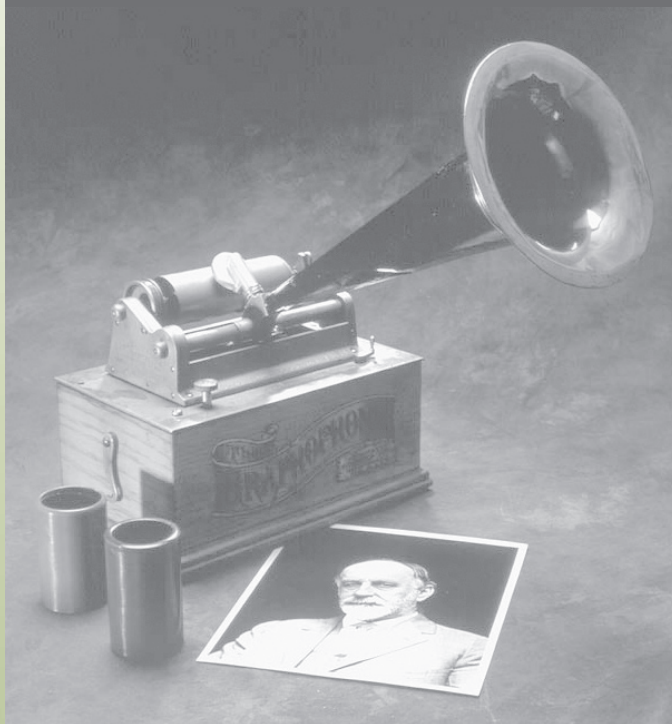


F O L

K L O R I S T

I K A



DRAGO KUNEJ

FONOGRAFI JE DOSPEL!

PRVI ZVOČNI ZAPISI SLOVENSKE LJUDSKE GLASBE

FOLKLORISTIKA



Zbirka **FOLKLORISTIKA**
Urednik zbirke Marko Terseglav

Drago Kunej *Fonograf je doospel!*
Prvi zvočni zapisi slovenske ljudske glasbe

© 2008, Založba ZRC, ZRC SAZU

Recenzenta Svanibor Pettan, Bruno Ravnikar
Jezikovni pregled Helena Dobrovoljc
Prevod povzetka DEKS, d. o. o., Ljubljana
*Oblikovanje, likovno-
grafična ureditev* Milojka Žalik Huzjan

Izdal Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU
Za izdajatelja Marjetka Golež Kaučič

Založila Založba ZRC, ZRC SAZU
Za založnika Oto Luthar
Glavni urednik Vojislav Likar

Tisk Collegium Graphicum d. o. o., Ljubljana
Naklada 300

Izid knjige je podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost RS

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

681.84:781.7(497.4)(091)

KUNEJ, Drago

Fonograf je doospel! : prvi zvočni zapisi slovenske ljudske glasbe
/ Drago Kunej. - Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008. -
(Zbirka Folkloristika)

ISBN 978-961-254-052-4
241928192

DRAGO KUNEJ

Fonograf je došel!

*Prvi zvočni zapisi
slovenske ljudske glasbe*

LJUBLJANA 2008

VSEBINA

<i>Predgovor</i>	7
POJAV PRVIH SNEMALNIH NAPRAV	9
Iznajdba zvočnega zapisa	9
Pojav gramofona	15
Začetek snemalne industrije.....	18
Razvoj snemalne industrije v Evropi.....	21
ZAČETKI ZVOČNEGA SNEMANJA V GLASBENEM NARODOPISJU	25
Prvi poskusi terenskega snemanja	25
Začetek v Ameriki	25
Prvi posnetki v Evropi	29
Začetki tematskih in sistematičnih snemanj ter ustanovitev zvočnih arhivov v Evropi	32
Zvočna snemanja J. E. Linjove	32
Terenska zvočna snemanja v Ukrajini	36
Phonogrammarchiv na Dunaju	39
Phonogramm-Archiv v Berlinu	42
Prva zvočna snemanja pri nekaterih sosednjih narodih	47
Avstrija	47
Hrvaška	51
Češka in Slovaška.....	54
Madžarska	59
Poljska	69
PRVI ZVOČNI ZAPISI V SLOVENSKI ETNOMUZIKOLOGIJI	73
Voščeni valji Béle Vikárja	73
Usoda zbirke	81
Voščeni valji J. E. Linjove	83
Snemanja na Bledu in njegovih okolici	85
Snemanja v Beli krajini	88
Število posnetkov Linjove na Kranjskem	90
Usoda zbirke	94
Ohranjeni valji oz. njihovi presnetki	106

Voščeni valji Jura Adlešiča	111
Kratka predstavitev Zbiralne akcije Narodna pesem v Avstriji in Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi z napevi	112
Načrtovanje nakupa snemalne naprave	115
Nakup fonografa in valjev	125
Snemanje v Beli krajini	134
Usoda zbirke.....	140
Presnemavanje valjev leta 1988	148
Pregled zbirke leta 2004	151
Presnemavanje leta 2005	158
Fonografske plošče s posnetki slovenskih vojakov 1. svetovne vojne	160
Namen in organizacija snemanja.....	162
Posnetki slovenskih pesmi	164
Usoda zbirke.....	166
Voščeni valji Matije Murka.....	168
Dunajsko gradivo	171
Praško gradivo.....	173
Usoda praške zvočne zbirke.....	177
Posnetki slovenskih pesmi v Küppers-Sonnenbergovi zbirki.....	184
Potovanje leta 1935	186
Slovenski posnetki v zbirki	187
Usoda zbirke.....	188
Prve komercialne plošče s slovenskim etnomuzikološkim gradivom	189
Hoyer trio	193
Usoda zbirke.....	202
ZGODNJI ZVOČNI POSNETKI KOT ZNANSTVENI VIRI	209
Snemalni postopki v akustičnem obdobju snemanja	209
Snemalni postopki pri prvih terenskih snemanjih v etnomuzikologiji	215
Prednosti zvočnega zapisovanja s fonografom	220
Slabosti zvočnega zapisovanja s fonografom.....	222
Presnetki zgodnjih zvočnih zapisov	226
SKLEPNE MISLI	229
THE PHONOGRAPH HAS ARRIVED! (Summary)	237
Viri in literatura.....	295
Seznam slikovnega gradiva	311
Pogosteje uporabljene kratice	314
Imensko in stvarno kazalo	315

PREDGOVOR

V knjigi so obravnavani prvi zvočni zapisi slovenske ljudske glasbene dediščine, ki so jih na terenu posneli domači in tuji etnomuzikološki raziskovalci, lahko pa so nastali tudi kot studijski posnetki, namenjeni prodaji na gramofonskih ploščah. Nekaj tega gradiva je shranjenega v arhivu Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU, drugo pa se pretežno nahaja v različnih zvočnih arhivih in drugih ustanovah v tujini. Pregled nad omenjenim gradivom je bil večinoma nepopoln in površen, saj so izvorni zvočni nosilci in morebitni presnetki shranjeni v različnih ustanovah, pri čemer je gradivo praviloma neobdelano in slabo dokumentirano ter velikokrat neustrezno zaščiteno pred propadanjem. Še slabše je bilo s spremljajočo dokumentacijo (metapodatki), ki je ključnega pomena za razumevanje in vrednotenje zgodnjih zvočnih posnetkov v etnomuzikologiji. Ta je pogosto ločena od posnetkov, izgublja neposreden stik z njimi in ni obravnavana kot pripadajoči in izredno pomembni del zvočnega zapisa. Uporaba takšnega zvočnega gradiva kot znanstvenega vira se zaradi naštetih pomanjkljivosti pogosto izkaže za vprašljivo in lahko privede do nepopolnih ali celo napačnih zaključkov.

Namen knjige je podati pregled prvih etnomuzikoloških zvočnih posnetkov slovenskega ljudskega izročila s pripadajočo tehnično, etnološko in zgodovinsko dokumentacijo ter analizirati akustične, tehnične, zgodovinske, estetske, antropološke in druge vzroke, ki so sooblikovali zvočni posnetek. Z zbranimi podatki in predstavitevjo zgodovinsko-tehničnih okoliščin nastanka posnetkov želim začrtati smernice za današnje predvajanje zgodovinskega zvočnega gradiva ter pomagati pri njegovi uporabi in interpretaciji. Prvi zvočni posnetki so namreč zaradi zastarelega nosilca zapisa (voščeni valji, voščene plošče, stari formati gramofonskih plošč idr.) večinoma neuporabni in pozabljeni ter kljub sodobni multimedijско naravnani tehnologiji nedostopni raziskovalcem v izvorni obliki, saj je ustrezno opremo za predvajanje zgodovinskih nosilcev težko dobiti, le redkokdo pa zna ravnati z njo. Tudi stanje izvornih nosilcev je pogosto takšno, da zaradi krhkosti nosilca in poškodb na njem le izjemoma dopušča predvajanje. Raziskovalcem so zato dostopni le presnetki na sodobnejših medijih, pri čemer pa se je v postopku prenosa velikokrat izgubilo mnogo ključnih primarnih in sekundarnih informacij, ki opredeljujejo posnetek. Zato so zgodnji zvočni zapisi brez ustrezne spremne dokumentacije (metapodatkov) in brez strokovno izvedenega prenosa na sodobni medij kljub svoji unikatnosti in »izredni dokumentarni vrednosti« neustrezen in slab znanstveni vir. Prav tako je pomembno opozoriti, da današnji raziskovalci v etnomuzikologiji zaradi visokih tehničnih standardov sodobnih zvočnih posnetkov,

spremenjenega odnosa do posnetega zvoka kot estetske kategorije ter slabšega poznavanja zgodovinskih in tehnično-akustičnih značilnosti starih zvočnih posnetkov težko ustrezno interpretirajo staro zvočno gradivo in ga vzporejajo s sodobnim.

Vsebina knjige je razdeljena v dva temeljna sklopa, v vsakem vsebinskem sklopu pa je več poglavij in podpoglavij. V prvem vsebinskem sklopu so predstavljene predvsem zgodovinske in tehnične okoliščine pojava prvih snemalnih naprav ter začetka njihove uporabe pri etnomuzikoloških snemanjih. V drugem vsebinskem sklopu so obširno podane zgodovinske, tehnične, metodološke, akustične in druge okoliščine nastanka prvih zvočnih zapisov v slovenski etnomuzikologiji, v nadaljevanju pa so opisani nekdanji snemalni postopki ter prednosti in slabosti, ki jih imajo v primerjavi z drugimi metodami zapisovanja etnomuzikološkega gradiva in z današnjimi zvočnimi snemanji.

Gradivo, zajeto v knjigi, se nahaja v različnih ustanovah doma in po svetu ter ga brez številne pomoči sodelavcev teh ustanov in drugih posameznikov ne bi bilo mogoče uspešno obdelati. Zato se najprej zahvaljujem Phonogrammarchivu na Dunaju, Phonogramm-Archivu v Berlinu, Institutu za etnologijo i folkloristiku v Zagrebu, Arhivu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti v Zagrebu, The National Cleveland Style Polka Hall of Fame v Clevelandu, Slovenskemu etnografskemu muzeju v Ljubljani, Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani, Radiu Slovenija, Inštitutu za slovensko narodopisje in Glasbenonarodopisnemu inštitutu ZRC SAZU ter drugim ustanovam in zasebnikom, ki so mi omogočili pregled svojih zvočnih zbirk ter pomagali pri iskanju morebitnih zgodnjih posnetkov slovenske ljudske glasbe in podatkov o njih. Pri tem se moram še posebej zahvaliti dr. Susanni Ziegler, dr. Gerdi Lechleitner, akademiku dr. Jerku Beziću, dr. Grozdani Marošević, dr. Tvrtku Zebcu, dr. Lászlu Felföldiju, Jožetu Valenčiču in Janetu Webru, ki so mi poleg mnogih drugih potrpežljivo posredovali številne podatke o prvih etnomuzikoloških zvočnih posnetkih. Za pomoč pri tehničnih vprašanjih predvajanja in analize starih zvočnih nosilcev se zahvaljujem predvsem Franzu Lechleitnerju, mag. Albrechtu Wiedmannu, mag. Nadji Wallaszkowits in Velimirju Krakerju, če omenim le nekatere. Prav tako se iskreno zahvaljujem vsem, ki so mi pomagali pri razumevanju in prevajanju tujih virov in literature, še posebej mag. Silvu Torkarju.

Zahvala velja tudi prof. dr. Brunu Ravnikarju, mentorju doktorskega študija in raziskave, na kateri temelji pričujoča knjiga, za vse tehtne pripombe in usmeritve pri nastajanju dela. Hvala tudi vsem, ki so mi z nasveti in vzpodbudami pomagali, še posebej sodelavcem Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU ter Mirku Ramovšu in dr. Andreju Pleterskemu. Prav posebna zahvala pa velja moji ženi Rebeki ne samo za neprecenljivo strokovno pomoč, temveč tudi za razumevanje in dragocene vzpodbude, s katerimi je spremljala moje delo. In nazadnje še zahvala tistim, ki so omogočili izid knjige, Založbi ZRC, Glasbenonarodopisnemu inštitutu ZRC SAZU in Ministrstvu za šolstvo, znanost in šport RS.

Drago Kunej

Ljubljana, avgust 2008

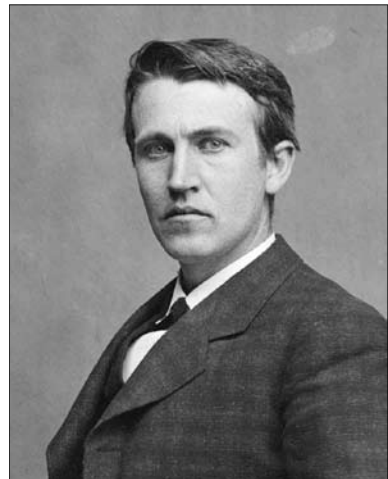
POJAV PRVIH SNEMALNIH NAPRAV

Ena najbolj znanih in največkrat navedenih letnic v zvezi z začetki zvočnih snemanj je vsekakor leto 1877, ko je Thomas Alva Edison (1847–1931) prvič posnel in reproduciral zvok. Prvi poskusi zapisa zvoka so uspeli sicer že pred tem, vendar jih ni bilo mogoče reproducirati. Po letu 1877 je moralo miniti še nekaj časa, da se je fonograf tehnično izpopolnil, se pojavil na tržišču in so ga začeli ljudje množično uporabljati. Vsekakor pa zgodnje obdobje razvoja zapisovanja in predvajanja zvoka ter s tem povezane glasbene industrije zaznamuje predvsem boj za patente in prevlado na trgu.

IZNAJDBA ZVOČNEGA ZAPISA

Prvi poskusi zapisovanja zvoka sežejo v leto 1857, ko je Francoz Édouard-Léon Scott de Martinville konstruiral napravo, ki jo je poimenoval fonavtograf. Pri njej je izkoristil lastnost zvočnega valovanja, ki lahko povzroči nihanje membrane in na njo pritrjene igle. V reviji *Cosmos* je napravo opisal: Glavni del naprave je elipsoidna membrana, v enem od njenih gorišč je pritrjena merjaščeva ščetina, ki zariše lateralne zvočne krivulje na papirnatem valju, prekitem s čadom. Valj vrtimo ročno z vijačno ročico in ga hkrati v smeri osi odmikamo, tako da se vanj zarisujejo valovite zvočne krivulje v obliki vijačnice. Fonavtograf je sicer zapisal vizualno analogijo zvočnih valov, vendar pa naprava ni omogočala reprodukcije tega zapisa. Nekaj let kasneje je R. Köning fonavtograf izpopolnil, tako da je namesto eliptične membrane uporabil paraboloidno. (Adlešič 1964: 772, *Early Sound...* s. a.)

Fonavtografu na zunaj zelo podobno napravo



Thomas Alva Edison (1847–1931) je bil ameriški inženir in eden najpomembnejših izumiteljev vseh časov, saj je patentiral več kot 1000 izumov. Najbolj znan je po iznajdbi mikrofona (1876), fonografa (1877), žarnice

z žarilno nitko (1879), električnega generatorja (1881) in nikelj-železovega akumulatorja (1901). Poleg tega je leta 1882 zasnoval elektrarno, v obdobju 1888–91 je razvijal naprave za prikaz gibljivih slik (kinetograf in kinetoskop), leta 1907 pa patentiral postopek za izdelavo betona. Bil je genialen izumitelj, ki je do svojih izumov prišel sam, skoraj brez formalne izobrazbe; imel pa je tudi poslovno žilico in je znal svoje izume unovčiti.

Kot otrok je hodil v šolo samo tri mesece, saj je slabo slišal in pri pouku ni mogel dobro slediti. Zato ga je doma poučevala mati. Že v mladosti je kazal veliko željo po znanju in si je doma zgradil kemijski laboratorij. Zgodaj se je pri njem izoblikovala tudi poslovna spretnost. Pri dvanajstih letih se je zaposlil in si denar za kemijske in električne poskuse služil s prodajanjem časopisov na vlaku. Ko je imel 15 let, je rešil življenje otroku, ki je padel z vlaka; v zahvalo ga je otrokov oče, visok funkcionar pri železnici, naučil delati s telegrafom, kar je odločilno vplivalo na njegovo življenje. Naslednjih šest let je delal kot telegrafist in v tem času ustvaril temelje za kasnejše izumiteljsko delo.

Življenje potujočega telegrafista je bilo trdo in Edison se je otresel revščine šele s službo pri družbi Telegraph Company. Pri 23 letih je ustanovil samostojno družbo in postal samostojni izumitelj



Sl. 1 Fonavtograf iz leta 1857 (*Early Sound ... s. a.*).

je leta 1877 sestavil Thomas A. Edison, medtem ko je želel izpopolniti telegraf in izboljšati telefonski prenos. Poimenoval jo je fonograf. Tudi tukaj je zvočno valovanje povzročilo nihanje membrane, na katero je bila pritrjena rezalna igla. Ta je nato na valjev plašč iz staniola (kositra) zapisala vijačno sled v obliki vdolbin in izboklin (t. i. globinski oz. vertikalni zapis) – zvočno valovanje je zapisano s pomočjo različne globine brazde v valju. Edison je v začetku decembra 1877 izročil skico fonografa svojemu mehaniku Johnu Krusie, ki je 6. ali 7. decembra izdelal prototip in ga izročil Edisonu. Njegovi sodelavci v laboratoriju so bili prepričani, da »govoreča naprava« (ang. *talking machine*), kakor jo je tudi imenoval Edison, ne bo delovala, saj si je bilo to takrat nemogoče predstavljati. Edisonu pa je uspelo zvočno zapisati besede otroške pesmice »Mary had a little lamb«, ki jih je zakričal v napravo ter jih nato tudi predvajati. Reprodukcijska se je izvršila po obratni poti kot zapis; zaobljena konica igle, pritrjene na membrano, je drsela po valoviti sledi zvočnega zapisa v staniolu in pov-



Sl. 2 Edisonov fonograf iz leta 1879 (Shoeherr 2005).

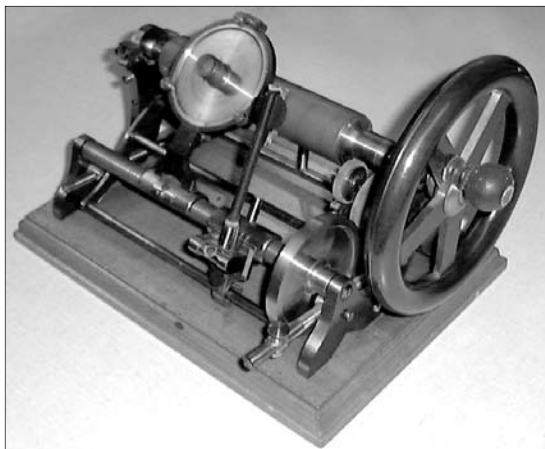
v New Yorku. Bil je nenavaden podjetnik: če so mu šli posli dobro, je ves zaslužek takoj vložil v nakup naprav in gradnjo laboratorijev, če so šli slabo, pa je zastavil osebno premoženje, da je lahko delal naprej. Pogosto je imel velike dolgove in bil na robu finančnega propada. Leta 1876 se je preselil v novi raziskovalni laboratorij v mestu Menlo Park (New Jersey), kar je zelo spremenilo njegovo življenje. Odtlej je živel le še kot svobodni raziskovalec in izumitelj. V tem laboratoriju je razvil nekaj svojih najpomembnejših izumov.

zročala nihanje membrane, ki je nihanje nato spreminjala v zvočno valovanje. Rezultat je bil sicer šibek in nejasen zvok, ki pa je zelo osupnil navzoče; celo sam Edison je bil začuden. Naprava je postala pravi hit in z njo si je Edison zaslužil vzdevek »Čarovnik iz Menlo parka«. Konec leta 1877 in v začetku 1878 je Edison velikokrat demonstriral novo napravo različnim časopisom in revijam, znanstvenim društvom, predsedniku države in celotnemu kongresu ter patentnemu uradu. Prodal je nekaj takšnih naprav za različne demonstracijske namene, kar pa je služilo predvsem kot predstavitev novosti in ni imelo nobenega širšega pomena ali tržne vrednosti. Leta 1878 je za fonograf dobil patent in s tem zaščitil svoj izum. Potem se je za nekaj let posvetil drugemu delu, predvsem raziskovanju električne žarnice in električnega omrežja. (Borri s. a.)

Alexander Graham Bell, izumitelj telefona, je bil nad izumom fonografa zelo navdušen. Leta 1880 je v Washingtonu ustanovil Volta Laboratory Association, kjer sta bila zaposlena tudi njegov bratranec Chichester Bell in angleški znanstvenik Charles Sumner Tainter, ki sta od leta 1881 začela razvijati napravo, imenovano grafon. Naprava je bila zelo podobna fonografu, le da je imela nekaj izboljšav. Za zapis zvoka je namesto staniola, ki je bil občutljiv in ga je bilo težko odstraniti z naprave in zamenjati, uporabil valj iz lepenke, prevlečen z azoceritnim voskom. Zapis na voščeni valj je bil narejen z ostrim dletom, reprodukcija pa z zaobljeno iglo. Tako niso

Za prvenstvo nad izumom fonografa se je dolgo potegoval tudi francoski fizik Charles Cros. Ta je namreč v istem obdobju kot Edison poslal Francoski akademiji znanosti zapečateni kuverto, ki je vsebovala opis enake zamisli za zapis zvoka. Vendar je komisija na akademiji dopis odprla precej pozno, tako da so priznali prvenstvo Edisonu. (Adlešič 1965: 772.)

V literaturi je naveden resničen dogodek, ki se je zgodil ob predvajanju Edisonovega izuma v francoski akademiji: ob predvajanju je akademik Bouillaud ves divji skočil na du Moncela, ki je posnetek predvajal, mu stisnil vrat in zavpil: »*Vi capin, mar mislite, da se bo iz nas norčeval trebušni govornik!?*« Ni si mogel namreč predstavljati, da bi lahko "umazana kovina posnela plemeniti zven človeških glasov". (Adlešič 1965: 772.)



Sl. 3 Grafofon na ročni pogon iz leta 1885, izdelan v Volta Laboratory (Shoenherr 2005).

dosegli le lažjega ravnanja z napravo, ampak tudi boljši zapis in reprodukcijo zvoka ter povečali število predvajanj. Poleg tega je imela naprava prilagodljivo snemalno/predvajalno glavo. Valja niso poganjali več z roko, ampak so ga vrteli s predalnikom in kasneje tudi s pomočjo električnega motorja. Leta 1885 in 1886 so svoje izboljšave zaščitili s patentom v Kanadi in Ameriki ter leta 1887 začeli kampanjo za proizvodnjo in prodajo aparatov. Tudi od Edisona so želeli prevzeti njegov patent, vendar se Edison s tem ni strinjal in je začel ponovno pospešeno izpopolnjevati svoj fonograf, da bi spet prevzel primat na tem področju. (Borri s. a.)

Edison je razvoj fonografa v letih 1886–1887 zaupal svojemu raziskovalcu Ezri Gillilandu, ki je izpopolnil fonograf z električnim pogonskim motorjem in valjem, ki je bil v celoti iz voska. Leta 1888, po izgradnji novega raziskovalnega laboratorija, je Edison ponovno sam prevzel izpopolnjevanje fonografa in po legendarnem 72-urnem nepretrganem delu dokončal svoj »popolni« fonograf. Uporabil je precej Gillilandovih izboljšav, poleg tega pa je imel izboljššan fonograf tudi izmenljivo snemalno/predvajalno glavo, posebno napravo za struženje (brisanje) valjev in je zapisoval zvok na masivni voščeni valj, sestavljen iz čebeljega voska, stearinske kisline in cerezina. (Borri s. a.)

Julija 1888 se je Ezra Gilliland pogodil z milijonarjem Jessejem H. Lippincottom, ki je bil povezan tudi z ljudmi iz »grafofonskega« podjetja. Iz tega je nastalo podjetje The Nord American Phonograph Company. To podjetje je Edisonov fonograf, kakor tudi Bell-Tainterjev grafon, predstavljalo in tržilo predvsem kot diktafon (ang. dictating machine), ki naj bi nadomestilo stenografsko zapisovanje pri profesionalnem delu. Sledilo je precej promocijskih in organizacijskih aktivnosti ter pravnih glede zaščite patentov. Najpomembnejši rezultat vsega tega je bil, da je Columbia Phonograph Co.,

ki je bila tudi ustanovljena v tem obdobju, postala proizvajalec in prodajalec Bell & Tainter izdelkov ter da so bile pravice uporabe patentov Edisona in Bell & Tainterja dostopne tako Edisonovim kot Columbijnim podjetjem.

Na trgu pa se fonograf in grafofon kot diktafona nista najbolje obnesla. Novo smer njune uporabe je leta 1889 napovedal Lewis Glass, ko je za reklamne namene razstavil fonograf, ki je bil opremljen s štirimi stetoskopom podobnimi cevmi, na katerih so ljudje lahko poslušali glasbo z valja. Aparat, ki je deloval na kovance, ni bil le predhodnik slovitega »juke boxa«, ampak tudi velik prodajni uspeh, saj so ga kupovali lastniki restavracij, gostiln, zabaviških parkov, igralnic ipd. S povpraševanjem po teh aparatih pa se je samodejno dvignilo tudi povpraševanje po posnetih valjih za predvajanje. Do 1889 so se izpopolnili tudi snemanje glasbe na fonografe in pojavljati so se začeli posebni javni prostori (sobe), ki so bili opremljeni s fonografi in kjer so lahko obiskovalci poslušali posneto glasbo. V tem obdobju so se fonografi in grafofoni oddajali v najem po ceni 20 dolarjev na leto in prodajali za okoli 150 dolarjev; valj s posnetkom pa je stal med 1,50–5,00 dolarjev. (Borri s. a.)

Fonografi in zvočni nosilci so v svoji zgodovini doživeli kar nekaj pomembnih izboljšav. Vsi prvi modeli fonografov so se poganjali ročno, različni vztrajniki in centrifugalni regulatorji pa so skrbeli, da je bilo vrtenje valja čim bolj enakomerno. Edison je že od vsega začetka poudarjal pomembnost točnega in enakomernega vrtenja, zato je kmalu uvedel uporabo električnih (baterijskih) motorjev, ki pa so bili zelo občutljivi na spremembe napetosti in električne upornosti (bremena). Edison se dolgo ni želel odreči električnim motorjem, vendar se je kasneje prepričal v prednosti pogona z vzmetjo in je začel po letu 1895 v svoje fonografe vgrajevati pogone na vzmet. Takšen način pogona so razvili tudi v Columbia Co. in konec leta 1896 so imeli že vsi fonografi in gramofoni na tržišču vzmetne pogone (Kellogg 1963: 772H).

Največ izboljšav so uvedli na področju voščenih valjev. Leta 1901 sta Edison in Columbia Co. predstavila nov postopek razmnoževanja valjev s pomočjo odlitkov iz kovinskih matric. Postopek so predstavili kot »gold molded«. Odlitki so bili iz relativno trde celuloidne termoplastike, kar je izboljšalo trpežnost valja in povečalo število predvajanj. Cena takšnega valja je bila okoli 0,5 dolarja. Leta 1908 je Edison predstavil nov material za valje, ki ga je imenoval Amberol in je bil še trši in trpežnejši kot predhodni. Čez nekaj let, leta 1912, je Edison ponovno izboljšal material za valje, uporabil je nitrocelulozo svetlo modre barve in ga poimenoval Blue amberol. Takšni odlitki valjev, ki so se predvajali z novimi, diamantnimi iglami, so imeli precej manj šuma kot prejšnji in so predstavljali, po mnenju nekaterih, najboljše akustično predvajanje posnetkov v tistem času. (Borri s. a.)

Tudi hitrost vrtenja valjev in njihova velikost se je v prvih letih njihove uporabe precej spreminjala. Okoli leta 1888 se je najprej ustalila oblika in velikost valjev. Naj-



Sl. 4 Grafofon podjetja Columbia iz leta 1897 na vzmetni pogon (Shoeherr 2005).

Prvotni valji so imeli premer okoli štiri cole (približno 10 cm) in so jih ročno vrteli s hitrostjo približno 60 obratov na minuto (1 obrat na sekundo). Življenjska doba posnetka je bila zelo kratka, saj se je že po nekaj predvajanjih zvočni zapis zbrisal ali pa se je razparala tanka folija staniola. (Sage 2005.)

pogostejši premer valja je postal malo nad 2 coli (okoli 5 cm), v dolžino pa so valji merili okoli 4 cole (približno 10 cm). Valji so bili rjavkaste barve iz vosku podobne snovi. Bili so precej krhki in so ob pritisku hitro počili ali se zdrobili. Hitrost vrtenja valjev je bila prva leta precej različna, saj so bili npr. nekateri valji z govorom posneti s hitrostjo 90 obratov na minuto, da so dosegli na valju daljši čas posnetka (skoraj štiri minute). Glasbeni posnetki so bili navadno posneti z višjo hitrostjo, od 120–160 (lahko tudi več) obratov na minuto, tako da se je

posnetek delno prilagajal trajanju glasbe; glasbeni posnetki pa so navadno trajali le dobri dve minuti. V poznih 90. letih 19. stoletja je bila najpogostejša hitrost valjev okoli 120–125 obratov na minuto, leta 1902 pa se je standardizirala na 160 obratov na minuto. (Sage 2005.)

S trajanjem posnetka je neposredno povezana tudi gostota zapisa na valju, predvsem razmik med brazdami. Prvotno so bili valji posneti z gostoto 100 brazd na dolžino cole valja, kar znese okoli 39 brazd na centimeter ali 3,9 brazd na milimeter. Leta 1908 je Edison predstavil dvakrat gostejši zapis na valj z gostoto 200 brazd na colo, kar znese skoraj 79 brazd na centimeter ali 7,9 brazd na milimeter. S tem je podaljšal trajanje valja iz dveh na okoli štiri minute. Valji z gostoto zapisa 100 brazd na colo, t. i. dvominutni valji, so se izdelovali do okoli leta 1912; do takrat je mogoče zaslediti tudi izdelavo ustreznih fonografov zanje. Kasneje so izdelovali le še štiriminutne valje in fonografe. Vsako izmed gostot zapisa je mogoče predvajati le na fonografih, ki so namenjeni za

takšno gostoto zapisa in jih ne smemo zamenjati, saj bi ne dosegli primerne zvočne reprodukcije, poleg tega pa bi močno poškodovali brazde na valju.

Zlata doba posnetkov na voščениh valjih in reprodukcije s fonografi je bila razmeroma kratka, potem pa je vodilno vlogo prevzel gramofon. Leta 1913 je tudi Edison, ki se dolgo ni hotel ukvarjati z gramofonskimi ploščami, pričel izdelovati plošče, imenovane Diamond-disc, in posebne predvajalnike za njihovo reprodukcijo. Kljub temu je še vedno izdeloval valje za lastnike fonografov, vse do leta 1929, ko je njegovo podjetje prenehalo delovati.

POJAV GRAMOFONA

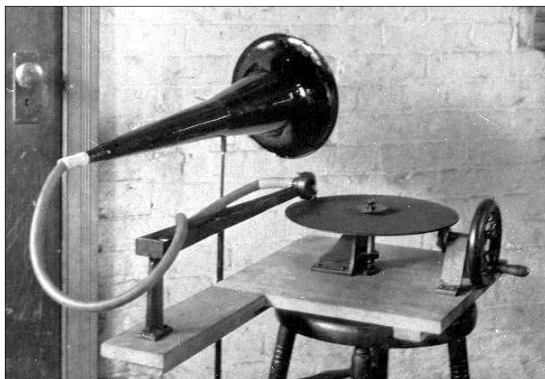
Prvi gramofon je izdelal in patentiral okoli leta 1888 Emile Berliner, nemški priseljenc v Ameriki. Pri izdelavi gramofona se je odločil, da se bo lotil zapisa zvoka drugače in se tako popolnoma izognil Edisonvim in Bell-Tainterjevim patentom. Izhajal je iz fonavtografa, ki ga je že leta 1857 predstavil Scott de Martinville. Berliner je ugotovil, v nasprotju z Edisonom, da valj nima prihodnosti in se je odločil za ploščo kot nosilni medij. Prav tako je obdržal tudi Scottov bočni (lateralni) zapis zvoka v brazdi, ki je bil drugačen od globinskega (vertikalnega) zapisa pri Edisonvih fonografih. To sta dve ključni značilnosti, ki ločita gramofon od Edisonovega fonografa in kasneje pripomoreta za prevlado gramofonov nad fonografi. (Early Sound ... s. a.)

Prve patente pri izdelavi gramofona je Berliner prijavil že leta 1887, kjer je opisal snemanje z lateralno sledjo na stekleno ploščo, premazano s čadom ali sajami, in fotogravirni proces za fiksiranje zapisa. Uporabil je ravno ploščo premera 7 col (okoli 18 cm), na kateri je zapisal spiralno sled le na eno stran plošče. Ploščo je ročno poganjal s približno 70 obrati na minuto, tako da je nanjo lahko zapisal okoli 2 minuti posnetka. Sam postopek zapisovanja je bil zadovoljiv, čeprav je bila reprodukcija še daleč od želene. V prvih patentih se je zato Berliner ukvarjal predvsem z izboljšavami postopka



Emile Berliner se je rodil v Hannoveru v Nemčiji leta 1851, kjer je končal šolanje in postal tiskarski vajenec. 1870 je emigriral v New York, kjer se je preživljal z opravljanjem najrazličnejših del. Kasneje se je preseli v Washington, ker je tam dobil zaposlitev

v prodajalni nekega nemškega izseljenca. V tem obdobju se je začel zanimati za tehnologijo na novo izumljenega telefona in začel izvajati z njo prve poskuse. Leta 1877 je iznašel in patentiral ogleni mikrofoni, katerega patent je prodal A. G. Bellu za 100.000 dolarjev in 5.000 dolarjev letnega pavšala. S tem je bil Berliner finančno preskrbljen in se je posvetil izdelavi gramofona. Umril je leta 1929 v Washingtonu. (Early... s. a.)



Sl. 5 Rekonstrukcija gramofona iz leta 1888 (Shoeherr 2005).

zapisovanja zvoka. Npr. tako, da je rezalna igla nameščena pod ploščo, da se izpraskani delci ne nalagajo na ploščo. Poleg tega se plošča med snemanjem vlaži z alkoholom, ki odstranjuje morebitni prah in olajša odstranjevanje odpadkov pri rezanju. V patentu leta 1892 je Berliner opisal izpopolnjeno konstrukcijo gramofona in poudaril, da mora biti brazda v plošči dovolj globoka in trdih robov, da sama vodi predvajalno iglo, brez dodatnih mehanizmov, ki so bili potrebni pri fonografih. (Friedman 2002.)

Predvsem pa je želel Berliner izpopolniti tehnologijo izdelave množičnih kopij. Poznal je izsledke Edisona, Bella in Tainterja, ki so že leta 1886 izvajali poskuse s snemanjem na valje in plošče iz samega voska in ga določili kot najprimernejši medij za zapis zvoka. Leta 1893 je tako Berliner prijavil patent za izdelavo cinkovih plošč in bakrenih negativov iz njih, s katerih je mogoče nato tiskati plošče iz trde gume in celuloide. Zaradi velikih težav in nezanesljivosti fotogravirnega postopka je Berliner namreč zamenjal stekleno ploščo s polirano cinkovo ploščo, ki jo je prevlekel z raztopino čebeljega voska in benzena. Ko je benzen izhlapel, je na plošči ostala le tanka plast voska, v katero je snemalna igla med snemanjem izpraskala sled. Takšen zapis zvoka je potreboval manjšo zvočno silo, saj je zaradi tanke plasti voska snemalna igla premagovala manjšo silo kot pri globinskem zapisu. Najpomembneje pa je bilo, da je bila sila pri zapisovanju razmeroma konstantna, saj se globina brazde zaradi stranskega zapisa ni spreminjala; pri fonografu pa je upor rezilne igle naraščal, ko se je igla globlje pogrezala v vosek. Zato rezilni upor pri gramofonu ni bil več odvisen od velikosti modulacije. Zapis na plošči so fiksirali tako, da so ploščo potopili v kromovo kislino, ki je razžrla kovinsko površino povsod tam, kjer je igla izpraskala brazdo; širino in globino brazde je določal čas izpostavljanja kislini ter njena koncentracija. Takšna kovinska ploščica (pozitiv izvornik) je bila osnova za izdelavo negativov, iz katerih so se lahko nato tiskale plošče za predvajanje. Tiskane plošče so bile iz precej trše snovi kot takratni voščeni valji in zato tudi bolj trpežne. Že od leta 1889 je Berliner izdeloval odlitke



Sl. 6 Gramofon na ročni pogon iz leta 1894 (Shoenherr 2005).

Gramofoni so bili veliko preprostejši kot fonografi in so jih zato lahko prodajali za nižjo ceno, poleg tega je bila proizvodnja plošč veliko cenejša od valjev. Prve gramofone za široko prodajo, ki so imeli neposredni ročni pogon, je Berliner razvil in začel prodajati okoli leta 1894–1895. Eldridge Reeves Johnson, kasnejši ustanovitelj Victor Talking Machine Company, je na Berlinerjevo pobudo razvil pogonski mehanizem na vzmet s centrifugalnim regulatorjem hitrosti. S tem je bilo zagotovljeno dokaj enakomerno in »samodejno« vrtenje gramofonske plošče in leta 1896 se je na tržišču pojavil »izpopolnjen gramofon« (ang. improved gramophone) z vzmetnim pogonom. Johnson je nato dobavljal Berlinerju vzmetne pogone za gramofone, kasneje pa tudi



Sl. 7 »Motorizirani gramofon« na vzmetni pogon (Library ... s. a. 2).

plošč iz vulkanita ali trde gume, po letu 1897 pa je začel za odlitke uporabljati termoplastično zmes šelaka, imenovano durinoid. Trša snov in zaradi manjšega rezalnega upora močnejše modulirana brazda je doprinesla nekoliko glasnejšo reprodukcijo posnetka kot pri valjih. Ker pa je kislina razjedla tudi stene brazde, imajo te plošče pri predvajanju razmeroma velik šum. (Burt 1963: 772B, Friedman 2002.)

ostale mehanske dele gramofona. Izpeljaj je tudi številne druge izboljšave pri gramofonu, med drugim je izpopolnil reproduksijski odjemnik. (Burt 1963: 772C.)

Johnson je razvil tudi postopek izdelave matric za tiskanje (negativov) iz posnetih originalov, tako da ni bilo več potrebno s pomočjo kisline fiksirati zapisa na originalu. Ponovno je preučil postopek snemanja na voščene plošče, kar sta uporabljala že Bell in Taintner, ter začel snemati nanje bočno brazdo pri konstantni globini rezalne igle. Ta postopek je nadgradil in z grafitnim prahom

Negativi, ki so jih uporabljali za tiskanje plošč, so bili narejeni iz zelo trde snovi, kljub temu pa so se pri tiskanju precej obrabili in po 500–600 odtisih postali neuporabni. Zato je Johnson leta 1902 patentiral proces tiskanja plošč, ki je bil sestavljen iz petih stopenj: matrica (originalni pozitiv), master (negativ iz matrice), sekundarna matrica (»mati«, pozitiv), »stamper« (»sin«, negativ za tiskanje plošč), plošča (pozitiv). S tem postopkom je bilo mogoče iz vsake sekundarne matrice (matere) izdelati do 600 stamperjev (sinov), z vsakim od njih pa odtisniti do 600 plošč. Preprost izračun pokaže, da je mogoče na tak način natisniti iz ene sekundarne matrice kar 360.000 plošč, iz originalne matrice pa prek 200 milijonov plošč.

naredil površino voščene plošče električno prevodno. Z elektroplastičnim procesom je bilo mogoče iz takšnega izvornika neposredno izdelati kovinski negativ za termoplastično tiskanje plošč. Tako tiskane plošče so imele precej čistejši zvok in manj šuma. Leta 1899 je Berliner dobil od Johnsona pravico za uporabo tega postopka.

Kar nekaj let je prodaja gramofonov in plošč naraščala, leta 1900 pa je bilo Berlinerjevemu podjetju s sodnim nalogo na osnovi domnevne kršitve patentov prepovedana nadaljnja proizvodnja in prodaja gramofonov. Johnson, ki je imel veliko tovarno za izdelavo sestavnih delov za gramofone, se je odločil, da bo začel prodajati gramofone in plošče sam. Začel je veliko propagandno kampanjo in množično ponujal plošče, izdelane na osnovi novega tehnološkega procesa. Sklenil je dogovor z Berlinerjem za njegove patente in oktobra leta 1901 je nastalo novo podjetje Victor Talking Machine Co., ki je bilo v skupni lasti Johnsona in Berlinerja, vendar pod Johnsonovim upravljanjem. V tem času je tudi Columbia Co., ki je pravkar začela proizvajati predvajalnike za plošče, dobila podoben patent za rezanje plošč, kot je bil Johnsonov. Po krajših

zapletih glede patentov so se na koncu dogovorili za skupno uporabo patenta tiskanja plošč, med seboj pa so si konkurirali predvsem v nižji prodajni ceni gramofonov in v prestižu, kakovosti ter popularnosti proizvedenih plošč. (Burt 1963: 772C)

Berliner je prodal licenco procesa masovne izdelave plošč mnogim podjetjem, ki so komercialno izdelovale plošče, med drugim tudi National Phonograph Company, Columbia Phonograph Company, Gramophon Company v Angliji, Fonotipia v Italiji, Pathé v Franciji, Odeon v Nemčiji itn. S tem se je začela masovna proizvodnja plošč in dokončna prevlada nad industrijo voščениh valjev.

