

GLASBENOTEORETSKE MOŽNOSTI PETJA NA TRETKO¹Izvirni znanstveni članek | 1.01
Datum prejema: 28. 8. 2017

Izveček: Avtorji preteklih raziskav ljudskega večglasnega petja na Slovenskem in v zamejstvu so se pogosto ukvarjali z genealoškimi razlagami, le redki pa so svoje teze podprli z glasbeno analizo. Ena izmed tez, ki je sprejeta tako v laičnem kot tudi v strokovnem okviru, zagovarja, da je v štiriglasnem načinu na tretko mogoče peti le določene pesmi, pri čemer pa manjkajo teoretske utemeljitve tega, kakšen naj bi bil glasbenostrukturalni okvir teh pesmi. Pričujoči prispevek na eni strani temelji na transkripcijah zvočnih primerov štiriglasnega petja na tretko, na drugi strani pa na primerih teoretske konstrukcije glasu tretka kot poskus teoretske utemeljitve načina štiriglasnega petja na tretko.

Ključne besede: večglasje, petje na tretko, glasbena teorija, terminologija

Abstract: Authors of past research on Slovenian traditional multipart singing often dealt with genealogical interpretations, however, they rarely based their theses on musical analyses. One of the theses accepted both in amateur and professional contexts is that only certain songs can be performed in the four-part singing style *na tretko* (on the third). This thesis has a lack of theoretical arguments about what the musical structure of these songs is supposed to be. On the one hand, the paper is based on transcriptions of sound examples of four-part singing *na tretko* and on the other hand on examples of theoretical construction of the voice *na tretko* as an attempt to theoretically argue the four-part singing *na tretko*.

Key Words: multi-part singing, four-part singing *na tretko*, music theory, terminology

Uvod

Dosedanje raziskave ljudskega večglasnega petja na Slovenskem in v zamejstvu so se v precejšnji meri ukvarjale z genealoškimi vprašanji. Med ključnimi avtorji teh raziskav so Franc Kimovec, Stanko Vurnik, France Marolt, Valens Vodušek, Zmaga Kumer in Robert Vrčon. V teh razpravah so bolj kot glasbenoteoretske opredelitve pogoste različne predpostavke o izvoru večglasja, številu glasov, strukturi melodike ipd. Podobni poudarki, torej genealoške predpostavke in površne glasbenoteoretske opredelitve so zaznamovale tudi sicer redke raziskave, ki se dotikajo štiriglasnega petja na tretko.² Pišem o načinu petja, kjer se osnovnemu triglasnemu petju³ nad spremljevalnim glasom pridružuje četrti glas tretka kot najvišji glas.⁴

V okviru pričujočega prispevka puščam genealoška vprašanja ob strani, saj želim predvsem s pomočjo glasbeno-analitične metode in glasbenoteoretskih zakonitosti raz-

kriti opredelitve načinov petja na tretko. Spoznanja utemeljujem na zgodovinskih podatkih in zvočnih posnetkih petja na tretko. V zvezi s tem poudarjam dve dejstvi, ki sta ključni za vzpostavitev raziskovalnega izhodišča: 1. zgodovinski zapisi o načinu petja na tretko so redki, predvsem pa so površni, skopi in zato teoretsko nezanesljivi; 2. zanesljivega »materialnega« gradiva za petje na tretko nimamo na voljo vse do srede 20. stoletja,⁵ ko se je na Glasbenonarodopisnem inštitutu začelo zvočno dokumentiranje ljudske glasbe in so »moderni elektroakustični aparati omogočili tudi natančno dokumentiranje in analizo zapletenejših pojavov v glasbi« (Vodušek 2003 [1980/81]: 28), med katere sodi tudi način petja na tretko.

Iz omenjenih razlogov je razumljivo, da bi bilo iskanje genealoških izvorov načina petja na tretko polno domnevanj in bi za pričujočo obravnavo, ki želi način obravnavanega petja utemeljiti teoretsko, zahtevalo premočno interpretativno poseganje.

V začetku leta 2017 sta izšli strokovna monografija in pripadajoča zgoščenka z naslovom *Haloško petje na tretko*, ki sta posvečeni načinu štiriglasnega petja na tretko, katerega zvočne primere je Glasbenonarodopisni inštitut dokumentiral v Halozah v poznih 60. in zgodnjih 70. letih 20. stoletja. V enem izmed prispevkov v monografiji so

1 Besedilo je nastalo v okviru raziskovalnega programa *Folkloristične in etnološke raziskave slovenske ljudske duhovne kulture*, številka P6-0111, ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

2 V okviru raziskav tovrstnega štiriglasnega petja uporabljam besedo tretka oz. na tretko, ki ni pravi *terminus technicus*. Definiram ga kot teoretsko nedvoumen pojem, pri čemer pa dopuščam možnost splošne uveljavitve drugega, morda ustrežnejšega termina.

3 Osnovno triglasno petje združuje osnovni glas (*naprej*), spremljevalni glas (*čez*) in bas.

4 V prispevku uporabljam univerzalna poimenovanja za glasove (osnovni in spremljevalni glas) in ne narečnih (*naprej*, *čez*).

5 V obdobje pred omenjenimi zvočnimi posnetki sodita dva posnetka na voščenih valjih, in sicer posnetek pesmi *Regiment po cesti gre* iz okolice Bleda in *Šešir mali* iz Bele krajine (glej Kovačič 2015: 28–30), ki sicer dokazujeta obstoj tega izvajalskega načina, nista pa zadovoljiva za podrobne ugotovitve in splošne izsledke.

podrobno analizirani zvočni primeri petja na tretko iz Halož, ob tem pa sta podana teoretski oris tega izvajalskega načina in njegova tipologija.

V omenjeni raziskavi je zaradi osredinjenja na lokalno pevsko prakso izostal pogled na vpetost petja na tretko v širši kulturni prostor. Izhodišče mojega tukajšnjega zanimanja je trditev, ki je navzoča ne le v laičnem, temveč tudi v strokovnem jeziku in predpostavlja, da je samo določene pesmi mogoče peti na tretko. Odgovor na vprašanje, ali gre za trditev, ki se zanaša le na občutke, pa lahko da le glasbenoanalitična metoda in s tem teoretska utemeljitev, kakšne pesmi je mogoče peti na tretko in v katerem načinu tretke.

