklenili, da je bilo posneto gradivo v času snemanja še veliko bolj živo med ljudmi, kakor se je predvidevalo pozneje, saj so pesmi izvajali mladi pevci in ne »zadnje stare ženice«, kakor so večkrat mislili. Podobne ugotovitve so nastale tudi ob analizi posnetkov s starih gramofonskih plošč iz časa pred 2. svetovno vojno (prim. Kunej R. 2014).

Verjetno se premalo zavedamo pomena novih spoznanj, ki jih lahko prinesejo ponovne analize zgodovinskih zvočnih zbirk in njihovih spremnih podatkov ter s tem morda prezremo številne možnosti, ki ga posneto zvočno gradivo lahko nudi bodočim raziskovalcem. Pomen zgodnjih terenskih posnetkov je namreč toliko večji danes, ko po nekajdesetletnih izkušnjah snemanja ugotavljamo, da nam manjka longitudinalna primerjava posnetkov ter s tem sledenje sprememb v izvajanju ljudske glasbe, npr. v tempu, načinu petja, vodenju glasov pri večglasju itn. Zgodnji zvočni posnetki, opremljeni s potrebnimi metapodatki, ki omogočajo sodobne interdisciplinarno zastavljene raziskave, so bili tako dozdaj manjkajoči člen med raziskovanjem ljudske glasbe do 50. let 20. stoletja in po tem času, ko se je vsesplošno uveljavilo zvočno terensko dokumentiranje. Obenem pa omogočajo novo interpretacijo ljudske glasbe z vidika njenega razmejevanja s popularno in umetno glasbo, predvsem pa zgodovinske primerjave razvoja ljudske glasbe, njene »pozabe« in sprememb ter navsezadnje, spoznavanje njene živosti v sodobnem času.

Literatura

BLAUKOPF, Kurt: *Glasba v družbenih spremembah. Temeljne poteze sociologije glasbe*. Ljubljana: ŠKUC Filozofska fakulteta, 1993.

CIGOJ KRSTULOVIC, Nataša: Prizadevanja Glasbene matice za ohranitev in oživitve etničnega repertoarja ter ustanovitev Inštituta za raziskovanje slovenske glasbene folklorne leta 1934. *Traditiones* 43/2, 2014, DOI: 10.3986/traditio2014430211.

KLOBČAR, Marija idr. (ur.): *Odmev prvih zapisov / The echo of the first recordings*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004 (CD s spremno knjižico).

KOLESSA, Filaret: Über den melodischen und rhythmischen Aufbau der ukrainischen (kleinrussischen) rezitierung Gesänge, der sogenannten Kosakenlieder. V: b. n. ur., *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft: Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht*. Dunaj: Wiener Kongreßausschuß, 1909, 276–296.

KUBA, Ludvik: Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji. *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena* 4, 1899, 1–33.

KUMER, Zmaga: Slovenske ljudske pesmi z napevi. Poročilo o glasbenem gradivu nabranem 1906–1914 pod Štrekljevim vodstvom, zdaj v Glasbeno narodopisnem inštitutu v Ljubljani. *Slovenski etnograf* 12, 1959, 203–211.

KUMER, Zmaga: Ustanovitev in razvoj do jeseni leta 1999. V: Marko Terseglav (ur.), *65 let Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU. 1934–1999*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000, 11–26.

KUNEJ, Drago: Nastajanje zvočnega arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta. *Traditiones* 27, 1998, 175–185.

KUNEJ, Drago: Prva magnetofonska snemanja zvočnega gradiva Glasbenonarodopisnega inštituta. *Traditiones* 28/2, 1999, 217–232.

KUNEJ, Drago: *Fonograf je dospel! Prvi zvočni zapisi slovenske ljudske glasbe*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008 (Folkloristika).

KUNEJ, Rebeka: Stare gramofonske plošče kot etnokoreološko gradivo. *Traditiones* 43/2, 2014, 119–136, DOI: 10.3986/traditio2014430206.

KUNST, Jaap: *Ethno-musicology: A study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities to which is added a Bibliography*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1955.

LINJOVA, Jevgenija E.: Über neue Methoden des Folklores in Russland. V: b.n.u., *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft: Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht*. Dunaj: Wiener Kongreßausschuß, 1909, 233–244.

MURKO, Matija: Velika zbirka slovenskih narodnih pesmi z melodijami. *Etnolog* 3, 1929, 5–54.

MURKO, Matija: *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike. Putovanja u godinama 1930–1932*. Zagreb: JAZU, 1951.

NETTL, Bruno: *Theory and Method in Ethnomusicology*. Glencoe: The Free Press, 1964.

POLÍVKA, Jiří: Fonograf ve službě národopisu. V: Jiří Polívka (ur.), *Národopisný vestník Československý*. Praha: Společnost Národopisného musea Československého, 1906, 167–174.

PROCHÁZKOVÁ, Jarmila: Theoretical Aspects of Janáček's Folkloristic Activities: Leoš Janáček and Moravian folklore. V: Jiří Plocek in Jaromír Nečas (ur.), *The Oldest Recordings of Moravian and Slovak Folk Singing: On folkloristic Activities of Leoš Janáček and his Collaborators*. Brno: Gnosis in Institute of Ethnography and Folklore Studies of the Czech Academy of Sciences, 1998, 112–116.