ZAČETEK SNEMALNE INDUSTRIJE¹

Zgodovina zgodnjega obdobja snemalne industrije je precej nepregledna in zapletena, predvsem zaradi številnih podjetij, ki so se začela ukvarjati s tem poslom in so imela

¹ Poglavje temelji na delu *A Chronology...*(s. a.).

pogosto skoraj enaka imena. Poleg tega so bili lastniki in solastniki posameznih podjetij večkrat tudi solastniki drugih sorodnih podjetij. Poznavanje zgodovine snemalne industrije je lahko v veliko pomoč pri določanju starosti mehanskih zvočnih nosilcev in ugotavljanju načina, kako so bili posneti. Temu se kasneje prilagaja tudi njihovo predvajanje. V sledeči preglednici so kronološko razporejene ustanovitve nekaterih najpomembnejših podjetij, njihove reorganizacije in prevzemi ter osnovne poslovne povezave med njimi.

Leto	Ime podjetja	Lastništvo	Kratek opis
1878	Edison Speaking Phonograph Co.	Edisonova podjetja	Pet lastnikov delnic, med drugim tudi Gardiner G. Hubbard, tast A. G. Bella, je od Edisona odkupilo patent za proizvodnjo fonografa z zapisom na staniol za 10.000 dolarjev in 20 odstotkov soudeležbe pri dobičku. Podjetje je dalo v zakup predstavitvene pravice v promocijske namene.
1885	Volta Graphophone Co.	Bell / Columbia podjetja	Ustanovili so ga A. G. Bell in njegovi partnerji za predstavljanje in promoviranje grafofonov.
1886	American Graphophone Co.	Bell / Columbia podjetja	Ustanovila sta ga Bell in Tainter za proizvodnjo in prodajo grafofonov v ZDA in Kanadi pod licenco Volta Graphophone Co.
1887	Edison Phonograph Co.	Edisonova podjetja	Edison je odkupil vse premoženje Edison Speaking Phonograph Co. in podjetje reorganiziral kot Edison Phonograph Co.
1888	North American Phonograph Co.	Neodvisna podjetja	Ustanovil ga je Jesse Lipponcott, da bi zgradil mrežo lokalnih podjetij za proizvodnjo fonografov in grafofonov kot diktafonov. V zameno za pravico prodaje grafofonov je Lipponcott vložil 200.000 dolarjev v American Graphophone Co. in zagotovil letni odkup 5000 aparatov. Kupil je tudi nadzorno pravico nad Edisonvim patentom (za 500.000 dolarjev), od Ezraha T. Gilliland pa je odkupil ekskluzivno pravico trženja fonografov v ZDA za 250.000 dolarjev. Edison je obdržal proizvodne pravice za fonografe.
	Edison Phonograph Works.	Edisonova podjetja	Ustanovil ga je Edison za proizvodnjo in razvijanje fonografov, medtem ko so bili patenti in prodajne pravice v rokah North American Phonograph Co.
1889	Columbia Phonograph Co.	Bell / Columbia podjetja	Skupina mož, ki jih je pooblastila American Graphophone Co., je za prodajo gramofonov v Washingtonu D. C. ustanovilo Columbia Phonograph Co. Podjetje North American Phonograph Co. jih je pooblastilo za prodajo fonografov v tem območju.

Leto	Ime podjetja	Lastništvo	Kratek opis
1893	United States Gramophone Co.	Berline / Victor podjetja	Ustanovil ga je Emile Berliner, da bi privabil investitorje za gramofone. Najel je Freda Gaisberga, ki je že imel izkušnje pri snemanju s fonografi, da mu je pri tem pomagal. V Philadelphiji je našel investitorje za 25.000 dolarjev.
	American Graphophone Co. Columbia Phonograph Co.	Bell / Columbia podjetja	Predsednik Columbia Phonograph Co. doseže nadzor nad American Graphophone Co.
1894	Pathé Freres	Neodvisna podjetja	V Parizu brata Charles in Emile Pathé ustanovita podjetje za proizvodnjo njihovih lastnih »govorečih aparatov«, ki jih najprej poimenujeta Le Coq, kasneje pa Pathéphone.
1895	Berliner Gramophone Co.	Berline / Victor podjetja	V Philadelphiji je bilo ustanovljeno podjetje za proizvodnjo vse opreme in plošč pod licenco podjetja U. S. Gramophone Co. iz Washingtona.
	American Graphophone Co. Columbia Phonograph Co.	Bell / Columbia podjetja	Obe podjetji se povežeta: Graphophone Co. se posveti proizvodnji in razvoju, Columbia pa ureja preskrbo in prodajo.
1896	National Gramophone Co.	Berline / Victor podjetja	Ustanovil ga je Frank Seaman, da je prevzel preskrbo oglaševanja gramofonov ter dobil izključno pravico prodaje.
	National Phonograph Co.	Edisonova podjetja	Edison je razpustil North American Phonograph Co. in z rešitvijo svojih fonografskih patentov ustanovil novo podjetje za proizvodnjo in prodajo fonografov za domačo rabo.
1898	The Gramophone Co. (Anglija)	Berline / Victor podjetja	Podjetje v Londonu sta ustanovila William Barry Owen in E. Trevor Williams za proizvodnjo gramofonov in plošč v Evropi.
1900	The Gramophone & Typewriter Ltd. (Anglija)	Berline / Victor podjetja	The Gramophone Co. iz Londona je spremenilo svoje ime.
1901	Victor Talking Machine Co.	Berline / Victor podjetja	Ustanovil ga je Eldridge Johnson, da bi prevzel pravice v ZDA, ki jih je imel prej Berliner.
1906	Columbia Graphophon Co.	Bell / Columbia podjetja	American Graphophone Co. se je preuredilo in spremenilo ime tako, da je odražalo svojo združitev s Columbio.

Leto	Ime podjetja	Lastništvo	Kratek opis
1907	The Gramophone Co. (Anglija)	Berline / Victor podjetja	The Gramophone & Typewriter Ltd. je prevzelo nazaj svoje prejšnje ime in preselilo sedež podjetja iz Londona v Hayes.
1910	Thomas A. Edison, Inc.	Edisonova podjetja	Edisonova različna podjetja za proizvodnjo so se preuredila in združila pod skupnim imenom.
1918	Columbia Graphophon Manufacturing Co.	Bell / Columbia podjetja	Columbia se je reorganizirala.
1924	Columbia Phonograph Co., Inc.	Bell / Columbia podjetja	Louis Sterling iz Columbia Phonograph Co., Ltd. je v Londonu kupil celotno Columbio in jo reorganiziral.

RAZVOJ SNEMALNE INDUSTRIJE V EVROPI

Na prelomu prejšnjega stoletja se je razvoj snemalne industrije v Ameriki zaradi spora okoli patentov skoraj ustavil. Zato pa je bilo v Evropi ustanovljeno nekaj podjetij, ki so lahko neovirano delovala in se razvijala.

Začetek fonografske dejavnosti v Evropi je bil omejen predvsem na aktivnosti zastopnikov že obstoječih podjetij iz Amerike. V Nemčiji in Angliji so sicer že leta 1878 predstavili delovanje zgodnjega Edisonovega fonografa, ki je vzbudilo veliko zanimanja, vendar ni rodilo večjih rezultatov. Približno desetletje kasneje je Edison vložil veliko truda v predstavitev svojih naprav, predvsem tako, da je fonografe in njihovo delovanje predstavljal pomembnih osebnostim v Evropi. Vendar so bili uvoženi fonografi takrat predragi, da bi jih začeli ljudje uporabljati doma. Podobno kot v Ameriki so bili tudi tu ljudje pripravljeni plačati manjšo vstopnino in slišati »govorečo napravo«. Tako sta v Franciji brata Pathé za svojo restavracijo naročila iz Anglije fonograf, ki je postal velika zanimivost. Ker so želeli gostje kupiti takšno napravo tudi sami, sta se podjetna brata odločila, da bosta fonografe začela izdelovati sama. Ustanovila sta majhno delavnico in od leta 1894 izdelovala aparate in prazne valje. Posel je dobro napredoval, zato sta začela tudi snemati in razmnoževati posnetke z mehanskih postopkom; leta 1899 sta imela že dolg spisek posnetkov, predvsem sodobnih francoskih popularnih pevcev. V drugih evropskih državah je bilo v tem času zelo malo aktivnosti, ki bi bile povezane s proizvodnjo fonografov, gramofonov ali zvočnih nosilcev zanje. Izjema je morda le Nemčija, kjer je neki proizvajalec igrac začel leta 1889 izdelovati preproste gramofone na ročni pogon. Ta posel pa se ni dolgo obdržal. Fonografe je kasneje tržilo veliko manjših podjetij in trgovcev po Evropi, saj so aparati postali cenejši in dostopnejši za

domačo uporabo. Pojavilo se je tudi kar nekaj izdelovalcev fonografov v Evropi, ki so svoje izdelke ponujali v številnih oglasih. (Burt 1963: 772C.)

Na prelomu stoletja se je v Evropi pojavilo uspešno novo podjetje za prodajo gramofonov in plošč. Emile Berliner, ki mu je podjetje v Ameriki dobro uspevalo, je poslal leta 1897 svojega zastopnika Williama Barry Owena v London, da bi razširil podjetje tudi v Evropo. Owen je pridobil nekaj angleških investitorjev in maja 1898 v Londonu ustanovil Gramophone Company. Podjetje je imelo ekskluzivno pravico prodaje gramofonov in plošč v Evropi, poleg tega pa je postavilo v Londonu, na naslovu Maiden Lane 31, tudi snemalni studio. Poleti istega leta je prišel v London Fred Gaisberg s svojim bratom, prav tako snemalcem, in začeli so snemati. S pomočjo velike reklamne akcije je prodaja že istega leta dosegla proizvodne možnosti. Owen je maja 1899 ustanovil novo podjetje v Berlinu, vejo uspešnega podjetja iz Londona, in ga poimenoval Deutsche Grammophone, nato pa še podružnici v Rusiji in Avstriji, kasneje tudi v Franciji in Španiji ter v drugih večjih mestih Evrope. Septembra leta 1899 je Owen za podjetje odkupil izvirno sliko psa, ki poslušča fonograf, ki jo je poimenoval His Master's Voice. Slika je kmalu postala zaščitni znak podjetja Victor in približno desetletje kasneje tudi podjetja Gramophone Company. Prodaja gramofonov in plošč se je zelo povečala; leta 1900 je Gramophone Company v seriji majhnih katalogov že oglaševala okoli 5.000 plošč iz različnih držav. Tri leta kasneje, leta 1903, je imela npr. trgovina z glasbilo v Londonu na zalogi kar 100.000 plošč in 60 različnih gramofonov in fonografov ter je prodala okoli 3.000 plošč na dan. (Friedman 2002.)

Fred Gaisberg (1873–1951) je že leta 1889 snemal voščene valje, takrat še pri podjetju Columbia. Leta 1894 ga je v svoje podjetje pridobil Berliner, saj je bil Gaisberg navdušen nad kakovostjo posnetkov gramofonskih plošč. Gaisberg je postal vodja snemalcev v podjetju in je ostal na tem položaju do leta 1925, ko se je končalo akustično obdobje snemanja. Že zgodaj je spoznal, da je prihodnost gramofonskih plošč povezana s posnetki znanih izvajalcev klasične glasbe, zato je tako kot drugi snemalci iz podjetja, potoval po večjih krajih Evrope in sveta ter iskal sloveče glasbenike in glasbene talente.

Decembra 1900 je Owen vključil v podjetje tudi izdelavo pisalnih strojev in kasneje še električnih ur ter preimenoval podjetje v Gramophone and Typewriter Company. Proizvodnja novih produktov pa se je izkazala za neuspešno in leta 1907 je podjetje prevzelo nazaj svoje staro ime, Gramophone Company. Leta 1931 se je združilo skupaj z English Columbia v Electric & Musical Industries (EMI) in postalo eno najuspešnejših snemalnih podjetij.

Leta 1901 je v bilo Berlinu ustanovljeno podjetje International Zonophone Co., ki pa ga je leta 1903 kupil Gramophone Co. in s tem izločil konkurenco. Tudi ameriško podjetje Columbia Graphophone, ki je začelo izdelovati plošče leta 1902, je z njimi leta 1903 masovno vstopilo na evropsko tržišče. Ustanovljeno je bilo tudi podjetje International Talking Machine Co., ki je leta 1904

na tržišču prvič predstavilo obojestransko posneto ploščo, in sicer na svojih izdelkih (labelah) Fonotipia in Odeon. Nato so hitro sledile ustanovitve podjetij Anker, Beka, Favorit, Homophone, Lyrophone in Polyphone, ki so delovale v Nemčiji in zunaj nje. V Franciji je podjetje Pathé Freres leta 1906 dalo na tržišče prve plošče z globinskim zapisom. Pred letom 1910 so se v Evropi pojavila še podjetja Dacapo, Elsö Magyar Hanglemez, Janus-Minerva in Kalliope. Med podjetji se je začel ogorčen konkurenčni boj za tržišče, kar je povzročilo propad več manjših podjetij ali pa njihov prehod pod okrilje vedno močnejšega koncerna Lindström. (Lechleitner F. 2004.)

Podjetje Lindström je s proizvodnjo fonografov in gramofonov postalo zelo močno in je veliko investiralo v sektor gramofonskih plošč. V letih 1910–1913 je pridobilo podjetja Beka, International Talking Machines Co. z Odeonom in Fonotipio, večino delnic podjetja Favorit ter delež pri podjetjih Lyrophone in Dacapo. S tem je postalo največji koncern v Evropi, ki je nadzorovalo izdelavo in prodajo gramofonskih plošč. Pred izbruhom 1. svetovne vojne so bila tako v Evropi štiri podjetja, ki so ponujala gramofonske plošče: Columbia Phonograph Co. iz ZDA, Gramophone Co., Lindström AG in Pathé Freres. (Lechleitner F. 2004.)

Pomemben napredek pri snemanju plošč se je v 20. stoletju pojavil v obdobju med obema vojnama in predstavlja pojav električnega postopka snemanja. Leta 1925 je Henry C. Harrison iz podjetja Bell Laboratories predstavil električni postopek snemanja plošč, podjetje Western Electric pa je razvilo sistem in opremo za nov način snemanja. Električno posnete plošče so bile veliko bolj kakovostne kakor akustične, poleg tega pa je tak način snemanja omogočal tudi snemanje velikih zasedb (npr. simfoničnih orkestrrov), zato se je novi postopek hitro uveljavil. Licenco nad novim načinom snemanja sta najprej prevzeli podjetji Victor in Columbia v Ameriki, kmalu pa se je razširilo tudi na vsa druga podjetja. Po letu 1927 nobeno podjetje ni snemalo svojih plošč več akustično. (Lechleitner F. 2004.)

Med 2. svetovno vojno se je pojavila nova izboljšava pri zvočnem zapisu na ploščo: pri snemanju se nadzorovano ojačijo visoke frekvence zvočnega signala, pri predvajanju plošče pa se, nasprotno, visoke frekvence enako oslabijo. S tem se precej zmanjša šum plošče, predvsem pri višjih frekvencah.

Na uporabo t. i. mikrobrzde, naslednje pomembne izboljšave v gramofonski tehnologiji, je vplivalo veliko dejavnikov in postopnih izboljšav v gramofonski industriji. Že leta 1931 je npr. podjetje RCA Victor preizkušalo zapis na plošči z uporabo hitrosti vrtenja 33 1/3 obratov na minuto

V električnem postopku snemanja plošč se najprej izvrši akustično-električna pretvorba, kjer mikrofona zajame zvok, ta se spremeni v električni signal, ki ga je mogoče električno obdelati (ojačiti, filtrirati itn.). Tako obdelan električni signal se nato z rezalno glavo in električno-mehansko pretvorbo zapiše na mehanski nosilec.

ter podvojeno gostoto brazd, da bi s tem povečalo predvajalni čas plošče, vendar brez komercialnega uspeha, saj niso uspeli nadomestiti razširjenost starih plošč z 78 o/min. Leta 1948 je Columbia uspešno predstavila 12 col (30 cm) veliko ploščo (LP, ang. long play), ki se predvaja s hitrostjo 33 1/3 o/min in ima mikrobrazdo. Predvajalni čas takšne plošče je bil na vsaki strani okoli 23 minut. Leto kasneje je tudi podjetje RCA Victor predstavilo plošče z mikrobrazdo, vendar velikosti 7 col (18 cm) in s predvajalno hitrostjo 45 o/min. Oba formata novih plošč sta se na trgu dokaj hitro uveljavila in potem tudi zelo dolgo obdržala. Proizvodnja plošč z 78 o/min se je končala okoli leta 1960. (Burt 1963: 772F, Shoenherr 2005.)

ZAČETKI ZVOČNEGA SNEMANJA V GLASBENEM NARODOPISJU

Po mnenju Iryne Dovgaljuk (2000: 143) lahko uporabo fonografa pri raziskovanju glasbenega narodopisja razdelimo v tri kronološko zaporedne faze. Prva faza predstavlja t. i. »poskusna snemanja«, katerih cilj je bil predvsem preizkusiti in predstaviti tehnične možnosti fonografa pri raziskovanju in zapisovanju ljudske glasbe. V to obdobje sodijo npr. prva snemanja ameriškega raziskovalca J. W. Fewksa in Rusa J. Bloka v devetdesetih letih 19. stoletja. V drugo fazo uvršča »tematska snemanja« s terenskih odprav, kjer so s fonografom zapisovali glasbeno dogajanje, ki ga ob izvajanju na terenu ni bilo mogoče neposredno zapisati z notno pisavo. Takšna snemanja so bila značilna predvsem ob prehodu iz 19. stoletja v 20. stoletje in v prvem desetletju 20. stoletja. Predstavnica te vrste snemanj je npr. ruska raziskovalka J. E. Linjova, ki je preučevala in zapisovala predvsem rusko večglasno petje. V tretjo in zadnjo fazo uporabe fonografa pa uvrsti »sistematična snemanja« v etnomuzikologiji, kjer raziskovalci na nekem geografskem območju celovito raziskujejo in snemajo ljudsko glasbo različnih oblik. Sem sodijo npr. terenski posnetki B. Bartóka in Z. Kodályja na Madžarskem, L. Kamieńskiego na Poljskem ter mnogi drugi posnetki raziskovalcev, ki so v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja pri svojem delu uporabljali zvočno dokumentiranje.

Omenjene faze predstavljajo le grobo delitev različnih obdobj in načinov uporabe fonografa. Vseh raziskovalcev, ki so pri svojem dokumentiranju uporabljali fonograf, seveda ni mogoče preprosto uvrstiti v eno od omenjenih obdobj, saj so zaradi številnih okoliščin uporabljali fonograf na različne načine in za različne namene. V nadaljevanju se bom osredotočil predvsem na tiste zbiratelje, raziskovalce in ustanove, ki so s svojim delom posredno ali neposredno vplivali na zgodnje terenske posnetke ljudske glasbe pri nas.

PRVI POSKUSI TERENKEGA SNEMANJA

ZAČETEK V AMERIKI

Prvi zvočni posnetki ljudske glasbe so nastali v Ameriki leta 1890, ko so pri raziskovanju indijanske kulture prvič poskusno uporabili fonograf. Fonograf je takrat pred-



Jesse Walter Fewkes (1850–1930) je bil po izobrazbi zoolog, ki se je izšolal na Harvardu in v Leipzigu. Enega Fewkesovih zooloških raziskovalnih projektov je finančno podprl njegov bogati sošolec s Harvarda, Augustus Hemenway. Njegova mama, Mary Hemenway, je kasneje spodbudila Fewkesa, da se je leta 1890 udeležil odprave k Indijancem plemena Zuni in naredil prve etnomuzikološke posnetke s fonografom.

Fewkes se je leta 1890 pripravil na poletno Hemenwayevo terensko odpravo med Indijance plemen Hopi in Zuni na severozahodu ZDA, kjer je želel uporabiti tudi fonograf. Kasneje, leta 1891, v enem od svojih poročil navaja, da so mu tudi drugi svetovali posneti glasbo plemena Zuni s pomočjo fonografa in dodaja, da je poznal razmišljanja različnih



Sl. 8 Dva valja iz zbirke prvih terenskih posnetkov marca 1890 in nekoliko mlajši grafophon Columbia iz leta 1895 (Shoenherr 2003).

stavljal še popolnoma novo tehnologijo, ki se je le malo pred tem pojavila na tržišču. Uporabnost nove tehnologije pri terenskem etnografskem delu je zelo navdušila prve raziskovalce, zato so svoje izkušnje s terenskih snemanj in poročila o uporabnosti posnetkov pri raziskovalnem delu takoj objavili v različnih strokovnih revijah in s tem med folkloristi, jezikoslovci in etnografi začeli popularizirati novo raziskovalno metodo. O prvih poskusih terenskega fonografitiranja v znanstvene namene so hitro izvedeli tudi raziskovalci v Evropi in kmalu tudi sami začeli uvajati fonografitiranje. (primerjaj Dahlig 2002, Tari 2002.)

Danes je splošno znano in velikokrat navajano, da je prve etnomuzikološke posnetke s fonografom naredil Jesse Walter Fewkes, ko je posnel petje in govor Indijancev Passamaquoddy. Različni viri so manj enotni glede datuma teh posnetkov, saj navajajo različne letnice, od 1889 do 1892 (primerjaj Sárosi 1990: 12, Elschek 1961:

295, Urbancová 2006: 2 idr.). Navajanje različnih letnic je verjetno napaka ali površnost piscev, saj so okoliščine prvih posnetkov dobro dokumentirane in publicirane.

Fewkes je zaradi pomislekov glede uporabnosti fonografa pri terenskem etnografskem delu želel najprej preizkusiti fonograf v okolici Bostona, kjer je takrat živel. Med 15. in 17. marcem 1890 je v Calaisu v Mainu posnel Noela Josephsa in Petra Selmora, ki sta zapela nekaj pesmi ter povedala nekaj pripovedi v jeziku Indijancev Passamaquoddy (Shoenherr 2003). Rezultat tega poskusnega snemanja je zbirka okoli tridesetih valjev, katerih kakovost je dovolj dobra, da jih je bilo mogoče transkribirati še skoraj stoletje kasneje. S posnetki in uporabnostjo fonografa v etnomuzikološke namene je bil Fewkes zelo zadovoljen in je že maja 1890, le dva meseca po nastanku posnetkov, objavil poročilo v reviji *Science* ter priporočil uporabo fonografa predvsem pri jezikovnih raziskavah (Brady 1999: 55). Navdušujoča poročila je objavil v kar treh revijah in s tem hitro obvestil strokovno javnost o uporabnosti nove tehnologije. V velikem pričakovanju je napovedal skorajšnjo uporabo fonografa v »pravih« terenskih razmerah pri Indijancih plemena Zuni.

Odprave k Indijancem plemena Zuni pa se Fewkes ni le udeležil, ampak jo je po spletu okoliščin celo vodil. Prvotno je bil za vodjo določen Frank Hamilton Cushing, ki je že pred tem vodil odpravo na to področje in raziskoval kulturo plemena Zuni. Zaradi bolezni pa ga je Mary Hemenway zamenjala s Fewkesom in njemu zaupala celotno štiriletno vodenje projekta. Fewkes je nato v letih 1890 in 1891 z obilico navdušujočih člankov seznanjal javnost o svojih uspehih s fonografom. Njegovo zanimanje za raziskovanje indijanske kulture in fonografiranje pa je po smrti Mary Hemenway (leta 1894) usahnilo in po letu

etnologov, ki so želeli s pomočjo fonografa »zaščititi« jezike Indijancev, vendar aparature zaradi tehnične nepopolnosti niso uporabili (Brady 1999: 53–54). Verjetno je bila med temi »drugimi«, ki so mu svetovali uporabo fonografa, tudi Mary Hemenway, ki je že pred leti ustanovila in finančno uresničila Hemenwayevo jugozahodno arheološko odpravo. Bila je velika človekoljubka in darežljiva podpornica mnogih etnoloških odprav, zato je finančno podpirala številne zgodnje terenske raziskave indijanske glasbe in ritualov. Bila pa je tudi večinski lastnik podjetja Edison Phonograph Company in ključna oseba pri začetkih komercialne proizvodnje fonografov leta 1888. Zato ni nenavadno, da je bila med pobudniki uporabe fonografa pri terenskih etnoloških odpravah in je kasneje spodbujala uporabo fonografov pri takšnih raziskavah. Od 158 večjih terenskih etnografskih raziskav, ki so potekale v prvih petih letih, ko je bil fonograf že dostopen, je Mary Hemenway finančno podprla kar 141 odprav. Čeprav je vzrok njene začetne pobude za uporabo fonografa pri etnografskem terenskem delu verjetno finančne narave, je raziskovalcem kasneje olajšala pridobivanje fonografov in jih s tem razbremenila dragih celoletnih najemnin za aparature. Z njeno smrtjo leta 1894 se je končala prva faza uporabe fonografa pri terenskem delu v Ameriki. (Brady 1999: 129–130.)



Frank Hamilton Cushing (1857–1900) je bil veliko bolj intuitivne narave kot aristokratski J. W. Fewkes in se je zaradi pristnejšega stika z raziskovano kulturo, v nasprotju z Fewkesom, tudi delno naučil španščine in jezika zuni. Žal pa je bil precej nesistematičen pri terenskem dokumentiranju in je svoja dognanja slabo publiciral, zato o njegovem delu ni ostalo veliko dokazov. Franz Boas ga je cenil kot izredno sposobnega moža, katerega delo pa bo zaradi slabega dokumentiranja potrebno opraviti še enkrat. V nasprotju s Fewkesom, ki je kulturo Indijancev snemal le mehanično, brez večjega osebnega interesa in zavzetosti, je bil Cushing velik ljubitelj in poznavalec indijanske kulture. (Brady 1999: 58.)

1891 verjetno ni posnel ničesar več. Valji s teh snemanj so se ohranili, dobro znana pa so tudi poročila in članki o tem pionirskem snemalnem delu, ki večkrat vsebujejo precej samohvale. Tako so posnetki iz leta 1890 prvi zvočni zapisi, kjer je tudi dokumentirana in publicirana uporaba fonografa pri etnografskem delu. (Brady 1999: 56.)

Zelo verjetno pa je, da Fewkes ni bil prvi, ki je uporabil fonograf za snemanje indijanske kulture. Po nekaterih poročilih ga je namreč pri tem prehitel njegov tekmeč Frank Hamilton Cushing. Na podlagi zapisov v dnevniku Johna J. Bourka, enega od prvih članov American Folklore Society in aktivnega zbiratelja, je mogoče razbrati, da je ob obisku pri bolehnem Cushingu 26. maja 1889 le-ta imel ob sebi *grafofon*, s katerega je transkribiral besedila plesov Indijancev plemena Zuni, Apačev in Navajo. Če so ti podatki točni, je imel Cushing etnografske zvočne posnetke že vsaj leto prej, preden je Fewkes začel preizkušati fonograf. (Brady 1999: 57.) Ti posnetki se žal niso ohranili, ni pa tudi znano, ali so bili resnično posneti na terenu.

Prve raziskave, ki so preučevale uporabnost fonografa izključno za etnomuzikološke namene, pa je opravil filolog Benjamin Ives Gilman. Njemu je namreč Mary Hemenway zaupala analizo posnetkov, ki jih je leta 1890 naredil Fewkes med Indijanci plemena Zuni. Gilmana je prvenstveno zanimala tehnična zanesljivost fonografskih posnetkov in njihova uporabnost v primerjalni muzikologiji in je že leta 1891 zelo natančno opisal svoj postopek transkribiranja valjev. Nad posnetki in natančnostjo fonografa je bil navdušen in je priporočil takšno raziskovalno metodo tudi v prihodnje. Gilmanovo delo je dobro poznal Erich M. von Hornbostel in ga je zato imenoval za prvega učenjaka, ki je uporabil fonograf pri znanstvenem preučevanju glasbe. (Brady 1999: 80.)

O uporabi fonografa pri etnografskem delu se je veliko govorilo v ameriških strokovnih krogih, fonograf pa so pri terenskem delu med leti 1890 in 1935 v Ameriki intenzivno uporabljali skoraj vsi profesionalni folkloristi. O tem pričajo tudi številni članki v prvih številkah revije *Journal of American Folk-Lore*. Med vodilne raziskovalce v tistem obdobju, ki so pri svojem delu uporabljali fonograf, sodijo med drugim Alice Fletcher, Percy Grainger, Benjamin Ives Gilman, Franz Boas, Frances Densmore, John Lomax in drugi. S svojim delom so odločilno vplivali na uporabo fonografa tudi v Evropi in drugod po svetu.



Franz Boas (1858–1942) je bil začetnik moderne antropologije in večkrat imenovan kot »oče ameriške antropologije«. Z uporabo znanstvenih metod pri svojem raziskovanju je neposredno vplival na številne raziskovalce, med njimi je bilo tudi veliko njegovih študentov, ki so v začetku 20. stoletja pri svojem delu uporabljali zvočna snemanja. Tudi sam je dosti hodil na teren, kjer je veliko uporabljal fonograf. Boas je študiral v Berlinu in je bil prijatelj Carla Stumpfa. Veliko je snemal predvsem v letih 1893 in 1897, ko je raziskoval Indijance plemena Kwakiutl in Thompson River; te posnetke je kasneje podaril Phonogramm-Archivu v Berlinu. (Simon 2000: 50.)

Sl. 9 Frances Densmore med terenskim snemanjem s fonografom (Brady 1999: 92).

PRVI POSNETKI V EVROPI

Po do sedaj znanih podatkih naj bi v Evropi prvič uporabili fonograf za snemanje ljudske glasbe v Rusiji. Pozimi leta 1894 je ljudski pevec balad Ivan Rjabinin nastopal v Moskvi, njegovo petje pa so posneli na fonograf (Myers 2006). Posnetke je naredil Julij Blok, ki je prvi prinesel v Rusijo fonograf in z njim izvedel številne posnetke; posnel je glas Tolstoja, Čajkovskega, izvajanja vodilnih ruskih pevcev in instrumentalistov, različnih ljudskih pevcev ter številne druge (Vajdman 2003: 1). Blokovo snemalno delo je precej dobro raziskano

Julij Ivanovič Blok (1858–1934) je vodil delniško družbo, ki je uvažala v Rusijo tehnične novosti. Bil je strasten ljubiteljski glasbenik in precej dober violinist, znanec Čajkovskega in številnih drugih ruskih skladateljev, pisateljev in umetnikov. Ravno njegovo znanstvo s Čajkovskim je bilo povezano z uvajanjem Edisonovega fonografa v rusko

življenje. V arhivu Čajkovskega so se ohranila Blokova pisma, ki razkrivajo začetke zvočnih snemanj v Rusiji. Tako je Blok pisal Čajkovskemu v pismu z dne 4. oktobra 1889:

»Sporočam vam skrivnost! Pred dvema mesecema sem bil pri Edisonu v njegovem laboratoriju. Osebnost mi je izročil fonograf, da bi ga demonstriral pred carjem ter v glasbenih in znanstvenih krogih. Prepričan sem, da vas ta genialni aparat ne bo le zainteresiral, temveč vas bo tudi osupnil, ker bo prav za skladatelje imel, po mojem mnenju, izredno velik pomen. Čez en teden bom imel novo baterijo in vam bom s posebnim zadovoljstvom zapel in zaigral cel ameriški program na vseh mogočih glasbilih, ker mi je Edison prav tako dal cela dva ducata valjev s posnetki, ki so bili producirani pri njem v laboratoriju. Nikomur ne povejte o tem mojem sporočilu, kajti uradno bom pokazal fonograf šele po njegovi demonstraciji na dvoru. Vam pa sem z zadovoljstvom pripravljen pokazati ga konec prihodnjega tedna, če boste lahko določili večer. Z globokim spoštovanjem, Julij Blok.« (Vajdman s. a.: 1.)

Očitno je do srečanja in poslušanja valjev res prišlo, kajti ohranil se je odziv Čajkovskega o Edisonovem fonografu, datiran s 14. oktobrom 1889: *»Fonograf je nedvomno najbolj presenetljivo, najlepše in najbolj zanimivo odkritje med vsemi tistimi, ki delajo*

in dokumentirano ter lepo pokaže začetke uporabe fonografov za glasbena snemanja.

O posnetkih ljudskega pevca Ivana Rjabinina, ki jih je naredil J. Blok na koncertu v Moskvi, žal ni veliko podatkov, čeprav je o koncertih sicer precej znanega. Etnografski oddelek in Glasbeno-etnografska komisija Društva ljubiteljev prirodoslovja, antropologije in etnografije sta v letih 1893–1906 v Moskvi prirejala t. i. »etnografske koncerte«, na katerih sta želela »popularizirati motive ruske in drugorodne« ljudske glasbe. Prvi takšen koncert je bil 11. marca 1893. Pozimi 1894 je nastopil na etnografskem koncertu znameniti pevec pripovednih pesmi Ivan Trofimovič Rjabinin. O vtisih z nastopa so leta 1894 v reviji *Etnografičeskoe obozrenie* v članku *Pripovednik I. T. Rjabinin in njegovi napevi* poročali:

»Za svojih petdeset let je bil Rjabinin videti precej mlajši, brez vsakih znakov sivine v rdečih laseh in bradi, majhne rasti, oblečen v brezrokavnik starega kroja, s tiho zamišljeno govorico in počasnimi gibi. Dajal je vtis umirjenega in razsodnega človeka. Scena na koncertih, ki jih je imel Rjabinin, je bila nenavadno preprosta. Sredi dvorane se je dvigala navadno katedra, nanjo so postavili mizo in stol, na mizi je bila steklenica s kvasom. Okrog tega prostora so bili razvrščeni predavatelji, njihove družine, starši in sorodniki gojencev, ki so izkoristili priložnost; potem pa živopisana skupina samih učencev z očitnim izrazom radovednosti na mladih smejočih se obrazih. Še nekaj trenutkov in nastala je mrtva tišina in pristen, nekoliko tih in mehak tenor se je razlegel po dvorani in takoj očaral poslušalce z originalnostjo in lepoto napeva.« (Smirnov 1996: 3.)

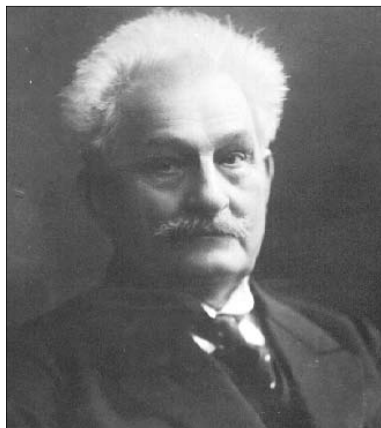
Na koncertu je Blok napravil zvočne posnetke ruskih pripovednih pesmi *bilin*. Objavljena je bila tudi fotografija s tega snemanja, in sicer leta 1895 v reviji *Etnografičeskoe obozrenie*. Naslednjo zimo, v času božiča 1895 in v začetku leta 1896, je imela v Moskvi zelo odmevne koncerte pevka pripovednih pesmi Irina Andrejevna Fedosova. Na enem od teh koncertov je Blok tudi njo posnel s fonografom. (Smirnov 1996: 4)

Blok je potem, ko je v času 1. svetovne vojne zapustil Rusijo, nekaj časa živel v Nemčiji in še naprej delal fonografske posnetke. Potem je v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja živel v Švici in tam napisal zanimive spomine. (Vajdman s. a.: 2.)

Na Češkem je Leoš Janáček nameraval uporabljati fonograf pri terenskem zbiranju ljudske glasbe že leta 1892. V času priprav na veliko češko-slovanško etnografsko razstavo v Pragi, ki je bila leta 1895, lahko v njegovem pismu Martinu Zemanu, napisanem oktobra 1892, preberemo, da je z denarjem, ki so ga prispevala regionalna ministrstva, naročil fonograf. V pismu posebej poudari, da je naročilo fonografa zelo pomembna stvar. Tudi v pismu, napisanem najverjetneje nekje sredi leta 1893, Janáček sporoča priznani etnografiji Lucii Bakešovi, da je kupil fonograf, ki je že na poti iz Berlina. Ne ve se, ali je Janáček fonograf res dobil in z njim tudi snemal, saj se morebitni zvočni posnetki niso ohranili, niti ni podatkov o morebitnih snemanjih (Toncrová 1998: 38 in 139). Od kod je dobil idejo za tako zgodnjo uporabo fonografiranja, tudi ni znano. Če bi se snemanja okoli leta 1893 morda res izvedla, bi bila to najstarejša uporaba fonografa za etnomuzikološke raziskave v Evropi.

Tudi na Madžarskem so hitro spoznali pomen fonografiranja pri raziskovalnem etnomuzikološkem delu ter začeli pisati o tej novi metodi. Že leta 1891 je Madžarsko etnografsko društvo poročalo o upešnem fonografiranju ameriških Indijancev plemena Passemaquoddy, ki ga je izvedel Fewkes leto prej (Tari 2002: 459). Tudi sami so želeli preizkusiti novo metodo zapisovanja in Madžarsko etnografsko društvo je leta 1896, po večletnih prošnjah, dobilo denar za nakup fonografa. Z njim je začel snemati Béla Vikár (1859–1945) in do leta 1900 posnel v različnih krajih Madžarske že okoli 500 valjev (Tari 2004: 84). Čeprav sodijo njegovi posnetki v zgodnje obdobje terenskih etnomuzikoloških snemanj, pa Vikár ni snemal le poskusno in posamično, ampak je s fonografom sistematično dokumentiral ljudsko glasbo.

čast 19. stoletju. Slava velikemu izumitelju Edisonu.» (Vajdman s. a.: 1.) Kasneje, najverjetneje med 6. in 10. januarjem 1890, je Blok posnel tudi voščeni valj, na katerem je glas Čajkovskega in nekaterih drugih znanih ruskih glasbenikov tistega časa. Čajkovski na njem med drugim vzklikne: »*Vsa čast Bloku, Edisonu pa še bolj.*» Zelo zanimiva je tudi usoda tega valja, ki nosi oznako 283. V času 1. svetovne vojne je bil pripeljan iz Rusije, 2. svetovno vojno je preživel v Berlinu in se spet vrnil v Rusijo v St. Peterburg, kjer so ga leta 1997 končno opazili in prepoznali njegovo vsebino. (Vajdman 2003: 2–3.)



Leoš Janáček (1854–1928) se je že od vsega začetka svojega folklorističnega dela ukvarjal z vprašanji »idealnega« zapisovanja ljudske pesmi, saj se je kot skladatelj dobro zavedal razkoraka med ljudsko izvajalsko prakso in možnostmi notnega zapisa. Dobro je poznal dela ruskih folkloristov, med drugim npr. raziskovalno delo Linjove, in je študiral objavljene transkripcije posnetkov Rozdolskega. (Procházková 1998: 114.) Čeprav ni podatkov o tem, pa je verjetno poznal tudi prve ameriške objave o zapisovanju ljudske glasbe s fonografom.

Prve posnetke ukrajinske ljudske glasbe je naredil Valentin Moškov leta 1898. V božičnem času je posnel nekaj ljudskih božičnih pesmi, a se ti posnetki žal niso ohranili (Dovgaljuk 2000: 143). Na Slovaškem je na terenu prvi uporabil fonograf Karol Medvecký, narodopisec in ljubitelj ljudskih pesmi. Leta 1901 je s fonografom posnel v vasi Detva nekaj ljudskih pesmi in instrumentalne glasbe, katerih transkripcije je kasneje tudi objavil (Polívka 1906: 173). Prve terenske zvočne posnetki na Poljskem je leta 1904 naredil filolog Roman Zawiliński (1855–1932). Za jezikovne študije je posnel dva valja, na katerih je dokumentiral svatbeno pesem in povabilo na svatbo (Dahlig-Turek 2004: 162).

Z AČETKI TEMATSKIH IN SISTEMATIČNIH SNEMANJ TER USTANOVITEV ZVOČNIH ARHIVOV V EVROPI

ZVOČNA SNEMANJA J. E. LINJOVE

V Rusiji je bilo precej raziskovalcev ljudske glasbe, ki so pri svojem delu tudi fonografirali. Zelo veliko zaslug za zgodnje posnetke slovenskih ljudskih pesmi pa ima ruska raziskovalka J. E. Linjova.² Njene znanstvene objave in uspešno delo s fonografom so poznali številni raziskovalci ljudske glasbe tistega časa, med drugim tudi Slovenca Karel Štrekelj in Matija Murko.

V osemdesetih letih 19. stoletja je bila Linjova povezana z moskovskim študentskim ilegalnim društvom prevajalcev in založnikov, ki je izdalo vrsto del Marxa in

² Pisava raziskovalkinega priimka se v latinici pojavlja v različnih oblikah: pogosto se piše kot Lineva, kar je navadno prečrkovanje iz cirilice, večkrat tudi kot Lineff, Linjowa ali Linowa. Sam sem po nasvetu strokovnjakov za ruski jezik uporabil pisavo Linjova, ki odraža izgovorjavo njenega priimka. Takšen način pisave je sprejet za pisavo ruskih imen v slovenščini.

Engelsa v ruščini. Prevajala je Engelsa, ki ga je tudi osebno poznala, in si z njim dopisovala. Leta 1889 se je poročila z inženirjem Aleksandrom Linjovom, ki je bil povezan z ruskimi narodovoljci. Zaradi svojih revolucionarnih aktivnosti je bil nekaj časa v zaporu, leta 1890 pa je bil prisiljen emigrirati v tujino. Linjova je odšla z njim za dve leti v London in nato leta 1892 v New York, kjer sta ostala do leta 1896. (Bol'shaja ... 1954: 144, Baker's ... 1971: 958–959.)

V Ameriki je Linjova organizirala ruski pevski zbor, ki je pod njenim vodstvom izvajal rusko klasično in ljudsko glasbo. Delo Linjove z zborom je neposredno povezano tudi z njenim zanimanjem za ljudsko glasbo in seznanjanjem s fonografom. Z zborom je že konec leta 1892 nastopila v Carnegie Hallu v New Yorku, nato pa so bili povabljeni na veliko mednarodno razstavo v Chicagu leta 1893, kjer je zbor poleg slikarskih del ruskih umetnikov predstavljal glasbeno kulturo Rusije na tej razstavi. Izkazalo se je, da je bil nastop zbora ena najboljših prireditev na razstavi, zato je ta gostoval še po drugih krajih Amerike. Čeprav začetki zanimanja Linjove za ljudsko glasbo segajo verjetno že v obdobje pred emigracijo, so povezani predvsem z delovanjem njenega pevskega zbora. Tako je v Chicagu izdala strokovno zbirko prevodov ruskih ljudskih pesmi, ki jih je opremila z bogatimi opombami in komentarji. (Bailey in Lobanov 1999: 1.)