Omenjeni tematiki pričujoče raziskave kot vzporedno dodajam še problematiko razumevanja glasbenega izročila s pomočjo teorije o t. i. »nazvočjih«. Slednja obravnava izročilo z izhodišči geografskega determinizma. Posledica tega je še danes splošno uveljavljeno polariziranje glasbenega izročila na podlagi skupnih imenovalcev, ki v marsičem – kot je razvidno iz nadaljevanja – ne zdržijo teoretske preveritve.

Štiriglasno petje na tretko: zgodovinopisno

Od kod in od kdaj večglasje, je vprašanje, na katerega pričujoči prispevek ne bo mogel dati odgovora oziroma to niti ni njegov namen. Z genealoškimi vprašanji so se ukvarjali številni avtorji, predvsem na podlagi virov, ki omenjajo starejše enoglasno in novejše večglasno petje ali pa znotraj večglasnega petja ločujejo starejši in novejši način; le domnevno lahko med te omembe večglasij štejemo tudi petje na tretko.

Iz srede 19. stoletja imamo dva zapisa o štiriglasnem, sicer cerkvenem ljudskem petju. Prvi avtor omenja petje »na štiri gerla« (Ljubomir 1849: 12), drugi, Anton Martin Slomšek, pa pravi, da »Korošci radi čveteroglasno pojó« (Slomšek 1857: 296). Slomškovo ugotovitev je leta 1890 kot zastarelo ovrgel Fran Rakuša: »Slomšekova trditev seveda dandanes ne obvelja več. Dandanes pojo že kakor Korošci, tako tudi Kranjci, Primorci in tudi Štajerci večglasno« (Rakuša 1890: 43).

Ni mogoče ugotoviti, ali je Rakuša mislil, da »dandanes« tudi drugi poleg Korošcev pojejo štiriglasno ali da pojejo pač večglasno. Iz naštetih omemb seveda tudi ni jasno, kaj pomeni štiriglasno petje, saj obstaja v ljudskem petju več strukturnih oblik štiriglasja, in sicer: zborovski način štiriglasja z osnovno melodijo v zgornjem glas; ljudski način štiriglasja s tretko, kjer je osnovna melodija na položaju druge melodije nad basom; štiriglasje z baritonom, kjer je osnovna melodija na položaju prvega tenorja; upoštevati pa moramo tudi (napačno) laično prepričanje, da je v oktavah podvojeno dvoglasje štiriglasje.

V primeru štiriglasja, o katerem je pisala Zmaga Kumer, lahko – glede na njene siceršnje raziskave in narečne opise glasov – s precejšnjo gotovostjo trdimo, da gre za štiriglasje s tretko (čeprav tega nedvoumno ni zapisala). Po njenem mnenju naj bi bilo ljudsko štiriglasno petje nekda

»razširjeno po večini slovenskega ozemlja; tudi tam, kjer pojo zdaj samo triglasno, se spominjajo, da so slišali praviti o njem« (Kumer 1975: 102).

Pregled različnih virov torej razkriva, da obstaja precej podobnih zgodovinopisnih podatkov o štiriglasnem petju, ki pa glasbenoteoretsko niso konkretni v tolikšni meri, da bi jih lahko šteli za nedvoumne vire za petje na tretko.

Prvo besedilo, ki – poleg drugih glasbenih elementov – razmeroma natančno opisuje petje na tretko, je članek Davorina Beraniča iz leta 1910:

Pač pa se nahaja neka vrsta čveteroglasnega petja na ta način, da poje en pevec še više, kakor je glas »čez«; ta najvišji glas, ki ga imenujejo na Gorenjskem »drajer«, drži, če le možno, en glas in je kaj podoben umetnemu prvemu basu, samo da je za oktavo višji. Toda tako petje je izjema. Ponekod se sliši ta »drajer« samo na zadnjem akordu. (Beranič 1910: 358)

V nasprotju z večino dotedanjih opisov je Beranič dodal še notni zapis pesmi *Jaz pa pojdem na Gorenjsko* (prav tam; glej Kovačič 2015: 20–22), ki razkriva osnovni tip tretke na kvinti (glej Šivic 2017: 22).

Podobno je teoretsko nedvoumno petje na tretko utemeljil Stanko Vurnik, in sicer na primeru koroških pesmi: »Koroški Nemci ponekod poznajo tudi štiri in petglasno petje (*Oberquint*)⁶ oznaka za prvi bas in nekateri trdijo, da je tudi med Slovenci ta način še v rabi (>drajer<)« (Vurnik 1930: 312).

Franc Kimovec je prvi, ki je naštel pevske linije v »večglasnem ljudskem petju« (Kimovec 1916: 112) in jim dodal teoretske opise, iz katerih pa lahko zaradi pomanjkljivosti le deloma sklepamo o strukturi večglasja: »1. vodilni glas, 2. glas, ki poje »čez« (višji od vodilnega glasu), 3. nizki bas. Tem trem se rad pridruži še 4. višji bas, 5. glas, ki po svoji nalogi združuje II. tenor in I. bas čveteroglasnih moških zborov« (prav tam). Na drugem mestu je konkretno opisal melodično linijo, ki jo obravnava pričujoči prispevek – glas tretko: »Koroški fantje n. pr. imajo čisto izrazito peteroglasje, pri katerem ima vsak glas svoje natančno določene funkcije. Visoki Gorenjci krog Bleda nad glas, ki poje »čez«, devljejo še višji glas, ki mu pravijo »drajar«« (prav tam).

France Marolt je teoretsko razmeroma nedvoumno opisal način t. i. »paliodije«⁷ v smislu štiri- in večglasja, ki naj bi se pojavljajo kot nov pojav (Marolt 1946: 367). T. i. »pristno čveteroglasje« naj bi tvorili

en vodilni glas, visok bariton,⁸ ki poje »naprej« (cantus firmus); eden ali več vrhnjih tenoralnih gla-

6 *Oberquint* (nem.) = 'zgornja kvinta'.

7 Paliodija → poliodija = večglasje.

8 France Marolt je imel v mislih bariton kot pevski glas in ne kot melodično linijo. Bariton kot melodična linija je v ljudskem petju teoretsko utemeljen kot glas, ki se giblje večinoma na prvi in peti lestvični stopnji in dopolnjuje akordično strukturo harmonij (glej Šivic 2011).

sov, ki »vižajo čez«, ki preglasaajo vodilni napev redovito v tercah, sekundah, kvartah in kvintah in ne falzetirajo, marveč pojo z visokim glavnim tonom; osnovo temu vižanju dajo nizki glasovi, ki »basirajo« k napevu v toniki in dominantni (redko v subdominantni); prirodno uglasuje med basom in napevom izpolni nekaj visokih basov, ki »dévajo vmes« (prav tam; enak opis Marolt 1954: 25)

Omemba glasu tretka se domnevno skriva v opisu enega – verjetno višjega – od dveh »tenoralnih glasov«.