SÁROSI, Bálint: *Hungarian Folk Music collected by Belá Bartók Phonograph cylinder*. Hungaroton LPX18069, 1981.

SCHEIRL, Franz: Der Phonograph im Dienste des Volksliedes. *Das deutsche Volkslied* 8, 1906, 85–89.

SEEGER, Anthony: The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today. *Ethnomusicology* 30/2, 1986, 261–276.

STUMPF, Carl: The Berlin Phonogrammarchiv. V: Artur Simon (ur.), *The Berlin Phonogramm-Archive 1900–2000: Collections of Traditional Music of the World*. Berlin (2000): VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1908, 65–84.

TONCROVÁ, Marta: Phonograph in Folkloristic Work of Leoš Janáček and his Collaborators. V: Jiří Plocek in Jaromír Nečas (ur.), *The Oldest Recordings of Moravian and Slovak Folk Singing: On Folkloristic Activities of Leoš Janáček and his Collaborators*. Brno: Gnosis in Institute of Ethnography and Folklore Studies of the Czech Academy of Sciences, 1998, 138–145.

Arhivski viri

GNI Strok. k. 55/54 – Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Rokopisna zbirka, mapa Strokovna korespondenca, Strok. k. 55/54, 1954.

GNI Strok. k. 29/56 – Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Rokopisna zbirka, mapa Strokovna korespondenca, Strok. k. 29/56, 1956.

GNI Strok. k. 30/1-56 – Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Rokopisna zbirka, mapa Strokovna korespondenca, Strok. k. 30/1-56, 1956.

GNI OSNP m 1, priloga H – Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, arhiv OSNP (Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi), mapa 1, priloga H / Anlage H: *Präliminare der slovenischen Arbeitsausschüssen für das Werk „Österreichisches Volkslieder“ für den Rest des Jahres 1905 und für das Jahr 1906*, b. n. l.

NUK GZ-GM, 31. 8. 1934 – Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, Arhiv Glasbene matice v Ljubljani 1872-1945, Zapisniki odborovih

sej od 14. julija 1921 do 24. januarja 1936, Zapisniki v poslovnem letu 1934 od 8. februarja 1934 do 11. januarja 1935: Zapisnik VI. odborove seje, 31. avgust 1934, 39–43.

NUK GZ-GM, 14. 9. 1934 – Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, Arhiv Glasbene matice v Ljubljani 1872-1945, Zapisniki odbo-

rovih sej od 14. julija 1921 do 24. januarja 1936, Zapisniki v poslovnem letu 1934 od 8. februarja 1934 do 11. januarja 1935: Zapisnik VII. odborove seje, 14. september 1934, 44–54.

What Else Can the Early Sound Recordings Tell Us?

For the predominant part of the 20th century, sound documentation played a very important role in the study of folk music both in Slovenia and abroad. Early on, a number of prominent foreign researchers from the fields of ethnomusicology and folklore have pointed out the great importance of sound documentation and its considerable benefits. As early as 1905, Slovene Karel Štrekelj, President of the Committee for the Collection of Slovene Folk songs (OSNP), stressed the need for field sound recording, and thus manifested his advanced view of sound documentation. For Štrekelj, archived sound recordings presented a more complete scientific source as mere notation, which for that time was a very advanced insight. In 1934 France Marolt, the founder of the Institute of Ethnomusicology and its first researcher, wished to set up at the very beginning of the Institute's operation a collection of sound recordings and audio documentation recorded in the field. Although Štrekelj's and Marolt's initial plans were accomplished only after their death the resulting sound recordings contributed to important new insights.

Recordings on wax cylinders, for example, which were recorded in Bela Krajina in 1914, altered the view of folk song after the very first listening. They raised doubts in the accuracy of the hitherto collected manuscript material and suggested the need to review and evaluate particularly the performance of folk songs. Subsequent repeated analyses of this audio material have led to a different understanding of the traditional songs of Bela Krajina and presented the recordings in a new light. Together with the recorded metadata, the recordings became a different scientific source with an entirely new sound depiction of the performers and their singing style.

The emergence and development of recording technology has had a marked impact on musical culture and activities, which is why recorded and reproduced music has to be distinguished from live performances. Since the former represents a major change in the perception and transmission of music it triggers for the listeners different possibilities of speculative interpretation of the music they have listened to, as well as identification with it, which may lead to incorrect theories and conclusions. In view of this, the article analyzes the results of a study conducted in the Institute of Ethnomusicology. Taking as an example an attempt to detect the approximate age of performers on the selected recordings, the principal aim of the study was to ascertain how the listeners perceive and interpret certain characteristics of the recorded material. Results of the analysis show that their perception often significantly differs from the actual situation, which is why the accompanying metadata can be of great help.

The early sound recordings, furnished with the necessary metadata that enable modern interdisciplinary research, can importantly contribute to the understanding of folk music from the period prior to the widespread use of sound documentation in the field in the 1950s. In particular, they enable historic comparisons of the development of folk music, its disappearance into "oblivion" and various changes, and, last but not least, its persistence in modern times.