V Ameriki je Linjova začela tudi poskusno uporabljati fonograf. Najverjetneje ji ga je predstavil Henry E. Krehbiel, ki je bil glasbeni kritik pri New York Tribune. Bil je avtor več knjig o glasbi in eden zgodnjih pobudnikov znanstvenega preučevanja ljudske glasbe. V devetdesetih letih 19. stoletja je imel številna javna predavanja o ljudski glasbi. Podobno kot Linjova je tudi Krehbiel zagovarjal čim bolj natančen zapis besedila in



Ruska pevka in folkloristka Jevgenija Eduardovna Linjova, z dekliškim priimkom Papric, se je rodila v Brestu (tedanjem Brest-Litovsku) 9. 1. 1854 in umrla v Moskvi 24. 1. 1919. Oče je bil učitelj in nato direktor srednje vojaške šole, mama pa pevka in glasbena pedagoginja. Linjova je študirala petje na moskovskem, peterburškem in dunajskem konservatoriju in debitirala na Dunaju leta 1873. Kot pevka (kontraalt) je nato nastopala v opernih hišah Dunaja, Budimpešte, Pariza, Londona in Moskve. V svojem raziskovalnem in zbirateljskem delu je veliko uporabljala fonograf in z njegovo pomočjo prišla do pomembnih ugotovitev pri preučevanju ruskega večglasnega petja. Nekateri jo imajo za največjo rusko folkloristko v obdobju konca 19. in začetka 20. stoletja. (Muzička ... 1963: 109.)

melodije ljudskih pesmi. Mogoče je, da je Krehbiel s fonografom posnel nekaj pesmi, ki jih je izvajal pevski zbor Linjove. (Bailey in Lobanov 1999: 8.)

Leta 1896 je Linjova prišla skupaj s svojim možem v Moskvo, kjer naj bi ta kot inženir sodeloval pri gradnji prve linije moskovskega tramvaja. Na pobudo skladatelja Blaramberga sta bila Jevgenija in Aleksander Linjov povabljeni v Etnografski oddelek Društva ljubiteljev prirodoslovja, antropologije in etnografije; Linjova kot glasbenica, njen mož pa kot inženir, ki se je spoznal tudi na najnovejše naprave za zapisovanje zvoka. Ena najpomembnejših nalog Etnografskega oddelka je bilo namreč zapisovanje ljudskih melodij, zato je bilo kmalu postavljeno vprašanje o natančnem posnetku ruskega večglasnega petja. Aleksander Linjov je kot inženir menil, da je tak posnetek načeloma mogoče narediti, in sicer bodisi s pomočjo posebne konstrukcije fonografa bodisi z uporabo celega sistema fonografov. (Kann-Novikova 1952: 47.)

Kljub omenjenim slabostim je Linjova svoje prvo terensko snemanje večglasnih ljudskih pesmi izvedla prav z Edisonovim fonografom poleti 1897, ko je odšla zapisovat v centralno Rusijo. O tem poroča kratka notica v eni od številčk časopisa *Russkija Vedomosti* iz leta 1897:

»Letošnje poletje je po naročilu Etnografskega oddelka Društva ljubiteljev prirodoslovja, antropologije in etnografije umetnica cesarske opere E. Linjova Papric začela potovanje po Rusiji z namenom zbiranja starih ruskih pesmi, pretežno večglasnih. Linjova ima namen snemati pesmi s fonografom, kar bo omogočilo, da dobimo vzorce popolnoma originalnega ljudskega večglasja, ujetega s fonografsko natančnostjo.« (Kann-Novikova 1952: 46.)

Njen namen, da bi pri zapisovanju uporabila fonograf, pa je bil v začetku očitno sprejet precej nezaupljivo. O skeptičnem odnosu okolice govori sama zbirateljica v svojih neobjavljenih zapiskih:

»Še pred kratkim sem odpotovala iz Moskve z bridkim občutkom. Ko sem sporočila nekaterim prijateljem svojo idejo, da bi snemala večglasne ljudske pesmi s fonografom, je samo en glasbenik, ki je že imel izkušnje s snemanjem, rekel: to je pravi način. Vsi drugi pa so zmajevali z glavami in skomigali z rameni.« (Kann-Novikova 1952: 64.)

Kljub dvomom so bili rezultati prvih terenskih snemanj zelo dobri, o čemer so poročali tudi časopisi. Tako lahko preberemo, da so se kmalu po vrnitvi Linjove z odprave leta 1897 zbrali na zasedanju člani društva, prisostvovali pa so tudi številni ljubitelji ljudskih pesmi. Avditorij je zelo pozorno poslušal pripoved Linjove o potova-

nju, ki ga je zbirateljica ilustrirala s predvajanjem zvočnih zapisov pesmi. Zvočna predstavitev je bila zelo uspešna, saj se je petje dobro slišalo, slišati je bilo mogoče celo posamezne glasove. (Kann-Novikova 1952: 77.)

Tudi kasnejša predavanja Linjove o njenih raziskavah na terenu, ponazorjena s predvajanjem terenskih zvočnih posnetkov, so naletela na širok odziv v ruskem tisku. Po poročanju tiska je fonograf v vlogi poročevalca predvajal posnete ljudske pesmi iz centralne Rusije precej korektno. Nekatero večglasno pesmi svatbenega značaja so bile predstavljene precej dobro in so dale celovito predstavo o posnetih motivih. Časopis *Rusija* leta 1899 celo piše o teh predstavitvah: »Rezultati poskusa gospe Linjove so čudoviti.« (Kann-Novikova 1952: 77.)

Po besedah Novikove je Linjova v času svojih prvih terenskih raziskav in snemanj po Rusiji v letih 1897–1900 posnela 170 pesmi. Seznam posnetkov je zapisala Linjova sama in je ohranjen v zvočnem arhivu v St. Peterburgu. Iz tega obdobja naj bi se ohranilo okoli 100 njenih vošččenih valjev. (Kann-Novikova 1952: 74.)

Prva potovanja Linjove so vzpodbudila tudi nadaljnje delo pri raziskovanju ljudske glasbe. Organizacijo raziskav je kmalu prevzela Glasbeno-etnografska komisija, ki je bila ustanovljena pri Društvu ljubiteljev prirodoslovja, antropologije in etnografije. V njej so bili tudi najvidnejši skladatelji, npr. Rimski-Korsakov, Ipolitov-Ivanov, Tanjejev ter številni drugi glasbeniki in etnografi.

Leta 1903 je Linjova postala tajnica te komisije. (Kann-Novikova 1952: 78.)

Leta 1903 se je Linjova odpravila raziskovat v Ukrajino. To potovanje je bilo njeno zadnje zbirateljsko delo, ki je pustilo opazno sled v ruski glasbeni kulturi, saj je bilo gradivo, nabrano v tej odpravi, enako kot gradivo prejšnjih potovanj, delno objavljeno. Linjove prva objava rezultatov raziskovanja ljudske glasbe, ki je temeljila predvsem na opravljenem terenskem delu in njenih fonografskih zapisih, je izšla leta 1904. Leta 1910 se je Linjova po nalogu ruskega geografskega društva odpravila na



Inženir Aleksander Loginovič Linjov (1840–1916) je za potrebe raziskav svoje žene J. E. Linjove izpopolnil fonograf za snemanje večglasnih pesmi. Namesto enega je uporabil tri lijake, ki jih je spojil v skupni izhod k membrani in rezalni igli. S tem je pripomogel k uravnoteženju posameznih glasov pri večglasnem petju in omogočil snemanje bistveno večjega števila pevcev. Z navadnim Edisonovim fonografom je bilo sicer mogoče hkrati ustrezno posneti največ pet do šest pevcev. (Kann-Novikova 1952: 48.)

Kavkaz, da bi tam posnela pesmi ruskih sektantov. Leta 1913 pa je »na lastno pobudo odpotovala v Galicijo, na Češkoslovaško in zraven ležeče slovanske dežele. Interes za pesemsko umetnost zahodnih Slovanov se je rodil pri Linjovi verjetno že 1909, ko je bila na Dunaju na mednarodnem glasbenem kongresu.« (Kann-Novikova 1952: 138.) Potovanja po letu 1903 so imela veliko manjši pomen za rusko kulturo, saj niso bila osredotočena na raziskovanje ruske ljudske lirike in ruskega ljudskega večglasja. Poleg tega rezultati zbirateljskega dela 1910–1914 niso pustili tiskanih sledov v ruski glasbeni kulturi. (Kann-Novikova 1952: 138.)

Zadnja etnografska pot Linjove je bila v Kaluško gubernijo poleti 1914, tik pred začetkom 1. svetovne vojne. Žal se niso ohranili podatki o tem, kaj je Linjova tam zapisala in posnela. Med 1. svetovno vojno se je zaradi vojnih razmer posvetila predvsem poučevanju, populariziranju in predstavljanju ljudske glasbe, saj je že od leta 1906 predavala na konzervatoriju za ljudsko glasbo v Moskvi. Umrla je 24. januarja 1919. (Kann-Novikova 1952: 154.)

Linjova je v svojem raziskovanju prekrizarila centralno Rusijo in novgorodsko gubernijo (1897–1901), Ukrajino (1903) in Kavkaz (1910), leta 1913 pa je snemala tudi v deželah Avstro-Ogrske (Myers 2006). Posnela naj bi skupaj 540 pesmi iz Rusije, 120 iz Ukrajine in 120 iz Slovenije in Hrvaške (Mužička ... 1963: 109, Bol'shaia ... 1954: 144). Vsega skupaj torej 780 pesmi.

TERENSKA ZVOČNA SNEMANJA V UKRAJINI

Raziskovanje in zapisovanje ukrajinske ljudske glasbe sicer ni neposredno vplivalo na zvočna snemanja v Sloveniji, vendar pa so nekateri naši raziskovalci dobro poznali ukrajinske dosežke s fonografom pri raziskovanju ljudske glasbe. Tako Matija Murko v enem od svojih pisem odbornikom OSNP kot vzorni primer zvočnega snemanja priporoči članek ukrajinskega raziskovalca Filareta Kolesse, v katerem poroča o svojem fonografiranju ukrajinskih pripovednih pesmi (A-OSNP m14, št. 61). Ukrajinci so med slovanskimi narodi med prvimi uporabljali fonograf, še posebej zgodaj pa so začeli s sistematičnim snemanjem svoje ljudske glasbe, transkribiranjem posnetkov in objavljanjem gradiva.

Na osnovi raziskav Iryne Dovgaljuk (Dovgaljuk 1999, 2000), ki je preučevala zgodovino zvočnih snemanj v Ukrajini, še posebej pa vlogo, ki jo je imel pri tem Osip Rozdolski, lahko na kratko podamo podrobnosti o začetkih etnomuzikoloških zvočnih snemanj v Ukrajini. Leta 1898 je prve posnetke ukrajinske ljudske glasbe naredil Valentin Moškov. V božičnem času je posnel nekaj ljudskih božičnih pesmi, a se ti posnetki niso ohranili. Od leta 1900 je sistematično fonografiral ljudsko glasbo Osip Rozdolski (Osyp Rozdol's'kyj), ki je do leta 1940 posnel okoli 1000 valjev. Leta 1908

je prof. Filaret Kolessa vodil pomembno terensko raziskavo, ki jo je podpirala znamenita ukrajinska pesnica Lesja Ukrajinka. Osnovni namen raziskave je bil posneti *dume*, ukrajinske ljudske pripovedne pesmi. Transkripcije teh posnetkov so bile objavljene v dveh zvezkih leta 1910 in 1913, valji pa se sedaj nahajajo v družinskem arhivu Kolesse. V začetku dvajsetih let 20. stoletja je Klyment Kvitka organiziral Glasbeno-etnografski oddelek pri Vseukrajinski akademiji znanosti in začel s sistematičnim zapisovanjem ljudske glasbe. Predvsem fonografsko delo Rozdolskega je bilo v marsičem pionirsko.

Začetki zvočnih snemanj O. Rozdolskega so povezani z dolgotrajnim neuspešnim prizadevanjem galiških rodoljubov, da bi objavili veliko zbirko glasbene folklore zahodne Ukrajine. Čeprav so v zahodni Ukrajini fonografsko metodo pri etnomuzikološkem delu že dolgo poznali, jo je Rozdolski prvi uporabil in s tem razrešil težave natančnega zapisovanja glasbe na terenu. Aprila

1900 je, najverjetneje z izposojenim fonografom, poskusno snemal v vasi Kocuriv. Posnetke so v Etnografski komisiji znanstvenega društva Ševčenko v Lvovu ocenili zelo dobro ter namenili posebna sredstva za nakup fonografov za komisijo in nadaljnje terensko delo Rozdolskega. Ob podpori Etnografske komisije je Rozdolski nato sistematično snemal ljudsko glasbo po vsej Galiciji. Pri svojem delu je uporabljal fonograf podjetja Columbia Graphophon Company, ni pa podatkov, kje ga je kupil in koliko je stal. Na podlagi nekaterih drugih virov sklepajo, da je bila cena takšnega fonografa takrat okoli 700 avstrijskih kron oz. 300 cesarskih rubljev (Fedun 2005 u. v.). Med leti 1900–1902 je snemal v 47 vaseh ter zapisal okoli 1500 melodij, ki jih je S. Ljudkevič transkribiral in sistemiziral. V letih 1906–1908 so to gradivo objavili v obsežni zbirki, ki je bila prva znanstvena objava glasbene etnografije v Ukrajini in ena najboljših zbirk v Evropi; Galicija pa je postala ena najbolj raziskanih evropskih pokrajin.

Pri raziskovalnem in zbirateljskem delu Rozdolskega je bilo precej novosti. Med pripravo zbirke so namreč prvič uporabili metodo »delitve dela«, kjer se je Rozdolski osredotočil predvsem na terensko raziskovanje in zbiranje, Ljudkevič pa na transkribiranje in obdelavo gradiva. Pri terenskem delu je Rozdolski uporabljal tudi t. i. »sondiranje terena«, metodologijo, ki se je kasneje veliko uporabljala pri etnomuzikološkem terenskem delu povsod po svetu.

Osip Rozdolski (1872–1945), etnograf, prevajalec in učitelj, je začel zapisovati ljudsko glasbo že leta 1891 v svoji rojstni vasi, in sicer kot devetnajstletni dijak med šolskimi počitnicami. Zapisoval je predvsem besedila pesmi, objave nekaterih njegovih zapisov leta 1894 pa so vzbudile precej pozornosti med folkloristi v Lvovu. Kmalu se je pod vplivom znanih ukrajinskih skladateljev začel zanimati za glasbeno izobražen, se je pesmi naučil na pamet in jih kasneje zapel šolanim glasbenikom, ki so jih notirali. Od leta 1900 je za zapisovanje melodij začel uporabljati fonograf.

Rozdolski je prednjačil tudi pri dokumentiranju zvočnih posnetkov, saj je na sam valj posnel mnogo dodatnih podatkov o gradivu. Na začetku valja je navadno kot referenčni ton posnel komorni ton a¹, kar je močno olajšalo kasnejše predvajanje valja in delo transkriptorjev, na koncu valja pa so se predstavili še izvajalci. Takšnega

Predsednik rusinskega delovnega odbora za zbiranje ljudskih pesmi v okviru projekta *Narodna pesem v Avstriji* Vladimir Šuhevič je že na prvem sestanku glavnega odbora leta 1904 na Dunaju poročal, da pri njih ne bo več veliko dela, saj »je zbranih že okoli 5000 rusinskih ljudskih pesmi, ki jim je priložena arhivska zbirka okoli 500–600 plošč« (Deutsch in Hois 2004: 34). Pri tem je verjetno misli na zvočno zbirko O. Rozdolskega, ki bi do tega leta že lahko obsegala navedeno število posnetkov. Kljub temu pa je decembra 1907 Šuhevič nujno prosil za denar, da bi kupili po en fonograf za Galicijo in Bukovino, kjer bi »začasno in vnaprej« posneli ljudsko petje ob božiču in pustu, saj je to pri njih najprimernejši čas za zbiranje. Njihov odbor sicer še ni začel sistematično zbirati gradiva, ker še niso dokončali svojih »navodil za zbiranje in zapisovanje«, zato bi posneto gradivo lahko kasneje, v skladu z dokončanimi »navodili«, ustrezno zapisali in notirali. Tega leta odbor verjetno ni dobil denarja za fonografe, ga je pa gotovo dobil kasneje, leta 1909. (Deutsch in Hois 2004: 54.)

načina dokumentiranja v tistih časih navadno niso uporabljali, saj so želeli maksimalno izkoristiti dolžino valja, danes pa se pogosto uporablja. Precej dobro so posnetki dokumentirani tudi na škatlicah valjev, saj so tam praviloma zapisani: številka valja, vsebina, število posnetih enot na valju, kraj in čas posnetka, večkrat pa je tudi sam Rozdolski pripisal mnenje o tehnični kakovosti posnetka, npr. zanič, neuporabno idr.

S preučevanjem in transkribiranjem gradiva Rozdolskega se je pred njegovo smrtjo in po njej ukvarjalo precej ukrajinskih etnomuzikologov, med drugimi tudi F. Kolessa. Z mnogimi med njimi je pri svojem delu Rozdolski tudi tesno sodeloval. Okoli štiri petine posnetega gradiva je zato že transkribiranega.

V svojem terenskem delu je Rozdolski prečesal celotno Galicijo in posnel okoli 8000–9000 enot gradiva. Po ocenah naj bi posnel nad 1000 valjev. Veliko valjev, predvsem iz prvega obdobja, se ni ohranilo, ker so se uničili, nekatere pa so tudi zbrisali in ponovno uporabili. Del valjev Rozdolskega se verjetno nahaja tudi v različnih zasebnih zbirkah doma in v tujini. Pretežni del zbirke je shranjen v Lvovu in obsega 755 valjev, od tega je 55 valjev razbitih, 90 pa počenih. Zaradi slabih razmer hranjenja v preteklosti so na mnogih znaki poškodb in plesni. Valji so bili v sedemdesetih letih 20. stoletja s pomočjo mikrofona in magnetofona presneti na magnetofonski trak, načrtujejo pa ponovno presnemavanje in digitalizacijo tega gradiva.

PHONOGRAMMARCHIV NA DUNAJU

Prvi znanstveni zvočni arhiv na svetu je bil ustanovljen v okviru Avstrijske akademije znanosti na Dunaju leta 1899. Osnovni namen ustanoviteljev je bil uporabiti tehnologijo snemanja zvoka v znanstvene namene, saj so spoznali številne prednosti novega načina dokumentiranja s pomočjo zvočnih posnetkov. Svoje aktivnosti v arhivu so najprej usmerili predvsem v iskanje takšne snemalne tehnologije, ki bi omogočala trajno ohranitev zvočnih zapisov. Razvili so fonograf posebne vrste, nekakšno mešanico Edisonovega fonografa in gramofona, katerega posnetke je bilo mogoče s pomočjo kovinske matrice poljubno razmnoževati. S tem so zagotovili številna predvajanja zvočnega nosilca, ne da bi izgubili kakovost izvirnega posnetka, in njegovo trajno zaščito. S svojim delovanjem je arhiv odločilno vplival na zvočna snemanja drugod po Evropi, saj so se mnogi znanstveniki iz drugih dežel šolali in izobraževali na Dunaju. Čeprav se dunajski Phonogrammarchiv ni posebej posvečal snemanju ljudske glasbe, ampak predvsem jezikovnim zvočnim raziskavam, so raziskovalci s številnih terenskih odprav v arhiv prinašali tudi posnetke ljudske glasbe. Ta je bila, podobno kot v berlinskem Phonogramm-Archivu, predvsem iz neevropskih, »eksotičnih« kultur. Z dunajskim Phonogrammarchivom je tesno sodeloval Matija Murko, ki je v letih 1912 in 1913 z njihovo opremo in v skladu z njihovimi navodili napravil svoje prve posnetke epskih pesmi v Bosni, na Hrvaškem in drugih predelih Balkana ter o svojih izkušnjah s fonografom napisal dve poročili. V Phonogrammarchivu na Dunaju je ohranjenih tudi nekaj zgodnjih posnetkov slovenskih ljudskih pesmi, ki so jih večglasno zapeli slovenski vojaki v času 1. svetovne vojne.

27. aprila 1899 so na glavnem sestanku tedanje Cesarske akademije znanosti na Dunaju člani matematično-naravoslovnega razreda Franz Exner, Sigmund Exner in Viktor von Lang ter člani filološko-zgodovinskega razreda Wilhelm von Hartel, Rihard Heinzel in Vatroslav Jagić prvič predstavili idejo o ustanovitvi Phonogrammarchiva. Njihov cilj je bil ustanoviti zvočni arhiv, ki bi predvsem zbiral in hranil posnetke jezikov evropskih in drugih kultur, glasbo (predvsem glasbene predstave priznanih umetnikov) ter glasovne portrete pomembnih ljudi. 24. junija 1899 je bil prvi sestanek novoustanovljene Fonografske komisije pri Akademiji znanosti, kjer so sklenili, da najprej preučijo možnosti razmnoževanja fonogramov. V okviru znanstvenega zvočnega arhiva so namreč želeli zagotoviti, da bi se posneti zvočni zapis trajno ohranil za prihodnje rodove. Edisonov fonograf je bil takrat sicer že dobro znan in je zaradi svoje razširjenosti, preproste uporabe, majhne teže in prenosljivosti predstavljal skoraj idealno terensko snemalno napravo, ki pa je imela predvsem to slabost, da je zvočni zapis na voščenem valju z večkratni predvajanjem hitro izgubljal kakovost. Ena prvih nalog Phonogrammarchiva je zato postala konstruirati napravo, katere zvočne zapise bi bilo mogoče poljubno razmnoževati in na ta način neokrnjene ohraniti »za

Na prelomu prejšnjega stoletja sta bili znani dve tehnologiji zvočnega snemanja. Prvo je bilo snemanje z Edisonovim fonografom na voščene valje; te je bilo sicer mogoče mehansko kopirati, vendar se je pri tem izgubila kakovost posnetka, poleg tega pa je bilo mogoče narediti le omejeno število kopij. Druga snemalna tehnologija je bila snemanje na gramofonske plošče, ki pa je bila takrat razmeroma zapletena in nedostopna, saj je bila v domeni velikih gramofonskih družb, ki so svojo tehnologijo in postopke dobro skrivale kot poslovno skrivnost.

Zvočni zapis na novem snemalnem nosilcu dunajskega Phonogrammarchiva je podoben tistemu na voščeni valjih, vendar je vtisnjen na voščeni plošči v spirali z gostoto 100 brazd na colo, kar je enako kot pri Edisonovih dvominutnih valjih. Izvirno posneto ploščo so nato s pomočjo grafitne prevleke naredili električno prevodno in so jo v elektronski kopeli prevlekli z bakrom. Bakreni negativ, ki so ga skrbno zloščili in s tem odpravili šum zaradi hrapavosti površine, so zaradi zaščite pred korozijo prevlekli z nikljem in uporabili kot negativ za izdelavo odlitkov (kopij). Ti so bili narejeni iz enake snovi kot izvorni nosilci (uporabili so polomljene originalne plošče in valje), lahko

vekomaj«. (Lechleitner G. 1999: 12, Lechleitner F. 1999: 14.)

V tistem času je na Dunaju snemala ekipa podjetja Gramophon Company, ki je prvič potovala po osrednji Evropi. Fritz Hauser, prvi tehnik Phonogrammarchiva, je ob tem verjetno spoznal njihov način snemanja in razmnoževanja posnetkov, saj v enem svojih poročil omenja opremo tega podjetja. Posebnost njihove tehnike je bilo snemanje na ravno cinkovo ploščo, prevlečeno z voskom, in ne na valj. S posnete kovinske plošče je bilo nato mogoče z galvanoplastičnim postopkom odtisniti veliko število plošč za poslušanje. (Lechleitner F. 1999: 14)

Hauser je nato v obdobju od oktobra 1899 do junija leta 1900 preučeval različne metode arhiviranja zvočnih posnetkov. Po številnih poskusih se je izkazalo, da mehansko kopiranje valjev ni primerno, zadovoljivih rezultatov pa ne prinašajo niti procesi jedkanja cinkovih plošč, podobni tistim, ki so jih uporabljali v gramofonski industriji. Največ upanja so vzbujali postopki kopiranja plošč s kovinskih matric, ki bi jih izdelovali neposredno iz izvirnega posnetka na voščeni ploščah.

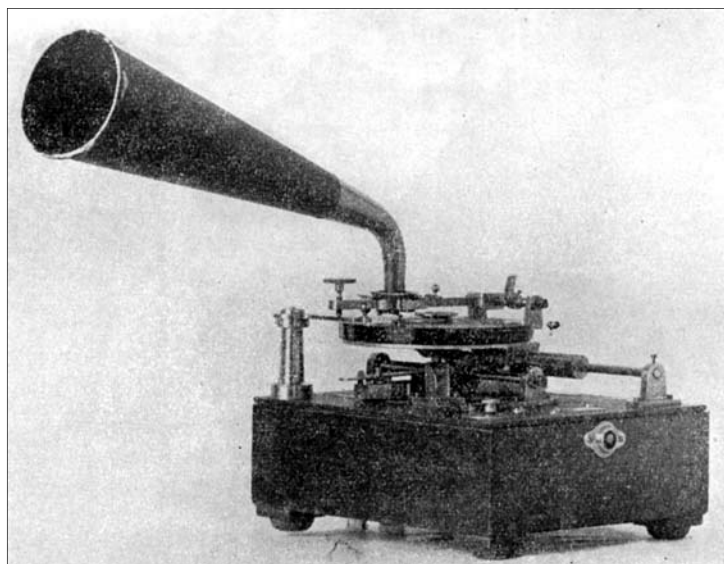
22. junija 1900 je Hauser o svojih izsledkih poročal na seji Fonografske komisije ter podal tehnično zasnovo novega snemalnega formata. Predstavil je kombinacijo Edisonove in Berlinerjeve tehnologije: nova snemalna naprava zapisuje s pomočjo Edisonove snemalne glave globinsko modulirano brazdo v voščeno ploščo, iz katere je nato mogoče s posebnim postopkom izdelati številne kopije. Izbira globinskega načina zapisa je bila verjetno pogojena tudi z dostopnostjo snemalne glave, ki so jo lahko kupili kar pri zastopniku Edisonovih fonografov na Dunaju, medtem ko so bile snemalne glave Gramophone Company dobro varovana poslovna skrivnost in zato nedostopne. Fonografska komisija je zasnovo novega snemal-

nega formata sprejela in se odločila, da izdelajo predlagani snemalni aparat, ki ga poimenujejo *arhivski fonograf* (nem. Archiv-Phonograph). Novembra leta 1900 so novi aparat preizkusili in posnetke poslušali. S slišanim so bili zelo zadovoljni, prepričali pa so se tudi o postopku izdelave kovinske matrice (negativa) in njenih odlitkov. (Lechleitner F. 1999: 16.)

pa tudi iz kovine. Postopek je bil podoben kasnejšemu postopku izdelave gramofonskih plošč, ki pa so ga v Phonogrammarchivu razvili neodvisno od gramofonske industrije in si s tem zagotovil arhiviranje svojih posnetkov. (Lechleitner F. 1999: 15.)

Novo tehnologijo so želeli preizkusiti tudi na terenu. Predvsem so želeli spoznati, kako se bo naprava obnesla na daljših odpravah, v težkih klimatskih razmerah in v rokah raziskovalcev, ki niso bili tehnično podkovani. Tako so leta 1901 na svoje odprave poskusno vzeli arhivski fonograf raziskovalci Milan von Rešetar na Hrvaško, Richard Wettstein v Brazilijo in Paul Kretschmer na otok Lesbos v Grčijo. Raziskovalci v svojih poročilih zelo hvalijo kakovost posnetkov in uporabnost naprave, obžalujejo pa njeno težo in nerodnost prenašanja, saj je bila snemalna oprema spravljena v dveh zabojih skupne teže 120 kg. Prvotni cilj je bil namreč izdelati kakovosten aparat, njegova priročnost in teža pa sta bila drugotnega pomena. Kasneje, leta 1903, so izdelali precej lažji aparat, ki je bil namenjen predvsem potovanju (t. i. potovalni fonograf). Sledilo je še nekaj izvedb (tipov) arhivskega fonografa, pri katerih so pazili na zmanjšanje teže in njegovo priročnost. (Lechleitner F. 1999: 15.)

Značilnost dunajskega Phonogrammarchiva je dobra spremna dokumentacija posnetkov. Že od vsega začetka so se zavedali pomembnosti tega dela arhiviranja, zato so snemalci poleg zvočnih posnetkov arhivu izročali tudi podatke o izvajalcih in posnetem



Sl. 10 Arhivski fonograf tipa V - 1927 (Širola in Gavazzi 1931: 24).

gradivu, o snemalnih okoliščinah ter dodatne tehnične podatke. Raziskovalci, ki so snemali z arhivskim fonografo, so morali ob snemanju izpolniti poseben *protokol*, obrazec, v katerega je bilo treba vpisati navedene podatke. Zapisati je bilo treba tudi transkripcijo posnetega gradiva in nemški prevod vsebine. Predpisanega *protokola* raziskovalci sicer niso vedno natančno in v celoti izpolnili, kjub temu pa je zvočno gradivo v dunajskem Phonogrammarchivu zelo dobro vsebinsko in tehnično dokumentirano.

Arhivski fonograf ni bil v prosti prodaji, ampak si ga je bilo mogoče za znanstveno delo izposoditi v Phonogrammarchivu, kamor so snemalci v zameno za izposojno izročili izvorne posnetke, iz katerih so nato izdelali kovinske matrice in kopije. Nekaj arhivskih fonografov pa je bilo v stalni uporabi tudi zunaj Phonogrammarchiva, npr. v Zurichu, Zagrebu in na Nizozemskem, kjer so se posamezne ustanove dogovorile za stalno sodelovanje z dunajskim arhivom in delovale kot nekakšne podružnice (Schüller 1999: 10). Med pomembnimi fonografskimi zbirkami Phonogrammarchiva so med drugimi posnetki Rudolfa Pöcha, Rudolfa Trebitscha, Abrahama Idelsohna ter zbirka posnetkov ruskih ujetnikov 1. svetovne vojne. Fonografsko tehnologijo so v Phonogrammarchivu uporabljali do leta 1931, v arhivu pa se je nabralo okoli 3200 fonografskih plošč z različnimi posnetki iz številnih delov sveta (Schüller 1999: 9, Lechleitner G. s. a.).

Zbirka fonogramov v dunajskem zvočnem arhivu je bila do 2. svetovne vojne sestavljena iz dveh skupin plošč: prvo skupino so predstavljali negativni – kovinske matrice, drugo skupino pa so sestavljali pozitivni – izvorni posnetki in voščeni ali kovinski odlitki. Med vojno sta bili obe skupini zaradi varnosti shranjeni ločeno, kar se je izkazalo za zelo modro; ena od letalskih bomb je namreč zadela prostor, kjer so bili shranjeni pozitivni in jih uničila. Kovinske matrice so se na srečo ohranile in v letih 1962–1964 so bili, po številnih poskusih z najrazličnejšimi snovmi, iz kovinskih matric ponovno odtisnjeni pozitivni in iz njih narejeni presnetki na magnetofonski trak (Lechleitner F. 1999: 16). Leta 1999 je Unesco zaradi izredne dokumentarne vrednosti vključil zgodovinske zvočne posnetke Phonogrammarchiva iz let 1899–1950 v svoj seznam »Spomin sveta – Memory of the World«. V zadnjih letih celotno zbirko ponovno presnemujejo in digitalizirajo ter skupaj s *protokoli*, notnim in slikovnim gradivom ter obsežnimi strokovnimi komentarji objavljajo v seriji zgoščenek.

PHONOGRAMM-ARCHIV V BERLINU³

Eden prvih zvočnih arhivov, vsekakor pa eden največjih in najbolj znanih zvočnih arhivov z etnomuzikološkim gradivom, je berlinski Phonogramm-Archiv. Ustanovljen je bil

³ Poglavlje je nastalo na osnovi člankov različnih avtorjev v publikaciji o berlinskem Phonogramm-Archivu, ki je bila objavljena ob njegovi stoti obletnici leta 2000 (Simon 2000a).

leta 1900, le leto kasneje kot dunajski. Z zvočnimi zbirkami, ki zajemajo ljudsko glasbo iz različnih predelov sveta, in s študijem teh posnetkov je postavil temelje primerjalni muzikologiji, ki se je kasneje razvila v etnomuzikologijo. Z načinom raziskovanja in analizo posnetega gradiva, terenskim delom in arhivskim postopkom je bil vzor raziskovalcem in zbirateljem po svetu. Vsi pomembnejši raziskovalci ljudske glasbe so pri sodelavcih arhiva iskali nasvete in prosili za pomoč pri terenskem snemanju ali zaščiti posnetega gradiva. Delo berlinskega Phonogramm-Archiva je dobro poznal tudi Matija Murko in je pri svojih terenskih raziskavah v tridesetih letih 20. stoletja uporabljal enako snemalno opremo, kot so jo uporabljali takrat v Berlinu. Eden najstarejših ohranjenih uradnih dopisov na novo ustanovljenega Folklornege inštituta v Ljubljani iz leta 1934 je iz berlinskega Phonogramm-Archiva; v njem je odgovor na vprašanje Franceta Marolta glede najprimernejše snemalne opreme za etnomuzikološke raziskave (A-GNI Znan. Kor.: Zn. dps. 2/1(1); več o tem glej Kunej 1998). Poleg tega v berlinskem Phonogramm-Archivu hranijo nekaj posnetkov slovenskih ljudskih pesmi, posnetih leta 1935 na Bledu in v Zagrebu.

Začetek berlinskega Phonogramm-Archiva sega v september 1900, ko sta Carl Stumpf, profesor psihologije na berlinski univerzi, in Otto Abraham, zdravnik in poznavalec glasbene psihologije, z Edisonvim fonografom na 24 valjev posnela nastop skupine iz Siama. S tem je bil postavljen temelj Phonogramm-Archiva v Berlinu, ki je bil nato dvajset let pod okriljem Psihološkega inštituta Friederich-Wilhelm Univerze v Berlinu, katerega direktor je bil Carl Stumpf. Stumpf je kmalu »zaposlil« Abrahamu in mladega asistenta E. M. von Hornbostla z nalogo, da ustvarita zbirko fonogramov, ki naj bi služili za znanstvene raziskave v psihologiji.

Dr. Carl Stumpf (1848–1936), ustanovitelj in prvi vodja Phonogramm-Archiva, je začel preučevati glasbo zelo zgodaj. Že v svoji mladosti je »strastno igral glasbo« in mislil postati celo poklicni glasbenik. Leta 1875 je kot profesor psihologije začel raziskovati psihologijo zvoka, 1880 pa je v Pragi študiral glasbo antike in srednjega veka ter se seznanil z etnomuzikološko glasbeno literaturo. Pri svojem delu je zapisoval zvočne pojave »le s pomočjo ušes in rok«, želel pa je zagotoviti bolj natančno reprodukcijo slišane, ki ne bi temeljila zgolj na zapisani notni interpretaciji. Tako je npr. preučeval glasbo Indijancev plemena Bellakula, ki so na povabilo Geografskega združenja nastopili 18. 11. 1885 v Berlinu, ter je poročilo o svojem delu in rezultate raziskave objavil leto za tem. Tam navaja, da je med nastopom glasbenikov lahko zapisal le glasbene odlomke, saj glasbeno-plesnega izvajanja zaradi kompleksnosti ni bilo mogoče v celoti zapisati. Nekaj let kasneje, ko je Benjamin Ives Gilman objavil poročilo o izkušnjah pri transkribiranju valjev J. W. Fewkesa, je Stumpf postal pozoren na pomembnost te nove raziskovalne metode. O tem je takoj poročal strokovni javnosti in prvič navedel prednosti in pomen takšnega zapisa glasbe ter poudaril vrednost zvočnega arhiva. Od takrat naprej se je po-

svetil realizaciji zvočnega arhiva in zbiranju zvočnih posnetkov. Stumpf je bil tudi prijatelj Franza Boasa, antropologa in priznanega profesorja v Ameriki, ki je pri svojem raziskovalnem delu indijanske kulture že od leta 1893 zelo veliko uporabljal fonograf.

Tako so se začela intenzivna snemanja ljudske glasbene kulture različnih etničnih skupin. V tistem času so bili nastopi različnih neevropskih, »eksotičnih« glasbenih skupin zelo priljubljeni, kar je omogočilo razmeroma preprosto spoznavanje, snemanje in študij te glasbe. V naslednjih letih sta Hornbostel in Abraham v Berlinu raziskovala japonsko in indijansko glasbo, antropolog prof.

Felix von Luschan pa je, navdihnjen z delom sodelavcev Phonogramm-Archiva, vzel fonograf na arheološko odpravo v Azijo. Nad uporabnostjo in praktičnostjo fonografa pri terenskem etnografske delu je bil navdušen in je zato predlagal, naj ne gre v prihodnje noben nemški raziskovalec na odpravo brez fonografa in navodil o njegovi znanstveni uporabi. Količina posnetega gradiva je zaradi posnetkov gostujočih glasbenih skupin v Berlinu in gradiva z različnih odprav hitro naraščala.

Posneto gradivo so sodelavci arhiva uporabljali predvsem za transkribiranje v evropsko notacijo in za različne meritve, na podlagi katerih so nato preučevali tonske sisteme, lestvice, uglasitve glasbil ter analizo ritmičnih vzorcev in melodij. Svoje raziskave so sproti objavljali, kar je pripomoglo k hitremu mednarodnemu ugledu Phonogramm-Archiva. Zaradi bogatih zvočnih zbirk in temeljite analize zvočnega gradiva je Phonogramm-Archiv kmalu postal svetovno priznan center primerjalne muzikologije.

Leta 1905 je prevzel vodstvo Phonogramm-Archiva E. M. von Hornbostel, ki mu je postal razvoj arhiva življenjsko poslanstvo. Kot cilj aktivnosti v arhivu si je zastavil ustvariti zvočne zbirke fonogramov z ljudsko glasbo celega sveta, ki naj bi služila primerjalnim študijem v muzikologiji, etnologiji, antropologiji, estetiki idr. Psihološki inštitut je uredil poseben prostor za shranjevanje zvočnih zbirk, s pomočjo dotacij znanstvenih ustanov in zasebnih sredstev pa je bil omogočen nakup nove tehnične opreme.

Velik tehnični napredek pri zvočnem snemanju je pomenil galvanoplastični postopek kopiranja valjev, ki so ga začeli izvajati leta 1906 s pomočjo podjetja Presto v Berlinu. Postopek je omogočil izdelavo kovinskih matric, negativov, s katerih se je nato lahko odlilo poljubno število valjev, pozitivov. S tem je bila omogočena izmenjava posnetkov z drugimi zvočnimi arhivi po svetu in priprava »demonstracijskih zbirk«, reprezentativnega izbora posnetkov iz različnih glasbenih kultur za študijske in pedagoške namene. Omenjeni postopek je postal neke vrste zaščitni znak berlinskega Phonogramm-Archiva, na katerega so se s prošnjami po »fiksiranju« valjev obračale ustanove in posamezni raziskovalci s celega sveta (med drugimi tudi Béla Bartók, Jevgenija Linjova in Lucjan Kamiński), ki so v zameno za galvaniziranje eno kopijo



Sl. 11 Tri velikosti galvanskih negativov in odlitkov valjev z njih (Ziegler 2006: 397).

svojega gradiva prepustili Phonogramm-Arhivu. Tako se je količina zvočnega gradiva v arhivu precej povečala, v njem pa se je do danes ohranilo mnogo fonografskih posnetkov, ki so se v drugih ustanovah in pri zasebnikih izgubili.

Berlinski Phonogramm-Archiv je tesno sodeloval tudi z ameriškimi kolegi in ustanovami ter pomagal pri analizi posnetega gradiva indijske glasbe. Tako je Hornbostel odpotoval v Ameriko in tam raziskoval, v Berlin pa so poslali »na obdelavo« kar nekaj svojih zvočnih zbirk posnetkov Indijancev.

Okoli leta 1908 je imel Phonogramm-Archiv nad 1000 valjev, zbirka pa se je zelo hitro povečevala. Tudi med 1. svetovno vojno je arhiv pridobil nad 1000 valjev, ki so bili rezultat snemanj v kampih vojaških zapornikov. Hornbostel je poročal, da je po koncu 1. svetovne vojne v arhivu že nad 10.000 valjev, na katerih so zastopani »skoraj vsi narodi sveta s svojimi pesmimi in glasbo«. Zvočna zbirka v Berlinu je bila takrat največja zbirka fonogramov na svetu.

Leta 1921 se je Stumpf upokojil, naslednje leto pa je prešel Phonogramm-Archiv pod okrilje države in je bil priključen Visoki šoli za glasbo. S tem se je začel počasen konec institucionalne rasti Phonogramm-Archiva ter njegove povezave z univerzo in štu-

Dr. Erich Moritz von Hornbostel se je rodil 25. februarja 1877 na Dunaju, kjer je študiral kemijo, fiziko in filozofijo in leta 1900 iz filozofije tudi doktoriral. Preselil se je v Berlin in postal asistent pri profesorju Stumpfu na inštitutu za psihologijo. Tudi sam se je ukvarjal z glasbo, saj je bil dober pianist in skladatelj, vendar svojih glasbenih del ni objavljaval. Bil je visoke in suhe postave ter slabega zdravja, zato je težko prenašal mrzle zime v Berlinu. Kljub materialni preskrbljenosti je živel zelo preprosto in predvsem za svoje delo; ni bral časopisov in ni se zanimal za politiko. Imel je nenavaden delovni dan: vstal je okoli poldneva, kosil in odšel na delo ali predavanje, nato popovederjal in delal ali igral klavir do polnoči. V posteljo je odhajal okoli treh zjutraj. Ker njegova mama in žena nista bili popolni ariji, je moral zapustiti Nemčijo. Leta 1933 je emigriral v Zurich in takoj nato v New York. Zaradi slabega srca in napetosti, ki sta ga prinesla novo življenje in okolje, je dobil srčni napad. Tri mesece se je zdravil na Bermudih, nato pa je v Londonu pod zdravstvenim nadzorom več mesecev preživel v postelji, kjer ga je zelo motilo, da ni mogel delati. Preselil se je v Cambridge, kjer je 28. novembra 1935 v starosti 58 let umrl.

denti. Hornbostel je sicer s svojim širokim znanjem, intuicijo in trdim delom postavil teoretične temelje primerjalne muzikologije in zvočnega arhiva, zaradi svojevrstne narave, precej naivnega pogleda na svet ter materialne preskrbljenosti pa, v nasprotju z Stumpfom, ni poskrbel za dolgoročno institucionalno prihodnosti. Hornbostla je namreč zanimalo predvsem njegovo raziskovalno delo, za svet okoli sebe pa se ni dosti zmenil. Predavati je začel šele leta 1923, njegova predavanja pa niso bila priljubljena; pri njem sta npr. doktorirala le dva študenta.