S stališča glasbene teorije raziskovalci večglasja glasu tretka niso natančneje opredelili, prav tako ne njegove vloge v strukturi večglasja. Julijan Strajnar npr. je petje na tretko opredelil kot petje, ko se »nad glasom, ki poje čez, [...] dvigne še višji glas« (Strajnar 1992: 26), Zmaga Kumer pa je kot opredelitev tretke navedla kar besede samih pevcev, po katerih ta glas »poje malo gor in malo dol« (Kumer 1975: 103). Izjema med raziskavami je raziskava Mojce Kovačič, ki je povzela in strnila največ teoretskih izhodišč o štiriglasnem petju z glasom tretka v preteklih etnomuzikoloških raziskavah (npr. Ludvika Kube, Davorina Beraniča, Franceta Marolta), in sicer s celotnega slovenskega prostora (Kovačič 2015: 14–16, 20–22, 26, 28–30, 33–34).

Medtem ko je »koroško« ljudsko petje – in deloma še primeri petja na Gorenjskem – vzbujalo precejšnjo mero pozornosti strokovnjakov in še zlasti prirejevalcev za pevske zборе, pa so primeri štiriglasnega petja na tretko ostali skriti širšemu poznavanju, vse dokler niso sodelavci Glasbenonarodopisnega inštituta začeli intenzivno zvočno terensko snemanje. S tem so odkrivali tudi do tedaj nepoznane izvajalske načine pa tudi izvajalske načine v prostorih, kjer teh načinov niso pričakovali.

Živi relikti tega petja [petja na tretko] so bili v zadnjih letih najdeni na jugu npr. vse do Cerkniskega jezera, pričevanja o nedavni taki praksi segajo v soški dolini do Gorice, sledovi te prakse se srečavajo precej globoko na Dolenjskem v tim. »cvikanju« ob koncu kitic in podobno tudi na Štajerskem. Najpresenetlivejšje pa je bilo prav v zadnjem času odkritje izredno močnega centra tega starejšega stila petja v Halozah, in sicer v predelu tik ob hrvaški meji, torej zelo, zelo daleč od Koroške. (Vodušek 2003 [1970]: 97)

Glas tretka: izrazje

Prvi, ki je opozoril na razsežnost pojava štiriglasnega petja na tretko in ga postavil na raven nadregionalne glasbene prakse, je bil Valens Vodušek. Na podlagi zvočnih primerov, ki jih poznamo iz obdobja druge polovice 20. stoletja, torej lahko rečemo, da je petje na tretko štiriglasno petje, katerega primere najdemo med zvočnimi posnetki z Gorenjskega, z Bizeljskega, iz Haloz, iz Zgornje Savinjske doline, z območja Cerkniskega jezera, iz avstrijske in slovenske Koroške.

Uporaba izraza *štiriglasno petje* za ta način petja bi bila napačna oziroma nepopolna, saj obstajajo strukture štiriglasja z različnimi položaji in vlogami melodičnih linij. Najustreznejši je izraz *petje na tretko* ali še natančneje *štiriglasno petje na tretko*. Izraz *tretka* se je uveljavil kot oznaka za glas, ki se dvigne nad spremljevalno melodijo (glas čez) in se giblje pretežno na prvi in peti lestvični stopnji. Izraz *petje na tretko* je tudi najbolj splošno uporabljen, saj se je uveljavil za opis »haloškega« štiriglasnega petja, ki je – kljub temu da obstajajo primeri tudi iz drugih prostorov – med »geografsko« determiniranimi pevsкими načini doživel največjo popularizacijo stroke in poustvarjalcev in je kot izvajalski način tudi dobro prepoznaven. Gre za izraz, ki ga je sprejela tako etnomuzikološka stroka kot tudi poustvarjalna, folklorna dejavnost.

Glas tretka oziroma *petje na tretko* sta glasbenoteoretsko enotna pojava, ki pa imata v različnih narečnih prostorih vrsto različic. Poimenovanja glasbenih elementov – v pričujočem primeru gre za izraze, ki označujejo posamezne melodične linije/pevske glasove – je namenjeno medsebojnemu »sporazumevanju pri petju« (Vrčon 1991: 108), hkrati pa razmeroma nedvoumno umeščajo melodične/pevske linije v akordično strukturo. Ločnica med »materialnimi poimenovanji« (prav tam), izrazi, ki izhajajo iz »naravnega človeškega dojemanja sveta in življenja« (prav tam), npr. *iber* ali *treka*, in izrazi iz zahodnoevropske glasbene teorije, prevzeti predvsem iz zborovske glasbe (prav tam: 109), npr. bariton ali tenor, okvirno lahko nakažejo obdobje prevzemanja pojavov, seveda pa to ne razkrija konkretnije časovne opredelitve.

Vsem primerom štiriglasnega petja na tretko je skupen tretji glas nad basom. Za ta glas so raziskovalci med ljudmi našli različna narečna poimenovanja, ki sporočajo tudi njegove različne namene: *iber*, *cvik*, *drajar*, *treka*, *trek ton* (glej Kumer 1975: 102; Vrčon 1991: 113).

Iber, *ibər* iz nar. nem. *iber*, knj. nem. *über* v pomenu 'čez, preko'.⁹ Izraz opredeljuje glas, ki poje preko drugih glasov. Izraz se uporablja na Dolenjskem, Notranjskem in Kozjanskem (Kumer 1975: 102).

Cvik (peti na *cvik*) je mogoče povezovati z nem. *zwicken* v pomenu 'ščipati' ali *cvičati*, tudi *cvikati* v pomenu 'čivkati'. Izraz opredeljuje glas, ki spominja na čivkanje, tudi na glas lovske piščalke. Izraz se uporablja na Dolenjskem (prav tam).

Drajar, *drajer* iz nem. *dreier* v pomenu 'tretji'. Izraz opredeljuje glas, ki je tretji zapovrstjo. Izraz se uporablja na Gorenjskem (Kumer 1975: 102; Beranič 1910: 358; Vurnik 1930: 312).

Treka, *tretka*, *trek glas*, *trek ton*, *na tretko*, *na tretjo*:¹⁰ zelo verjetno gre za glasovno različico vrstilnega števnik

9 Za etimološke razlage narečnih izrazov se zahvaljujem dr. Mateju Šekliju.

10 V nem. tudi izraz *Drittel-Sänger* (Logar b. n. 1.: 3).

nar. sln. *trek*, knj. sln. *tretji* v pomenu tretji po vrsti. Izraz opredeljuje glas, ki je tretji zapovrstjo. Izraz se uporablja na Koroškem (Kumer 1975: 102; Vrčon 1991: 113). Omejenjena poimenovanja glasu tretka posredujejo podatke o:

- položaju melodične linije tretke v akordični strukturi, izhajajoč iz basa oziroma osnovnega tona akorda (Beranič 1910: 358) (npr. *drajar*, *treka*);
- položaju melodične linije tretke kot najvišje ležečega glasu (Kumer 1975: 102) (npr. *iber*);
- zvenu tega pevskega glasu, ki je zaradi svoje izpostavljene (visoke) lege najvišji (npr. *cvik*).

Dva strukturna tipa melodike

Medtem ko so bili v prejšnjem poglavju prikazani viri, ki se dotikajo petja na tretko z glasbenostrukturnega stališča, pa v tem poglavju prehajam k osrednjemu vprašanju raziskave, in sicer, zakaj se je uveljavilo prepričanje, da je mogoče na tretko peti samo določene pesmi in ali je to prepričanje utemeljeno na teoretski predpostavki?

Izjave o tem, da je v načinu na tretko mogoče peti le določene pesmi, najdemo med samimi pevci, povzemali pa so jih tudi raziskovalci – zdi se, da včasih brez teoretske utemeljitve. V enem med terenskimi zvezki sodelavcev Glasbenonarodopisnega inštituta je npr. dokumentirano, da so pesem *Ko šetal sem po vrtecu* pevci izvajali z glasom na *ibercvik* (torej na tretko), pripisana pa je še izjava pevcev: »Prav pri tej pesmi se je tako pelo [s tretko]« (Arhivski vir 1), za primer pesmi *Pa pojdem pod gančoč* pa so pevci povedali: »Taka »na čez«¹¹ se ne da drugače pet, ker je pač tako grajena« (Arhivski vir 2).

Tudi Valens Vodušek se je v svojih raziskavah na dveh mestih skliceval na mnenja pevcev, ki pa jih je le deloma podkrepil z empiričnimi dejstvi: »Sami ljudski pevci so nam pomagali s svojo klasifikacijo: tako je mogoče peti samo nekatere pesmi, in sicer take, ki imajo v vodilnem [osnovnem] glasu velik tonski razpon in skoke v melodiji, torej akordično melodiko po naše« (Vodušek 2003 [1980/81]: 34).

Na drugem mestu je zapisal: »Povsod namreč, kjer je še živ starejši način večglasja,¹² vedo povedati, da je mogoče na ta način peti samo nekatere pesmi, t. j. take, pri katerih je vodilna melodija zelo široko razpeta v obsegu pri svojem gibanju« (Vodušek 2003 [1970]: 97).

Ugotovitev, da se pesmi po možnostih strukturiranja večglasja razlikujejo glede na strukturo melodike, najdemo tudi pri Robertu Vrčonu: »Štiri- in večglasno [pet-, šestglasno¹³] petje na tretko ali četrtko je namreč možno le

na melodije s širokimi intervali« (Vrčon 2000: 16). Kot je torej razvidno iz navedenih citatov, je kriterij, ki naj bi bil ključen za to, ali je pesem mogoče peti s tretko ali ne, način akordične¹⁴ strukture pesmi. Kot splošno se je uveljavilo prepričanje, da je petje na tretko ključno povezano z akordično strukturo melodije, ki torej vpliva na strukturiranje preostalih glasov v večglasju – tudi tretke in četrtke. Ker so raziskovalci več pozornosti namenjali koroškemu pevskeemu izročilu, je posledično na voljo tudi več zapisov, ki obravnavajo strukturo melodike za območje Koroške pa tudi Gorenjske kot dela t. i. »alpskega tipa«.

Različni avtorji so melodiko označevali tako z geografskimi kot tudi glasbenostrukturnimi opredelitvami, pogosto pa so opredelitve združevale oba vidika: geografski in glasbenostrukturni. Pod geografskimi se pojavljajo pojmi, kot so »višavska melodija Korotana, Gorenjske« (Marolt 1946: 368), »alpsko-koroški tip« melodike (Marolt [1934: 7]), napev »alpske konstrukcije« (Kogoj 1921: 176) ali »alpski napevi« (Beranič 1910: 353), vsesplošno sprejeto pa kar »koroške pesmi« (npr. Vurnik 1930: 310).

V vseh navedenih pojmi, ki obsegajo geografske determinante, pa se skrivajo glasbenostrukturne opredelitve melodike, ki se deloma izkažejo za pravilne, pogosto pa so tudi omejujoče za razumevanje glasbene kulture in njenih pojavov.

Glasbenostrukturne prvine melodike t. i. »alpsko-koroškega tipa« so avtorji opredeljevali z različnimi pojmi: France Marolt piše, da »višavska melodija Korotana, Gorenjske [...] išče širok tonalni razmik, torej razsežne intervale« (Marolt 1946: 368), da »novejše melodije peteroglasno poliodirajo, melični ambitus redovito presega oktavo, intervali so razsežni, konci kadencirajo z zgornjo anticipacijo«¹⁵ (Marolt 1954: 23). Isti melodični tip je Julijan Strajnar opisal z besedami, da gre za »pesmi s širokim tonskim obsegom in akordično strukturo« (Strajnar 1983: 6).

Valens Vodušek je pojmu »akordna melodika« dodal še dva nemška izraza, in sicer *Dreiklangs*¹⁶ ali *Fanfarenmelodik*¹⁷ (Vodušek 2003 [1990]: 104). Tudi Davorin Beranič je ugotavljal, da so v »alpskih napevih« »pogosto rabljeni veliki skoki« (Beranič 1910: 353), akordično strukturira-

ko je struktura večglasja naslednja: bas-bariton-osnovni glas-spremljevalni glas-tretka-četrtka, medtem ko sta glasova tretka in četrtka lahko tudi del petglasne strukture: bas-osnovni glas-spremljevalni glas-tretka-četrtka, torej brez baritonske melodije.

14 Kot nasprotje izrazu *akordično* (akordično strukturirana melodija) uvajam izraz *neakordično* (neakordično strukturirana melodija). Izraza *lestvično* in *intervalno* bi bila neustrezna za poimenovanje melodij, ki se gibljejo pretežno v sekundah in v tercah in redkeje v večjih intervalih.