Zmeraj bolj pereče je postajalo tudi vprašanje financiranja arhiva, saj je bilo zaradi količine gradiva in dragih postopkov galvanizacije težko zagotoviti normalno vzdrževanje zbirk in delo v arhivu. Apeli za finančno podporo ustanovi so se sicer pojavljali že prej, saj sta npr. Hornbostel in Abraham delala v arhivu brezplačno, Hornbostel pa je aktivnosti v arhivu delno financiral iz svojih sredstev, vendar dolgoročno ni bilo mogoče več delati na tak način. Zato so poslali Ministrstvu za znanost, umetnost in ljudsko izobraževanje pobudo za združitev zbirke starih glasbil in zvočnega arhiva v t. i. državni muzej glasbe, ki pa ni bila sprejeta. Abraham, ki je dolga leta delal z zbirkami ter pomagal pri administraciji in znanstveni obdelavi gradiva, je leta 1926 umrl.

Leta 1933 sta morala E. M. von Hornbostel in K. Sachs zaradi političnih razlogov zapustiti Berlin in emigrirati v Ameriko. Novembra tega leta je pruski minister za znanost in izobraževanje za novega direktorja Phonogramm-Archiva imenoval Mariusa Schneiderja, preselil je arhiv v nove prostore in ga priključil Etnografskemu muzeju; torej stran od univerze in akademske sfere, kjer je nastal. Zaradi skopih sredstev arhiv ni več organiziral lastnih snemalnih odprav, gradivo je večinoma pridobival na osnovi raziskovanja zunanjih sodelavcev, ki so brezplačno snemali za arhiv ali pa so mu svoje zvočne zbirke podarjali. Med letoma 1934 in 1939 je arhiv pridobil okoli 1700 novih valjev in 2000 plošč, po tem letu pa zaradi 2. svetovne vojne ni več dobival novih posnetkov s terena. Celotna zvočna zbirka fonogramov je takrat štela okoli 15.000 posnetkov.

Pred koncem 2. svetovne vojne, leta 1945, so vse zvočno gradivo (izvirnike, galvanske negativne in njihove odlitke) zapakirali v zaboje in jih shranili na dveh lokacijah: okoli 4/5 zbirke na vzhodu in 1/5 zbirke na zahodu države. Vse ostalo, pisna dokumentacija in okoli 250 valjev, pa je ostalo v prostorih muzeja. To gradivo se je na srečo ohranilo. Zaboje z valji pa so večinoma zasegli ruski vojaki, nekaj so jim jih predali tudi ameriški vojaki, in jih prepeljali v zvočni arhiv v Leningradu (sedaj St. Peterburg). Nekaj gradiva, npr. precejšnja zbirka gramofonskih plošč, je bilo uničenega na dvorišču etnografskega muzeja. S tem je berlinski Phonogramm-Archiv praktično prenehal obstajati.

Po vojni je Kurt Reinhard med svojim delom naletel na ostanke nekdanje velike zbirke, ki je sedaj obsegala le okoli 3 odstotke nekdanje velikosti, in jo začel ponovno obnavljati. Pridobil je del zbirke valjev, ki je bila shranjena na zahodnem delu države.

Žal se je od 26 zabojev, ki so predstavljali okoli 10 odstotkov nekdanje zbirke, ohranilo le 5 zabojev z okoli 1250 valji.

Kasneje je Phonogramm-Archiv prehajal pod okrilje različnih ustanov. Raziskovalno in zbirateljsko delo se je s pomočjo nove snemalne tehnologije močno razmahnilo, kar je povzročilo ponovno rast zvočne zbirke, ki je kmalu zelo preseгла velikost nekdanje.

Že v šestdesetih letih 20. stoletja pa se je začelo prvo sodelovanje z znanstveniki vzhodnega Berlina, ki so imeli dostop do fonografske zbirke nekdanjega Phonogramm-Archiva. Zaseglo zbirko valjev iz Berlina so namreč v Leningradu presneli na magnetofonske trakove in jo prenesli v državno knjižnico v vzhodni Berlin. Od tam jo je Erich Stockmann premestil na Akademijo znanosti in s tem rešil velik del zbirke pred propadom. Narejeni so bili prvi presnetki valjev. Sodelovanje med Phonogramm-Archivom in Akademijo znanosti v vzhodnem Berlinu se je zaradi ukaza iz političnih krogov kmalu ustavilo, vendar pa je ob združitvi Nemčije po letu 1991 vsa zbirka ponovno prešla v last Phonogramm-Archiva. Iz Rusije ni prišla le zbirka 359 voščenih valjev s posnetki Julija Bloka, ki predstavljajo najzgodnejše posnetke ruske glasbe in kulture. Tako ocenjujejo, da imajo danes v Phonogramm-Archivu okoli 95 odstotkov nekdanje fonografske zbirke. Celotno zbirko valjev so v zadnjih letih temeljito pregledali in dokumentirali ter začeli presnemavati in digitalizirati. Tudi ta zvočna zbirka je bila zaradi izjemne zgodovinske in kulturne vrednosti vključena v Unescov seznam »Spomin sveta – Memory of the World«.

PRVA ZVOČNA SNEMANJA PRI NEKATERIH SOSEDNJIH NARODIH

Za boljše razumevanje nastanka prvih zvočnih posnetkov na Slovenskem je treba poznati tudi prva zvočna snemanja pri narodih, s katerimi smo bili v skupni državi Avstro-Ogrski, saj so njihove dejavnosti in izkušnje pri dokumentiranju ljudske glasbe vplivale na delo naših raziskovalcev. Na ta način je mogoče prve zvočne posnetke na Slovenskem tudi bolje umestiti v evropski okvir.

AVSTRIJA

Zgodnja zvočna snemanja ljudske glasbe v Avstriji⁴ so bila v veliki meri povezana z dejavnostjo Phonogrammarchiva na Dunaju in z vseavstrijsko državno zbiralno akcijo *Narodna pesem v Avstriji*. Čeprav je Phonogrammarchiv najstarejši zvočni arhiv na

⁴ Geografsko je mišljeno področje sedanje Avstrije ter tista področja zunaj nje, ki so bila nekdanj v sklopu Avstro-Ogrske poseljena z nemško govorečim prebivalstvom.

svetu, ki je že od leta 1901 precej sistematično snemal na terenu ter posneto gradivo skrbno dokumentiral in hranil, in čeprav je bilo v sklopu zbiralne akcije več delovnih odborov za zapisovanje ljudske glasbe v nemško govorečih predelih Avstro-Ogrske, je posnetkov ljudske glasbe iz Avstrije presenetljivo malo. Razlog za to je verjetno tudi skepticizem nekaterih vodilnih raziskovalcev v Avstriji glede uporabe fonografa pri zapisovanju ljudske glasbe. Zato snemanja avstrijske ljudske glasbe večinoma niso bila sistematična in so bolj stranski rezultat drugih snemalnih in raziskovalnih projektov ter delo nekaterih posameznikov.

Dunajski Phonogrammarchiv ima v svoji zbirki le okoli 80 posnetkov avstrijske ljudske glasbe iz obdobja pred 2. svetovno vojno. Eden od razlogov za skromno količino gradiva je verjetno sama usmeritev arhiva. Že ob ustanovitvi leta 1899 sta bili v ustanovnem aktu posebej omenjeni področji jezikoslovja in etnomuzikologije kot dveh glavnih področij dela, vendar so se raziskovalci usmerili predvsem na preučevanje jezikoslovja ter terensko delo zunaj Avstro-Ogrske in Evrope. Zato je v arhivu zelo malo posnetkov avstrijske ljudske glasbe, razmeroma malo pa je tudi ljudske glasbe tistih etničnih skupin, ki so nekdaj pripadale Avstro-Ogrski (Slovencev, Hrvatov, Madžarov idr.). Posnetki avstrijske ljudske glasbe v Phonogrammarchivu so večinoma delo ljubiteljskih zbiralcev in ne priznanih raziskovalcev, kakor je pravilo pri drugih posnetkih v arhivu. Zato je spremna dokumentacija posnetkov pogosto manj skrbno izdelana in nepreverjena. (Thiel in Deutsch 2004: 32–33.)

Najstarejše posnetke avstrijske ljudske glasbe je naredil Sigmund Exner, eden od ustanoviteljev in prvi vodja dunajskega Phonogrammarchiva. V poletnem času v letih 1902 in 1903 je v St. Gilgnu, v svojem poletnem bivališču, posnel deset pesmi dveh ljudskih pevcev iz tistega kraja. Leta 1903 je tudi Primus Lessiak na jezikoslovnem terenskem raziskovanju poleg govora posnel še dve ljudski pesmi (Thiel in Deutsch 2004: 34). Prof. Lessiak je bil kasnejši predsednik delovnega odbora za Koroško v okviru projekta *Narodna pesem v Avstriji*.

V ta čas sodi tudi začetek projekta *Narodna pesem v Avstriji*, katerega aktivnosti je zelo podpiral tedanji kulturni minister Wilhelm von Hartel, ki je bil takrat tudi podpredsednik Avstrijske akademije znanosti. Ker si je do takrat Phonogrammarchiv že nabral precej izkušenj s terenskimi snemanji v raznih krajih sveta, je decembra 1903 arhiv ponudil sodelovanje pri projektu v obliki sistematičnega snemanja ljudske glasbe na državne stroške. S tem bi lahko verjetno v Phonogrammarchivu stalno zaposlili strokovnega sodelavca na državne stroške, za kar sta bila Phonogrammarchiv in Akademija zelo zagreta, saj so do tedaj vse aktivnosti v arhivu potekale le ob pomoči honorarnih zunanjih sodelavcev. Načrti pa se niso uresničili in do formalnega sodelovanja med Phonogrammarchivom in zbiralnim projektom ni nikoli prišlo. (Deutsch in Hois 2004: 52, Lechleitner G. 2005: 103.)

Že na prvem sestanku glavnega odbora projekta *Narodna pesem v Avstriji* no-

vembra 1904 so razpravljali tudi o možnostih in nujnostih uporabe zvočnega snemanja pri zbiranju ljudskih pesmi. Do te metode pa je zavzel izrazito odklonilno stališče predsednik glavnega odbora Josef Pommer in s tem za nekaj let zavrl uporabo fonografiranja v omenjeni zbiralni akciji. Pommer je za zbiralno akcijo pripravil napotke za zapisovanje ljudskih pesmi, kamor pa v skladu s svojim stališčem ni vključil možnosti zvočnega snemanja. (Deutsch in Hois 2004: 53, Haid 1979: 15.)

Leta 1905 je Franz Scheirl (1856–1910), šolski inšpektor, ljudski poet in priznan poznavalec ljudske glasbe, z opremo Phonogrammarchiva na terenu posnel šest ljudskih pesmi v narečju. Kot zunanji sodelavec Phonogrammarchiva je na podlagi svojih izkušenj napisal članek *Fonograf v službi ljudske pesmi*, s katerim je želel prikazati prednosti zapisovanja ljudskih pesmi s fonografom, spodbuditi sodelovanje z dunajskim Phonogrammarchivom in ogreti Pommerja za novo metodo zapisovanja. V članku Scheirl predvsem poudari, da lahko fonograf zapiše in ohrani tudi »subjektivne« izvajalske podrobnosti (npr. barvo glasu, način izvajanja, nihanje višine tona in spreminjanje tempa, narečnost besedila idr.), ki jih »objektivna« notna pisava ne more. Poleg tega je zelo malo raziskovalcev, ki si lahko ljudsko pesem ob poslušanju v celoti zapomnijo in notirajo; za vse druge zbiratelje je rešitev fonograf. Članek je bil objavljen v časopisu *Nemška ljudska pesem*, ki so ga urejali Josef Pommer, Hans Fraungruber in Karl Kronfuß. Pod članek je uredništvo zapisalo:

»Zanimivemu pisanju našega cenjenega sodelavca smo z veseljem odstopili prostor; čeprav se z njim ne strinjamo v vseh pogledih. Upamo, da bomo naše mnenje lahko kmalu izrazili. Zaenkrat želimo samo posvariti pred precenjevanjem te še neizpopolnjene naprave za zapisovanje ljudskih pesmi. Glasbenik in jezikoslovec bo pri zbiranju ljudskih pesmi za vedno ostal nepogrešljiv, pa naj bo to s fonografom ali brez.« (Scheirl 1906: 89.)

Čeprav je Pommer vztrajno svaril pred uporabo fonografa za zapisovanje ljudskih pesmi, so maja in decembra 1906 v Phonogrammarchivu s fonografom posneli šest pesmi, ki jih je zapel Pommer sam ali v duetu s Karlom Kronfußom. Ni znano, ali je pobuda za te posnetke prišla iz Phonogrammarchiva, v želji posneti glasovna portreta izvajalcev, ali pa je Pommer sam ponudil zgled za »pravilno« izvajanje »pravih« ljudskih pesmi, da bi se te ohranile za prihodnost. (Thiel in Deutsch 2004: 34-35, Lechleitner G. 2005: 105.) V istem letu je Pommer pripravil v okviru glavnega odbora vseavstrijske zbiralne akcije *Navodila za zbiranje in zapisovanje*, kjer je glasbeno nepismenim zbirateljem svetoval, naj se napev naučijo na pamet, da ga bodo lahko kasneje zapeli glasbeniku, ki bo pesem notiral; kot izhod v sili pa lahko uporabijo tudi fonograf (Deutsch in Hois 2004: 53). V tem letu je Pommer kljub nasprotnemu prepričanju priskrbel fonograf svojemu delovnemu odboru za Štajersko in tako upo-

števal predlog iz Scheirlovega članka, ki je priporočal uporabo »arhivskega fonografa« Phonogrammarchiva ali pa Edisonovega aparata (Deutsch in Hois 2004: 55). Morda je z njim snemal tudi »dopisni« član štajerskega delovnega odbora prof. Johan Gollob, saj v poročilu iz leta 1910 zasledimo, da prof. Gollob fonograf s pridom uporablja. V članku iz leta 1913 pa lahko preberemo, da je Gollob *»do sedaj s fonografom posnel na 189 valjih 400 kitic pesmi«* (Deutsch in Hois 2004: 77). Do sedaj ni bili mogoče ugotoviti, ali so se posnetki ohranili in kje se morebiti nahajajo.

Tudi delovni odbor za Spodnjo Avstrijo je imel majhen Edisonov fonograf, najverjetneje vrste Excelsior, s katerim je predsednik odbora Karl Kronfuß leta 1910 napravil 48 posnetkov pesmi in jodlanja. Posnetki se žal niso ohranili. (Deutsch in Hois 2004: 55, Thiel in Deutsch 2004: 35.)

V tem obdobju, okoli leta 1910, je na Štajerskem snemal tudi Konrad Mautner, ki je zbiral gradivo za pripravo monografske zbirke. Uporabljal je »arhivski fonograf tipa IV« dunajskega Phonogrammarchiva, pri snemanju pa mu je pomagal Hermann Köberl, gostilničarjev sin iz gostilne Veit. Mautner, ki je tam zapisoval le v poletnem času, je slikovito opisal, kako je pozimi s fonografom snemal Hermann:

*»Ko sem se poslovil od ljube okolice, je za mano ostal fonograf, za kate-
rega je skrbel drugi najstarejši Wirthov sin v Gößlu. Izročil sem mu tudi
seznam pesmi, ki so jim še manjkali napevi, poleg pa sem napisal, kje bi
lahko živeli kmetje, ki bi te pesmi mogoče poznali. Pozimi, ko ni bilo tako
veliko dela, je dobri Veit Herman v sani vpregel edinega konja v Gößlu
in se z njim vozil od hiše do hiše in s fonografskimi posnetki zabaval
gostitelje. Napravo je znal odlično uporabljati in je tudi posnel večino
pesmi; plošče je nato poslal v mesto, avtorju teh vrstic, v dešifriranje.«*
(Deutsch in Hois 2004: 55.)

Posnetki so veljali za izgubljene, dokler niso leta 1998 v gostilni Veit našli okoli 30 voščenenih plošč, kakršne so nekdanj uporabljali v Phonogrammarchivu. Žal se je ugotovilo, da sta posneti le dve plošči, ostale pa so še neuporabljene. Omenjena posnetka sta edina ohranjena iz te zbirke, verjetno pa sta nastala šele okoli leta 1917. (Thiel in Deutsch 2004: 35.)

V letih 1909 do 1912 so različni raziskovalci v okviru jezikovnih raziskav s pomočjo Phonogrammarchiva posneli med drugim tudi 13 posnetkov avstrijske ljudske glasbe (Thiel in Deutsch 2004).

Šele precej po koncu 1. svetovne vojne, leta 1928, je Karl Magnus Klier s pomočjo Phonogrammarchiva izpeljal dobro pripravljeno fonografsko terensko raziskavo avstrijske ljudske glasbe. Ta zbirka 21 posnetkov je edini rezultat načrtnega etnomuzikološkega raziskovanja avstrijske ljudske glasbe v okviru Phonogrammarchiva. V

letih 1933–1935 in v letu 1939 je bilo posnetih še 27 posnetkov avstrijske ljudske glasbe, večina kar v prostorih Phonogrammarchiva, le nekaj pa tudi na terenu. (Thiel in Deutsch 2004.)

HRVAŠKA

Zgodnji zvočni posnetki ljudske glasbe na Hrvaškem so neposredno povezani z delovanjem Phonogrammarchiva na Dunaju. Ne samo, da je odšla na Hrvaško ena prvih terenskih odprav, ki je želela preizkusiti uporabnost novega snemalnega aparata dunajskega Phonogrammarchiva, ampak so se tudi kasneje na Odseku za ljudsko glasbo Etnografskega oddelka Hrvaškega narodnega muzeja v Zagrebu odločili uporabljati snemalno tehnologijo in metodologijo Phonogrammarchiva. Na ta način so posneli večino hrvaškega ljudskega izročila pred 2. svetovno vojno.

Prvo pobudo za zapisovanje hrvaške ljudske glasbe s fonografom je že leta 1899 v svojem članku podal Ludvik Kuba. V poročilu o svojih strokovnih potovanjih po Dalmaciji v letih 1890 in 1892 je na podlagi lastnih izkušenj pri zapisovanju guslarskih pesmi ugotovil, da jih je nemogoče ustrezno zapisati, in jih »lahko poda samo Edisonov fonograf« (Kuba 1899: 25).

Prve posnetke ljudske glasbe na Hrvaškem pa je naredil filolog Milan von Rešetar, ki je leta 1901 vodil jezikoslovno raziskovalno odpravo na Hrvaško. Kot član Balkanske komisije na dunajski Akademiji znanosti je kot eden prvih na terenu preizkusil novi »arhivski fonograf« in z njim posnel šest fonografskih plošč z ljudskimi pripovedmi in dvema ljudskima pesmima. Čeprav so bila snemanja namenjena predvsem preizkušanju nove snemalne opreme in njene primernosti za terensko delo, se je Rešetar zavedal pomembnosti zvočnih posnetkov in o svojih izkušnjah poročal Phonogrammarchivu. Kljub težavam s transportom in veliki teži aparature jo je označil za uporabno. Kakovost posnetkov s te odprave je presenetljivo dobra (Lechleitner F. 1999: 16). Gradivo je bilo v Phonogrammarchivu na Dunaju presneto in digitalizirano ter leta 1999 skupaj s spremno študijo objavljeno na zgoščenci.

Kasneje so različni raziskovalci s pomočjo snemalne opreme Phonogrammarchiva, pa tudi sami sodelavci Phonogrammarchiva, posneli še precej hrvaškega ljudskega izročila. Med najpomembnejšimi snemalci so bili npr.: J. Široki (snemal v letih 1913–1914; 1917–1920), M. Murko (1912, 1913), L. Hajek (1916), F. Pospišil (1910). Do danes se je v Phonogrammarchivu ohranilo okoli 140 fonografskih plošč teh snemalcev (primerjaj Katalog I, Katalog II, Katalog III). V večini primerov je to gradivo danes že presneto in digitalizirano.

Tesno sodelovanje z dunajskim Phonogrammarchivom se je nadaljevalo tudi po letu 1921, ko je bil uradno ustanovljen Odsek za ljudsko glasbo na Etnografskem

Dr. Milan von Rešetar (1860–1942) je študiral klasično filologijo in slovanske jezike na Dunaju in v Gradcu, bil 1894 habilitiran in bil po Vatroslavu Jagiću od 1908 na Dunaju vodja Slovanske filologije. Leta 1919 je postal profesor v Zagrebu, po upokojitvi leta 1927 se je preselil v Firence, kjer je tudi umrl. Ukvarjal se je s pisno filologijo in objavljaj kritične izdaje starejše literature. (Katičić 1999 : 17.)

oddelku Hrvaškega narodnega muzeja. O ustanovitvi in delovanju tega odseka obširno poročata v svojem članku Božidar Širola in Milovan Gavazzi (1931), ki precej podrobno opišeta tudi fonografska snemanja v tem obdobju.

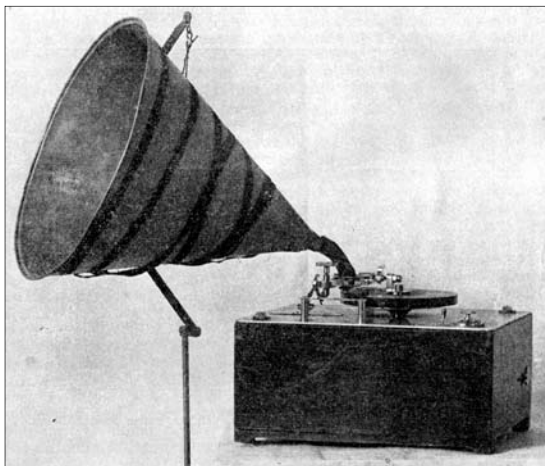
V programu dela Odseka za ljudsko glasbo je bilo že ob ustanovitvi zapisano, da se bo za uspešno delovanje ustanovila tudi »fonografska delavnica z vsemi potrebnimi aparaturami za fonografsko snemanje in fiksiranje fonografskih posnetkov« ter »fonografski arhiv, v katerem se bodo shranjevali fonografski posnetki« (Širola in Gavazzi 1931: 6). Ker zaradi skromnih finančnih

sredstev ni bilo mogoče polno zaposliti kustosa, je organizacijo odseka prevzel srednješolski profesor Božidar Širola, ki so mu zaradi tega zmanjšali pedagoške obveznosti na šoli. Razumljivo je tudi, da zaradi finančnih omejitev ni bilo mogoče opremiti predvidene »fonografske delavnice«, čeprav si je muzejska uprava to zelo želela. Zato so predlagali dunajskemu Phonogrammarchivu, da bi v Zagrebu ustanovili svojo podružnico. Podobne podružnice je imel Phonogrammarchiv tudi v Zürichu v Švici in na Nizozemskem (Schüller 1999: 10). Predlog so na Dunaju z veseljem sprejeli in odseku poslali številno literaturo o tehniki fonografskega snemanja ter predlagali način sodelovanja. Obe ustanovi sta nato podpisali dogovor o sodelovanju, ki je med drugim vseboval tudi naslednja pomembna določila (Širola in Gavazzi 1931: 7):

- 1) Etnografski oddelek bo na Dunaj poslal vse posnetke, ki jih bodo naredili z arhivskim fonografom in so toliko pomembni, da se ohranijo. Priloženi bodo vsi potrebni podatki o posnetku in celotna besedila. Stroške transporta nosi Etnografski oddelek.
- 2) Etnografski oddelek si za dve leti pridrži pravico objave in znanstvene obdelave posnetkov. Znotraj teh dveh let se lahko izvajajo znanstvene študije gradiva in objava rezultatov izključno s posebnim dovoljenjem Etnografskega oddelka.
- 3) Phonogrammarchiv se zavezuje, da bo iz poslanih izvornikov, če bodo tehnično uspeli in bodo imeli potrebno spremno dokumentacijo ter celotno besedilo posnetega, izdelal kopije in odstopil od vsakega fonograma po eno kopijo po posebni ceni.
- 4) Negativi iz izvornih plošč, kakor tudi vsa poslana spremna dokumentacija, ostane v lasti Phonogrammarchiva, ki po preteku dveh let z gradivom svobodno razpolaga.

Phonogrammarchiv je Odseku takoj odstopil eno snemalno aparaturo, »arhivski fonograf tipa III«, skupaj s praznimi ploščami za snemanje, saj je bil le-ta tisti čas shranjen pri Josipu Široki v Virju, ki je z njim za Phonogrammarchiv snemal v Podravini.

Uprava muzeja v Zagrebu je med tem zaprosila podjetje Castagna & Co., Ges. M. B. H. na Dunaju, ki je izdelovalo tudi vso opremo za dunajski Phonogrammarchiv, za predračun opreme za fonografsko delavnico. Čeprav je bil predračun cenovno ugoden, sredstev za opremo ni bilo mogoče dobiti, zato takšne delavnice na Odseku niso opremili in so vseskozi delovali le ob pomoči dunajskega Phonogrammarchiva.



Fonografska snemanja z »arhivskim fonografom« se niso mogla začeti pred jesenjo 1922, ko je J.

Sl. 12 Arhivski fonograf tipa III (Širola in Gavazzi 1931: 23)

Široki predal aparaturo Odseku. Tisti čas je muzejski kustos Milovan Gavazzi službeno odpotoval na Dunaj, zato so ga zadolžili, da obiše tudi Phonogrammarchiv in se tam seznanj s postopkom fonografiranja in upravljanjem s fonografom. Ob vrnitvi je s seboj prinesel poskusne posnetke, ki jih je naredil na Dunaju. Doma je Gavazzi prve poskusne posnetke naredil v muzeju, nato pa je februarja 1923 odšel v okolico Zagreba, kjer je skupaj z B. Širola posnel nekaj obrednih pesmi. Ostale posnetke v tem letu je naredil v muzeju, kjer so mu priložnostno zapeli obiskovalci iz raznih krajev. Leta 1924 se je začelo sistematično snemanje ljudskih pesmi v Medžimurju, kje je bilo posnetih 120 pesmi na 31 ploščah. Nekaj posnetkov je Gavazzi to leto naredil tudi v muzeju. Naslednje leto se je snemalo manj, saj je bil Gavazzi med letom poslan na študijsko izpopolnjevanje v tujino. Za delo v Odseku pa se je moral bolj zavzeti Božidar Širola.

Širola se je zaradi skromnih finančnih možnosti v letu 1926 posvetil predvsem raziskovanju in snemanju ljudske glasbe v okolici Zagreba, kasneje pa tudi na otoku Krku. Zaradi bolezni ni mogel izpeljati vseh predvidenih potovanj, vseeno pa je zbral nad 30 posnetkov ljudskih pesmi in instrumentalne glasbe. Leta 1927 je Gavazzi snemal na Korčuli, kasneje pa sta Širola in Gavazzi snemala skupaj v Krapinskih Toplicah. Tega leta je odšel Gavazzi na zagrebško vseučilišče predavat etnologijo. Naslednje leto je snemal Širola predvsem na otokih Rab in Lošinj. Leta 1929 sta Širola in Gavazzi še naprej sodelovala z Odsekom, predvsem kot »muzejska prostovoljca«; Gavazzi je snemal večinoma v Podravini.

Leta 1929 so na Odseku s pomočjo dotacij kupili nov »arhivski fonograf tipa V – 1927«, ki je bil precej lažji in lažje prenosljiv kot prejšnji. Poleg tega zanj ni bilo treba imeti dodatne opreme, kot sta npr. stojalo in lijak. Gavazzi je v avgustu 1929

odpotoval na Dunaj po naročen aparat, opremo in plošče ter se tam naučil ravnati z njim. Tega leta je Širola snemal na otoku Pagu. Naslednje leto se je Širola zaposlil kot honorarni kustos in prevzel vodenje Odseka.

Pošiljanje izvirmih plošč na Dunaj in dobavljanje presnetkov od tam je predstavljalo Odseku precejšnje preglavice, saj so bile vse pošiljke podvržene carini. To je povzročalo dodatne stroške, nastajale pa so tudi velike zamude pri odpošiljanju in dobavi.

Avtorja (Širola in Gavazzi 1931: 30–37) na koncu svojega poročila podajata podroben popis vseh posnetih fonogramov; v popisu je 120 posnetih plošč – fonogramov s pripadajočimi vsebinskimi podatki. Oštevilčenje fonogramov ni vedno kronološko, saj so se nekateri posnetki izkazali za tehnično preveč slabe in so jih izločili, spet drugi so se med transportom poškodovali ali uničili. Zato so njihove številke prevzeli kasnejši fonogrami. Pri večini plošč je podana tudi arhivska dokumentacijska oznaka dunajskega Phonogrammarchiva; kjer te oznake ni, pomeni, da ta plošča iz različnih razlogov še ni bila uvrščena v njihov register in takšnih plošč je v popisu 52. Danes je v arhivu Phonogrammarchiva ohranjenih 141 plošč posnetkov iz tega obdobja.

Na Hrvaškem je v začetku tridesetih let 20. stoletja med raziskovanjem epskih pesmi na Balkanu snemal tudi Matija Murko. Tokrat pri snemanju ni uporabljal dunajskega »arhivskega fonografa« kot v letih 1912 in 1913, ampak Edisonov fonograf, kakršnega so takrat uporabljali v berlinskem Phonogramm-Archivu. Z njim je posnel veliko število valjev (okoli 350), od tega precej na Hrvaškem. Več o tem v poglavju o valjih Matije Murka.

ČEŠKA IN SLOVAŠKA

Na ozemlju Češke naj bi prvotno delovala dva odbora, eden za nabiranje nemških pesmi in drugi za nabiranje čeških. Vendar je prof. Otakar Hostinský, ki je na prvem zasedanju glavnega odbora na Dunaju leta 1904 zastopal češko deželo, dosegel, da so ustanovili še dodaten odbor za Moravsko in Šlezijo. Odbor je bil formalno ustanovljen jeseni leta 1905, prvo sejo pa so imeli odborniki januarja 1906.

Najstarejši zvočni dokumenti češke ljudske glasbe so iz obdobja velike zbiralne akcije *Narodna pesem v Avstriji*. Na Češkem so imeli v okviru te akcije dva delovna odbora za nabiranje: Odbor za nabiranje čeških ljudskih pesmi na Češkem in Odbor za nabiranje čeških ljudskih pesmi na Moravskem in v Šleziji. Neposredno pobudo za uporabo fonografa pri zapisovanju ljudskih pesmi na Češkem je dal zbiratelj ljudskih plesov Josef Vycpalek na srečanju zbirateljev 6. junija 1908 v Pragi. Tako sta oba odbora leta 1909 dobila denar za nakup fonografov in nakup tudi izvedla. Še istega leta so naredili z njimi tudi prve fonografske posnetke na terenu. (Tyllner 2001: 1.)

Zvočna etnomuzikološka snemanja na Češkem pred 2. svetovno vojno lahko razdelimo v dve obdobji, ki si kronološko sledita in je zanju značilna različna snemalna oprema. Prvo obdobje predstavlja snemanje na voščene valje, ki traja od prvih zvočnih posnetkov okoli leta 1909 do konca dvajsetih let 20. stoletja, drugo obdobje pa zajema studijska snemanja na plošče z 78 o/min po letu 1928 in traja do 2. svetovne vojne.

Leoš Janáček je bil član glavnega odbora na Dunaju in je postal tudi predsednik Moravsko-Šlezjskega odbora. (Procházková 1998: 109.)

Leoš Janáček (1854–1928), kasnejši predsednik Odbora za nabiranje čeških ljudskih pesmi na Moravskem in v Šleziji, je nameraval uporabljati fonograf pri terenskem zbiranju ljudske glasbe že leta 1892, torej veliko pred obdobjem avstrijske zbiralne akcije. Iz njegovega pisma Martinu Zemanu oktobra 1892 izvemo, kakšen pomen pripisuje dejstvu, da je že naročil fonograf. Leto kasneje v drugem pismu piše, da je kupljeni fonograf že na poti iz Berlina. Danes ni znano, ali je fonograf res prispel in ali so z njim naredili posnetke ljudske glasbe; podatki o morebitnih snemanjih ali posnetih valjih se žal niso ohranili. (Toncrová 1998: 38, 139.) Najstarejše posnetke



Sl. 13 František Pospišil na terenskem snemanju z arhivskim fonografom (Plocek 1998: 81).

Františka Kyselková (1865–1951) je bila učiteljica, ki je začela z zapisovanjem ljudskih pesmi že leta 1891 za veliko Etnografsko razstavo v Pragi. Izkazala se je kot zelo dobra zapisovalka ljudskih melodij, saj je imela t. i. absolutni posluh. Najbolj aktivna je bila v letih 1906–1934, ko je tesno sodelovala z Janáčkovim odborom, najprej kot zunanja sodelavka, od 1909 pa kot stalna članica. Zapisala je največ ljudskih pesmi, nad 4200, od vseh pa je na terenu tudi največ uporabljala fonograf in z njim posnela prek 80 pesmi. (Plocek 1998: 129–132.)

Hynek Bím (1874–1958), Janáčkov učenc in sodelavec, je bil prav tako učitelj, ki je začel zapisovati ljudsko glasbo za razstavo v Pragi in tudi on je imel absolutni posluh. Veliko se je samoizobraževal o glasbeni teoriji in ljudski glasbi ter bil pri svojem delu zelo sistematičen. Njegov največji prispevek je glede notiranja ljudske glasbe, ki je pod vplivom Janáčkovega realizma in njegove široke teoretične izobrazbe. Zapisal je okoli 4100 ljudskih pesmi, večkrat pa tudi fonografral. (Plocek 1998: 133–136.)

na tem območju je tako najverjetneje naredil leta 1908 František Pospíšil (Tyllner 2001). Pospíšil je bil tudi član delovnega odbora za Moravsko in Šlezijo ter je leta 1909 s pomočjo »arhivskega fonografa tipa IV« dunajskega Phonogrammarchiva na terenu snemal ljudske pesmi (Deutsch in Hoise 2004: 56). Ti posnetki se sicer tudi niso ohranili, obstajajo pa poročila in druga dokumentacija o tem snemanju.

V okviru Odbora za nabiranje čeških ljudskih pesmi na Moravskem in v Šleziji je Janáček organiziral nakup fonografa, za katerega so dne 8. oktobra 1909 plačali 135 kron; fonograf pa je bil dostavljen 29. oktobra istega leta. Janáček je kot predsednik odbora določil, kaj in kje naj se z njim posname, uporabljala sta ga predvsem njegova sodelavca v odboru Františka Kyselková in Hynek Bím za snemanja na Moravskem. Natančen datum njunih posnetkov ni znan, predvidevajo pa, da so prvi posnetki nastali že novembra leta 1909. Vsekakor so začeli fonograf precej kmalu uporabljati, saj so v poročilu o delu odbora za prve mesece leta 1910 že navedli, da je fonograf zelo uporaben za zapisovanje ljudskih pesmi. Z njim so v letih 1909–1912 snemali na sedmih terenskih odpravah in posneli okoli 120 pesmi (Toncrová 1998: 141, 146). Sam Janáček je s fonografom snemal samo enkrat, leta 1911, ko je posnel ljudsko petje ženske skupine iz Slovaške. Na splošno odborniki s fonografom niso snemali sistematično, ampak le zanimive posebnosti ljudskega petja, večinoma večglasno petje slovaških žensk, ki so delale na Moravskem (Toncrová 2005: 22). Po letu 1912 ni več zaslediti poročil o fonografskih snemanjih,

zato verjetno od takrat naprej fonografa niso več uporabljali. Podobno poroča tudi sama zbirateljica Františka Kyselková v svojih spominih, kjer pravi, da kasneje na enem od svojih predavanj ni mogla več predvajati posnetih valjev, ker fonograf in valji niso bili več uporabni (Toncrová 1998: 140).

Iz teh snemanj se je ohranilo okoli 75 valjev, ki so danes shranjeni v Brnu. Valji

so precej iztrošeni, saj jih je Janáček velikokrat predvajal in poslušal (Tyllner 2005 u. v.). Olga Hrabalová je leta 1954 v podjetju Phonophon v Brnu s predvajanjem na originalnem Edisonovem fonografu presnela valje na gramofonske folije. Leta 1986 so bili valji ponovno presneti, tokrat na magnetofonski trak v praškem podjetju Supraphon; Olga Hrabalová pa je zbrala in objavila podatke o uporabi fonografa in pripravila popis posnetega gradiva (Toncrová 1998: 140–141). Leta 1998 so izbor posnetkov z bogato spremno študijo tudi objavili.

Fonograf je leta 1909 dobil tudi Odbor za nabiranje čeških ljudskih pesmi na Češkem. Še istega leta je z njim prvič snemal najverjetneje Otokar Zich. 18. maja 1909 je Zich v kraju Klenovice na jugu Češke na nekaj valjev posnel znamenitega godca na dude Františka Kopšíka. Istega leta je nato v kraju Chodsk na zahodu Češke posnel majhno, manj znano vaško godbo. Nekaj teh posnetkov je predvajal 29. maja 1909 prof. Otakar Hostinský na 3. mednarodnem kongresu glasbenega združenja na Dunaju kot primer uspešne uporabe fonografa pri raziskovanju in zapisovanju ljudske glasbe (Hostinský 1909: 296). Delovni odbor in sam Zich pa s posnetki niso bili preveč zadovoljni, saj so bili glasovi precej osiromašeni, zvočni spekter je bil popačen, pa tudi razmerja glasov med glasbili niso bila prava; najbolj jasno so se slišali namreč tisti glasovi, ki so bili najbližje snemalnemu lijaku. Zato valjev tudi niso veliko predvajali in jih s tem niso močno obrabili. Leta 1959 je zaslediti ponovno zanimanje za te posnetke, saj so bili nekateri valji izvajalca Kopšíka ob pomoči sodelavcev Tehničnega narodnega muzeja v Pragi presneti in dva presnetka kasneje tudi objavljena na gramofonski plošči, ki je bila priložena knjižni publikaciji (Tyllner 2001: 2).

Do danes se je ohranilo 27 valjev s snemanj prof. Zicha, od katerih je 17 nepoškodovanih. Leta 2000 so bili s pomočjo sodelavcev Phonogrammarchiva na Dunaju presneti in digitalizirani; od 27 valjev jih je z manjšimi posegi in restavriranjem uspelo v celoti ali pa vsaj delno presneti 26 valjev. Presnetki so bili skupaj z obsežno spremno knjižico objavljeni leta 2001. (Tyllner 2001: 3–5.)

Jeseni leta 1928 je bila pri Češki akademiji znanosti in umetnosti ustanovljena Fonografska komisija, ki naj bi poskrbela za izdelavo kakovostnih zvočnih posnetkov različnih področij znanosti: ljudska in umetna glasba, jeziki in narečja, govorni prispevki umetnikov in drugih pomembnih javnih ljudi idr. Rezultati dela fonografske komisije so pomembni predvsem na področju ljudske glasbe, saj jih je od skupaj 304 posnetkov kar 204 z ljudskim gradivom. Pri snemanju ljudske glasbe je bil za vsako geografsko področje (Češka, Moravska, Šlezija, Slovaška, Ukrajina) zadolžen po en profesor, ki je

Otokar Zich (1897–1934) je bil profesor estetike na Karlovi univerzi v Pragi, poučeval pa je tudi matematiko in fiziko na gimnaziji. Raziskoval je estetiko ljudske umetnosti, predvsem plesa, ljudskih pesmi in godbe. Verjel je, da notni zapis ljudske glasbe ni mogoč brez visoke glasbene izobrazbe in je na tej osnovi tudi kritiziral zapise nekaterih starejših zbirk. (Tyllner 2001: 8–9)



Sl. 14 Labela gramofonske plošče podjetja Pathé s snemanj v Pragi (Thořová in Tyllner 2005: 31).

v okviru finančnih možnosti in razpoložljivih izvajalcev pripravil izbor za snemanje. Izvajalce, poveli kmete in učitelje, ki so dobro poznali ljudsko izročilo, so povabili v Prago, kjer so jih v posebej pripravljenem studiu tudi posneli. Prva snemanja so potekala jeseni leta 1929, ko so skupaj s francoskim podjetjem Pathé posneli predvsem veliko slovaškega in ukrajinskega gradiva. Iz posnetkov na izvornih voščenih ploščah so nato v Parizu izdelali kovinske matrice, namenjene tiskanju plošč. V letih 1934/35 so potekala nova snemanja, ki pa so bila manj intenzivna. Zaradi finančnih razlogov so prekinili sodelovanje s podjetjem Pathé in sklenili dogovor s češkim podjetjem Esta. V letu 1937 so

ponovno snemali, tokrat predvsem ljudsko glasbo z Moravskega. Do začetka 2. svetovne vojne, ki je prekinilo delovanje Fonografske komisije, je bilo narejenih 89 slovaških, 24 ukrajinskih, 26 čeških, 50 moravskih, 17 šlezjskih in 13 lužiškosrbskih posnetkov ljudske glasbe. (Kratochvíl 2005, Thořová in Tyllner 2005.)

Tudi na Slovaškem so pri zapisovanju in raziskovanju ljudske glasbe že zelo zgodaj uporabljali fonograf. Oskár Elschek navaja (2002: 431), da je na Slovaškem prvi na terenu uporabil fonograf Karol Medvecký, narodopisec in ljubitelj ljudskih pesmi. Že leta 1899 naj bi s fonografom posnel nekaj ljudskih pesmi in instrumentalne glasbe v vasi Detva. Jiří Polívka pa piše (1906: 173), da je Slovaška muzejska skupnost pridobila fonograf leta 1901, da bi z njim lahko natančneje zapisovali ljudske pesmi. Medvecký naj bi z njim posnel »veliko število ljudskih pesmi v kraju Detva«, ki jih je nato na sestanku muzejske skupnosti 7. avgusta 1901 tudi predvajal. Transkripcije teh posnetkov je Medvecký leta 1905 tudi objavil. Kasnejše raziskave so pokazale, da je Medvecký prve posnetke s fonografom v kraju Detva res naredil leta 1901. Na podlagi študije Hane Urbancové (2006) lahko precej dobro rekonstruiramo okoliščine nastanka prvih terenskih posnetkov na Slovaškem.