15 Anticipacija ali prehitka na kadencah posameznih melodičnih fraz. V primeru obravnavanja tretke gre za »okrasek«, melodično figuro s potekom lestvičnih tonov 5-6-5 ali 6-5-5 (glej primere 1–4 in 6).

16 *Dreiklangsmelodik* (nem.) = 'trizvočna melodika'.

17 *Fanfarenmelodik* (nem.) = 'fanfarna melodika'. Melodika, ki poteka po tonih razloženega akorda oz. akordična melodika.

11 Pesem so imeli navado peti v strukturi osnovnega triglasja z dodatnim baritonom.

12 Valens Vodušek je zagovarjal teorijo, da je način večglasja z akordično strukturiranimi melodijami starejši.

13 Ker je v etnomuzikološki stroki za obravnavani pojav (petje na tretko in četrtko) uveljavljen izraz šestglasje, ga uporabljam tudi sama, pri čemer je treba upoštevati, da o šestglasju govorimo v primeru,

ne melodije pa je označil z izrazoma »nemški ›Jodler‹«¹⁸ (prav tam: 349) in »glasovi razstavljenega akorda« (prav tam: 351).¹⁹

Naslednji opis, ki je utemeljen celo z notnimi primeri, je prispeval Stanko Vurnik: »Če si ogledamo naše koroške pesmi, opazimo na njih najprej razmeroma zelo obširen tonski ambitus [...]. Novejše pesmi, one iz XVIII in XIX stoletja se gibljejo vsaj v obsegu oktave, če že ne – izredno pogosto – none [...] ali celo undecime« (Vurnik 1930: 310).

Tako kot Beranič tudi Vurnik primerja strukturo melodike z »jodlerji« (prav tam), o ambitusu pa pravi: »Tak ambitus je vedno posledica čutnih zahtev harmonije, ki hoče akordičnega razmaha in razume melodijo zgolj kot vrsto razloženih akordov« (prav tam).

Navedeni citati razkrivajo, da je bila struktura melodike predmet opazovanja številnih avtorjev, pri čemer pa možnosti strukturiranja štiri- in večglasja niso preverjali z glasbenoanalitičnim pristopom. Če je melodija grajena iz razloženih akordov, torej večinoma iz širokih intervalov (terca, kvarta, kvinta itn.), dosledni paralelizem med osnovnim in spremljevalnim glasom zaradi harmonskih zakonitosti ni možen oziroma se glasova mestoma celo križata; med terčnim/sekstnim paralelizmom se pojavljajo tudi drugi intervali. Nasprotno je, če je melodija »neakordična«, (skoraj dosledni) terčni/sekstni paralelizem možen (prim. Vrčon 2000: 16).

Zaradi akordično zasnovane melodike prihaja do široke lege akordov, v kateri je en ton razloženega akorda izpuščen (npr. namesto akorda c-e-g-c v ozki legi je akord v široki legi c-g-e-c). S tem nastaja prostor med posameznimi toni akorda, zato prihaja do križanj glasov in »vodi k samo-umevni prostorski razporeditvi glasov in k relativno svobodni motivni gradnji v vseh glasovih« (prav tam: 17).

To so »linijsko svobodno vodeni glasovi«, ki dajejo »vtis nekakšne monolitne zvočne mase« (prav tam). Ker je melodika opisanih pesmi akordična, je v nekaterih primerih težko določiti »pravo« osnovno melodijo; pogosto je osnovno melodijo lažje določiti v teoretskem smislu, in sicer z določitvijo funkcijskega gibanja tonov melodije, kot pa v vsebinskem smislu, saj se melodija motivno naslanja na razložene akorde in zato nima izrazite tematskosti.

»Vodilne melodije takih pesmi v štiri- ali petglasju so vse brez izjeme zelo širokega obsega in se gibljejo v skokih, dočim so one v novejšem triglasju skrčene v obsegu in le sem in tja v skokovitem gibanju« (Vodušek 2003 [1967]: 84). Presojajo, kateri od načinov večglasja naj bi bil starejši,

puščam v tem prispevku ob strani, poudarjam pa dve trditvi, ki ju je mogoče izluščiti iz Voduškega besedila, in sicer da je na eni strani melodika vseh pet- in šestglasnih pesmi strukturirana akordično in da so na drugi strani triglasne pesmi »neakordično« strukturirane. Ob tem je mogoče izluščiti še trditev, da se pesmi z »neakordično« melodiko ne izvaja oziroma se ne da izvajati v pet- in šestglasju.

Ugotovitve, da primerov šestglasja (torej petja s tretko in četrtko) ne najdemo zunaj območja avstrijske in slovenske Koroške, Zgornjesavinjske doline in severne Gorenjske, lahko utemeljimo kot kulturni pojav določenega prostora (v tem primeru alpskega prostora). Ne more pa biti geografski vidik podlaga za interpretacijo glasbenoteoretskega pojava. Teoretsko lahko namreč vsaki strukturi osnovne melodije (*naprej*) na osnovnem tonu²⁰ in spremljevalne melodije (*čez*) na terci zgoraj dodamo melodijo na kvinti (tretko) in melodijo na oktavnih ponovitvi osnovnega tona (četrtko).²¹

»Koroške melodije« kot zavajajoči geografski determinizem

Posledica geografskega determiniranja kulturnega pojava, kot je večglasno (štiri-, pet- ali šestglasno) petje, je enostransko razumevanje glasbe, njene strukture in izraza. Na podlagi dosegljivih zvočnih virov je mogoče utemeljiti trditev, da sta akordična struktura horizontalnega vidika (melodije) ter štiri-, pet- in šestglasje vertikalnega vidika ključni kategoriji, ki obravnavano petje slovenske in avstrijske Koroške, severne Gorenjske in Zgornjesavinjske doline umeščata v t. i. »alpski tip«. Pri tem pa ne bi smeli zaobiti dveh dejstev: da obstaja v taistem »alpskem« prostoru tudi delež »neakordičnih« melodij, ki jih – seveda odvisno od strukturnih predispozicij posameznih melodij – pevci izvajajo na enak način kot akordične melodije in da obstajajo tudi v »nealpskem« prostoru primeri izvajalskih načinov, ki so teoretsko podobni tistim v »alpskem« prostoru.