Karol Anton Medvecký (1857–1937) je kot mlad kaplan leta 1899 prišel v Detvo, kjer se je srečal z bogato ljudsko kulturo. Ta ga je tako prevzela, da jo je začel zapisovati in preučevati ter pripravljati gradivo za narodopisno monografijo o tem kraju. Želja po čim bolj objektivnem prikazu ljudske kulture ga je pripeljala na misel, da bi pri zapisovanju ljudske glasbe uporabil sodoben tehnični pripomoček – fonograf. O terenskem delu s fonografom je izvedel iz časopisa *Etnografija*, v katerem je Béla Vikár opisal svoje prve snemalne izkušnje. Medvecký si je najprej mislil fonograf od Madžarskega etnografskega društva le izposoditi, kasneje pa je s pomočjo narodno

zavednih prijateljev dobil dovoljenje za nakup lastne aparature. Pisal je Vikárju, ki mu je v odgovoru posredoval pomembne podatke o fonografu in ga obvestil o možnosti njegovega nakupa v Budimpešti. Z nakupom fonografa se je zelo mudilo, saj so želeli že predstaviti prve rezultate dela z novim tehničnim pripomočkom na srečanju muzejske skupnosti v začetku avgusta 1901. Zato je Medvecký v začetku junija 1901 odpotoval v Budimpešto po fonograf; tam se je srečal tudi z Vikárjem, ki mu je dal osnovne napotke o ravnanju z njim. Konec junija 1901 je Medvecký v Detvi že naredil prve terenske zvočne posnetke. Poleg fonografa je kupil tudi deset valjev, kar naj bi po besedah Medveckega zadostovalo za 50–60 pesmi oz. melodij. Zaradi skorajšnjega odhoda iz Detve v drugi kraj službovanja je moral Medvecký pohiteti in posneti čim več gradiva. Sam je zapisal, da je nekaj dni pred svojim odhodom s fonografom posnel 31 pesmi; kasnejše raziskave so pokazale, da je bilo v Detvi najverjetneje posnetega okoli 45 enot gradiva. Do danes se je ohranilo sedem škatlic valjev Medveckega, vendar je večina valjev poškodovanih; ohranil se je tudi poškodovan in nepopoln fonograf.

Na Slovaškem, ki je bila pred 1. svetovno vojno pod madžarsko oblastjo, so snemali tudi raziskovalci drugih narodnosti. Tako je slovaško ljudsko glasbo že zelo zgodaj posnel Madžar Béla Vikár. Kasneje sta mu sledila tudi Zoltán Kodály in Béla Bartók. Bartók je npr. med svojim komparativnim študijem ljudske glasbe v letih 1908–1917 zbral kar 3223 slovaških melodij (Myers 2006a). Zbirka Bartókovih voščenenih valjev s posnetki slovaškega gradiva je bila že pred časom izročena slovaški Matici (Tari 2002: 460). Na Slovaškem naj bi snemala tudi ruska folkloristka J. E. Linjova in Leoš Janáček (Elschek 2002: 431), čeprav ni veliko znanega o številu njunih posnetkov in njihovi ohranjenosti.

Pomemben del starejšega zvočnega gradiva na Slovaškem predstavljajo tudi posnetki na gramofonskih ploščah iz leta 1929. Snemanje je organizirala Fonografska komisija Češke akademije znanosti in umetnosti v Pragi, kjer so snemanja tudi potekala.⁵ Elschek navaja (2002: 429), da je bilo v okviru teh snemanj narejenih in objavljenih 131 posnetkov s slovaškim ljudskim gradivom.

Fonografske zbirke, ki jih hranijo na Slovaškem, so že leta 1954 presneli na magnetofonske trakove, leta 1996 pa so jih s pomočjo Phonogrammarchiva na Dunaju ponovno presneli in digitalizirali (Elschek 2002: 432).

MADŽARSKA

Madžari so bili med prvimi v Evropi, ki so uporabljali fonograf pri zapisovanju ljudske glasbe. Intelektualci na Madžarskem so namreč hitro spoznali pomen fonografitiranja

⁵ Več o tem glej v tem poglavju, kjer so opisani prvi zvočni posnetki na Češkem.



Béla Vikár, madžarski pisatelj in etnograf, se je rodil 1. 4. 1859 v Hetesu in umrl 22. 9. 1945 v Dunavcse. Bil je ustanovitelj, predsednik in generalni tajnik Madžarskega etnografskega društva (1890), Literarnega društva La Fontaine (1920), Goethejevega društva (1923), član Madžarske akademije znanosti (1922) ter častni član več literarnih in znanstvenih društev na Madžarskem in Finskem. Bil je tudi urednik več revij, med njegovimi literarnimi priredbami pa je med drugim treba omeniti predvsem izdajo celotnega epa *Kalevala*, ki ga je zapisal na terenu, ter izdajo La Fontainovih *Basni*. Vikár je bil velik humanist, njegov ugled pa je segal daleč prek meja Madžarske, saj so mu npr. v ZDA postavili celo spomenik. Pisal je tudi etnografske razprave, med drugim *Ljudska pesem v okrožju Somagy* (1905), *Mojstrovine madžarske ljudske pesmi* (1907) idr. (Encyclopédie ... 1958: 858.)

pri raziskovalnem etnomuzikološkem delu ter začeli o tej novi metodi pisati in jo promovirati. Tako že leta 1891 Madžarsko etnografsko društvo v svoji posebni izdaji zbornika *Etnografija* poroča o uspešnem fonografriranju ameriških Indijancev plemena Passamaquoddy, ki ga je izvedel Jesse Walter Fewkes leto poprej: »S fonografom je bilo rešeno nekaj pesemskega in jezikovnega izročila *Passemegneddy Indijancev*, ki že začenja izumirati« (Tari 2002: 459). Pojavljati so se začeli tudi članki o natančnosti in objektivnosti fonografske metode pri zapisovanju melodij ter primerjave s takrat bolj znanim fotografriranjem. Sledila je želja, da bi novo metodo zapisovanja preizkusili tudi sami. Predvsem Béla Pungar, telegrafski uradnik, je poudarjal, da je fonograf nepogrešljiv pri natančnem zapisovanju ljudske glasbe (Tari 2002: 459).

Začetek terenskih zvočnih snemanj Béla Vikárja je neposredno povezan s pripravami na praznovanju tisočletnice naselitve Madžarske. Na veliki razstavi ob tej priložnosti so želele vse veje znanosti in umetnosti predstaviti velike dosežke in posebnosti s svojega področja. Madžarsko etnografsko društvo je dalo pobudo za zbiranje in ohranjanje kulturnega izročila, predvsem ljudske glasbe in plesa, ter prevzelo izvedbo in organizacijo zbiranja. Za koordinacijo teh aktivnosti so člani društva zadolžili takratnega generalnega tajnika društva, Vikárja. Ker društvo samo ni bilo finančno sposobno izvesti predvidenega projekta, je večkrat prosilo za finančno pomoč kulturno ministrstvo, predvsem za nakup fonografa in kritje stroškov zbiranja. Za Vikárja je bilo zbiranje ljudske glasbe nekakšna »kulturna arheologija«, zato naj bi bili na razstavi predstavljeni posnetki prikazani kot »najstarejši spomeniki« madžarske glasbe in jezika. Vendar je šele po nekaj letih prošenj za denar društvo prepričalo kulturno ministrstvo in

novembra 1896 dobilo finančno podporo; torej pol leta potem, ko je bila 2. maja 1896 odprta velika razstava. Nakup fonografa je prevzel Vikár. Po besedah Gergely Pála naj bi Vikárju predstavil fonograf Rákóczi Izidor v Budimpešti. Že za božič leta 1896 je Vikár z njim naredil prve terenske posnetke. (Sebő 2006: 24.)

Nekateri navajajo, naj bi Vikár začel snemati že leta 1895 in naj bi bili njegovi posnetki prvič predstavljeni javnosti leta 1896 na veliki razstavi ob praznovanju tisočletnice naselitve Madžarske. Tam naj bi jih slišal takrat še zelo mlad Zoltán Kodály (1882–1967). Ravno ti posnetki naj bi ga usmerili v preučevanje ljudske glasbe, ki je kasneje postala predmet njegovega raziskovalnega dela (primerjaj Tari 2002: 459, Felföldi 2006 u. v.). Navedbe pa so očitno napačne, saj so prvi posnetki nastali šele konec leta 1896, torej nekaj mesecev po odprtju razstave. Poleg tega Kodály v svojih

spomin nikjer izrecno ne omenja, da je bila ljudska pesem, ki jo je prvič srečal na tej razstavi in jo je zapisal Vikár, posneta na fonograf. (Sebő 2006: 25.)

Vikár poroča o začetnih težavah s fonografom, saj mu je poleg velike teže aparature delo oteževala tudi neizkušenosť pri upravljanju z njim. V letu 1897 se je zato posvetil predvsem spoznavanju delovanja fonografa in tehničnim podrobnostim, kot so vzdrževanje, razstavljanje in sestavljanje aparature ipd. Kmalu mu je uspelo pridobiti tudi lažji in priročnejši fonograf.

Januarja 1898 je prispela obljubljená finančna pomoč za zbiranje gradiva in Vikár je začel z intenzivnim terenskim delom. Tega leta so tudi določili, da bodo posneti valji shranjeni v Etnografskem oddelku Narodnega muzeja v Budimpešti. Kulturno ministrstvo je Narodnemu muzeju 12. avgusta 1898 izdalo pisno dovoljenje za nakup Vikárjevih valjev: 5 forintov za vsak posnet valj, v skupnem letne znesku 150 forintov. V tem znesku so bili zajeti tudi stroški snemanja in zbiranja, saj je bila takratna cena praznega voščenenega valja 1,5 forinta. Zato pa je moral Vikár predati valje v brezhibnem stanju in z vso spremno dokumentacijo. Muzej je lahko torej letno pridobil največ 30 posnetih valjev.

Na podlagi te pogodbe je Vikár do leta 1899 izročil muzeju 47 valjev z dogovorjeno spremno dokumentacijo: napisanimi besedili pesmi, podatki o kraju in datumu snemanja ter izvajalcih. S pogodbo zapisani finančni okvir se je kmalu izkazal za preskromnega, saj Narodni muzej ni mogel odkupovati valjev tako množično, kot jih je Vikár snemal.

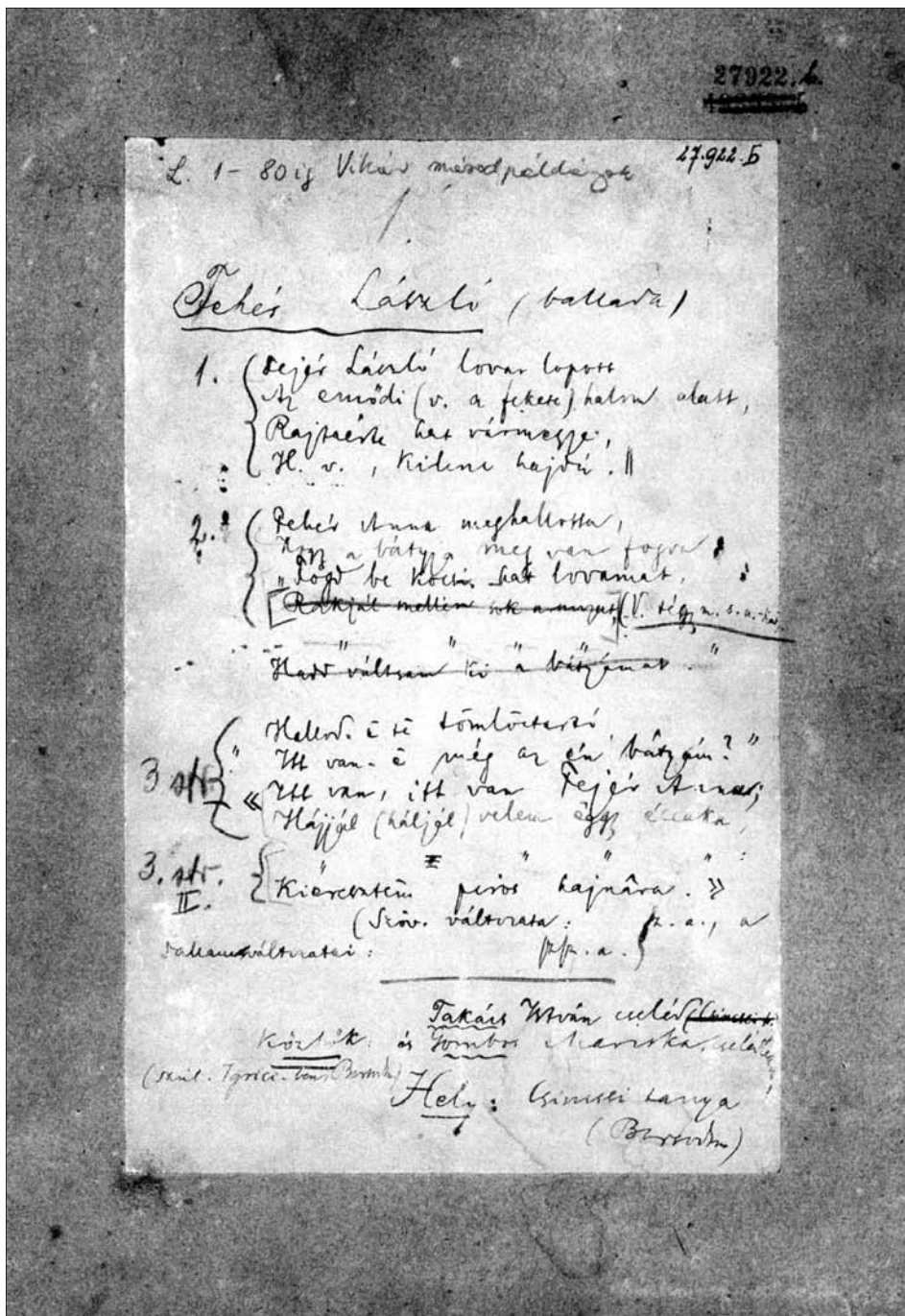
Novo obdobje raziskovanja ljudske glasbe na Madžarskem je začel Béla Vikár, saj je bil prvi na Madžarskem, pa tudi med prvimi v Evropi, ki je uporabil fonograf pri terenskem etnomuzikološkem raziskovanju. Kot uslužbenec Madžarskega etnografskega društva, predhodnika kasnejšega Etnografskega muzeja, je začel sistematično zapisovati in fonografirati madžarsko ljudsko glasbo. S svojo zbirko voščenih valjev je postavil temelje za najstarejši zvočni arhiv v Evropi, ki pa nikoli ni postal samostojni zvočni arhiv, temveč je ostal znotraj drugih ustanov. (Manga 1969: 8.)

Zaradi tega je na Vikárjevo prošnjo Kulturno ministrstvo določilo dodatna finančna sredstva za terensko zbiranje. V prvih letih snemanja je Vikár izročal posnetke muzeju ob koncu koledarskega leta, naslednja leta, ko je bilo snemanje manj intenzivno, pa precej različno. Na koncu je predal še zelo mešano zbirko valjev, ki so bili verjetno »ostanki« ali rezultati priložnostnih snemanj iz preteklih let. (Sebő 2006: 34.)

Vsebino valjev in spremnih podatkov so najprej dokumentirali na dveh posebnih debelejših kartonih, ki so še danes ohranjeni v Etnografskem muzeju (Néprajzi Múzeum) – od leta 1947 samostojni muzej, ki se je razvil iz Etnografskega oddelka Narodnega muzeja v Budimpešti. Na eno stran prvega kartona je bilo nalepljeno besedilo pesmi s podatki o izvajalcih in kraju snemanja, kar je pripravil Vikár sam, na hrbtni strani istega kartona pa je bil nalepljen zapis začetka melodije pesmi. Na drugem kartonu je bil nalepljen celotni notni zapis. Kasneje so uporabljali samo en karton, kjer je bilo na prvi strani nalepljeno besedilo pesmi z osnovnimi spremnimi podatki, na hrbtni strani pa celotni notni zapis. Grobe notne zapise je s poslušanjem valjev izdelal Kereszty István, čuvaj knjižnice Narodnega muzeja. Note je Kereszty v originalu pisal na partiturne liste, ki pa so jih pozneje razrezane nalepili na kartone. Valji in kartoni so dobili enako arabsko številko, razporeditev posameznih pesmi, kadar je bilo posnetih več pesmi na enem valju, pa so označili s pomočjo črk abecede. Kasneje sta Keresztyjeve notne zapise popravljala in dopolnjevala Zoltán Kodály, ki je v obstoječe zapise s svinčnikom vnašal spremembe, in Béla Bartók (1881–1945), ki je praviloma z valjev na novo transkribiral melodije in notne zapise prilepil zraven oz. prek že obstoječih. Bartók je na rob kartona pogosto pripisal tudi različne opombe in lastna mnenja o vsebini posnetkov, načinu petja, izvajalcih ipd. (Sebő 2006: 55–57.)

Posebnost Vikárjevega terenskega zbiranja je dopolnjevanje zvočnih posnetkov s stenografskim zapisovanjem posnete vsebine. Preden se je lotil zvočnega snemanja, je Vikár svoje sogovornike temeljito izprašal in pogovor stenografiral. Pri zbiranju podatkov je bil zelo odprt in se je zanimal tudi za izvor pesmi in njeno vlogo v vsakdanjem življenju ljudi. Pred ali med snemanjem je stenografsko zapisal tudi besedilo pesmi. Vikár se je že od mladosti zanimal za stenografijo in jo je zelo dobro obvladal; z izpopolnitvijo takratnega najsodobnejšega Gabalsberg-Markovits sistema je lahko tekoče zapisoval govor z vsemi podrobnostmi. V letih od 1880 do 1920 je bil stenograf, revizor in nekaj časa načelnik stenografskega urada v madžarskem parlamentu. Veljal je za enega najhitrejših stenografov tistega časa na Madžarskem in je pri svojih etnografskih raziskavah stenografijo tudi veliko uporabljal. Njegovi terenski zapiski so zato zapisani v posebni obliki in stenografirani, kar povzroča kasnejšim raziskovalcem precej preglavic (Felföldi 2006 u. v.).

Iz dokumentov, ki se nanašajo na pripravo gradiva za svetovno razstavo v Parizu leta 1900, je razvidno, da je imel takrat Vikár posnetih že 500 valjev s približno 1000 pesmimi; od tega so imeli posnetki z okoli 300 valjev že notne zapise, vse pesmi pa so



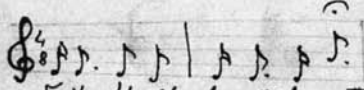
Sl. 15 Prva stran kartona številka 1 (Sebő 2006: 36)

27022

27.9.22.c.

1 — sz. henger

Csincse
[Borsod vm.]

1. dal 
(egyetlen) Fejér László lovát lopott

László 5. henger
2. dallal,

Sl. 16 Druga stran kartona številka 1 (Sebő 2006: 37).

L. n.: 24922/6 851
2
Csincse, Barsod m.

F.: 1

Vikár

Parlando

F-jér lár-ló lo-ut lo-pst A fe-ke-te hu-lom-u-lást Ré-jé

(jér-ta hat vár-ne-gye, hit vá-r-ne-gye tá-lan-tya-dí.)

2. versszak:

3. versszak:

3. versszak II:

4. Hál-lód-e te Fejér Lánló, Mit mondót a künlöcsés? Hál-fak-setsé-gy

(II = nincs!)

5. st.

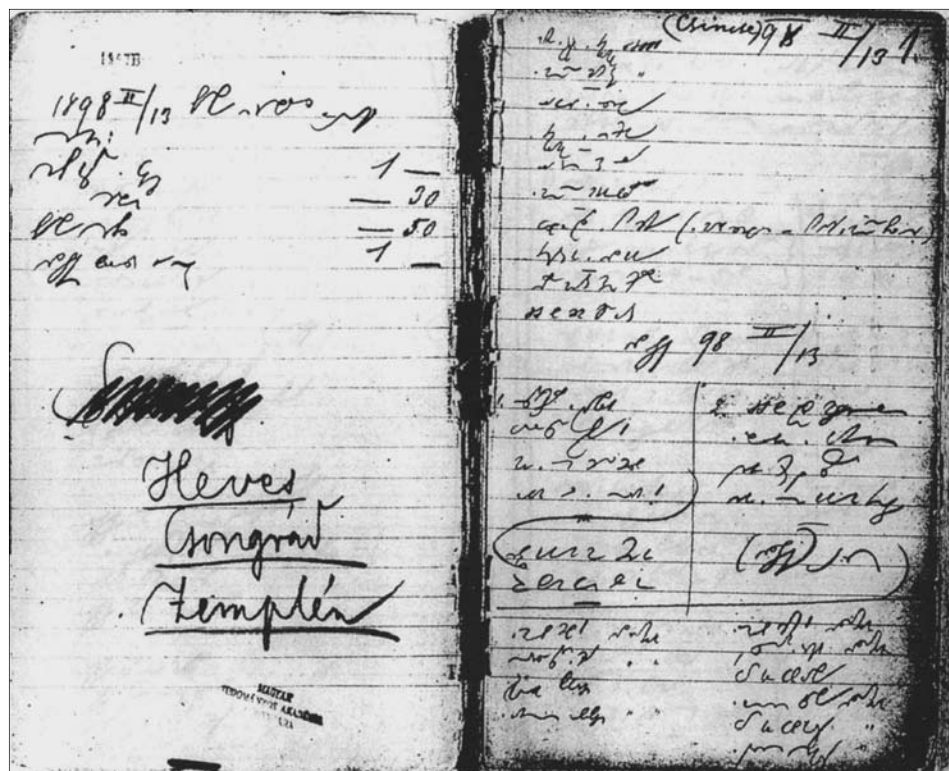
Fejér Anna nem halogatta, Vele hált akkor virradatra

Valamir

Égyféléjű Csingis utól Fejér Anna

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top right, there is a library or collection number 'L. n.: 24922/6 851' and a page number '2'. The title 'Csincse, Barsod m.' is written below. On the left, 'F.: 1' indicates the first part of a piece. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/style marking 'Parlando' is present. The lyrics are in Hungarian, with some parts in parentheses indicating alternative or corrected versions. There are several 'versszak' (stanza) markings and some crossed-out passages. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and use.

Sl. 17 Druga stran kartona številka 1 s transkripcijo in popravki Béle Bartóka (Sebő 2006: 60).



Sl. 18 Prva stran enega od terenskih zvezkov Béle Vikárja (Sebő 2006: 50).

bile kataložno razvrščene. V Narodnem muzeju se je takrat nahajalo samo 86 valjev – vsi brez notnih zapisov. (Sebő 2006: 27.)

Na veliki svetovni razstavi v Parizu leta 1900 je bilo predstavljeno 300 valjev iz Vikárjeve zbirke. Na mednarodnem kongresu ljudske umetnosti, ki je potekal v okviru te razstave, je Vikár poleg zbirke posnetih valjev predstavil tudi sistematično klasifikacijo zbirke in posnetkov. Predstavitev zvočnih posnetkov na razstavi je dosegla velik uspeh, na Vikárjevo pobudo pa je kongres ljudske umetnosti priporočil fonograf kot edini znanstveni pripomoček pri zapisovanju ljudske glasbe (Encyclopédie ... 1958: 858). Žal se z razstave ni vrnilo 24 valjev, ki so se polomili in izgubili med prevozom (Sebő 2006: 38). Danes naj bi bilo 50 valjev iz te zbirke izgubljenih, veliko ohranjenih valjev pa je poškodovanih in polomljenih (Tari 2002: 459).

Vikárjevo terensko snemanje se je nadaljevalo tudi v naslednjih letih, Narodni muzej pa je v skladu z razpoložljivimi finančnimi sredstvi precej neredno odkupoval posneto gradivo. Kljub temu je bilo leta 1906 v muzeju okoli 500 valjev, na katerih je bilo posnetih okoli 1500 pesmi, leta 1910 pa je bilo odkupljenih novih 120 valjev.

Leta 1903 je začel Vikárjeve posnetke preučevati in transkribirati Kodály, kmalu za

tem pa tudi Bartók. Ob tem sta spoznala terensko gradivo in pomen snemalne tehnike pri raziskovanju ljudske glasbe. Do leta 1905 je bil Vikár edini, ki je snemal ljudsko glasbo na Madžarskem (Encyclopédie ... 1958: 858), po tem letu pa sta Kodály in Bartók, takrat oba še kot študenta, tudi sama začela snemati na terenu; Kodály leta 1905, Bartók 1906. Vsi trije so si razdelili terensko delo po pokrajinah, da bi tako lažje zajeli celotno deželo. Vikárjeva zadnja terenska raziskava je bila leta 1911 (Encyclopédie ... 1958: 858). Med svojim zbirateljskim delom je prepotoval skoraj vso deželo in posnel 1492 pesmi na 875 valjev (Manga 1969: 8).

Nekateri glasbeniki so Vikárju očitali, da uporablja fonograf zaradi slabe glasbene izobrazbe. Vikár se je res čutil premalo glasbeno izobraženega, da bi lahko zapisoval



Sl. 19 Fonografiranje godcev, v ozadju Béla Vikár (Sebő 2006: 192).

ljudsko glasbo z notami, čeprav je dobro igral violino in po potrebi tudi pel, kar je s pridom uporabljal na svojih predavanjih. Zato je začel pri zapisovanju kot pripomoček uporabljati fonograf (Sárosi 1990: 16, Sebő 2006: 16). S tem je Kodályju predstavil vzorec, kako je treba raziskovati ljudsko glasbo: zbirati in raziskovati neposredno na terenu pri vaških pevcih in godcih ter dokumentirati na njihovih domovih s pomočjo objektivnega zapisovanja – fonografitiranja. Vikár je tako postavil teoretične temelje za t. i. moderno obliko znanstvene etnografije (Tari 2004: 85).

V času med obema vojnama sta Kodály in Bartók načrtovala izdajo obsežne in sistematične zbirke ljudskih pesmi ter začela z urejanjem, sistematiziranjem in dopolnjevanjem že zbranega ljudskega gradiva. Bartók pa je v želji po komparativnih študijah ljudske glasbe potoval in snemal tudi zunaj Madžarske; npr. na Slovaškem, v Romuniji, severni Afriki, Turčiji, Arabskih deželah itn. Konec tridesetih let 20. stoletja je zbirka Etnografskega oddelka Narodnega muzeja v Budimpešti štela okoli 3500 valjev in 155 plošč (Manga 1969: 8). Velikopotezni načrt objave sistematične zbirke ljudskih pesmi pa je preprečila 2. svetovna vojna.

Posneti valji in kartoni z dokumentirano vsebino valjev in spremnimi podatki iz zbirke Béle Vikárja so se v Narodnem muzeju med 2. svetovna vojno ohranili brez večjih poškodb, večina Vikárjeve osebne zapuščine, ki ni bila izročena muzeju, pa se je med vojno porazgubila. Med bombardiranjem je namreč v Vikárjevo stanovanje priletela granata in ga močno razdejala, še večja škoda pa je nastala zaradi plenjenja, ki je sledilo temu. Mnogo pohištva, knjig in zapisov je izginilo iz stanovanja, med njimi tudi vsi zvezki s stenografiranimi terenskimi zapisi.

Po spletu srečnih okoliščin je leta 1947 Gergely Pál, knjižničar Madžarske akademije znanosti, na boljšem sejmu v Budimpešti kupil zbirko Vikárjevih dokumentov in rokopisov, ki so se na sejmu nahajali v omarah, namenjenih prodaji. Med temi dokumenti je bilo devetnajst Vikárjevih stenografiranih terenskih zvezkov, blizu sto besedil različnih pesmi, pisma, časopisni članki, študije, časopisni izrezki in Vikárjeva oporoka. Gradivo so shranili v arhivu Madžarske akademije znanosti. (Sebő 2006: 51.)

Prve prepise vsebine svojih stenografinanih zvezkov je začel izdelovati že Vikár. Ob pomoči sodelavcev je iz zvezkov prepisal različne pesmi in jih razvrstil po pesemskih tipih, saj se je pripravljal na njihovo objavo v zbirki. Danes je v Etnografskem muzeju ohranjenih 885 listov teh prepisov in se nahajajo pod kataložno številko EA 2299 (Sebő 2006: 70). Po 2. svetovni vojni se je za prepisovanje vsebine stenografiranih zvezkov zavzel takratni kulturni minister Ortutay Gyula. Z njegovo moralno in materialno pomočjo sta jih med leti 1949–1952 prepisovala predvsem Gergely Pál in Papp Sándor. Besedila stenografiranih pesmi so se prepisala v treh izvodih, pri čemer je bil vsak izvod shranjen v drugi ustanovi. Prepisovanje pa ni potekalo povsem dosledno, saj so prepisovalci občasno subjektivno izbirali vsebino, tako da nekatera besedila še danes niso prepisana. Tudi primerjava stenografiranih izvornikov

in prepisov pokaže, da vsa oštevilčena besedila niso prepisana, poleg tega pa so večkrat izpuščeni ali površno prepisani nekateri podatki o kraju in datumu snemanja ter izvajalcih. (Sebő 2006: 73.)

Za dokončno ureditev in rekonstrukcijo te obsežne zbirke je po mnenju Ferenc Sebőja, ki je temeljito preučil gradivo Béle Vikárja, potrebno še veliko dela. Že Vikár je predal zbirko delno neurejeno, prepise s stenografiranih zvezkov pa je opravil selektivno in večkrat površno. Transkripcije besedil posnetih pesmi je izdelal brez uporabe terenskih zapiskov. Poleg tega so se nekateri valji polomili in poškodovali, nekateri pa niso v pravih škatlicah. Tako zbirka ni povsem pregledno urejena, pa tudi spremni podatki občasno niso usklajeni. (Sebő 2006: 148.)

Na Madžarskem so uporabljali fonograf do začetka 50. let 20. stoletja. Iz snemanj B. Vikárja, Z. Kodályja, B. Bartóka, L. Lajthana idr. ter nekaj zasebnih zbirateljev je nastala obsežna zbirka voščenenih valjev, katere precejšen del se je ohranil do danes. Nekaj valjev se je med 2. svetovno vojno ter revolucijo leta 1956 sicer poškodovalo, vendar vseeno šteje sedanja ohranjena zvočna zbirka nad 4500 valjev. V petdesetih letih 20. stoletja so nekatero zvočno gradivo zaradi varnostnih razlogov presneli na gramofonske plošče, poimenovane AP (Academic Pyral), ki so bile dostopne za raziskovalno delo. V šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja so celotno zbirko posnetih valjev presneli na magnetofonske trakove, po letu 1996 pa so jo začeli presnemavati tudi na CD-R. Okoli polovica tega gradiva je tudi transkribiranega. (Tari 2002: 460, Domokos s. a.)

POLJSKA

Tudi na Poljskem se pri začetkih zvočnih snemanj kažejo tako lastna pobuda posameznikov kakor tudi mednarodni trendi pri raziskovanju ljudske glasbe v začetku 20. stoletja. S pomočjo etnografske periodike so na Poljsko razmeroma hitro prišle informacije o prvih uspešnih poskusih uporabe fonografitiranja pri etnografskih in lingvističnih raziskovanjih. Tako so bili poljski raziskovalci seznanjeni o prvih terenskih fonografskih poskusih američana J. W. Fewkesa, o delu Béle Vikárja na Madžarskem ter predstavitvi fonografitiranja na 3. in 4. mednarodnem kongresu folkloristov, leta 1893 v Chichagu in leta 1900 v Parizu. Kot osnovno prednost uporabe fonografa so takrat navajali predvsem odpravo napak pri zapisovanju besedila in melodij, reševanje in ohranjanje izginjajočih narečij ter poenostavljeno preučevanje in primerjavo različnih jezikov ter narečij. (Dahlig 2002: 205.)

Zgodovino uporabe fonografa pri etnomuzikološkem delu na Poljskem lahko kronološko podamo v dveh fazah. Prva faza predstavlja posamezno, predinstitucionalno fonografitiranje in je trajala med leti 1904 in 1929. Po letu 1930 so se začeli ustanavljati

zvočni arhivi, kjer so precej množično, sistematično in v institucijske namene raziskovanja uporabljali fonograf. Ta faza je trajala od leta 1930 do 1939.

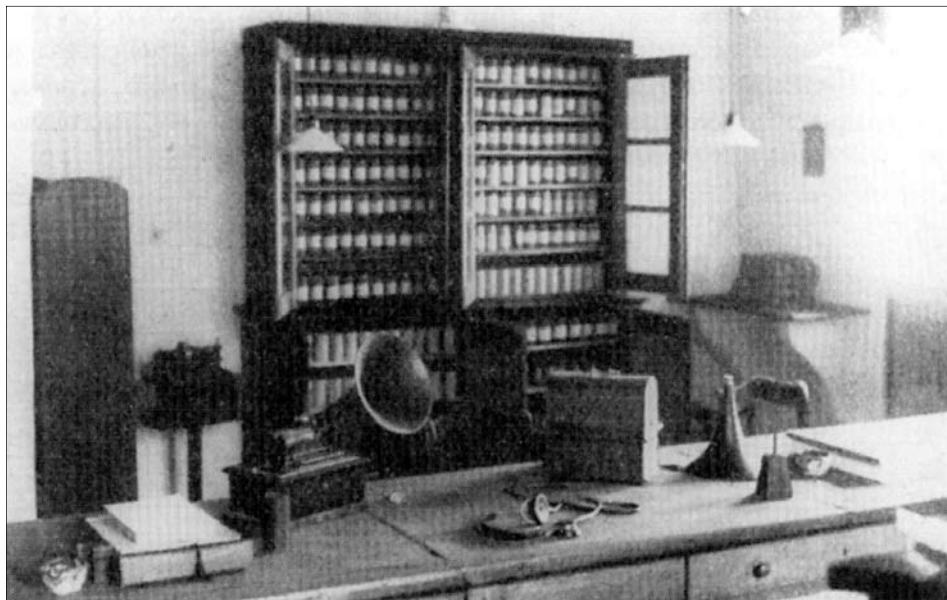
Prvi zvočni posnetki so bili na Poljskem narejeni v filološke namene in ne za etnomuzikološke študije. Filolog Roman Zawiliński (1855–1932), raziskovalec in znanstvenik iz Krakova, je leta 1904 posnel dva valja, na katerih je Jan Sabala mlajši iz Podhale (regija v Tatrah), sin znamenitega godca na violino in pripovedovalca pravljic, zapel svatbeno pesem ter povedal povabilo na svatbo (Dahlig-Turek 2004: 162). Oba valja sta se ohranila do danes in sta bila že pred leti presneta v Washingtonu (Library of Congress) in na Dunaju (Phonogrammarchiv). Zawiliński je tudi prvi spoznal pomen Phonogrammarchiva na Dunaju in je 14. decembra 1904 javno predstavil pomen fonografiranja pri etnografskih in lingvističnih raziskavah ter ob tem kot primer predvajal svoje posnetke s terena. V diskusiji je poudaril, da imajo podobne uspešne izkušnje s snemanji tudi v Phonogrammarchivu na Dunaju. (Dahlig 2002: 205.) Ker je bil Zawiliński tudi član poljskega odbora za nabiranje ljudskih pesmi pri projektu *Narodna pesem v Avstriji* (*Das Volkslied in Österreich*), je mogoče, da je pobudo za uporabo fonografa pri raziskovalnem delu dobil iz Avstrije (Dahlig-Turek 2004: 162).

V okviru omenjene zbiralne akcije je poljski delovni odbor po letu 1909 dobil dovoljenje in denar za nakup fonografa (Deutsch in Hoise 2004: 55). V enem od poročil tega odbora lahko preberemo, da je bil fonograf uporaben predvsem tam, kjer ni bilo mogoče najti primernih ljudi za zapisovanje melodij. Kje in koliko gradiva je poljski delovni odbor posnel, ni bilo mogoče ugotoviti, kakor tudi ne, če se je kaj od tega gradiva morda ohranilo.

Številni poljski etnologi in muzikologi so pisali o uporabnosti fonografiranja pri svojem raziskovalnem delu. Adolf Chybiński, vodilni poljski muzikolog, je v letih 1910–1912 pisal o fonografu kot o osnovnem orodju v glasbeni etnografiji pri preučevanju ritma, večglasja in zvočnih sistemov, ki odstopajo od klasične zahodne glasbe. (Dahlig 2002: 206)

V letih 1913–14 je Juliusz Zborowski, direktor Etnografskega muzeja v Zakopanah, z nekaterimi sodelavci načrtoval precej sistematično snemanje lokalne ljudske glasbe. Njegova prizadevanja v akademskih krogih žal niso bila podprta, zato je moral snemalno opremo in valje kupovati iz lastnih sredstev. To je precej okrnilo snemalne načrte Zborowskega, kljub temu pa je bilo posnetih okoli 100 valjev (Dahlig 2002: 210). Po nekaterih podatkih naj bi bila celotna zbirka valjev Zborowskega med 1. svetovno vojno uničena (Dahlig-Turek 2004: 162), medtem ko drugi viri navajajo (Jackovski 2004: 1, Jackovski 2005), da je to gradivo v začetku dvajsetih let 20. stoletja transkribiral A. Chybiński in da se je vsaj nekaj valjev ohranilo in so shranjeni v muzeju v Zakopanah.

Na ozemlju današnje Poljske so s fonografom snemali tudi drugi raziskovalci in zbiralci, med njimi tudi F. Kolessa in O. Rozdolski. V dvajsetih in tridesetih letih 20.



Sl. 20 Zvočni arhiv na oddelku za muzikologijo Univerze v Poznau (Dahlig 2002: 207).

stoletja so vodilni poljski etnomuzikologi, ki so se izobraževali predvsem v Nemčiji in Avstriji, pri svojem delu uporabljali fonograf. Eden takšnih je bil tudi Lucjan Kamiński, profesor muzikologije iz Poznana, ki je na terenu skupaj s svojimi študenti, med katerimi sta bila tudi Jadwiga in Marian Sobieski, vodilna poljska etnomuzikologa po 2. svetovni vojni, od leta 1928 intenzivno zbiral in snemal ljudsko glasbo. Na njegovo pobudo je bil leta 1930 na oddelku za muzikologijo pri Univerzi v Poznau ustanovljen Regionalni zvočni arhiv. Lucjan Kamiński, ki se je šolal v Berlinu, je tesno sodeloval s Phonogramm-Archivom v Berlinu. Za snemanje je uporabljal enake vrste fonografske aparate »Excelsior« kot v berlinskem arhivu, dopisoval se je s Hornbostlom glede strokovnih in tehničnih vprašanj ter v Berlin poslal tudi nekaj svojih valjev kot izmenjavo gradiva. Leta 1939 je bilo v arhivu v Poznau 4020 posnetkov ljudskih pesmi in instrumentalne glasbe na okoli 1000 valjih. Na začetku 2. svetovne vojne so zbirko zajeli Nemci in jo najverjetneje v celoti uničili. Na srečo se je ohranilo dvaindvajset valjev od triindvajsetih, ki so jih oktobra 1930 poslali v Berlin, da bi tam izdelali galvanske kopije. Zvok na ohranjenih valjih je zelo slabe kakovosti, o čemer je Kamińskemu v pismih poročal že Hornbostel, ki pa pravega razloga za slabo kakovost ni mogel najti. Galvanski negativi in en izvod odlitkov (kopij) so ostali v Berlinu, drugi izvod odlitkov pa so poslali nazaj v Poznan in so bili uničeni skupaj z ostalo zbirko. (Dahlig-Turek 2004: 163, Dahlig 2002: 212.)

Drugi zvočni arhiv na Poljskem, Centralni zvočni arhiv v Varšavi, je bil ustanovljen junija 1934 v okviru Poljske nacionalne knjižnice. Direktor arhiva Julian Pulikowski

se je šolal v Nemčiji in Avstriji, njegov program dela pa je bil zbiranje, študij in znanstvene objave ljudske glasbe na Poljskem. Arhiv ni spadal pod okrilje univerze, zato pri zbirateljskem in arhivskem delu niso pomagali študentje, ampak predvsem učitelji in različni ljubiteljski zbiralci ljudske glasbe. Pulikowski je skupaj z dvajsetimi sodelavci do leta 1939 zbral okoli 20.000 posnetkov na 4850 valjih. Gradivo je bilo najrazličnejše, od zelo zanimivega in vrednega, do manj pomembnega. Pulikowski je bil leta 1944 med izkopavanjem protitankovske mine ubit, celotna zvočna zbirka pa je bila kmalu za tem uničena, skupaj z nekaterimi drugimi posebnimi zbirkami Nacionalne knjižnice. (Dahlig-Turek 2004: 164.)

Na podlagi ohranjene dokumentacije in razpoložljivih virov lahko zaključimo, da je bilo pred 2. svetovno vojno na Poljskem narejenih nad 24.000 posnetkov ljudske glasbe ter posnetih okoli 6.000 voščenenih valjev. Večina gradiva je bila zbranega v obeh zvočnih arhivih, ki pa sta bila v celoti uničena. V izvorni obliki sta se najverjetneje ohranila le dva najstarejša valja iz leta 1904, ki ju danes hranijo v Varšavi. Ohranjenih je tudi dvaindvajset kopij valjev, ki so jih na osnovi izmenjave gradiva med arhivoma leta 1930 galvanizirali v Berlinu in jih danes hranijo v berlinskem Phonogramm-Archivu.

PRVI ZVOČNI ZAPISI V SLOVENSKI ETNOMUZIKOLOGIJI

VOŠČENI VALJI BÉLE VIKÁRJA

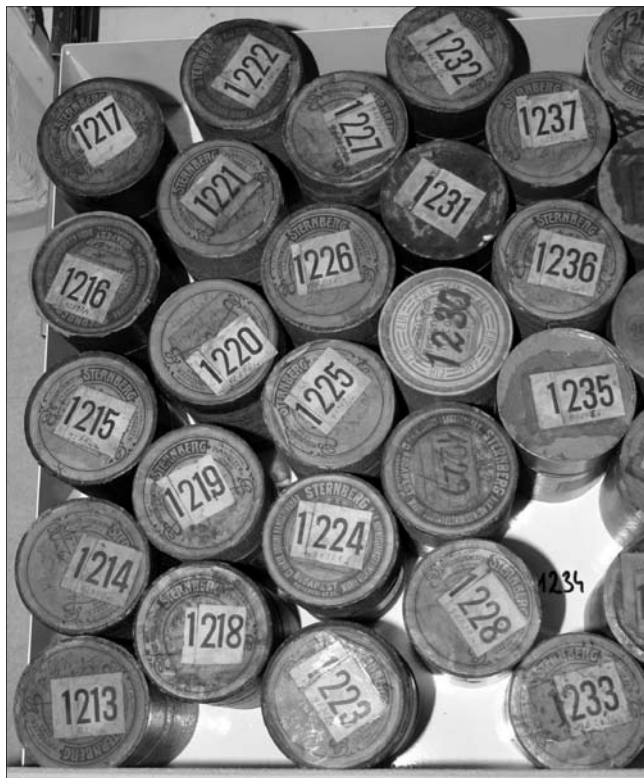
Najstarejše zvočne zapise slovenske ljudske glasbe je po do sedaj znanih podatkih naredil Madžar Béla Vikár. Posnetki verjetno segajo v zelo zgodnje obdobje terenskega etnomuzikološkega snemanja v Evropi in sodijo med najstarejše evropske posnetke ljudske glasbe nasploh. Zanje Slovenci dolgo nismo vedeli, čeprav so bile nekatere pesmi tudi transkribirane in objavljene.

O prvih posnetkih slovenskih ljudskih pesmi ni bilo mogoče dobiti veliko podatkov. Béla Vikár, ki je prvi na Madžarskem pri terenskem zapisovanju uporabljal fonograf, je verjetno že v prvih letih svojega terenskega snemanja prišel tudi v Prekmurje in v kraju Tišina (Csendlak) predvidoma leta 1898 posnel vsaj šest valjev s trinajstimi slovenskimi pesmimi, ki sta jih zapela Anuška Horvat in Ferenc Džuban. Seznam ohranjenih posnetkov s pripadajočimi številkami valjev in izvajalcem je podan v naslednji preglednici ter temelji na poslušanju presnetkov valjev in ohranjene spremne dokumentacije, ki je skupaj z valji sedaj shranjena v Etnografskem muzeju v Budimpešti.

Oznaka valja	Prvi verz pesmi	Izvajalec
MH 1220 (92896)	a) ... ne bom ... b) Čujte, čujte o, kristjani	Anuška Horvat Anuška Horvat
MH 1221 (96325)	a) O, ljubleni vi kristjani fsi b) Ograd je ograjeni	Ferenc Džuban Ferenc Džuban
MH 1222 (96326)	a) Po bregi rožce rasejo b) Nič lepšega na svetu ni	Ferenc Džuban Ferenc Džuban
MH 1223 (96327)	a) Vsaki den slišamo novega kaj b) Ne vem kaj bi od veselja prav luštnega začēja jaz	Ferenc Džuban Ferenc Džuban
MH 1224 (96328)	a) Marko skače, Marko skače b) Lüdje mi pravijo, naj bi se oženo c) Sveto Gregor doktora, modra preceptora, na njega den	Anuška Horvat Anuška Horvat Ferenc Džuban
MH 1225 (96329)	a) Po bregi leče, po logi leče b) Vanderček, vanderček moj	Ferenc Džuban Anuška Horvat

Ali so to vsi posnetki slovenskih ljudskih pesmi, ki jih je Vikár naredil, ni znano, saj ni bilo mogoče dobiti podatkov iz terenskih zapiskov ali poročil o snemanjih v tem obdobju, iz katerih bi bilo razvidno število posnetkov slovenske ljudske glasbe ter kdaj in kako je do posnetkov prišlo. Ugotoviti ni bilo mogoče niti, ali se je kaj valjev iz tega obdobja poškodovalo in izgubilo ter ali je bilo med njimi morda tudi kaj takšnih s slovenskim gradivom. Edini neizpodbitni dokaz snemanja slovenskih pesmi so ohranjeni valji in posnetki na njih. Iz posnetkov in ohranjene spremne dokumentacije pa je mogoče ugotoviti izvajalce, njihovo starost in kraj bivanja, saj se na koncu ali začetku nekaterih pesmi izvajalca sama predstavi. Tako izvemo, da je bila Anuška Horvat v času snemanja stara 21 let, medtem ko je bil Ferenc Džuban takrat star 45 let. Oba sta iz kraja Tišina (Csendlak) v današnjem Prekmurju, ki je pred 1. svetovno vojno spadal v ogrsko županijo Vas.

Béla Vikár je v skladu z dogovorom, ki ga je imel z Etnografskim oddelkom Narodnega muzeja v Budimpešti, predal muzeju tudi valje s slovenskimi posnetki in pripadajočo spremno dokumentacijo. Vendar so prišli ti valji v muzej med zadnjimi, torej med valji, ki so predstavljali zelo mešano zbirko posnetkov in verjetno »ostanke« oz. rezultate priložnostnih snemanj iz preteklih let. Valj št. 1220 naj bi muzej odkupil leta 1911, ostalih pet valjev s slovenskimi posnetki pa leta 1912. Ti valji, ki so jih



Sl. 21 Del zbirke valjev Béla Vikárja v Etnografskem muzeju v Budimpešti, med katerimi so tudi posnetki slovenskih pesmi (Foto: D. K.)

Kereszty

<p>Marko skače, k. ak. Po zelenj trati hm hm hm Po zelenj trati.</p> <p>V ročaj nosi, v. t. n. Dredon zenti xlati hm hm hm tr. ad. xl.</p> <p>Tou da nyemi, t. d. ny. za divojko dati hm hm hm ra d. d.</p> <p>Piti dajta, p. d. mojga braca konyi hm hm hm m. br. k.</p>	<p>marko ugral, karko ugral a xoti fite vigan hm hm hm a xoti fite vigan.</p> <p>a Keriben, a Keriben Het darab arany van hm hm hm Het d. a. v.</p> <p>Ad belöle, ad belöle Kiskijanak messza Huny hm, hm m. ne</p> <p>Marratok, i. Bágyam lovat gyosaa! hm hm hm b. l. gy.</p>
---	---

Kereszty J. VIKAR^{Ho}

1/ A hangend mit a hán
tetnemek, u clisó (-tör) kegyenülbe. Zongoristad el! Letim.
táran-c? - Hangy k. i. után idekerd.

1910⁷¹
13

Sl. 22 Osnutek transkripcije besedila pesmi Marko skače (A- Sebő Osnutek)

1) Marko skače 1155

2) hm hm ijijaj 2) 66 66

2) Amk lenand

3) A lenand

Sl. 23 Osnutek transkripcije melodij pesmi z valja št. 1224 (A- Sebő Osnutek)

M. F. 1224a)

Cesadlak (?) (Zala)
 [Kvarančat vokal]
 Anna Horvat (21)
 19. Vikiar

2. r. r.

1. Marko skače, Marko skače
 Puc se-lanj trati

2. Vročaj nosi, vročaj nosi
 Sedem žuti ~~slati~~ slati
 Hm, hm, ajajaj
 Sedem žuti ~~slati~~ slati.

3. Tode ryemi sa devogkdate
 4. Piti daste mozga braca konji
 5. Zolaj mo išli dalec po devogko,
 6. Prek devete, prek deseti ~~slati~~
 Sedem siri mosti
 Hm hm kalala
 Sedem siri mosti
 7. Tam go vidim folase po mace.

Sl. 24 Transkripcija pesmi Marko skače (A-NM karton 1224a)

Skoraj na vseh kartonih, ki dokumentirajo Vikárjeve posnetke, so vidni sledovi pregledovanja in urejanja Béle Bartóka; k že napisanim besedilom pesmi je pripisal opombe ali pa na novo transkribiral besedila oz. melodije. Ferenc Sebő (2006: 59) navaja, da je Bartók začel pregledovati in razporejati kartone z Vikárjevim gradivom leta 1915, kmalu pa tudi popravljati, dopolnjevati in ponovno transkribirati. Bartók je imel med transkribiranjem vedno pred sabo Vikárjeve kartone, s katerih je najprej prepisal spremne podatke (kraj in datum snemanja, izvajalca pesmi, idr.), nato pa je začel notirati melodijo. Pogosta Bartókova pripomba »manjka besedilo« je pomenila, da so bili kartoni pomanjkljivo napisani. Vendar se sam ni posebej trudil, da bi dopolnil večkrat težko razumljivo besedilo, saj je bilo zanj najpomembnejše, da so ustrezno zapisane in pregledno urejene predvsem melodije.

odkupili leta 1912, so bili edini valji, ki so jih odkupili tega leta in zadnji valji Béle Vikárja, ki jih je muzej pridobil. (Sebő 2006: 35.)

Valji in kartoni s slovenskim gradivom so dobili arhivske številke 1220 (92896), 1221 (96325), 1222 (96326), 1223 (96327), 1224 (96328) in 1225 (96329). Vsebina posnetkov je bila dokumentirana podobno kot pri drugih valjih iz Vikárjeve zbirke: na debelih kartonih, na katerih so bili nalepljeni listi z besedilom pesmi in notnim zapisom. Besedila pesmi in osnovne spremne podatke je napisal Vikár sam, transkripcije osnovnih melodij pa naj bi naredil vratar oz. čuvaj v knjižnici Narodnega muzej István Kereszty. O tem priča dokument na listu papirja, na katerem je osnutek dokumentiranja pesmi *Marko skače*. Vikár je za Keresztyja na levem delu lista napisal besedilo štirih kitic pesmi v slovenščini, na desnem delu lista pa madžarski prevod. Pod Vikárjevo besedilo je Kereszty napisal opombo: »Na valju so tri pesmi. Meni niso všeč, še posebej ne prva, ki zveni zelo Slovaško. To moraš preigrati na klavir. Ali naj naredim čistopis? Jutri po 16. uri bom pogledal.« (A-Sebő Osnutek.) Opombo je Kereszty datiral z dnem 13. 11. 1910. Na hrbtnem delu lista so transkripcije osnovnih melodij, ki jih je izdelal Kereszty; poleg pesmi *Marko skače* tudi pesmi *Lüdje mi pravijo*, *naj bi se oženo* in *Sveto Gregor doktora*, *modra*

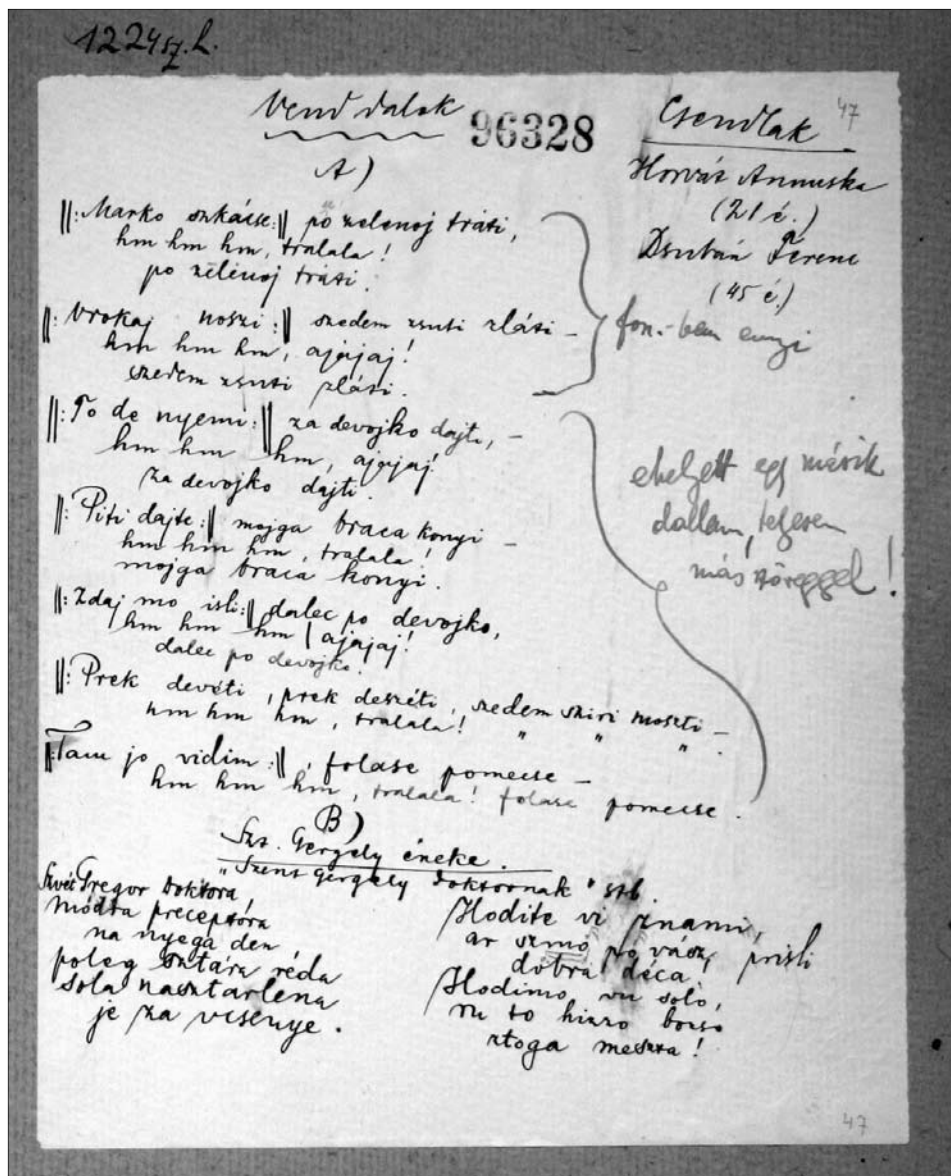
preceptora, *na njega den*, torej vseh treh pesmi, ki so bile posnete na tem valju.

Vendar Kereszty verjetno ni izdelal transkripcij vseh melodij ali pa se te transkripcije na kartonih niso ohranile, saj jih sedaj ni več med dokumenti v Etnografskem muzeju (Néprajzi Múzeum), ki je naslednik Etnografskega oddelka Narodnega muzeja v Budimpešti. Ohranili so se le trije notni zapisi pesmi (M.F. 1224a, M.F. 1224b, M.F. 1224c), ki pa jih je po pisavi sodeč izdelal Béla Bartók, ko je kasneje urejal in sistematiziral gradivo za objavo. Tudi na vseh ostalih kartonih s slovenskim gradivom je opaziti Bartókove sledove urejanja, saj je z zelenim črnilom pripisal opombe k besedilom pesmi. Seznam kartonov in nekateri podatki z njih so navedeni v naslednji preglednici.

Oznaka kartona	Naslov in/ali prvi verz pesmi*	Vrsta zapisa	Število zapisanih /posnetih kitic	Bartókove opombe
1220 (92896)	a) Nics lepsega na szveti ni b) Veselo je pacs za te mlade ledi	besedilo	a) 2 / 1 b) 1 / ?	Na valju je povsem drugo besedilo; morda tempeljsko petje
1221 (96325)	Ograd je ograjeni	besedilo	4 / 1	Na valju je nekaj čisto drugega. Zveni kot cerkveno petje – ritualno
1222 (96326)	Po bregi rozsee cvetajo	besedilo	6 / 2	<u>1–2 kitica</u> : nekateri verzi drugačni. <u>4–6 kitica</u> : na valju drugo besedilo
1223 (96327)	»Utopljeno dekle« Vsaki den csüjemo novoga kaj	besedilo	5 / 2	<u>3–5 kitica</u> : povsem drugo melodija in besedilo
1224 (96328)	a) Marko szkacse b) Svet Gregor doktora	besedilo	a) 7 / 2 b) 2 / 2	<u>1–2 kitica</u> : na fonografu le to <u>3–7 kitica</u> : druga melodija in besedilo
1225 (96329)	»Kukavica in lovec« Pologi lecse, pologi lecse	besedilo	6 / 2	<u>1–2 kitica</u> : nemška terčna melodija <u>3–6 kitica</u> : tega ni na valju, druga pesem, poje dekle
M.F. 1224 a)	Marko skače	melodija, besedilo	7 / 2	
M.F. 1224 b)	Pri bi je mi pravil, naj bi se ozenuo	melodija, besedilo	1 / 1	Vikár ni napisal besedila
M.F. 1224 c)	»Sveti Gregor«	melodija, besedilo	2 / 2	

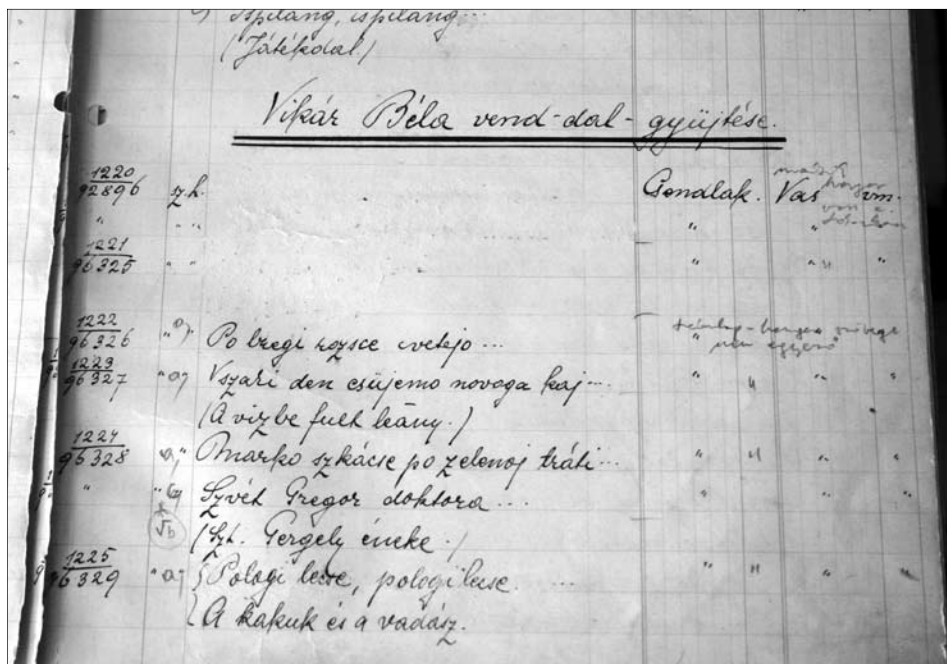
* Naslovi in prvi verzi pesmi so napisani tako, kot so zapisani na ohranjenih kartonih v Etnografskem muzeju v Budimpešti. Naslovi pesmi so podani v narekovajih.

Primerjava vsebine posnetkov in zapisov na kartonih pokaže, da je Vikár, v skladu s svojim načinom dela, tudi pri snemanju slovenskega gradiva najprej stenografi-



Sl. 25 Transkripcija besedila pesmi Marko skače in Sveti Gregor (A-NM karton 1224)

ral besedila pesmi in jih kasneje v celoti dokumentiral na kartonih, na fonograf pa posnel le eno ali dve uvodni kitici. Na to se nanaša tudi večina Bartókovih opomb na kartonih. Pri kartonih in valjih z oznako 1220 in 1221 je očitno prišlo do napake oz. zamenjave, saj Bartók opozarja, da je na posnetku povsem druga pesem, kot je dokumentirana na kartonih. To dokazujeta tudi arhivski številki na obeh kartonih, ki



Sl. 26 Popis pesmi s slovenskih valjev Béle Vikárja (A-NM zvezek MH 1-1319)

sta prečrtani, ter opomba, da se valj ne nahaja več v tej škatlici (A-NM, karton 1220, 1221). Tudi v popisu valjev Etnografskega muzeja je pri valjih številka 1220 in 1221 vsebina posnetka izbrisana (A-NM zvezek MH 1–1319). Za nekatere posnete pesmi kartonov očitno niso izdelali, ali pa so se morda kasneje izgubili, kar vnaša v preglednost gradiva dodatno zmedo. Primerjava presnetkov valjev in kartonov pokaže, da za pesmi ... *ne bom* ... in *Čujte, čujte o, kristjani* (MH 1220a in MH 1220b, pela Anuška Horvat), *O, ljubleni vi kristjani fsi* (MH 1221a, pel Ferenc Džuban), *Ne vem kaj bi od veselja prav luštnega začaja jaz* (MH 1223b, pel Ferenc Džuban), *Vanderček, vanderček moj* (MH 1225b, pela Anuška Horvat) ni bilo izdelanih kartonov ali se ti niso ohranili, za pesem *Ludje mi pravijo, naj bi se oženo* (MH 1224b, pela Anuška Horvat) pa je transkripcijo melodije in besedila naredil šele Bartók, ko je transkribiral valj MH 1224. Pesem *Nič lepšega na svetu ni* (MH 1222b, pel Ferenc Džuban) je na kartonu 1220a označena kot prva pesem; številka kartona pa je prečrtana in zraven pripisana opomba, da se valj ne nahaja več v tej škatlici. Na kartonu je tudi Bartókov komentar, da je na valju posneto povsem drugo besedilo, morda »tempeljsko petje«. Na kartonu 1220b pa je dokumentirana ena kitica pesmi *Veselo je pacs za te mlade ledi* (pel Ferenc Džuban), ki je ni na posnetih valjih, vendar je lahko prišlo v zapisu do napake in predstavlja ta kitica le nadaljevanje besedila pesmi *Nič lepšega na svetu ni*, ki je na kartonu zapisana pred tem.

USODA ZBIRKE

Usoda slovenskih posnetkov iz zbirke Béle Vikárja je podobna usodi celotne zbirke voščениh valjev Etnografskega muzeja v Budimpešti. Zbirko so začeli konec 50. let prejšnjega stoletja presnemavati na magnetofonske trakove. Presnemavanje je potekalo več let in ga lahko v grobem razdelimo v tri obdobja. Postopka presnemavanja in uporabljeno tehnično opremo za presnemavanje žal niso podrobneje dokumentirali, zato je težko ugotoviti, kdaj in kako so bili posamezni valji presneti. Sodeč po slišani kakovosti presnetkov slovenskega gradiva lahko predvidevamo, da so nastali v prvem obdobju presnemavanja, konec 50. ali v začetku 60. let prejšnjega stoletja, in so bili narejeni akustično, s predvajanjem na starem fonografu in snemanjem z mikrofonom. Vodja tehničnega oddelka Inštituta za muzikologijo Madžarske akademije znanosti Ištván Neméth tudi meni, da je glas, ki ga slišimo na presnetkih in napove posamezen valj, glas Jánosa Noseka, ki je prve presnemaval valje iz te zbirke (Ištván Neméth 2007 u. v.).

V 70. letih prejšnjega stoletja je slovenske posnetke na valjih Béle Vikárja preučeval Tihomir Vujičić, v Budimpešti živeči glasbenik in skladatelj ter raziskovalec slovanske kulture. Vujičić je verjetno poslušal vse posnetke na valjih, pregledal spremno dokumentacijo in pripadajoče kartone, saj o tem priča tudi opomba na kartonu 1221. V njej opozarja, da je na valju 1221 posneta le prva kitica pesmi *Ograd je ograjeni*, čeprav so na kartonu zapisane štiri. Opombo je podpisal z V. T., kar najverjetneje pomeni Vujičić Tihomir (A-NM, karton 1221). Dva zapisa slovenskih posnetkov Béle Vikárja sta bila objavljena v njegovi knjigi *Muzičke tradicije južnih Slovena u Mađarskoj* (Vujičić 1978). V knjigi je objavljen zapis pesmi *Marko skače*, v opombi k pesmi pa je pripisano, da je notni zapis, ki ga je naredil T. V. (verjetno avtor knjige Tihomir Vujičić) nastal na podlagi posnetka Béle Vikárja iz leta 1898 v kraju Tišina (Csendlak), kjer sta pela Ana Horvat (21 let) in Franz Džuban (45 let). Podobni podatki so tudi pri drugi objavljeni pesmi *Po bregi leče*. (Vujičić 1978: 39, 42.) Primerjava objavljenih transkripcij, kartonov in posnetkov pokaže, da je objavljeno besedilo skoraj takšno, kot je zapisano na kartonih,

V vsakem obdobju presnemavanja valjev iz zbirke Etnografskega muzeja je valje presnemaval drug tehnik. V prvem obdobju je bil to János Nosek, ki je valje predvajal na Edisonovem fonografu in po akustični poti (z uporabo mikrofona) vsebino presnel na magnetofonski trak. Presnel je od 500 do 1000 valjev. V 60. letih prejšnjega stoletja je nadaljeval s presnemavanjem Pál Sztanó, priznani zvokovni tehnik in sodelavec madžarskega radia. Priredil je Edisonov fonograf na električni pogon in z njim presnel približno 1500 valjev, predvsem posnetke Zoltána Kodályja. Za njim je na istem fonografu presnemaval valje Károly Czapó, ki je bil kot tehnik zaposlen na Muzikološkem inštitutu Madžarske akademije znanosti. Presnel je med 3000 in 4000 valjev. (Neméth 2007 u. v.)

v notnih transkripcijah pa ni zapisanih nekaterih ritmičnih posebnosti izvajanja. Poleg tega je pesem *Po bregi leče* notirana dvoglasno, čeprav jo je zapela le ena pevka.

Slovenska strokovna javnost za posnetke in objavljene transkripcije dolgo ni vedela, saj ni v nobeni etnomuzikološki ali folkloristični literaturi zaslediti, da bi jih kdo omenjal ali se kdo skliceval nanje. Šele jeseni leta 1995 me je Roman Ravnič opozoril na objavo zapisov omenjenih pesmi in predstojnica GNI Marjetka Golež Kaučič je takoj pisala Inštitutu za muzikologijo Madžarske akademije znanosti ter prosila za presnetke objavljenega zvočnega gradiva in morebitnega drugega zvočnega in pisnega gradiva slovenske ljudske glasbe iz njihovega arhiva. Iz Inštituta za muzikologijo v Budimpešti so hitro odgovorili in že v začetku leta 1996 so poslali presnetke 13 pesmi na DAT-kaseti. Ob posnetkih pa ni bilo poslanih spremne dokumentacije o posnetkih in tehničnih podrobnosti presnemavanja. Sodelavci GNI so posnetke transkribirali in transkripcije izročili tudi muzikološkemu inštitutu v Budimpešti v zahvalo za poslano gradivo.

Leta 2001 sem v Budimpešti obiskal Inštitutu za muzikologijo Madžarske akademije znanosti in poskušal izvedeti več podrobnosti o posnetkih Béle Vikárja, spremni dokumentaciji in morebitnih drugih zapisih slovenskih ljudskih pesmi pri njih. Sodelavci inštituta so mi razkazali zvočni arhiv in me seznanili z njihovim arhivskim delom, poleg tega pa so poskušali zbrati čim več podatkov o slovenskih posnetkih Béle Vikárja. Žal ni bilo mogoče izvedeti tehničnih podrobnosti o posnetkih na valjih ter presnemavanju tega gradiva. Valji se nahajajo v Etnografskem muzeju in so njihova

last, medtem ko so kopije posnetkov z valjev v zvočnem arhivu Inštituta za muzikologijo. Ob mojem obisku so del Etnografskega muzeja preurejali, zato valjev in spremne dokumentacije ni bilo mogoče pregledati. V rokopisni zbirki muzikološkega inštituta pa se nahajajo kopije kartonov Vikárjevih posnetkov slovenskih pesmi, njihove dvojnice so nam prijazno izročili.

Ponovno sem poskušal izvedeti kaj več podrobnosti o Vikárjevih posnetkih slovenskih pesmi leta 2005. Seznanil sem se z Lászlóm Felföldijem iz Inštituta za muzikologijo in z njegovo pomočjo poskušal priti do zelenih podatkov. Ob njegovem obisku v Ljubljani leta 2006 sva se veliko pogovarjala o delu in snemanjih Béle Vikárja, vendar podrobnosti o slovenskih posnetkih ni bilo mogoče izvedeti. Felföldi mi je obljubil pomoč in moja vprašanja posredoval Ferencu Sebőju, ki zadnja



Sl. 27 Naslovna stran knjige o terenskem delu Béle Vikárja (Sebő 2006)

leta podrobneje preučuje dejavnost Béle Vikárja. Ob mojem ponovnem obisku v Budimpešti spomladi leta 2007 sem ob pomoči Lászla Felföldija obiskal Etnografski muzej in si ogledal valje in kartone iz zbirke Béle Vikárja. Gradivo sem temeljito pregledal in fotografiral ter se seznanil s postopkom arhiviranja zvočnega gradiva v muzeju. Tudi srečanje s Ferencom Sebőjem, ki je leta 2006 izdal knjigo o terenskem delu Béle Vikárja z naslovom *Zbirka ljudskih pesmi Béle Vikárja* (Vikár Béla népzenei gyűjteménye, Sebő 2006), je bilo zelo koristno, saj je pojasnil nekatere podrobnosti pri zbirateljskem delu Béle Vikárja in razložil okoliščine nastanka posnetkov. Med raziskovanjem je Sebő preučil in zbral številne vire, med drugim je pridobil kopije vseh ohranjenih stenografiranih terenskih zvezkov Béle Vikárja in njihovih prepisov. Žal v njih, kakor tudi v drugih dosegljivih dokumentih, ni bilo mogoče najti podatkov o snemanju slovenskih pesmi. Tako ostajajo številne podrobnosti o nastanku prvih zvočnih zapisov slovenskih ljudskih pesmi še naprej neznane.

VOŠČENI VALJI J. E. LINJOVE

Jevgenija E. Linjova je bila leta 1913 že uveljavljena glasbenica ter izkušena zbirateljica in poznavalka ljudskih pesmi, prepotovala je več slovanskih dežel nekdanje Avstro-Ogrske monarhije in s fonografom posnela tudi večje število ljudskih pesmi. Zelo zaslužna je bila tudi za populariziranje zvočnega snemanja pri zbiranju, zapisovanju in raziskovanju ljudskih pesmi v Evropi pa tudi na Slovenskem. Z uporabo fonografa pri svojem terenskem delu in z navdušenostjo nad njim je neposredno vplivala na Odbor za nabiranje slovenskih narodnih pesmi, da se je odločil za nakup fonografa, s katerim je Juro Adlešič posnel ljudske pesmi v Beli krajini.

Po doslej znanih podatkih je druge najstarejše zvočne zapise slovenske ljudske glasbe s fonografom posnela ruska zbirateljica in folkloristka Jevgenija E. Linjova. V letu 1913 je skupaj z možem nekaj časa prebivala v Sloveniji (»na Kranjskem«) in je po nekaterih podatkih na Gorenjskem in v Beli krajini naredila prek sto posnetkov slovenskih ljudskih pesmi.

Linjova se na Kranjsko ni odpravila z zbirateljskimi nameni. To jasno pove na začetku svojega referata Linjova sama: *»To poletje me je usoda slučajno zanesla v domovino Slovencev, v prelepo Kranjsko na jugozahodu Avstrije«* (Linjova 1958: 313). Zdravniki so namreč svetovali njenemu možu, naj preživi sezono v zdraviliškem kraju Bled na Gorenjskem. Toda nepopustljiva strast do zbiranja in proučevanja ljudske pesmi, ki je postala srž celotnega življenja Linjove, je tudi to povsem družinsko zadevo spremenila v znanstveno potovanje. O tem Linjova piše:

»Pravzaprav ob prihodu na Bled nisem imela namena snemati pesmi,

Prijatelji v Rusiji so Linjovi sve-tovali, naj se ob prihodu na Bled obrne na Terezino Mihajlovno Jenko, vdovo znanega rusofila Ljudevita Jenka, ki je ustanovil Ruski krožek v Ljubljani in pri krožku tečaj ruskega jezika. To je res storila in v Jenkovi vili na Bledu srečala tudi njeno hčerko, Ano Ljudevitovno, ki je študirala na višji šoli v Rusiji, opravila doktorat iz kemije v Pragi in se poročila s profesorjem praške univerze. Tako mati kot hči sta veliko pripomogli, da se je Linjova seznanila z vaškimi pevci in posnela njihovo petje s fonografom.

Karska ugotavlja (1958: 309), da zbirateljsko delo Linjove na Kranjskem leta 1913 zaradi političnih razlogov ni bilo preprosto. Brez pomoči »domoljubno razpoloženih slovenskih izobražen-cev«, ki so ji pomagali organizirati srečanja z ljudskimi pevci, bi njeno delo lahko spodletelo. Zato se je Linjova v Ljubljani seznanila z uveljavljenim glasbenikom Matejem Hubadom, na Bledu z družino pokojnega Ljudevita Jenka in duhovnikom Franom Zabretom, v Črnomlju in Vinici s pravnikom Jurom Adlešičem ter z učiteljema Franjem Lovšinom in Leopoldino Bavdek. Ti »novi prijatelji« niso le sodelovali pri organizaciji snemanj, pač pa so v precejšnji meri pripomogli tudi pri načrtovanju smeri potovanja Linjove.

čepprav sem za vsak primer vzela s sabo fonograf. Ko sem potovala čez Lvov, sem spraševala o kranjskih pesmih nekega etnografa, poznavalca pesmi Malorusije,⁶ je on zmajal z glavo in rekel: 'Težko, da boste tam našli karkoli zanimivega. Slovenci ne slovijo po svojih pesmih.' V začetku mojega bivanja na Bledu nisem razmišljala o snemanju; vznemirjala me je bolezen moža, ki je bila vzrok našega potovanja na Bled.« (Linjova 1958: 316.)

Toda ko se je moževo zdravstveno stanje nekoliko ustalilo in je bilo sklenjeno, da ostaneta na Kranjskem dva do tri mesece, se je Linjova začela zanimati tudi za slovensko ljudsko glasbo. Spominja se, da se ji najprej ni »posrečilo slišati nikakršnih znakov pesmi, čepprav sva se naselila na vasi; vsi so molče delali.« (Linjova 1958: 316.) Zato se je sklenila pogovoriti z gospo Terezino Jenko. Ta je z velikim razumevanje sprejela misel o snemanju pesmi, vendar jo je opozorila na nezaupljiv odnos avstrijske oblasti do prevelike »radovednosti« Rusov. Po njenih besedah se je treba lotiti stvari zelo premišljeno in se je o izvedbi snemanja želela najprej posvetovati še s svojo hčerko Ano. V Avstro-Ogrski, kjer so preganjali vsakršna organizirana in aktivna izkazovanja nacionalnega življenja podjarmljenih narodov, so policija in vladni uradniki gojili posebno nezaupanje do Rusov. V slehernem od njih so videli propagandista panslavizma, ki so ga vladni krogi obravnavali kot

⁶ Karska v opombi navaja, da ima Linjova verjetno v mislih ukrajinskega zbiratelja Vladimirja Gnatjuka, največjega poznavalca slovanske folklore in etnografije tistega časa. Njegova izjava, da Slovenci ne slovijo po pesmih in petju, je več kot neutemeljena, saj je znano nemalo objav slovenskih ljudskih pesmi. (Karska 1958: 320.)

prizadevanje za politično združitev vseh Slovanov v okviru Ruskega cesarstva (Karska 1958: 309).

SNEMANJA NA BLEDU IN NJEGOVI OKOLICI

Prvo snemanje je Linjova izvedla na samem Bledu. Ravnala se je namreč po nasvetu gospe Jenko: *»Pomaga vam lahko samo duhovnik. Pri nas je mlad kaplan, ki je zelo blizu ljudem in je med njimi tudi zelo priljubljen. Treba pa je, da bi tudi stari župnik pozitivno sprejel vašo zamisel in vam pomagal. Oba bi bilo dobro obiskati.«* (Linjova 1958: 316.)

In tako je tudi storila. S Terezino Jenko je obiskala oba duhovnika in od obeh dobila dovoljenje za snemanje. Še posebej je bil v pomoč mladi kaplan Fran Zabret,⁷ ki se je Linjovi zelo prikupil:

»Mladi kaplan se je izkazal kot razgledan človek, ki se razume na glasbo. Zelo ga je zanimala zgradba ruske ljudske pesmi v primerjavi s slovensko. Slovenci, kot on pravi, ne morejo peti drugače kot harmonično. /.../ Kaplan je govoril premišljeno in iskreno, njegov obraz je bil bister in odkrit. V nečem je spominjal na naše semeniščnike; morda s svojimi preprostimi odločnimi gibi in glasnim govorjenjem. Vendar na njegovem obrazu je tudi nekaj posebnega, pametnega in dobrega. Obljubil je, da bo zbral nekaj ljudi, delavcev, ki bodo zapeli pesmi.« (Linjova 1958: 316.)

Govorica o tem, da so prišli Rusi, ki snemajo kranjske pesmi, se je hitro razširila in številni ljudje so hoteli Linjovi pomagati s svojim petjem. Središče njenega zbirateljskega dela je bil Bled z bližnjo okolico, kjer je predvsem s pomočjo duhovnika F. Zabreta posnela največ pesmi. Z Bleda pa je odhajala tudi v okolico. (Karska 1958: 309.)

Na podlagi zbranih podatkov je bilo mogoče ugotoviti naslednja snemanja Linjove na Bledu in v njegovi okolici:

- 1) snemanje večglasnega moškega petja železniških delavcev, Bled;
- 2) snemanje cerkvenih pesmi v izvedbi »dekliškega zbora«, Brezje na Gor.;
- 3) snemanje treh sester Ulčar, pd. Rogačevih, Bled;
- 4) poskus snemanja skupine uslužbencev pri Rikljevih kopelih, Bled;
- 5) snemanje družine Ser nec, Bled;
- 6) ponovno snemanje družine Ser nec, vas Poljšica v okolici Bleda.

⁷ Karska (1958: 320) v opombi navaja naslednje podatke: Fran Zabret, duhovnik, roj. 1885, 1913 kaplan na Bledu, po smrti starejšega župnika Ivana Oblaka leta 1933 je nasledil župnijo.

Linjova je želela prve posnetke narediti v dvorani, ki je pripadala cerkvi, za kar je bilo treba dobiti dovoljenje župnika Janeza Oblaka. Ta pa se je, po njenih besedah, »izkazal kot človek popolnoma drugačne narave, drugačnega značaja, z drugačnimi tendencami; bil je večji individualist kot njegov pomočnik« (Linjova 1958: 316). Toda uporabo dvorane je dovolil in celo obljubil, da pride poslušat snemanje pesmi.

Svoje prvo snemanje na Bledu, moško petje železniških delavcev, je Linjova opisala precej podrobno:

»Delavci z železnice, kakih osem ljudi, prebivalci okoliških vasi, ki jih je povabil mladi kaplan, so prišli na določen večer, pozno, okoli devete ure zvečer; potem ko so končali svoje delo. Bili so utrujeni in predvsem so se morali okrepčati s kozarcem vina. Prisotna sta bila tudi oba duhovnika. Mladi kaplan je bil še posebej aktiven, včasih je celo pel z njimi. Zdelo se mi je, da so pesmi, ki smo jih posneli, po svoji zgradbi pod močnim vplivom cerkvenega petja. Zlasti v nizkih glasovih, ki v vseh pesmih ponavljajo iste poteze, kadence, subdominante in dominante. Toda zgornji glasovi so dajali včasih zanimive 'podtone'. Pevci so bili energični ljudje, z močnim dihom in peli so tako glasno, da je bilo treba fonograf odstaviti kaka dva lakta⁸ in pol od njih. Fonograf so sprejeli popolnoma preprosto in samo to jih je skrbelo, da bi dobro zapeli.« (Linjova 1958: 317.)

Iz kasnejših dopisov je mogoče razbrati, da je na tem snemanju sodelovalo devet moških pevcev, železniških delavcev, poleg njih pa tudi dve dekleti. (A-ISN m 1956, št. 285c.) Karska navaja, da je bilo na tem snemanju zapisanih⁹ 17 pesmi. (Karska 1958: 309.)

O svojem drugem snemanju in potovanju na Brezje je Linjova precej redkobe-sedna. Poroča le: »Potem smo odpotovali na Brezje, kraj, kamor se stekajo romarji v Marijino cerkev. Tam sem posnela duhovne pesmi.« (Linjova 1958: 317.) Karska pa dodaja, da je bilo eno od potovanj Linjove tudi »v samostansko vas Brezje ali, kot pravi sama zbirateljica, 'Slovenski Lurd', kjer je zapisala deset duhovnih pesmi v izvedbi dekliškega zbora« (Karska 1958: 309).

Veliko bolj pa se Linjova razpiše o svojem naslednjem snemanju sester Ulčar, pd. Rogačevih.

»Čez nekaj dni sem snemala na Bledu tri sestre z Rečice: prva Katarina Ulčar; najstarejša, stara kakih 60 let, neporočena, druga Marija Potočnik, z dekliškim priimkom Ulčar; živi na Rečici, stara 50 let, in tretja Jera Ru-

⁸ V ruskem izvorniku je naveden »aršin«, ki znaša približno 0,71 metra.

⁹ Linjova in Karska večinoma uporabljata izraz »zapisati« ali »zapis«, zato ni povsem jasno, ali gre za zvočni zapis (posnetek) ali tudi za rokopisni zapis besedil pesmi.

pert, rojena Ulčar, stara 45 let, poročena v vasi Bohinjska Bela. Starejša je še posebej muzikalna. O njej je govorila njena mama: 'no, ta bo pela do groba'. Zelo je ponosna na muzikalnost svoje družine. Pesmi se je naučila od svoje matere, odlične pevke. Sestre, ki jih je življenje ločilo, že trideset let ne pojejo več skupaj, toda pomnijo vse pesmi. Posnela sem njihove pesmi dvakrat. Hotele so peti skupaj in se tako bolje spomniti pesmi. Vprašala sem Katro ali pozna note, ker je pela v cerkvi. Odgovorila je: 'ne, druge poznajo, jaz pa ne; ampak to mi tudi ni potrebno. Šele zdaj so se ljudje naučili not in mislijo, da so pevci. Peti iz duše, od znotraj', je pokazala, 'pa ne znajo.' Katra je pametna, samozavestna, mirna in zna opazovati. Živi sama v očetovi hiši. K njej pogosto prihaja brat, ki je njena nesreča: pije in jo muči. Drugi, dober brat, je v Ameriki; tam se je poročil in postal bogat.» (Linjova 1958: 317.)

Števila zapisanih pesmi s tega snemanja na osnovi dostopnega gradiva ni bilo mogoče ugotoviti.

Poskus snemanja skupine uslužbencev pri Rikljevih kopelih je bil neuspešen, zato Linjova njihovega petja verjetno sploh ni posnela. O tem Linjova piše: »Poskušala je peti skupina uslužbencev pri Rikljevih kopelih. Po rodu so bili prav tako z Rečice in sorodniki treh sester. Toda petje jim ni šlo, tudi sami so bili nezadovoljni.« (Linjova 1958: 317)

Zato pa so ti uslužbenci k Linjovi pripeljali družino Sernec, ki je slovela po dobrem petju. Bili so iz bližnje vasi Poljšica, kake tri kilometre od Rečice. Linjova jih je posnela kar v svoji sobi na Bledu:

»Nekoč zvečer so prišli in posnela sem njihove pesmi v naši majhni sobi. Bili so štirje: dva brata, stara 60 in 48 let, sestra 76 let in mlada nečakinja. Njihove izvedbe pesmi so bile zelo izvirne. Peli so pesmi, ki so jih znali tudi drugi. Nečakinja je imela čudovit kontraalt, starka je pela drugi glas, en brat bas ('basec'), mlajši brat pa visoki tenor.« (Linjova 1958: 318.)