V nadaljevanju navajam transkripcije zvočnih primerov štiriglasja z glasom tretka, in sicer z obeh območij: iz t. i. »alpsko-koroškega« kot tudi iz t. i. »osrednjeslovenskega« prostora. Med transkripcijami so primeri zvočnih posnetkov iz krajev na Bizeljskem, v Halozah, s Cerčniškega, z Gorenjskega, iz slovenske in avstrijske Koroške, iz okolice Vranskega in iz Zgornjesavinjske doline. S primeri želim preseči (zgolj) geografsko opredeljevanje glasbenih pojavov in opozoriti na delno nepomembnost (geografskega) prostora, ko gre za principe načinov štiriglasnega petja s tretko.²²

18 *Jodler* (nem.) = melodika, zasnovana na razloženih akordih tonike in dominantnega sept- ali nonakorda.

19 Pogosto so se odprle razprave na temo, da naj bi bile akordično členjene melodije nemškega izvora, »neakordične« melodije – raziskovalci so jih imenovali tudi »prehodni glasovi« (Beranič 1910: 353), »prehodni intervali« (prav tam: 357; Vurnik 1930: 311) – pa slovenskega (prim. Beranič 1910; Kimovec 1917: 209–210; Vurnik 1930: 240–241, 310–311).

20 Izhodiščni toni vseh melodij izhajajo iz toničnega akorda.

21 V pričujočem članku se ne ukvarjam s šestglasjem, torej strukturo glasov bas-(bariton kot neobvezni del)-naprej-čez-tretka, ki ji je dodana še četrtka, vendar je na mestih omemba tega glasu nujna, saj se fenomenološko povezuje s tretko.

22 V navedenih notnih primerih so nad linijami tretke številke, ki ponazarjajo gibanje melodične linije. Tonski niz glasu tretka je usmerjen

Primer 1: Bizeljsko, GNI M 41.585.

$\text{♩} = 69$

Tretka $\text{♩} = 69$ 8 8 8 8 7

Čez Naprej

Bas

...drev - ce ze - le - no,

E - no drev-ce mi je zra-slo, drev - ce ze - le - no, e - no

...mi je zra-slo, drev - ce ze - le - no,

8 7 8 8 8 7 7 7 9 89 8 T. F.

...mi je zra - slo, drev - ce ze - le - no.

drev - ce mi je, mi je zra - slo, drev - ce ze - le - no.

...drev - ce mi je, mi je zra - slo, drev - ce ze - le - no.

Primer 2: Velika Varnica, Haloze, GNI M 34.466.

$\text{♩} = 80$

Tretka $\text{♩} = 80$ 5 5 5 5 5 8 8 8 8 5 6 5

Čez Naprej

Bas

...drev - ce mi je zra - slo, drev - ce ze - le - no,

E - no drev-ce mi je zra-slo, drev - ce ze - le - no,

E - no drev - ce mi je zra - slo, drev - ce ze - le - no,

9 7 7 7 7 7 8 7 6 8 8 5 7 6 5 5 6 5 T. F.

e - no drev - ce mi je, mi je zra - slo, drev - ce ze - le - no.

e - no drev - ce mi je, mi je zra - slo, drev - ce ze - le - no.

e - no drev - ce mi je, mi je zra - slo, drev - ce ze - le - no.

Primer 5: Podkoren, GNI M 23.207.

$\text{♩} = 72$

Tretka 10 8 6 5 10 11 7 5 6 2 5

Čez Naprej 8

Bas

De - čva je u ru - te - ču tre - bi - va, tre - bi - va,

5 11 7 6 5 5 6 3 5 T. F.

...se - no o - bra - čaw.

jaz sem pa se - no o - bra - čaw.

jaz sem pa se - no o bra - čaw.

Primer 6: Sele, avstrijska Koroška, GNI M 36.964.

$\text{♩} = 90$

Tretka 5 8 8 6 5 8 8 6 5 7 7 6

Čez Naprej 8

Bariton Bas

...špa - nič - moj, kaj ti jes po -

Oj, ti špa - nič - moj, kaj ti jes po -

...špa - nič - moj, kaj ti jes po -

4 5 5 8 7 6 5 7 7 5 6 5 T. F.

viem ...dri - vi v ves - z ma - noj.

viem, poj - daš dri - vi v ves - z ma - noj.

viem, ...dri - vi v vas z ma - noj.

S primeri transkripcij zvočnih posnetkov sem želela opozoriti na dejstvo, da je (bil) način štiriglasnega petja – razumljen z geografskega izhodišča – navzoč v razmeroma različnih prostorih in ne le v t. i. »alpskem« prostoru. Prostorsko oziroma geografsko determinirano razumevanje kulturnih pojavov pa postane prav s te perspektive dokaz, da je izenačevanje geografskega prostora s kulturnim neprimerno, omejujoče in zavajajoče. Razprava o dojemanju kulturnih pojavov znotraj koncepta geografskega determinizma bi preseгла namen pričujočega prispevka, vseeno pa želim na primeru petja na tretko opozoriti, da je opredeljevanje načinov petja z geografskimi pojmi, kot so npr. koroška melodika, belokranjsko dvoglasje, alpska melodika,²³ problematično, saj se kulturni pojavi ne ravna-jo po zakonitostih geografskih koordinat.

Štiriglasno petje na tretko: teoretski poskus konstrukcije

Zgoraj predstavljene transkripcije zvočnih posnetkov petja na tretko so navedene z namenom, da razkrijejo načine petja na tretko iz različnih, ne le geografskih, temveč tudi različnih kulturnih prostorov. V nasprotju z zapisi, narejenimi na podlagi dejanskih zvočnih posnetkov, v nadaljevanju s primeri teoretsko preverjam lastno tezo, ki zagovarja, da je možno (skoraj) vsako pesem peti v načinu na tretko. Pri vzpostavljanju teoretskega modela upoštevam oba tipa melodike: »neakordični« in akordični tip.²⁴ Izbranim pesemskim melodijam sem dodala melodije (bas, spremljevalna melodija in tretka), ki ustvarjajo štiriglasje. Pri konstruiranju štiriglasja sem sledila načelu najosnovnejšega teoretskega modela tvorjenja štiriglasja s tretko, to pomeni, da se tretka giblje v razmeroma preprosti strukturi: po osnovnih lestvičnih tonih (5 in 8),²⁵ le redko, kadar gre za harmonsko prilaganje spremljevalni melodiji, tudi po drugih lestvičnih tonih.

Primer 7: Primer akordične melodije, harmonizirane v štiriglasje s tretko v pesmi *Bom pa kupil dva konja*.

23 Poleg strukturnih opredelitev obstajajo tudi uveljavljeni pojmi, ki determinirajo tempo petja, estetiko zvoka, glasnost petja ipd.