Tudi s tega snemanja ni bilo mogoče ugotoviti števila zapisanih pesmi.

Verjetno je Linjovi petje družine Sernec zelo ugajalo, saj se je naslednjič odpravila snemat k njim domov. »Drugič sem snemala njihove pesmi pri njih, v vasi Poljšica. Živijo v veliki, solidni hiši. Toda vso družino smo dobili na polju pri delu, ki so ga prekinili, da bi nam zapeli.« (Linjova 1958: 318). Koliko pesmi in katere je Linjova tokrat zapisala, tudi ni znano.

S snemanj ljudskih pesmi na Bledu in okolici se je poleg posnetkov ohranilo tudi

nekaj zapisov besedil pesmi. Karska navaja, da vsi zapisi niso narejeni z isto pisavo, zato domneva, da je Linjovi pri zapisovanju pomagal kaplan F. Zabret, morda tudi še kdo iz družine Jenkovih. Samo majhen zvežčič z osemnajstimi besedili pesmi, ki so napisana z negotovo pisavo in vsebujejo večje slovnične napake, navaja na misel, da jih je morda napisala ena od treh sester z Rečice, najverjetneje šestdesetletna Katra Ulčar. (Karska 1958: 309.)

SNEMANJA V BELI KRAJINI

Glede na število zapisanega gradiva je bilo pomembno tudi potovanje Linjove v Belo krajino. V svojem poročilu je precej podrobno opisala popotovanje, vtise o tej pokrajini in o življenju ljudi. Še posebej so jo prevzele življenjske usode ljudi, ki so zaradi težkih razmer odšli za zaslužkom v Ameriko. Večkrat opiše trpljenje žena, ki so ostale doma same, vendar pa precej skromno poroča o svojem delu in samih snemanjih.

Na to potovanje se je Linjova odpravila na pobudo nekaterih znancev iz Bele krajine, zlasti Ivana Rakovca, mladega poštnega uradnika, s katerim se je seznanila v Ljubljani. Linjova na kratko opiše svojo pot do Bele krajine:

»Iz Ljubljane smo prispeli po železnici do postaje Rudolfsvert,¹⁰ od tam pa smo se šest ur vozili v poštni kočiji do Črnomlja. Tam sem se seznanila z zelo simpatično učiteljico ljudske šole iz vasi Vinica, Leopoldino Bavdek. Tudi ona je rada pela ljudske pesmi Kranjske in zbirala starinske vezenine. Takoj sva našli skupno zanimanje.« (Linjova 1958: 318.)

Zaradi skopih podatkov o poteku zbiranja v Beli krajini je bilo mogoče le grobo oceniti snemanja Linjove. Tako lahko razdelimo snemanja na dva dela:

- 1) snemanje v Vinici (ali v Črnomlju);
- 2) snemanje v Adlešičih.

Po zapisih Linjove je prvo snemanje v Beli krajini potekalo v Vinici, kjer sta ga pripravila Leopoldina Bavdek in Franjo Lovšin. Iz poročila Linjove lahko razberemo, da so se po prihodu v Črnomelj in s seznanitvijo z Bavdkovo kmalu odpravili naprej v Vinico.

»Skupaj z njo smo se odpravili, potem ko smo najeli njej znanega izvoščaka, v Vinico, kjer živi starejši učitelj Franjo Lovšin, energičen, nadarjen

¹⁰ Novo mesto.

človek, ki je priljubljen med ljudmi. Po njihovi zaslugi in z njihovo pomočjo sem posnela kakih 30 pesmi.» (Linjova 1958: 318.)

Bavdkova se prvega snemanja spominja drugače:

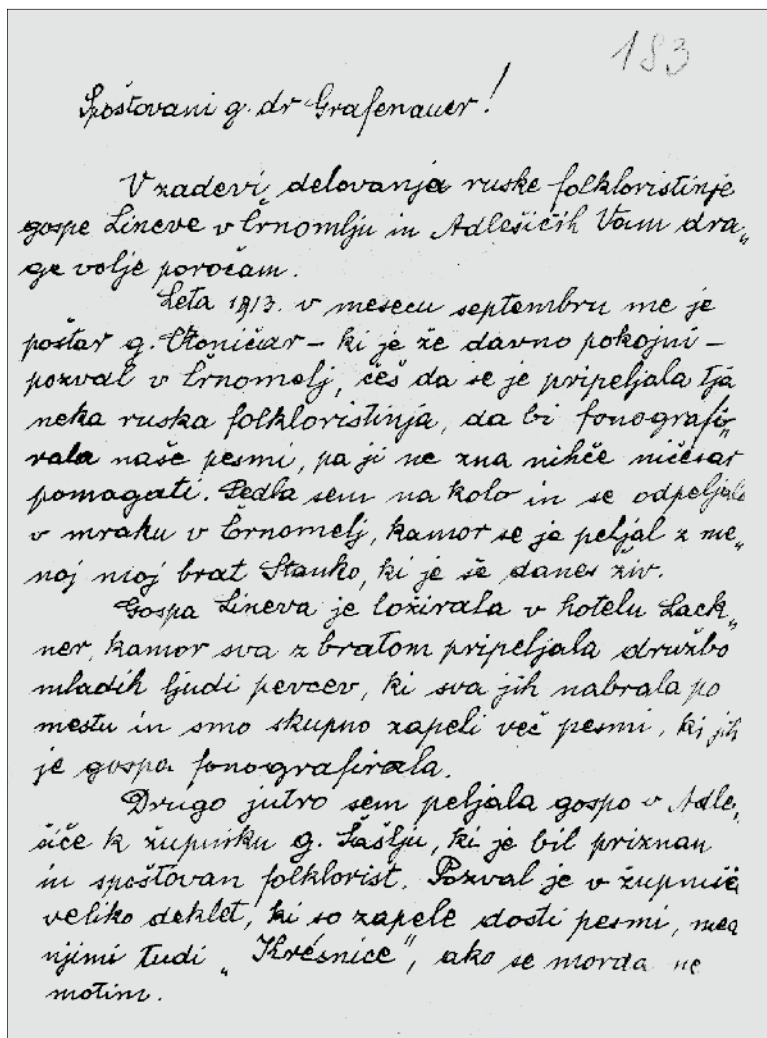
»Leta 1913 v mesecu septembru me je poštar g. Otoničar, ki je že dolgo pokojni, poklical v Črnomelj, češ da se je pripeljala tja neka ruska folkloristinja, da bi fonografirala naše pesmi, pa ji ne zna nihče ničesar pomagati. Sedla sem na kolo in se odpeljala v mraku v Črnomelj, kamor se je peljal z menoj moj brat Stanko, ki je še danes živ. Gospa Lineva je ložirala v hotelu Lackner, kamor sva z bratom pripeljala družbo mladih ljudi, pevcev, ki sva jih nabrala po mestu in smo skupno zapeli več pesmi, ki jih je gospa fonografirala.« (A-ISN m 1956, št. 183.)

V kasnejšem popisu ohranjenega zvočnega gradiva Linjove na Slovenskem sta pri navedbi krajev snemanja v Beli krajini ponovno navedena le kraja Vinica in Adlešiči (Vrčon 2000), medtem ko poročilo v Letopisu SAZU za leto 1956 navaja za prizorišče snemanja vse tri kraje: Črnomelj, Vinica in Adlešiči (Letopis 1958: 141).

Naslednji kraj snemanja je bila zagotovo vas Adlešiči, podrobnosti pa so spet precej nejasne. Linjova poroča, da je v Vinici spoznala mladega pravnika Jura Adlešiča, ki jo je spremljal v njegovo rodno vas Adlešiči in tam organiziral snemanje. Linjova se tega na kratko spominja: *»V isti vasi sem srečala dr. Adlešiča, ki je bil po rodu iz vasi Adlešiči in on je nenavadno hitro in energično pripravil tam snemanje, zbral veliko skupino mladine, najprej deklet, potem pa še fantov.« (Linjova 1958: 318.)* Bavdkova se snemanja v Adlešičih spominja drugače: *»Drugo jutro sem peljala gospo v Adlešiče k župniku Šašlju, ki je bil priznan in spoštovan folklorist. Pozval je v župnišče veliko deklet, ki so zapele dosti pesmi, med njimi tudi Krésnice, ako se morda ne motim.« (A-ISN m 1956, št. 183.)* O številu posnetih pesmi in njihovi vsebini ni bilo mogoče dobiti nobenih podatkov.

Verjetno je, da se L. Bavdkova ni več dobro spominjala davnega snemanja Linjove, še posebej, ker je tudi kasneje pomagala različnim raziskovalcem pri raziskavah ljudske glasbe in druge ljudske kulture v Beli krajini. Nenavadno je namreč, da ne omenja Jura Adlešiča, za katerega tudi iz drugih virov zagotovo vemo, da je pomagal Linjovi pri

Leopoldina Bavdek se v svojem pismu iz leta 1956 (A-ISN m 1956, št. 183) razen omenjenih navedkov ne spominja drugih podrobnosti s snemanj. Zapomnila si je le še pripetljaj, ko zjutraj v Adlešičih ni šlo vse po predvidenem načrtu, da je Linjova pripomnila z ruskim izrekom, da je vsak začetek težak. Z Linjovo naj bi se Bavdkova sporazumevala v ruščini, kar jo je stalo veliko truda, saj nemško Linjova ni govorila.



Sl. 28 Prva stran pisma Leopoldine Bavdek predstojniku ISN (A-ISN m 1956, št. 183)

snemanjih v Beli krajini. Zatorej je morda bolje zaupati zapiskom Linjove, kjer pa je tudi občasno zaslediti nejasnosti in manjše napake.

ŠTEVILO POSNETKOV LINJOVE NA KRANJSKEM

Natančnega števila zvočnih posnetkov, ki jih je naredila Linjova v Sloveniji, ni lahko navesti. Iz popisa zbirk zvočnega arhiva v St. Peterburgu iz leta 1936 (Magid 1936) razberemo, da je zbirka posnetkov Linjove iz leta 1913 dobila inventarno številko 64. Kot kraj snemanja je zapisana Avstro-Ogrska, v oklepaju pa je natančneje navedeno

»Južni Slovani«. Kot etnična skupina, ki ji posnetki pripadajo, je zapisano: »Slovenci in Hrvati«, pod vsebino posnetkov pa: »pesmi kmetov« (v nemškem prevodu »Bauernlieder«) in »duhovni verzi«. Po do sedaj znanih podatkih Linjova ni nikoli snemala ljudskih pesmi na Hrvaškem, ampak je med snemanji v Beli krajini zapisala tudi nekaj pesmi v hrvaškem ali srbskem jeziku, ki so jih zapeli Belokranjci. Vprašanje glede zapisov pesmi iz Bele krajine, ki niso v slovenščini, se je v kasnejših dopisih velikokrat pojavilo, saj si v Rusiji niso znali pojasniti, zakaj so nekatere pesmi iz Slovenije v tujem jeziku. Sklepamo lahko torej, da je bilo v Beli krajini posnetih vsaj devet valjev s takšnimi pesmimi, saj so bili leta 1936 še ohranjeni. Skupno število valjev v zbirki je 116, posneti pa naj bi bili leta 1912. V seznamu ob tej zbirki je naknadno z roko pripisano, da naj bi bili v zbirki tudi posnetki Slovakov.

V nadaljevanju tega popisa je razvrščeno zvočno gradivo tudi po posnetih etničnih skupinah. Pod oznako Slovenci lahko preberemo: (107) 1912/64 (107), kar pomeni, da je bilo posnetih 107 valjev leta 1912 in se nahajajo v zbirki št. 64. Iz drugih let in zbirk ni slovenskih posnetkov, zato je skupno število valjev 107. Pri Hrvatih je zapisano (9) 1912/64 (9), torej so bili ti valji posneti istega leta kot slovenski in se nahajajo v isti zbirki. Skupno število valjev Slovencev in Hrvatov šteje $107 + 9 = 116$, kar je celotno število valjev v tej zbirki. V popisu niso nikjer omenjeni posnetki iz Slovaške. Podobno lahko ugotovimo tudi iz tistega dela popisa arhiva, ki je urejen po zbirateljih. Za J. E. Linjovo beremo: (593) Rusi 1897–1901/62 (296), 1900/67 (12), 1903/65 (5), 1910/63 (112), Ukrajinci 1903/65 (42), Slovenci, Hrvati 1912/64 (116).

Omenjeni popis je sicer precej natančen in dobro sestavljen, vendar očitno vsebuje nekaj napak. Vsekakor je napačna letnica snemanja na Slovenskem, saj je bila Linjova na Kranjskem leta 1913 in ne 1912. Tudi skupno število posnetkov pri Linjovi se ne ujema, saj je vsota vseh njenih posnetkov 583 in ne 593; od tega je ruskih posnetkov skupaj 425. Zapisani podatki torej niso povsem točni.

Zanimivo je primerjati tudi število posnetkov Linjove, ki jih navajajo razne enciklopedije: 540 pesmi iz Velike Rusije, 120 iz Ukrajine in 120 iz Slovenije in Hrvaške (primerjaj *Muzička ...* 1963: 109, *Bol'saja ...* 1954: 144), skupaj torej 780 pesmi. Vidimo lahko, tudi če upoštevamo zaokroževanje, da se številke ne ujemajo s tistimi, ki so podane v omenjenem popisu. Odstopanja so sicer lahko nastala zaradi različne interpretacije posnetkov, saj v enciklopedijah navajajo posnetke pesmi, medtem ko je v popisu navedeno število valjev. Presenetljivo pa je podobna številka slovenskih in hrvaških posnetkov, saj je v popisu zapisano 116, v navedenih enciklopedijah pa 120.

Iz rokopisnega poročila Linjove in članka Karske lahko ugotovimo naslednje okvirno število zapisov iz Kranjske:

	Bled in okolica	Kraj	Št. pesmi
1	Snemanje železniških delavcev	Bled	17
2	Snemanje duhovnih pesmi v izvedbi »dekliškega zbora«	Brezje	10
3	Snemanje treh sester Ulčar	Bled	ni znano
4	Poskus snemanja skupine uslužbencev pri Riklijevih kopelih	Bled	0
5	Snemanje glasbene družine Sernec	Bled	ni znano
6	Ponovno snemanje družine Sernec	Poljšica	ni znano
	<u>Skupaj na Bledu in okolici</u>		<u>27</u>
	Bela krajina		
7	Snemanje v Vinici	Vinica	30
8	Snemanje v Adlešičih	Adlešiči	ni znano
	<u>Skupaj v Beli krajini</u>		<u>30</u>

Iz preglednice sledi, da je Linjova na Kranjskem zapisala skupaj vsaj 57 pesmi (27 + 30). Sklepamo, da je bilo zapisov vsekakor več, saj v to število niso vključeni posnetki sester Ulčar in družine Sernec. Število le-teh ni povsem znano, vendar jih je Linjova zagotovo naredila, saj so se nekateri izmed njih ohranili do danes. Prav tako v to vsoto niso všteti posnetki s snemanja v Adlešičih, katerih število prav tako ni znano.

Postavlja se vprašanje, ali je bilo na Kranjskem posneto vseh 116 valjev, ki jih omenja popis, ali pa so v tej zbirki morda tudi posnetki iz Slovaške? Leta 1952 objavljena monografija o Linjovi sicer omenja tudi to obdobje raziskovalke, vendar precej nejasno.

»Leta 1913 je Linjova na lastno pobudo odpotovala v Galicijo, Češko-slovaško in zraven ležeče slovanske dežele. Interes za pesemsko umetnost zahodnih Slovanov se je rodil pri Linjovi verjetno že leta 1909, ko je bila na Dunaju na mednarodnem glasbenem kongresu. Ko se je leta 1913 Linjova znašla v tistih krajih, je mimogrede s fonografom posnela ljudske pesmi zahodnih Slovanov v zborovski izvedbi, pretežno v šolskem štiriglasju zborovskega stila, ki se je uvajalo v ljudsko petje v Avstriji. Iz te zbirke Linjove se je ohranilo v zvočnem arhivu 116 valjev.« (Novikova 1952: 137.)

Iz povedanega bi lahko zaključili, da v zbirki ni le gradivo iz Kranjske, temveč tudi drugih Slovanov. Vendar pa v monografiji takoj za tem navaja besede Linjove: *»Linjova piše: 'Nepopolni trije meseci, ki sem jih tam preživelaso bili prekratki za posebno raziskavo nove dežele maloznanega jezika' (iz: Potovanje poleti 1913, arhiv Linjove, mapa*

neurejenega gradiva.)« (Novikova 1952: 138.) Navedek se očitno nanaša na bivanje Linjove na Kranjskem, vendar avtorica biografije opozarja, da dajejo ohranjeni posamezni listi in notes Linjove na žalost zelo nepopolno predstavo o tem obdobju. Po besedah Novikove so zapiski narejeni očitno na hitro, na raznih koščkih papirja, z zelo nečitljivo pisavo, morda med samim potovanjem. Poleg tega se je ohranil samo njihov manjši del. Novikova nadalje poroča, da se med arhivskimi papirji nahaja tudi manjši zvezčič z naslovom »Slovaške pesmi (Črnjaki)«. Nekaj notnih listov tega zvezka je izpisano s svinčnikom in verjetno predstavljajo začetke »razšifriranja« (transkribiranja) njenih zvočnih zapisov. (Novikova 1952: 138.)

Precej podrobnejšo sliko o zbranem gradivu navaja nekaj let kasneje v svojem članku Karska:

»Posebno zanimiva so južnoslovanska dela Linjove. Dvainštirideset fonografskih posnetkov slovenskih ljudskih pesmi in osem posnetkov hrvaških ljudskih pesmi nam skoraj v vseh primerih ohranja tudi melodije pesmi in značilnosti njihove zborovske izvedbe. V rokopisnem arhivu Linjove se je ohranilo 73 besedil teh pesmi (od tega 50 slovenskih in 23 hrvaških), ki so jih očitno zapisali prostovoljni pomočniki zbirateljice na terenu.« (Karska 1958: 308.)

Karska se je v preučevanje popotovanja Linjove na Kranjsko precej poglobila, poleg tega pa je poznala tudi rokopisni osnutek predavanja Linjove

o bivanju pri nas, ki je bil Novikovi verjetno neznan. Žal pa Karska navaja le tisto gradivo, ki se je do leta 1958 ohranilo, in ne vsega, kar je Linjova zapisala. Vsekakor pa je tega gradiva precej manj, kot je navedeno v popisu leta 1936. Morda je bilo v popis leta 1936 res pomotoma med slovensko in hrvaško vključeno tudi gradivo iz Slovaške ali pa so se nekateri voščeni valji med 2. svetovno vojno izgubili in poškodovali. Več

V biografiji J. E. Linjove, ki jo je objavila Novikova leta 1952, so obdobja raziskovalnega dela v letu 1913 prikazana precej nejasno, za kar je več vzrokov. Najprej je očitno, da je bilo leta 1952 rokopisno gradivo Linjove s potovanja v letu 1913 še neurejeno in precej slabo znano celo poznavalcem njenega dela. Verjetno je tudi, da se avtorica biografije ni poglobila v raziskovanje tega obdobja dela Linjove, saj pravi, da so imela potovanja po letu 1903 veliko manjši pomen za rusko kulturo, ker niso bila osredotočena na raziskovanje ruske ljudske pesmi. Poleg tega rezultati zbirateljskega dela 1910–1914 niso pustili tiskanih sledov v ruski glasbeni kulturi. Ne gre prezreti tudi dejstva, da je bilo obdobje, v katerem je nastajala in izšla monografija o Linjovi, politično precej napeto. Zaznamuje ga namreč politični konflikt med tedanjo Jugoslavijo in Sovjetsko zvezo. Zato je v biografiji sicer navedeno Linjove potovanje v Galicijo in Češkoslovaško, nikjer pa ni posebej omenjena Jugoslavija in Slovenija. To področje je označeno le kot »zraven ležeče slovanske dežele« ali pa »zahodni Slovani« (Novikova 1952: 137).

o tem bo verjetno mogoče izvedeti šele ob natančnem pregledu izvorne zvočne zbirke Linjove iz leta 1913 in vse pripadajoče dokumentacije.

USODA ZBIRKE

Ivan Grafenauer je kot najpomembnejšo osebnost med znanci J. E. Linjove v Sloveniji navedel Ljudevita Jenka oz. njegovo družino, ki je v svoji vili na Bledu gostila številne ruske goste. Hči Eleonora Jenko Grojer je študirala v Leningradu in tam navezala vrsto osebnih poznanstev, med drugim tudi z operno pevko Dulino, ki je tudi že bila gostja družine Jenko na Bledu. Eleonora Jenko Grojer se leta 1956 ni spomnila Linjove po imenu, dobro pa se je spominjala petja in snemanja »nekega inženirja z ženo«. Z Jenkovimi je bil prijatelj tudi glasbenik Matej Hubad, s katerim se je Linjova večkrat srečala. Družina »Serni«, ki jo Linjova omenja, je najverjetneje družina Serneč, ki je prav tako prijateljevala z Jenkovimi.

Zbirateljska popotovanja Linjove po Sloveniji in zvočna snemanja ljudskih pesmi so precej dobro dokumentirana, saj se je ohranil nepopoln rokopisni osnutek referata »Potovanje na Kranjsko poleti 1913«, ki ga je Linjova predstavila 29. novembra 1913 v Etnografskem odseku Ruskega geografskega društva v St. Peterburgu, nato pa še 28. januarja 1914 na zasedanju glasbeno-etnografske komisije Etnografskega odseka Društva ljubiteljev prirodoslovja, antropologije in etnografije pri Moskovski univerzi (Karska 1958: 308). Karska navaja, da je Linjova na 40 straneh formata majhnega notesa poljudno in slikovito, z njej lastnim literarnim okusom, orisala Kranjsko takšno, kot se ji je pokazala poleti 1913. Članek Linjove je živ etnografsko-literarni oris, dragocen predvsem zato, ker je v njem osvetljeno njeno zbirateljsko delo na Kranjskem. V njem je podano tudi precej podatkov o takratnem kulturnem življenju na Kranjskem, na slikovit način pa so predstavljene tudi naravne lepote dežele in vsakdanjik življenja Slovencev. (Karska 1958: 312.) Rokopisno besedilo referata se žal nenadoma konča na koncu 40.

strani; zadnje strani predavanja so očitno izgubljene. Zadnji odstavek ohranjenega rokopisa se začne že z novo temo: »Zdaj pa povem nekaj besed o zapisovanju vseh narodov Avstrije.« (Linjova 1958: 318.) Zato izgubljeni del rokopisa najverjetneje ni vseboval novih podatkov o snemanjih Linjove v Sloveniji.

Tudi iz ohranjenega vabila na predavanje lahko sklepamo, da manjkajočih strani ni veliko, morda celo samo ena. Vabilo je namreč vsebovalo tudi kratek potek predavanja v obliki vsebinskih točk. Iz njih lahko razberemo, da se je predavanje zaključilo z naslednjimi tremi točkami: seznanitev z nekaterimi zbiratelji pesmi, organizacija popisa v Avstriji in sklep. (Karska 1958: 312.) Tako je ruska strokovna javnost lahko že zelo kmalu izvedela o potovanjih in snemanjih Linjove na Kranjskem. O tem piše tudi Linjova sama:

»Nepolni trije meseci, ki sem jih tam preživela, so bili prekratki za posebno raziskavo nove dežele maloznanega jezika. Toda določeni vtisi, ki sem jih doživela in nekatere strani življenja so tako zanimive, da smatram za svojo moralno dolžnost, da jih posredujem in povem o tem, kar sem videla in izvedela.« (Potovanje poleti 1913, arhiv Linjove, mapa neurejenega gradiva, navedeno po: Novikova 1952: 138.)

Kje in kako so bili shranjeni voščeni valji Linjove pred letom 1930, ni povsem jasno, vsekakor pa se je okoli leta 1930 celotna zvočna zbirka nahajala v moskovskem Centralnem muzeju narodopisja, od katerega jo je med leti 1931 in 1935 prevzel novoustanovljeni Fonogramski arhiv Folklorne sekcije Inštituta za antropologijo, etnografijo in arheologijo Akademije znanosti Sovjetske zveze. Vodja Fonogramskega arhiva E. V. Gippius v članku leta 1936, ki mu je dodan popis vseh zvočnih zbirk, poroča, da je bila prevzeta zbirka v »neverjetno zanemarjenem stanju, pomešana z nedokumentiranimi in razbitimi valji vseh mogočih drugih zbirk« (Gippius 1936: 406), poleg tega pa je bila tudi slabo popisana in dokumentirana ter ni imela priloženih besedil posnetih pesmi. Zvočna zbirka sicer obsega »593 valjev s posnetki Rusov, Ukrajincev, Slovencev in Hrvatov«. Do leta 1935 je bila »zelo dragocena fonoteka Linjove« podrobno popisana in urejena, nedokumentiranih je ostalo samo še okoli 20 valjev izmed 593. Gippius tudi navaja, da je leta 1934 našel pri sorodnici Linjove v okolici Moskve rokopisno gradivo, ki je vsebovalo skoraj vse rokopisne zapise besedil pesmi z njenih potovanj, ki so manjkali v arhivu Linjove v knjižnici Državnega konzervatorija v Moskvi. Iz njene bogate zvočne zbirke, »največje in najbolj resne zbirke predrevolucionarnih zapisov ruskih kmečkih pesmi«, je bilo do leta 1935 objavljenih le 47 zapisov, čeprav jih je »zapisala okoli tisoč« (Gippius 1936: 406). V priloženem popisu je navedeno, da je Linjova posnela 107 valjev s slovenskimi in 9 s hrvaških pesmimi, ki jih sedaj hranijo v arhivu.

V Rusiji so podrobneje o slovenski epizodi v življenju J. E. Linjove zvedeli leta 1958, ko je T. S. Karska objavila članek *O potovanju J. E. Linjove na Kranjsko poleti 1913*. Ob pripravi tega članka je slovenska strokovna javnost prvič tudi izvedela za ohranjene zvočne posnetke ljudskih pesmi s Kranjske, ki jih je posnela Linjova, saj so se Karska in sodelavci Inštituta ruske literature Puškinski dom Akademije znanosti ZSSR obrnili na SAZU za pomoč pri pripravi članka. Iz ohranjenih dopisov lahko o zapisanem gradivu Linjove na Kranjskem izvemo veliko, zato bom v nadaljevanju sodelovanje podrobneje predstavil.

6. julija 1956 je vodja Sekcije za ljudsko ustvarjalnost Inštituta ruske literature Puškinski dom Akademije znanosti ZSSR, prof. M. O. Skripilj, poslal predsedniku SAZU pismo, v katerem se nanj obrača s prošnjo za pomoč pri zbiranju informacij o snemanjih Linjove na Kranjskem leta 1913. V pismu je poudaril, da pripada

»pomembno mesto v zapuščini Linjove /.../ posnetkom slovenskih in hrvaških pesmi, narejenih poleti 1913, ko je zbirateljica živela na Bledu; v vasi Bled in okolici (Brezje, Rečica, Poljšica) in v nekaterih vaseh Hrvaške (Črnomelj, Vinica, Adlešiči) je posnela na fonograf okoli 100 pesmi, ki jih hranijo v zvočnem arhivu Puškinskega doma« in prosi, »da nam pomagata vzpostaviti stik z ustreznimi specialisti za razjasnitev naslednjih vprašanj« (A-ISN m 1952–56, št. 181).

Predvsem so želeli vedeti:

1. Ali je bila pot in zbirateljska dejavnost Linjove po Sloveniji in Hrvaški leta 1913 opisana v slovenskem in hrvaškem tisku?
2. Ali so v slovenski in hrvaški kulturni zgodovini, sploh pa v folkloristiki, znana imena zbirateljev ljudske ustvarjalnosti: »duhovnikov Janeza Oblaka in Frančiška Zabreta, poštnega uradnika Ivana Rakovica, učiteljice Leopoldine Bavdek, učitelja Franja Lovšina, dr. Adlešiča, Mateja Hubada, Ljudevita Vjenka«?
3. Ali so v slovenski in hrvaški folkloristiki znani ljudski pevci – tri sestre Rogačeve iz Rečice in družina »Serna«?

Pismo je predsedstvo SAZU posredovalo Inštitutu za slovensko narodopisje, ki je že 24. julija 1956 pisal Leopoldini Bavdek. Kot eni redkih še živečih oseb, ki je osebno sodelovala pri snemanjih Linjove, so ji pisali:

»Na Vas se obračamo s prošnjo, da bi nam kaj povedali, kako in kje ste se seznanili z zbirateljico Linevo, kakšen je bil Vaš delež ali pomoč pri njenem zbiranju, in podobno. Dragocen utegne biti vsak osebni spomin na delo ruske folkloristkinje pri nas v Sloveniji.« (A-ISN m 1956, št. 179.)

Bavdkova je na pismo hitro odgovorila in 30. julija 1956 poslala pismo s svojimi spomini na snemanja Linjove, na koncu katerega piše: »Napisala sem vse, kar sem mogla.« oz. vse, česar se je lahko spomnila (A-ISN m 1956, št. 183). V pismu med drugim omenja tudi, da ji »je znano, da so gospe padle vse fonografske plošče na tla, ko je prispela domov, in so se razbile.« Od koga je to izvedela, pa se ne spominja. Predstojnik inštituta Ivan Grafenauer¹¹ je v dopisu z dne 31. julija 1956 že odgovoril v Leningrad M. O. Skripilju in uvodoma napisal:

»Vaše pismo z dne 6 t.m. nas je veselo presenetilo. Priznati moramo,

¹¹ Na vseh dopisih, ki so prišli ali bili odposlani z inštituta, je naslovnik ali podpisnik predstojnik inštituta Ivan Grafenauer. Starejši sodelavci ISN se spominjajo, da je takrat večino dopisov sprejel in pripravil Niko Kuret, ki je v tistem času vodil strokovno delo na inštitutu in skrbel za dopisovanje, predstojnik Grafenauer pa je dopise navadno le podpisoval.

181
31. julija 1956.

Inštitut za slovensko
narodopisje
Štev. 181-24/56

Prof. Dr. M. O. Skripilj,
zavodjuški sektorcem nar. tvorčestva
Instituta ruskoj literatury
Akademiji Nauk SSSR,
g. L e n i n g r a d.

Spoštovani gospod profesor!

Vaše pismo z dne 6 t.m. nas je veselo presenetilo. Friznati moramo, da nam je bilo neznano zbirateljsko delo Je. E. Lineve v naši domovini. Njeno gradivo je brez dvoma prva zvočna registracija naših ljudskih pesmi. Kar imamo ohranjenega, je vse šele iz let po prvi svetovni vojski! Da bi lahko ustregli Vaši želji, smo po sledovih, ki ste nam jih dali, skušali rekonstruirati pot Lineve po Sloveniji in uganiti, kaj jo je pripeljalo k nam. Ker je to obnem poglavje, ki zanima zgodovino slovenske folkloristike, bomo naša poizvedovanja seveda nadaljevali in Vas naknadno še obvestili o nadaljnjih rezultatih. Za danes Vam lahko sporočimo tole :

1. Pregled časopisja leta 1913 ni dal nobenega uspeha, tako da je verjetno, da bivanje Lineve v Sloveniji ni bilo zabeleženo.
2. Izmed imen ljudi, ki so pršli v stik z Linevo, do zdaj nismo mogli ničesar izvedeti le o Ivanu Rakovcu. O ostalih lahko povemo: Ivan O b l a k, župnik na Bledu (1863-1933), ni znano, da bi bil delaven na področju folkloristike. - Franc Z a b r e t, leta 1913 cooperater, kasneje Oblakov naslednik na Bledu (roj. 1885, zdaj v emigraciji nekje na Tirolskem), tudi ni v evidenci kot folklorist, niti kot amater. Leopoldina B a v d e k, učiteljica v pokoju, (roj. leta 1881), živi na Vinici v Beli Krajini, kjer je bila tudi že leta 1913. Obrnili smo se nanjo po podatke, a odgovora do danes še ni. L. Bavdkova je sodelovala in živo spremljala vsako folklorno zbirateljsko delo v Beli krajini, tako n. pr. zlasti delo rajnega Franceta Marolta, ki jo v študiji "Tri obredja iz Bele krajine" (Ljubljana, 1936) večkrat omenja. - Franjo L o v š i n (ne Levšini), nadučitelj na Vinici (1863-1931), ne vemo, da bi kdaj bil folklorno delaven; nekrolog je prinesel UČITELJSKI TOVARIS 72, št. 9, l. X. 1931, izpod peresa Mihajla Vrbiša. - Dr. Juro A d l e š i č, rojen 1884 v Adlešičih pri Črnomlju (zdaj v emigraciji), podatke o njem prinaša SLOVENSKI BIOGRAFSKI LEKSIKON I, str. 3. - Matej H u b a d, 1866-1937, tudi zanj glej SLOV. BIOGRAFSKI LEKSIKON I, 357. - Najpomembnejši člen v vrsti naštetih oseb pa je dr. Ljudevit J e n k o: iz njegove družine je menda prišla pobuda za to, da je Lineva sploh prišla v Slovenijo. Jenko je ustanovil v Ljubljani poseben Ruski krožek, kjer so se zbirali prijatelji ruske kulture, literature, umetnosti in sl. Jenkova hčerka dr. Eleonora Jenko-Grojer je na začetku tega stoletja študirala v Leningradu medicino in tam navezala vrsto osebnih poznanstev. Nekatere je potem povabila v Slovenijo: bili so gostje družine Jenko v vili na Bledu. Tako n. pr. Al. Harazin, ki je pisal v letih 1902 in 1903 o gorenjskih domovih v ŽIVAJA STARINA 1902-3. Potem še mnogi, in med njimi gotovo tudi Lineva, čeprav se je dr. Jenkova po imenu ni mogla spomniti. Spominja se dobro petja in snemanja (da je bil neki inženir z ženo), a sama je bila osebno prijateljica z operno pevko Dulino, ki je ./.

da nam je bilo neznano zbirateljsko delo Je. E. Lineve v naši domovini. Njeno gradivo brez dvoma prva zvočna registracija naših ljudskih pesmi. Kar imamo ohranjenega, je vse šele iz let po prvi svetovni vojski!» (A-ISN m 1956, št. 181).

Nenavadno je, da se Grafenauer ni spomnil na posnetke Jura Adlešiča iz Bele krajine leta 1914, ki so le malo mlajši kot posnetki Linjove, saj je ravno on leta 1918 pisal zapisnik seje OSNP, kjer so omenjeni tudi ti posnetki. Verjetno je tudi ta dopis pripravil Kuret, ki posnetkov iz Bele krajine ni dobro poznal, Grafenauer pa dopisa pred podpisom ni skrbno prebral. O tem priča tudi letno poročilo o dejavnosti ISN za leti 1956 in 1957, kjer je opisano začeto sodelovanje s Puškinkim domom in so navedeni osnovni podatki o posnetkih Linjove na Kranjskem leta 1913. V poročilu je tudi navedeno: »Mislili smo, da so najstarejši ohranjeni zvočni zapisi naših ljudskih pesmi na valarjih, ki jih je posnel rajni dr. Stanko Vurnik in jih hrani Etnografski muzej v Ljubljani« (Letopis 1958: 140). Avtor poročila je najverjetneje Kuret, ki je na podlagi Vurnikovega članka z naslovom *Kr. etnografski muzej v Ljubljani, njega zgodovina, delo, načrti in potrebe* iz leta 1927 (Vurnik 1926/27) napačno sklepal, da so bili posnetki v Beli krajini narejeni šele po 1. svetovni vojni in da jih je naredil sodelavec muzeja.

V odgovor na postavljena vprašanja Grafenauer sporoča, da »pregled časopisja leta 1913 ni dal nobenega uspeha, tako da je verjetno, da bivanje Lineve v Sloveniji ni bilo zabeleženo«, v nadaljevanju pa navede podatke o vseh osebah, s katerimi je Linjova prišla v stik in po katerih sprašujejo. Na koncu pisma je dodana še prošnja:

»Če bi bili pri Vas tako ljubeznivi in velikodušni, da bi nam za našo interno uporabo presneli s fonografskih valjarjev na magnetofonski trak pesmi J. E. Lineve. Samo tako bi bilo naše sodelovanje lahko res popolno, ker bi Vam poleg podatkov, ki so z nabranim pesemskim gradivom pravzaprav le v zunanji zvezi, nudili lahko še vsa mogoča pojasnila, ki jih boste pri preučevanju in eventualni publikaciji zapisov potrebovali: tekstno-filološka pojasnila, glasbeno-primerjalna, itn. /.../ Seveda smo pripravljene vsak čas na protiusluge. Le brez skrbi povejte, kaj bi od nas želeli!» (A-ISN m 1956, št. 181.)

Začeto dopisovanje je tako z obeh strani obetalo plodno sodelovanje pri preučevanju posnetega gradiva Linjove v Sloveniji. To dokazuje tudi odgovor na poslano podatke z dne 8. oktobra 1956, v katerem se Skripilj zahvaljuje za hiter odgovor in za »veliko delo«, ki je bilo potrebno za odgovore na zastavljena vprašanja. V nadaljevanju z žalostjo priznava, da v svoji knjižnici nimajo slovenskih etnografskih in folkloristič-

nih publikacij, ki so bile navedene v prejšnjem pismu, niti Slovenskega biografskega leksikona, kjer bi lahko izvedeli več o posameznikih, ki so sodelovali pri snemanjih Linjove na Kranjskem. Zato vljudno prosijo za te podatke. Glede zvočnih presnetkov pa piše: »*Sedaj iščemo možnosti, da bi vam poslali nekaj zvočnih kopij s posnetki Linjove, čeprav nismo prepričani, da vas bodo zadovoljili, ker so posnetki stari in narejeni tehnično nepopolno.*« V nadaljevanju predlaga, naj v primeru »*službenega potovanja vašega sodelavca (folklorista, etnomuzikologa) v Leningrad*« le-ta obiše tudi njihov arhiv in se »*podrobno seznaniti s celotnim fonogramskim in rokopisnim arhivom Linjove, ki je pri nas, da bi ga skupaj objavili*«. (A-ISBN m 1956, št. 285a.) Na ta dopis, ki predlaga obsežnejše sodelovanje in skupno raziskovanje, z naše strani ni bilo odgovora. Zato je iz Leningrada čez nekaj časa prišlo novo pismo, poslano verjetno novembra leta 1956, kjer Skripilj sporoča:

»*Posiljamo vam 6 kopij fonografskih posnetkov slovanskih pesmi, narejenih leta 1913 s strani ruske zbirateljice Linjove na Kranjskem, ki se hranijo v zvočnem arhivu Inštituta ruske literature Puškinski dom Akademije znanosti ZSSR. Naredili smo kopije posnetkov, ki so se nam zdeli najbolj zanimivi. Prilagamo tudi besedila iz rokopisnega arhiva Linjove, ki smo jih reproducirali v tisti obliki in z mogočimi napakami, kot so bili narejeni v zvezkih zbirateljice.¹² Na žalost zvočne kopije ne bodo najboljše zvenele, ker je to pogojeno s kakovostjo fonogramov.*« (A-ISBN m 1956, št. 285b)

Na koncu ponovi prošnjo, izrečeno že v prejšnjem pismu, za biografske podatke o nekaterih ljudeh, ki so pomagali pri snemanju Linjove na Kranjskem.

Odgovora tudi na to pismo verjetno ni bilo, z ISN pa so poslali bilten Glasnik, v katerem je bila opisana glavna dejavnost inštituta. Za poslano publikacijo se je zahvalil V. E. Gusev v dopisu z dne 30. marca 1957 in prosil za bibliografske podatke, za katere je že večkrat prosil pokojni prof. Skripilj. Pripisal je tudi glede poslanih presnetkov valjev Linjove iz leta 1913: »*Novembra 1956 smo vam na vašo prošnjo poslali na naslov vašega inštituta nekaj kopij zvočnih posnetkov slovanskih pesmi, narejenih 1913 s strani Linjove. Zelo nas zanima vaše mnenje o teh posnetkih.*« (A-ISBN m 1957, št.

¹² V prilogi poslana besedila pesmi imajo uvodoma napisan naslov: »*Pesmi, ki jih je zapisala Linjova leta 1913 v vasi Bled v izvedbi moškega zbora (9 delavcev na železnici in dve dekletici). Kopije s fonografskih valjev.*« Pri vsaki pesmi je navedena številka valja, zraven pa tudi arhivska oznaka, sestavljena iz IRLI, RV koll., r., l. IRLI je kratica za Inštitut ruske literature, koll. pa morda pomeni zbirko (kolekcijo). Vse poslane pesmi nosijo isto oznako RV in r., spreminja se le zadnja oznaka l. Primer arhivske oznake za pesem *Kranjski fantje smo mi* je *RV,34,3,13* (A-ISBN m 1957, št. 285e).

285c.) Skupaj s pismom so poslali tudi publikacijo *Russkij fol'klor*, zvezek 1, in prosili za potrditev prejema. Vendar tudi na ta dopis ni bilo odgovora iz Ljubljane.

Zato je čez nekaj mesecev, dne 5. julija 1957, pisala na ISN še Tatjana Sergejevna Karska, vnukinja znanega ruskega akademika Jevfimija Fjodoroviča Karskega. V pismu je razložila, da je začela dopisovanje z ISN s pomočjo pokojnega prof. Skripilja, ker se je začela ukvarjati s pripravljanjem izdaje Slovanskega arhiva Linjove in brez dodatnih podatkov iz slovenske literature, predvsem Slovanskega biografskega leksikona, ter pomoči iz Slovenije ni čutila dovolj sposobna, da bi komentirala zapiske Linjove iz Kranjske. V pismu tudi potoži:

»Ne vem, kako naj si to razložim, vendar od vas vse doslej nismo dobili izpiskov iz tega leksikona. Ne vemo tudi, ali ste dobili letos pozimi na naslov vašega inštituta poslane zvočne posnetke nekaterih slovenskih ljudskih pesmi, ki jih je svoj čas posnela Linjova v vaših krajih. Zelo bi radi zvedeli za vaše mnenje o teh posnetkih.« (A-ISN m 1957, št. 285d.)

Na koncu še enkrat vljudno prosi za pomoč pri svojem delu.