24 Primere obeh tipov melodij najdemo tudi med transkripcijami zvočnih posnetkov, in sicer predstavljajo »neakordični« tip primeri 1, 2, 3, akordični tip pa primeri 4, 5 in 6.

25 Konstrukcija tretke je zapisana na način, da se končuje na kvinti tonike (5), seveda pa je možen tudi zaključek na osnovnem tonu (8).

Primer 8: Primer akordične melodije, harmonizirane v štiriglasje s tretko v pesmi *Dobri večer, ljubca moja*.

Musical score for Example 8, featuring Tretna, Čez Naprej, and Bas parts in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Tretna part includes fingerings: 8 8 8 8 5 6 5, 7 7 7 7 8 8. The Čez Naprej part includes fingerings: 5 8 8 8 8 8 8 5 6 5, 7 8 7 6 5 6 5.

Primer 9: Primer »neakordične« melodije, harmonizirane v štiriglasje s tretko v pesmi *Ano pesem hočmo peti*.

Musical score for Example 9, featuring Tretna, Čez Naprej, and Bas parts in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Tretna part includes fingerings: 8 8 8 8 8 8 8 5 5 5 5 6 5.

Primer 10: Primer »neakordične« melodije, harmonizirane v štiriglasje s tretko, v pesmi *Je pa jug v pečeh*.

Musical score for Example 10, featuring Tretna, Čez Naprej, and Bas parts in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Tretna part includes fingerings: 4 6 6 5 8 8 8 6 5 5 6 5.

Navedeni primeri transkripcij razkrivajo, da gre teoretsko za enovito strukturo štiriglasja s tretko, ki se giblje na osnovnih lestvičnih tonih (5 in 8). Odstopanja od te osnovne strukture so deloma odvisna od individualnega načina petja skupine ali pevca, predvsem pa od intervalne zasnove osnovne in posledično spremljevalne melodije.

V primeru, da osnovna in spremljevalna melodija segata do tonov tretke ali nad njih, se temu prilagaja tudi tretka. Tretka se tako nikoli ne križa s spremljevalno melodijo, pomeni, da ne sega pod njo, saj bi tako izgubila svojo utemeljitev, da je najvišje zveneči glas. Tretka se torej s spremljevalno melodijo izenačuje v unisonu ali sega nad njo. V tovrstnih primerih govorimo o t. i. melodičnem tipu tretke (glej Šivic 2017: 28), ki je preplet spremljevalne melodije in osnovnega gibanja (prim. *Dečva je v ruteču trebiva*, GNI M 23.207).

Zaključek

Navedene transkripcije zvočnih posnetkov razkrivajo, na kakšne načine se je²⁶ (sklicujoč se na zvočne posnetke iz druge polovice 20. stoletja), izvajala tretka v različnih okoljih. Na drugi strani pa tisti notni primeri, ki so povsem teoretska konstrukcija, razkrivajo, na kakšne načine je možno dane pesemske melodije vpeti v štiriglasno strukturo s tretko. Poskus je razkril, da je teoretsko vsako melodijo mogoče peti v tem načinu, pri čemer je struktura odvisna od harmonskih in akordičnih zakonitosti dane melodije. Bolj ko je melodija akordično zasnovana in s širokim obsegom, bolj je gibanje tretke razgibano. V takšnem primeru je tretka melodična in po razgibanosti podobna osnovni in spremljevalni melodiji; zaradi svoje strukture je samostojnejša in nudi več možnosti za improvizacijo. Nasprotno je tretka nad melodijo z »neakordično« zasnovo in ožjim obsegom bolj statična in bolj predvidljiva, podobna je basu oziroma baritonu, je »nemelodična« in prevzema vlogo harmoniziranja.

Z rezultati analize glasbenih primerov je mogoče potrditi domnevo, da petje na tretko ni geografsko determiniran glasbeni pojav, ki se pojavlja v različnih načinih in prostorih. Zakaj obstaja teoretsko enoten glasbeni pojav v okoljih (npr. koroško-gorenjski prostor in območje Haloz), ki so med seboj geografsko ločena, je težko nedvoumno ugotoviti, saj nam za to manjkajo empirični podatki. Sodeč po številčnosti krajev, kjer je bilo petje na tretko v drugi polovici 20. stoletja še zabeleženo, je mogoče sklepati, da je bila tovrstna pevska praksa pred zvočnimi snemanji bolj razširjena, kot nam to sporočajo dosegljivi zvočni posnetki in redki zgodovinsko opisni podatki. Že Valens Vodušek je sklepal, da je

štiri- in petglasno petje starejša in v slovenskem etničnem prostoru precej bolj razširjena izvajalska praksa: »Izkazalo se je, da je [...] štiri- ali petglasno fantovsko petje, ki se je štel za koroško regionalno značilnost, le neki starejši stil večglasnega petja, ki je moral nekoč prevladovati skoro po vsem slovenskem ozemlju« (Vodušek 2003 [1970]: 97).

Vodušekovo ugotovitev torej utrjuje analiza razmeroma številčnih primerov in razkriva, da gre teoretsko za enovit način strukturiranja štiriglasja, ki pa ni regijsko omejen na t. i. »koroški« oziroma »alpski prostor«. Če na eni strani ugotavljamo enovitost glasbenega pojava, pa isti zvočni primeri na drugi strani razkrivajo, da je znotraj tega okvira nastalo več tipov petja na tretko in te so oblikovali različni dejavniki: vplivi večjih kulturnih prostorov (npr. priljubljenost akordičnih melodij, priljubljenost štiri-, pet- in šestglasja, dodajanje baritonskega glasu v koroško-gorenjskem prostoru), vplivi pevskih družb in posameznih pevcev (npr. ostrejši zvok, način izvajanja okraskov). Prav omenjeni dejavniki so tisti, ki znotraj »izmerljivega« teoretskega okvira ustvarjajo podlago za raznolikost kulturnih pojavov, ki jih prepoznavamo kot skupnostne, lokalne, pokrajinske izraze.

Literatura

- BERANIČ, Davorin: O slovenski narodni glasbi. *Čas: Znanstvena revija Leonove družbe* 4 (7, 8), 1910, 349–363.
- KIMOVEC, Fran: Cerkevno ljudsko petje. *Cerkveni glasbenik* 39 (10–11), 1916, 109–113.
- KIMOVEC, Franc: Zunanji vplivi na slov. narodno pesem. *Dom in svet* 30 (5/6), 1917, 163–212.
- KOGOJ, Marij: Glasba. *Dom in svet* 34 (4/6), 1921, 127–128, 174–176.
- KOVAČIČ, Mojca: *Glasbena podoba ljudske pesmi v rokopisnih, tiskanih in zvočnih virih v prvih desetletjih 20. stoletja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2015, <http://slovesnaglasbenadela.ff.uni-lj.si>.
- KUMER, Zmaga: Glasbena podoba pesmi. V: Zmaga Kumer, *Pesem slovenske dežele*. Maribor: Obzorja, 1975, 93–104.
- LJUBOMIR: Lepo petje, lepo serce. *Zgodnja Danica*, 11. 1. 1849, 11–13.
- LOGAR, Engelbert: *Formen vokaler Fünfstimmigkeit bei den Kärntner Slowenen*; v tisku.
- MAROLT, France: *Slovenska narodna pesem. Korotan = Bela krajina*. Ljubljana, Akademski pevski zbor v Ljubljani, [1934], [7].
- MAROLT, France: Gibno-zvočni obraz slovenskega Korotana. V: Bogo Grafenauer, Lojze Ude in Maks Veselko (ur.), *Koroški zbornik*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1946, 345–382.
- MAROLT, France: *Slovenske narodnoslovne študije: Tretji zvezek: Gibno-zvočni obraz Slovencev*. Ljubljana: Glasbeno narodopisni inštitut, 1954.
- RAKUŠA, Fran: *Slovensko petje v preteklih dobah: Drobntince za zgodovino slovenskega petja*. [Kog]: samozaložba, 1890.

26 Uporaba preteklika za primer petja na tretko je pogojna, saj nekatere lokalne prakse, ki jih razkrivajo transkripcije, v današnjem času niso več v rabi. Petje na tretko je še živa glasbena praksa na avstrijskem in slovenskem Koroškem, v Zgornjesavinjski dolini, medtem ko najdemo v Halozah in na Bizeljskem posamične primere ponovnega obujanja.

SLOMŠEK, Anton Martin: Cerkevno petje nekdanjo in sedanjost po Štajerskem. *Drobtinice za novo leto 1857* 12, [293]–300.

STRAJNAR, Julijan: [Brez naslova]. V: Julijan Strajnar (ur.), *Koroška: Zvočni primeri izvirne ljudske glasbe*. Maribor: Založba Obzorja; Ljubljana: Helidon, 1983, [1–2], LP.

STRAJNAR, Julijan: Uvod. V: Julijan Strajnar (ur.), *Rožmarin: Canti popolari sloveni / Slovenske ljudske pesmi / Slovene folk songs*. Videm: Pizzicato, 1992, 21–30.

ŠIVIC, Urša: Bariton v ljudskem petju na Slovenskem. *Folklor-nik* 7, 2011, 12–14.

ŠIVIC, Urša: Etnomuzikološki pogled na haloško petje na tretko. V: *Haloško petje na tretko* (Zbrala in uredila Urša Šivic). Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU; Javni sklad RS za ljubiteljske dejavnosti, 2017.

VODUŠEK, Valens: Značilnosti slovenske ljudske glasbe in njenega razvoja. V: Marko Terseglav in Robert Vrčon (ur.), *Etnomuzikološki članki in razprave*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2003 [1967], 78–87.

VODUŠEK, Valens: Slovenska koroška ljudska pesem. V: Marko Terseglav in Robert Vrčon (ur.), *Etnomuzikološki članki in razprave*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2003 [1970], 94–100.

VODUŠEK, Valens: O evropski etnomuzikologiji: Kratek oris njenega predmeta, metod, ciljev in dosedanjih dognanj na Slovenskem. V: Marko Terseglav in Robert Vrčon (ur.), *Etnomuzikološki članki in razprave*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2003 [1980/81], 26–35.

VODUŠEK, Valens: Pentatonika – izhodišče razvoja slovenske ljudske glasbe. V: Marko Terseglav in Robert Vrčon (ur.), *Etnomuzikološki članki in razprave*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2003 [1990], 101–110.

VRČON, Robert: Izrazi ljudske glasbene teorije na Slovenskem. *Traditiones* 20, 1991, 107–114.

VRČON, Robert: O nekaterih avtohtonih značilnostih slovenske ljudske vokalne glasbe. *Traditiones* 29 (1), 2000, 7–25.

VURNIK, Stanko: Studija o stilu slovenske ljudske glasbe. *Dom in svet* 43 (8), 1930, 238–241, 310–318.

Arhivski viri

Arhivski vir 1: TZ MT 4: Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU. Terenski zvezek MT 4. Ljubljana: GNI ZRC SAZU, 1986, 78.

Arhivski vir 2: TZ 6: Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU. Terenski zvezek 4. Ljubljana: GNI ZRC SAZU, 1959, 64

Theoretical Options of Singing *na Tretko*

Many researchers of Slovenian traditional multi-part singing have dealt with genealogical questions (e.g. Stanko Vurnik, Franca Marolt, Valens Vodusek, Robert Vrčon), however, they often failed to control their theses by means of music-analysis and music theory. One of the theses that have been consolidated in the history of ethnomusicological research is that only certain songs can be interpreted in the way of the four-part singing with a third (*na tretko*). The purpose of the paper was to verify this thesis using the method of musical analysis and the principles of music theory.

Beside historical records of multi-part singing, which are for the most part theoretically lacking, the empirical material, which allows adequate observation, is a collection of sound recordings acquired within the Institute of Ethnomusicology in Ljubljana after 1956. At that time, the profession began to discover singing *na tretko* also in a number of new environments: beside Slovenian and Austrian Carinthia and northern Littoral, singing *na tretko* was also documented in Haloze, Bizeljsko, the Upper Savinja Valley and in the vicinity of Lake Cerknica.

The musical analysis of this contribution is based on a set of transcriptions of sound recordings of singing *na tretko*. Music examples from the so-called “Alpine” and “non-Alpine” spaces reveal the presence of singing *na tretko* and different types of its interpretation. The second set of music examples has been used to show the theoretical construction of the four-part singing *na tretko*, namely the case of chord melodies and “non-chord” melodies. These examples consolidate the thesis that any song can be performed in the singing style *na tretko* taking into account the key theoretical principles.

The conclusion of the paper is that in the case of singing *na tretko* there is a theoretically uniform type of structuring that is not regionally limited to the so-called “Alpine space”. By contrast, the same sound examples reveal that within a uniform theoretical framework several types have been created by various factors, i.e. the influences of larger cultural spaces, singing groups and individual singers create features that are recognised beyond the theoretical laws as geographically defined terms.