Šele na ta dopis je iz Ljubljane prišel odgovor, poslan dne 8. avgusta 1957 in naslovljen na V. E. Guseva. V njem Grafenauer najprej izreče sožalje ob smrti prof. Skripilja, se opraviči za neredno korespondenco ter obljubi nadaljnjo pomoč in sodelovanje. V nadaljevanju se zahvali za poslano knjigo *Russkij fol'klor* pa tudi za posnetke pesmi iz Kranjske: *»Prejeli smo že zdavnaj tudi poslane vzorce 6 pesmi na magnetofonski trak in v tekstnem zapisu«* (A-ISN m 1957, št. 285). Iz pisma tudi izve-mo: *»Magnetofonski trak smo odstopili Glasbeno-narodopisnemu inštitutu, s katerim smo v sodelovanju, vendar zaradi okvare na njihovih aparaturah še zdaj niso zavrtili traku in Vam ne moremo še nič sporočiti, kako se pesmi slišijo«*. V prilogi dopisa so poslali tudi večino zelenih podatkov in nekaj pripomb sodelavca Milka Matičetovega glede tekstnih zapisov pesmi Linjove. Med dopisi v arhivu ISN je ohranjen tipkopolis s pripombami k tekstnim zapisom E. Lineve, ki ga je naredil Matičetov 8. avgusta 1957 (A-ISN m 1957, št. 285f). Pripombe vsebujejo popravke le *»nedvomnih napake v besedilu«* za vsako poslano pesem, podajajo številko valja, na kateri je ta pesem posneta, in navajajo podobno pesem iz Štrekljeve zbirke Slovenske narodne pesmi. Kopija poslanih biografskih podatkov se ni ohranila, med dopisi je le rokopisni osnutek zbranih podatkov (A-ISN m 1957, št. K285).

Na koncu pisma je še sporočilo o prispelem dopisu T. S. Karske in prošnja, naj ji poslanske podatke posredujejo, ker nimajo njenega naslova. Gusev se je v pismu z dne 24. septembra 1957 (A-ISN m 1957, št. 337) zahvalil za poslano gradivo in pripombe, potrdil prejem dveh novih številok Glasnika in obljubil nadaljnjo izmenjavo publikacij.

Poleg tega pa tudi prosi za nadaljevanje sodelovanja v prihodnje: »Zelo radi bi zvedeli mnenje vaših muzikologov o tistih glasbenih posnetkih, katerih kopije smo vam poslali, in če jih lahko vaši sodelavci transkribirajo, da bi jih skupaj objavili«. V prilogi so poslali tudi pismo za Leopoldino Bavdek (A-ISN m 1957, št. K337), v katerem se ji zahvaljujejo za »spomine o ruski zbirateljici Linevi« in jo prosijo za pomoč glede zapisov besedil pesmi iz Bele krajine. Sprašujejo, zakaj so nekatere pesmi zapisane v hrvaškem jeziku in kdo je te zapise naredil; morda sama Bavdkova? Priložili so štiri besedila pesmi v hrvaškem jeziku. Matičetov je posredoval poslano pošto Bavdkovi v dopisu z dne 18. oktobra 1957 (A-ISN m 1957, št. 338). Kakšen je bil odgovor in ali so ga posredovali v Leningrad, pa iz arhiva dopisov v ISN ni mogoče ugotoviti.

Na podlagi ohranjenih rokopisov Linjove in zapisanega gradiva ter s pomočjo podatkov in pojasnil iz Slovenije je nato Karska leta 1958 v zborniku *Russkij fol'klor* objavila članek *O potovanju J. E. Linjove na Kranjsko poleti 1913*, ki mu je na koncu priložila še ohranjeni del rokopisnega poročila Linjove *Potovanje na Kranjsko poleti 1913*. Zbornik so verjetno poslali tudi v Ljubljano, saj se danes nahaja v knjižnici ISN.

Zadnji dopis v korespondenci med ISN in Inštitutom ruske literature glede posnetkov Linjove je z dne 30. junija 1958. V njem namestnik direktorja inštituta prof. V. G. Bazanov in vodja Sekcije za ljudsko ustvarjalnost B. N. Putilov prosita za sodelovanje pri skupni objavi vseh zapisov Linjove s Kranjskega:

»Kot že veste, ima Inštitut za rusko literaturo Puškinski dom Akademije znanosti ZSSR namen izdati zbirko zapisov slovanskih pesmi, ki jih je naredila ruska zbirateljica Linjova na Kranjskem poleti 1913. Med temi posnetki je 71 besedil pesmi slovenskih in hrvaških pesmi in 50 glasbenih zapisov na fonografskih valjih. Z velikim zadovoljstvom smo zvedeli od T. S. Karske, da ste izrazili pripravljenost sodelovati pri tem delu. Pošljamo vam kopije slovenskih in hrvaških besedil in prosimo vas in sodelavca na vašem inštitutu dr. Milka Matičetiča, pa tudi tiste, za katere menite, da jim je to potrebno naročiti, da izrazijo svoje mnenje o znanstveni vrednosti teh posnetkov in da pomagata Puškinskemu domu pri pripravi za tisk (preveriti pravopisno pravilnost zapisov, napraviti potrebna pojasnila narečnih izrazov in besed ter drugo). Vse vaše pripombe, komentarje ipd. bomo sprejeli z veliko hvaležnostjo. Samo po sebi se razume, da bo sodelovanje pri pripravi besedil navedeno pri izdaji dela.« (A-GNI m 491, št. 338/6)

V nadaljevanju pisma prosita tudi za pomoč pri vzpostavitvi stikov z GNI, kamor bi poslali vse posnetke Linjove s Kranjske v transkribiranje:

»Prosim Vas tudi, da pomagate Puškinskemu domu pri vzpostavitvi stika z Glasbenoetnografskim inštitutom v Ljubljani in sporočite ime njegovega direktorja, da bi lahko tja poslali glasbene kopije pesmi, presnetih z valjev na magnetofonski trak in prosite Glasbeni inštitut za polifonično transkripcijo posnetkov. Pri tem je za nas pomembna ena tehnična podrobnost: s katero hitrostjo mora biti narejen posnetek na traku. Upamo, da bo izdaja posnetkov Linjove, opravljena kot znanstveno sodelovanje znanstvenikov Akademije znanosti ZSSR z znanstveniki Jugoslavije, pomenila določen prispevek k znanosti o slovanski ljudski poeziji in da bo prispevala h krepitvi prijateljstva med našimi narodi.« (A-GNI m 491, št. 338/6.)

Dopis je obetal obsežno sodelovanje pri skupni objavi zapisov Linjove iz Kranjske, vendar pa do tega ni prišlo. Med ISN in Puškinskim domom ni bilo več dopisovanja ali pa se to ni ohranilo, med ohranjeno korespondenco GNI v letih 1958–1960 pa tudi ni dopisov s Puškinskim domom. Med ohranjenimi dokumenti v arhivu GNI je le enkrat omenjeno sodelovanje s Puškinskim domom. V Poročilu o delu in problemih Glasbenonarodopisnega inštituta z dne 28. septembra 1958 je v točki d) Stiki s sorodnimi ustanovami zapisano: »Na pobudo Instituta ruske literature, Akademije nauka SSSR v Leningradu bo inštitut sodeloval pri transkripciji in izdaji slovenskega gradiva, posnetega v Sloveniji l. 1914 po ruski znanstvenici Linevi na fonografske valje« (A-GNI, m 1956–1957, št. 54/58). GNI je torej imel v načrtu sodelovanje pri skupni objavi, do česar pa iz neznanega razloga očitno ni prišlo.

Tudi v zvočnem arhivu GNI ni napovedanega magnetofonskega traku z vsemi presnetki valjev, ki jih je posnela Linjova na Kranjskem leta 1913, ampak le trak s presnetki šestih pesmi, ki ga je ISN odstopil GNI. Prav tako so v rokopisnem arhivu GNI, v mapi 491 z napisom *Kopije pesemskih besedil, na fonograf posnela E. Lineva, 23.257–326*, ohranjena besedila pesmi, ki so jih poslali iz Leningrada leta 1958. Seznam teh besedil je prikazan v naslednji preglednici.

Zaporedna št. pesmi*	Št. pesmi na listu**	Prvi verz***	Arhivska oznaka v GNI
----------------------	----------------------	--------------	-----------------------

* Nekatere pesmi imajo zapisane dve ali več kitic, kar ni vedno jasno razvidno iz besedila. Izjemoma se pri kaki pesmi pojavi tudi dvom, ali je v nadaljevanju napisana nova kitica pesmi ali morda druga pesem. Zato število pesmi ni popolnoma jasno razvidno.

** Nekaj besedil pesmi nima zapisanih števil.

*** Prvi verzi so praviloma napisani tako, kot so zapisani v tipkopisu, le izjemoma so popravljene očitne tipkarske napake. V oklepaju so dodani naslovi pesmi, kadar so le-ti navedeni.

Zaporedna št. pesmi	Št. pesmi na listu	Prvi verz	Arhivska oznaka v GNI
1	1	Pa nabom se možila na vsoke gore	23.257
2	2	Pobec sem star šele osmnajst let	23.258
3	3	Regiment po cesti gre	23.259
4	4	Oj zdaj gremo, oj zdaj gremo	23.260
5	5	Pa bom šov na planince	23.261
6	6	Jaz sem si pa jedno zmislu	23.262
7	7	Kranjski fantje smo mi	23.263
8	8	Pozdravljam te gorenjska stran	23.264
9	9	Češnja vsa bela na gričku stoji	23.265
10	10	Rasti mi rasti, travca zelena	23.266
11	11	Prav lušno je res na deželi	23.267
12	12	Oh le nocoj še lunca mila	23.268
13	13	Majolka bod pozdravljena	23.269
14	14	Ti, Janez, ti, ti	23.270
15	15	Fantje se zbirajo, na Laško maširajo	23.271
16	16	Rože je na vrtu plela	23.272
17	17	V nedeljo zjutraj zgodaj vstala bom	23.273
18	18	Moja žena je pa židana vsa, vsa	23.274
19	19	Pred tronom tvojim o devica (Od Marije)	23.275
20	20	Tam v Kani Galileji (Nebeška Vofcet)	23.276
21	21	Pouzdigni se žalostna duša u višave (Za obhajilo)	23.277
22	22	Pa večno minule so zanje bridkosti (Za obhajilo)	23.278
23	23	Kraj veselja kraj dežele tuja je Gorenjska stran (Jezerska)	23.279
24	24	Slišiliši kdo ti poje	23.280
25	25	Zori noč vesela lepa kakor dan (Božična)	23.281
26	26	O Marija zazvoni, proti domu vse hiti (Kmetov večer)	23.282
27	27	Popotnik pride čez goro (Popotnik)	23.283
28	28	So ptički o kup zbrani v planinco lete (So ptički)	23.284
29	29	Jaz fantič prav zgodaj ustanem (Jaz fantič)	23.285
30	30	Es war in einen Somer Tag (Tirolska)	-
31	31	Pa pravjo na planinci tam gori ni za biti (Na planinci)	23.286
32	32	Kar imamo vse prodamo (Kar imamo)	23.287
33	33	Marija češčena k tebi se oziram (Češčena cvetlica)	23.288

Zaporedna št. pesmi	Št. pesmi na listu	Prvi verz	Arhivska oznaka v GNI
34*		-	
35	35	Prijatli predragi smo daleč doma tam	23.289
36	36	Bom šel na planine	23.290
37	37	Ko dan se zaznamva danica preplava	23.291
38	-	Ko v jasnem jutru premigla nam zvezdica	23.292
39	-	Jaz pojdem pa v rovte ja v rovte taj gor kjer je mraz	23.293
40	-	Ena ptica priletela vrh kasarne se je vsedla	23.294
41	-	Po Koroškem in Kranjskem	23.295
42	-	Tam za goro zvezda sveti	23.296
43	-	Z mojo ženitbo neč lestos ne bo	23.297
44	-	Luna lije kladvo bije**	23.298
45	-	Roža v zelenem vrtu cvete	23.299
46	-	Tam v vrtni gredi bašet rožmarin pridi	23.300
47	-	Bodi zdrava sestra draga	23.301
48	-	Pridi Gorenjc z mrzle planine	23.302
49	-	Srečni tisti krej ker je vinca kej vinca ne za...	23.303
50	-	Mal postoj mal zapoj	23.304
51	-	Hladna jesen že prihaja	23.305
52	69	Išla cura z dolinem z doline	23.306
53	70	Išla Mara, zlato moje kraj vode bunara	23.307
54	71	Vrbišče nad morjem	23.308
55	72	Spazila sem Janka	23.309
56	73	Bog daj, Bog daj, dober večer (Kresovanje novo)	23.310
57	74	Široko je Drenopolje	23.311
58	75	Dekle je po vodu šla	23.312
59	76	Mlada deklica rožice brala	23.313
60	77	Dobro se je rano uraniti	23.314
61	78	Bog daj, Bog daj, dober večer (Kresovanje staro)	23.315
62	79	Oj javore, javore	23.316

* Besedilo številka 34 manjka.

** Na koncu je s svinčnikom pripisano: »Mici, Bohine, Poljišic«.

Zaporedna št. pesmi	Št. pesmi na listu	Prvi verz	Arhivska oznaka v GNI
63	80	Kiša pada, veter duva	23.317
64	81	Al je kaj trden ta vaš most	23.318
65	82	Devojka je išla u gori zelenu	23.319
66	83	Se tičice lepo pojo	23.320
67	84	Mila moja ljubica, ki me ostavila	23.321
68	85	Tonček prav majhen je (Zdravice)	23.322
69	86	Kolko kapelc, tolko let	23.323
70	87	Po cesti gre en stari mož	23.324
71	88	Sonce sije, luč gori, pred tabo glaž stoji	23.325
72	89	Okren, okren se srdašce moje	23.326

Do ponovnega stika z gradivom Linjove je prišlo šele leta 1989, ko je, bolj po naključju kot načrtovano, obiskal zvočni arhiv Puškinskega doma sodelavec GNI Julijan Strajnar. Ob obisku se je zanimal tudi za gradivo Linjove, posneto v Sloveniji, in v arhivu so mu omogočili, da je pregledal inventarne knjige in rokopisne zapise Linjove in poslušal nekatere presnetke valjev z magnetofonskega traku. Strajnar je ob pregledu gradiva naredil popis posnetkov Linjove s Kranjske, kar pa je bilo zaradi neurejenega gradiva in pomanjkanja časa bolj površno in nesistematično. (Vrčon 2000: 2, Strajnar 2006 u. v.)

Po letu 1989 so se začeli intenzivno dogovarjati za obdelavo in pridobitev presnetkov Linjove, ki jih je naredila v Sloveniji. Še istega leta je Mirko Ramovš, upravnik ISN, kamor je takrat sodil tudi GNI, izdelal delovni načrt za sodelovanje z zvočnim arhivom Ruske akademije znanosti, med drugim tudi pregled celotnega gradiva Linjove. Zaradi zapletenih političnih razmer leta 1991 so začetki pogovori o sodelovanju zastali. Oktobra leta 1992 je SAZU predlagala Ruski akademiji znanosti podpis sporazuma o znanstvenem sodelovanju. Še pred tem pa je septembra 1992 Julijan Strajnar, ki je za Mirkom Ramovšem prevzel upravništvo inštituta, odgovoril na pismo iz Rusije, v katerem so predlagali srečanje v Moskvi zaradi dogovora o sodelovanju. Strajnar je v pismu med drugim predlagal, da bi skupaj pripravili komentirano izdajo zvočnih zapisov, ki jih je posnela Linjova, pri čemer bi sodelovali tudi Phonogrammarchiv z Dunaja s strokovnimi nasveti in tehničnimi uslugami (predvajanje in presnemavanje valjev) ter Univerza v Bologni kot morebitni založnik. Do srečanja in sodelovanja pa tudi tedaj ni prišlo. Leta 1996 sta obe akademiji znanosti tudi formalno obnovili medsebojno sodelovanje, kar je obetalo lažji dostop do slovenskega gradiva, ki ga je posnela Linjova. (A-GNI m Vikár Béla, dopis 1992 in m Lineva, dopis 1996.)

Tako so se leta 1999 začele aktivnosti za podrobnejši pregled posnetkov. Sodelavec GNI Robert Vrčon je pisal direktorju Inštituta ruske literature Puškinski dom prof. Skatovu in predlagal strokovno sodelovanje v zvezi z gradivom Linjove, zapisanim na Kranjskem. Pismu je priložil podroben seznam posnetega in rokopisnega gradiva z navedbami arhivskih številčk voščenenih valjev, ki ga je pred leti naredil Strajnar. Skatov je kmalu odgovoril in izrazil veselje nad ponujenim sodelovanjem, saj je po njegovem mnenju celotna zapuščina Linjove potrebna temeljite prenove. V maju 2000 je Vrčon obiskal zvočni arhiv Puškinskega doma v St. Peterburgu ter natančno preposlušal in pregledal vse dostopno gradivo o zapisih Linjove v Sloveniji. O tem je napisal tudi izčrpno poročilo. (Vrčon 2000.)

Po njegovi vrnitvi je GNI začel dolgotrajen postopek pridobitve kopij zvočnih posnetkov Linjove. Po oceni stroškov in potrdilu, da bodo sredstva, potrebna za pregled, presnemavanje in prevzem gradiva v St. Peterburgu, zagotovljena, je predstojnica GNI Marjetka Golež Kaučič v začetku leta 2001 pisala direktorju Inštituta ruske literature Skatovu. V dopisu je izrazila željo GNI po pridobitvi presnetkov v Sloveniji posnetega zvočnega gradiva Linjove s kopijo spremne dokumentacije, pri čemer je GNI pripravljen finančno prispevati k stroškom presnemavanja gradiva. Skatov je na pismo odgovoril zelo pozno; strinjal se je z izdelavo in izročitvijo presnetkov s spremno dokumentacijo, njegova ocena stroškov presnemavanja pa je bila izredno visoka in je skoraj desetkrat presežala oceno GNI; morda tudi zato, ker je bilo vanjo vključeno restavriranje zvočnih signalov. Poleg tega bi bilo treba priti v St. Peterburg na podpis pogodbe o sodelovanju ter na dogovor o poteku dela, ki bi predvidoma trajalo eno leto. Marca leta 2002 smo iz GNI ponovno pisali v St. Peterburg in predlagali znanstveno sodelovanje pri obdelavi posnetega gradiva ter prosili le za presnemavanje brez zvočnega restavriranja, kar bi lahko znatno pocenilo presnemavanje in skrajšalo čas dela. Predlagali smo tudi, da bi presneto gradivo na GNI znanstveno obdelali in študijo izročili tudi njim. Žal odgovora z ruske strani tudi po daljšem času ni bilo. Zato smo poskušali s pomočjo različnih zvez, med drugim tudi s posredovanjem Phonogramarchiva na Dunaju, ki je veliko pomagal in strokovno svetoval Puškinskemu domu pri presnemavanju valjev, nadaljevati dogovarjanje, vendar do sedaj brez uspeha. Zato imamo v zvočnem arhivu GNI še zmeraj le presnetke štirih valjev s šestimi pesmimi, ki smo jih kot vzorec dobili leta 1956.

OHRANJENI VALJI OZ. NJIHOVI PRESNETKI

Vrčon poroča (2000: 3), da so valji Linjove shranjeni v lesenih omarah zvočnega arhiva skupaj še z okoli 10.000 drugimi valji. Po zagotovilih arhivarja, ki skrbi za valje v St. Peterburgu, so valji v dobrem stanju, brez poškodb in plesni ter bi jih bilo

mogoče s sodobno aparaturo dovolj kakovostno presneti. Vsakemu valju je priložen listek s podatki o posnetku, izvajalcih, kraju snemanja in o priložnosti snemanja. Vrčon si izvirne zvočne zbirke na valjih ni mogel ogledati, saj so v arhivu menili, da to ni potrebno; prav tako tudi ni bilo mogoče pregledati rokopisne zapuščine Linjove, ker je ravno takrat potekala selitev tega dela arhivskega gradiva v nove prostore.

V St. Peterburgu so Vrčonu omogočili poslušanje magnetofonskih trakov s presnetki z valjev. Presnetki so bili narejeni leta 1976, ko so celotno zvočno gradivo Linjove restavrirali, kakor je bilo razvidno iz spremne dokumentacije presnetkov. Magnetofonski trakovi s presnetki so shranjeni v kartonskih škatlah, na katerih je veliko različnih oznak, »montažni« listi, ki so nalepljeni na škatlah pa vsebujejo naslednje podatke:

- zbirka in vsebina (kolekcija E. Linjove, folklor srednje-ruskih gubernij);
- podatki o tonskih tehnikah (redaktor, tonški mojster);
- podatki o posnetku (namen presnemavanja, številka traku, datum presnemavanja, trajanje presnetka);
- podatki o valjih (številka valja, naslov pesmi).

Iz popisa presnetkov in komentarjev ob njihovem poslušanju, ki jih je podal Vrčon (2000: 4–11), lahko sestavimo naslednji seznam presnetkov slovenskih posnetkov Linjove, ki so bili narejeni leta 1976.

Štev. valja	Štev. traku	Naslov pesmi	Trajanje*	Kraj snemanja	Izvajalci
2721	47	a) Pa na bom se možila b) Pobič sem star šele osemnajst let	2:20	Bled	moški
2722	47	a) Regiment po cesti gre b) Oj, zdaj, oj zdaj gremo	2:19	Bled	moški
2723	47	Regiment po cesti gre	2:20	Bled	moški
2724	47	Pa bom šeu na planince	2:00	Bled	moški
2725	47	a) Jaz sem si pa eno zmislu b) Kranjski fantje smo mi	2:10	Bled	moški
2727	48	Rasti mi, rasti travca zelena	2:09	Bled	moški
2728	48	Prav lušno je res na deželi	1:50	Bled	moški
2729	48	Oh, le nocoj še lunca mila	2:00	Bled	moški
2730	48	Ti Janez, ti, ti	2:00	Bled	moški
2731	42	Rože je na vrtu plela	2:06	Bled	moški
2732	42	Ti, ki nad zbori nebes stojiš	1:26	Brezje	ženske (dekleta)
2733	42	Kaj se vam zdi, pastirčki vi	2:10	Brezje	ženske (dekleta)

* Trajanje posnetka očitno označuje čas celotnega posnetka na valju in ne posamezne pesmi.

Štev. valja	Štev. traku	Naslov pesmi	Trajanje	Kraj snemanja	Izvajalci
2734	42	a) Lepa si, lepa roža Marija b) O, velika resnica	1:52	Brezje	ženske (dekleta)
2735	48	a) ... milo kliče otročiče b) Že slavčki žvrgolijo	2:14	Brezje	ženske (dekleta)
2736	48	Sneg za to leto	1:30	Rečica	ženske ali mešano
2737	48	Snoči sem jaz v vasi biu	2:10	Rečica	ženske ali mešano
2738	48	Ura je dvanajst odbila	2:10	Rečica	ženske ali mešano
2739	48	a) Sem pa pobič iz Zarjan b) Ko ptičica sem pevala	1:55	Rečica	ženske ali mešano
2740	48	Oj želje in upi	2:10	Rečica	ženske ali mešano
2741	48	(Rožnati dom)	2:00	Rečica	mešano
2742	48	Tam v Kani Galileji	2:15	Rečica	mešano
2743	48	Bodi zdrava, sestra draga	1:30	Rečica	mešano
2744	41	a) O, Marija b) (Pred tronom) tvojim, o devica	2:10	Rečica	ženske
2745	41	a) (Moja) žena... je (goreča) vsa b) Kraj veselja	2:10	Rečica	ženske
2746	41	Zori noč vesela	2:15	Rečica	1 ženska
2747	41	Popotnik pride čez goro	2:00	Rečica	1 ženska
2748	41	So ptički skup zbrani	1:37	Rečica	1 ženska
2749	41	(Pridi) Gorenc doli s planine	1:30	Rečica	mešano
2750	41	Bodi zdrava, sestra draga	1:48	Rečica	mešano
2751	41	Roža v zelenem vrtu cvete	1:25	Rečica	ženske ali mešano
2752	41	Oj, Kozaro	2:00	Vinica ali Adlešiči	moški
2753	41	Bog daj, Bog daj dobro leto	1:55	Vinica ali Adlešiči	ženske + piskač
2754	41	Išla Mara kraj vode bunara	1:58	Vinica ali Adlešiči	mešano

Štev. valja	Štev. traku	Naslov pesmi	Trajanje	Kraj snemanja	Izvajalci
2755	41	(Široko) je Drinopolje	2:00	Vinica ali Adlešiči	ženske ali mešano
2756	41	Mlada deklica rožice brala	2:05	Vinica ali Adlešiči	ženske ali mešano
2757	41	Dobro se je rano uraniti	2:08	Vinica ali Adlešiči	mešano
2758	50	Kiša pada, vjetar duva	2:00	Vinica ali Adlešiči	mešano
2759	50	Ali je kaj trden ta vaš most	1:30	Vinica ali Adlešiči	mešano
2760	50	Še tičice lepo pojo	2:05	Vinica ali Adlešiči	mešano

Vidimo lahko, da je bilo leta 1976 presnetih 39 valjev, na katerih je bilo posnetih 47 pesmi. Številke valjev si sledijo zaporedoma, le št. 2726 vsebuje posnetek ruske pesmi. Vsi posnetki iz enega kraja snemanja so označeni z zaporednimi številkami valjev. Številke trakov s presnetki ne sledijo povsem številkam valjev, poleg tega je na nekaterih trakovih presnetih tudi nekaj ruskih pesmi z valjev. Glede na kraj snemanja je število presnetkov naslednje

	Kraj	Število valjev	Število pesmi
1	Bled	10	13
2	Brezje	4	6
3	Rečica	16	19
4	Vinica in Adlešiči	9	9
	<u>Skupaj</u>	<u>39</u>	<u>47</u>

Iz primerjave oznak in naslovov poslanih presnetkov pesmi leta 1956 lahko ugotovimo, da valjev od takrat niso preštevilčili in še vedno nosijo iste številke. Leta 1956 smo dobili presnetke naslednjih štirih valjev s šestimi posnetimi pesmimi in pripadajočimi oznakami.

Štev. valja	Naslov pesmi	Arhivska oznaka zapisa
2721	1. Pa na bom se možila	RV,34,3,10.
	2. Pobič sem star šele osemnajst let	RV,34,3,10.
2723	3. Regiment po cesti gre	RV,34,3,10.
2725	4. Jaz sem si pa eno zmislu	RV,34,3,12.
	5. Kranjski fantje smo mi	RV,34,3,13.
2730	6. Ti Janez, ti, ti	RV,34,3,16.

Ugotovimo lahko, da popis, narejen na podlagi Vrčonovega poročila, vsebuje nekoliko manj posnetkov, kot jih navaja Karska leta 1958 (Karska 1958: 308). Takrat naj bi bilo ohranjenih »dvainštirideset fonografskih posnetkov slovenskih ljudskih pesmi in osem posnetkov hrvaških ljudskih pesmi«, leta 1976 pa skupaj 47 pesmi, torej tri manj. Tudi število »hrvaških« pesmi je bilo leta 1956 nekoliko večje, saj iz naslovov in ohranjenih besedil lahko ocenimo, da je le pet ali šest pesmi iz posnetkov leta 1976 v »hrvaškem jeziku«. Med ohranjenimi posnetki pa je tudi nekaj takšnih pesmi, ki nimajo rokopisnih zapisov besedila. Torej se rokopisni zapisi in posnetki ne skladajo povsem. Morda pa so se kaki rokopisni zapisi tudi izgubili, saj v seznamu rokopisnih besedil vidimo, da nekateri zapisi nimajo številke, poleg tega pa tudi nekaj zaporednih števil z zapisi besedil manjka. Najvišja zaporedna številka rokopisnega besedila je 89, iz česar lahko sklepamo, da je bilo prvotno v tem sklopu besedil vsaj toliko zapisov.

Primerjava besedil pesmi, katerih presnetke imamo v našem zvočnem arhivu, z zapisanimi besedili pokaže, da zapisana besedila niso natančne transkripcije zapetih pesmi, ampak le približki: večinoma niso zapisana ponavljanja nekaterih verzov ali refrena, nekateri zlogi in vezniki so pri petju drugačni kot v zapisu, pri eni pesmi pa je zapisano besedilo precej daljše kot na posnetku. Zato lahko sklepamo, da so zapisi nastali pred petjem ali po njem in po nareku. Na podoben način odstopajo zapisi besedil od posnetih tudi pri snemanjih Jura Adlešiča v Beli krajini.

Kljub dolgotrajnemu prizadevanju za pridobitev v Sloveniji posnetega zvočnega gradiva Linjove, imamo na GNI še vedno le vzorec tega gradiva, leta 1956 na magnetofonski trak prenete štiri valjev s šestimi pesmimi. Zvočnemu gradivu ni bila priložena nobena tehnična dokumentacija, zato ni mogoče vedeti, s kakšno opremo in parametri so bili posnetki narejeni. Precej zanesljivo lahko sklepamo, da so bili valji predvajani na starem fonografu in presneti s pomočjo mikrofona na magnetofonski trak, saj je bil v času nastanka posnetkov to najpogostejši postopek presnemavanja. Takšen postopek presnemavanja valjev pa ne nudi vsega tistega, kar je bilo posneto na izvorniku in bi bilo mogoče z njega reproducirati s sodobnejšo opremo. Tako imamo Slovenci žal iz razmeroma velike zbirke na Kranjskem posnetega gradiva Linjove le majhen vzorec gradiva, ki pa tudi po tehnični plati ne nudi veliko možnosti za znanstveno raziskavo tega gradiva.

VOŠČENI VALJI JURA ADLEŠIČA

Prvi zvočni terenski posnetki domačih zapisovalcev slovenske ljudske glasbe so nastali pomladi leta 1914. Naredil jih je Juro Adlešič v Beli krajini na pobudo in prošnjo *Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi z napevi* (OSNP), ki je deloval v okviru zbiralne akcije *Narodna pesem v Avstriji (Das Volkslied in Österreich)*. Zbiralna akcija, ki je vključevala vse narode nekdanje Avstrije, je imela velik pomen za zbiranje ljudskega gradiva pri teh narodih, saj je bilo pri mnogih to prvo sistematično zbiranje in raziskovanje ljudskega pesemskega in drugega glasbenega izročila. Mnogi narodi so, podobno kot Slovenci, pri zapisovanju na terenu tudi prvič uporabili fonograf in prišli do prvih zvočnih posnetkov svojih ljudskih pesmi in glasbe. Čeprav se je velik del zbirke posnetkov iz Bele krajine uničil in izgubil, pa pomeni ohranjeno zvočno gradivo, 19 voščenenih valjev, od katerih je žal skoraj polovica poškodovanih, izjemen etnomuzikološki dokument ljudskega petja na Slovenskem in predstavlja najstarejše izvirne zvočne zapise v arhivu GNI ZRC SAZU.

O delovanju slovenskega odbora se je ohranila obsežna dokumentacija, poleg tega pa je o pomenu, rezultatih in težavah OSNP pisalo že več avtorjev. Zato je mogoče natančno obnoviti potek dela v OSNP in opisati rezultate zbiralne akcije.

Na podlagi arhivskih dokumentov in literature je mogoče tudi razmeroma dobro podati prizadevanja slovenskega odbora za pridobitev snemalne aparature in raziskati razmere, ki so privedle do prvih posnetkov. Čeprav so bili fonografski posnetki Jura Adlešiča iz Bele krajine v nekaterih razpravah in člankih že omenjeni, je v obstoječi literaturi zelo skromno, večkrat pa tudi površno in netočno opisano, kako je do nakupa fonografske opreme sploh prišlo. Zato bom v tem poglavju podal in analiziral tudi tiste aktivnosti v delovanju OSNP, s katerimi so bili pripravljeni in kasneje v veliko skromnejši obliki tudi izpeljani širokopotezni načrti za prvo domače zvočno snemanje »Slovenskih narodnih pesmi«.

Josip Tomiňšek se npr. v svojem članku napačno spominja, da »s pomočjo fonografa odbor ni izvršil nobenih posnetkov, dasi je na nje mislil že od početka. V prvi proračun, ki ga je odbor sestavil na seji 24. 12. 1906, se je vnesla postavka 272 kron za nakup fonografa in 20 valjičev. Do nakupa pa ni prišlo ne zdaj ne proti koncu odborovega delovanja, ko je prof. Murko po svojih izkušnjah na Balkanu posebno toplo priporočal fonografiranje.« (Tomiňšek 1937: 315). Tudi Zmaga Kumer, ki povzema po Tomiňšku, navaja, da je Štrekelj »že« leta 1907 za odbor načrtoval nakup fonografov in valjev (Kumer 1995:19). Julijan Strajnar v svoji publikaciji *Lepa Ane govornila* (Strajnar 1989: 27–30) sicer obširno opiše prizadevanja OSNP za nakup snemalne naprave, vendar šele od leta 1913, čeprav so se prizadevanja za nakup začela že veliko prej.

KRATKA PREDSTAVITEV ZBIRALNE AKCIJE NARODNA PESEM V AVSTRIJI IN ODBORA ZA NABIRANJE SLOVENSКИH NARODNIH PESMI Z NAPEVI¹³

Zamisel, da bi zbrali ljudske pesmi avstrijskih narodov in jih izdali v tiskani obliki, se je porodila v dunajski družbi Universal-Edition. Objavili naj bi jih z melodijami, besedila pa v izvorniku in nemškem prevodu, za vsak narod posebej, toda pod skupnim naslovom *Narodna pesem v Avstriji (Das Volkslied in Österreich)*. Tako obsežnega podviga ni bil mogoče izpeljati brez podpore Ministrstva za nauk in bogočastje, ki ga je vodil takratni minister Wilhelm von Hartel. Po rodu je bil Moravan, zato je imel veliko razumevanja za avstrijske narode. Predlog družbe Universal-Edition mu je ugajal in ga je konec leta 1902 priporočil deželnim vladam kot »patriotično delo, ki bi naj domači umetnosti in avstrijskemu narodnemu karakterju postavilo nevenljiv spomenik« (Murko 1929: 8).

V tem obdobju je na cesarjevo pobudo nastalo tudi na Nemškem gibanje za zbiranje nemških ljudskih pesmi. Na Dunaju je to gibanje podpiral in širil tudi Josef Pommer, ki je bil sam vnet zbiralec ljudskih pesmi po nemškem Štajerskem in si je s tem pridobil velike zasluge »kot nabiratelj in propagator avstrijsko-nemških alpskih pesmi« (Murko 1929: 8). Kot poslanec v državnem zboru se je znal uveljaviti pri ministru Hartlu in dosegel, da je načrt o zbiranju ljudskih pesmi po deželah stare Avstrije prišlo v pristojnost Ministrstva za nauk in bogočastje, on sam pa je dobil pri tem glavno besedo. Tako se je zbiralna akcija poddržavila, saj bi brez državne pomoči sploh ne bilo mogoče izpeljati tako široko zastavljenega načrta. Minister Hartel je nato na Dunaj 28. novembra 1904 na posvetovanje povabil vrsto uglednih strokovnjakov iz različnih avstrijskih dežel, med katerimi sta bila tudi Slovenca Karel Štrekelj in Matej Hubad. Ustanovljen je bil glavni odbor, ki naj bi kot posvetovalni organ prosvetnega ministrstva poskrbel za začetek dela, dal smernice in oblikoval deželne delovne odbore.

Glavni odbor je imel naslednjo sejo 10. aprila 1905, potem pa je ministrstvo začelo ustanavljati deželne odbore (delovne odbore), na čelo katerih je postavilo, če je bilo le mogoče, univerzitetnega profesorja, ki je nato poiskal sodelavce za odbor. Delovni odbori so bili pri svojem delu povsem samostojni, ministrstvo jih je nadziralo le, ker je dajalo denar.

Za predsednika slovenskega odbora je ministrstvo 4. maja 1905 imenovalo Karla Štreklja in ga pozvalo, naj sestavi slovenski delovni odbor in sporoči imena odbornikov. Štrekelj je zelo hitro odgovoril in ministrstvu poslal imena odbornikov že 1. junija 1905, saj »je stvar že prej dobro premislil« (Murko 1929: 12). Ministrstvo je nato z uradnim dekretom 23. oktobra 1905 ustanovilo slovenski delovni odbor za projekt *Narodna pesem v Avstriji* s člani: Karel Štrekelj (predsednik), Matija Murko (podpred-

¹³ Poglavlje je nastalo predvsem na podlagi literature: Murko (1929), Tominšek (1939), Tominšek (1952), Kumer (1959), Kumer (1995), Deutsch in Hois (2004).

sednik), Luka Pintar (blagajnik), Matej Hubad, Anton Štritof, Fran Milčinski, Josef Tominšek, Josef Križman, Janez Kokošar, Janez Scheinigg, Gabrijel Majcen in Fran Levec.

Odbor se je prvič sestel 17. decembra 1905 v pisarni Glasbene matice v Ljubljani in skoraj osem ur razpravljaj o Štrekljevih dobro pripravljenih načrtih o organizaciji dela. Prva seja je bila tudi edina, na kateri so bili prisotni vsi člani odbora (razen Križmana), saj so se zaradi varčnosti v prihodnje sestajali le člani ožjega delovnega odbora. Ožji delovni odbor so sestavljali tisti člani odbora, ki so živeli v Ljubljani: M. Hubad (predsednik v Štrekljevi odsotnosti), J. Tominšek (tajnik), A. Štritof (arhivar), L. Pintar (blagajnik), F. Levec in F. Milčinski. Na leto so imeli eno do dve seji, po potrebi tudi več, na katerih so odborniki poročali o uspehih zbiranja. Na podlagi zapisnikov sej je Tominšek vsako leto sestavil poročilo za Štreklja, ki je nato poročal ministrstvu. Štrekljeva poročila so bila »pravcate razprave, oprte na vsestranski material, pisane odločno in učinkovito. Njemu se imamo zahvaliti, da je odbor končno vselej prodril, posebej s svojimi naraščajočimi gmotnimi zahtevami...« (Tominšek 1937: 311). Čeprav Štrekelj ni mogel prihajati v Ljubljano na seje, je vendar z vso vnemo vodil delo odbora in bil v rednih pisnih stikih z njim, zlasti prek tajnika Tominška.

Rezultati zbiralne akcije OSNP so zaradi velike vneme, s katero so se člani odbora lotili dela, in dobre organiziranosti odbora, močno presegle vsa pričakovanja: »Uspeh nabiranja je bil res velikanski« (Murko 1929: 30). Do leta 1909 se je nabralo že toliko zapisov pesmi, da je bilo treba gradivo začeti pregledovati in urejati.

V tem času je začel Štrekelj bolehati, sredi julija 1911 je obležal in 7. julija 1912 umrl. Za predsednika slovenskega odbora je ministrstvo 17. januarja 1913 imenovalo Matija Murka, ki se



Karel Štrekelj se je rodil 24. 2. 1859 v Gorjanskem pri Komnu. Že kot gimnazijec se je začel zanimati za slavistiko, ljudski jezik in slovstvo ter začel s prvimi zbiranji ljudskih pesmi. V tem času se je poleg italijanščine naučil še furlanščine in ruščine, kasneje pa še češčine, ukrajinščine in poljščine. Na Dunaju je študiral slovansko in klasično filologijo ter primerjalno jezikoslovje. Leta 1884 je pri F. Miklošiču doktoriral, leta 1886 se je habilitiral in sprva predaval na Dunaju, od leta 1896 pa na univerzi v Gradcu. V okviru slovenske književnosti je predaval tudi o ljudskem slovstvu in s tem na univerzo vpeljal slovensko folkloristiko. Leta 1896 je na osnovi zapuščine S. Vraza in novonabranega gradiva organizirane mreže zapisovalcev začel pripravljati za tisk slovenske ljudske pesmi. Gradivo je s kritično filološko

metodo razdelil po vsebinskih sklopih z nedotakljivostjo zapisov brez posegov zapisovalcev kot izhodiščem. Obsežna zbirka z naslovom *Slovenske narodne pesmi* (SNP) je izhajala v snopičih med leti 1895–1923, postala njegovo življenjsko delo in temeljno delo slovenske kulture. SNP so bile ob izidu najboljša zbirka ljudskih pesmi pri slovanskih narodih in so dobile vrsto pohval predvsem tujih strokovnjakov; v njej je zbiranje in objavo ljudskih pesmi dvignil na znanstveno raven in prekinil z dotedanjim romantičnim pojmovanjem ljudskega slovstva. Ob urejanju SNP je Štrekelj prevzel tudi vodenje Odbora za nabiranje narodnih pesmi za pripravo zbirke Narodna pesem v Avstriji, ki ga je zelo uspešno organiziral in usmerjal vse do svoje smrti 7. 7. 1912 v Gradcu.

V publikaciji *Navodila in vprašanja za zbiranje in zapisovanje narodnih pesmi, narodne godbe, narodnih plesov in šeg, ki se nanašajo na to* je večkrat poudarjeno, da naj bo zapisano »edino in le to, kar se zares sliši!« (Navodila 1906: 1); brez vsakega popravljanja ter spreminjanja, in sicer »natančno, kakor jih narod poje, z vsemi razlikami v ritmu, taktu, razvrstitvi tonov in harmonij. Enoglasno, dvoglasno, triglasno ali večglasno, kakor poje narod« (Murko 1929: 25). Ker sta besedilo in melodija spojena v živo enoto, je treba zapisati oboje.

je z veliko vnemo, novimi načrti in reorganizacijo delovanja odbora lotil predsedovanja. Preden pa se je zares mogel oprijeti dela, kritično presoditi gradivo, odkriti vrzeli in poiskati nove sodelavce, je izbruhnila 1. svetovna vojna, ki je odborovo delo navidez samo zavrla, v resnici pa za zmeraj končala. Tudi po prevratu leta 1918 ga ni bilo mogoče več obnoviti. Po vojni so poskrbeli predvsem za to, da so nabrano gradivo, ok. 13.000 pesmi, varno shranili in ohranili. Najprej je bilo izročeno Etnografskemu muzeju v Ljubljani, 1957 pa ga je prevzel Glasbenonarodopisni inštitut, kjer se nahaja še danes.

Uspeh zbiralne akcije je bila velika količina nabranega gradiva, razen tega je imela akcija velik pomen tudi zaradi novega načina zapisovanja. Že v *Osnovnih načelih za publikacijo Avstrijske narodne pesmi, ki jo namerava izdati c. kr. ministrstvo za bogočastje in nauk* je Štrekelj na temelju Pommerjevih priporočil določil osnovna načela glede zbiranja in zapisovanja gradiva. V kasnejši publikaciji *Navodila in vprašanja za zbiranje in zapisovanje narodnih pesmi, narodne godbe, narodnih plesov in šeg, ki se nanašajo na to* je skupaj z Matejem Hubadom osnovna načela še razširil in dopolnil ter podal podrobna navodila za zapisovanje besedil in melodij ljudskih pesmi. V omenjenih publikacijah je poudarjeno, da je poleg ljudskih pesmi treba zbirati tudi »vse tiste pojave narodnega življenja, ki se izražajo z glasom in godbo na plesih in zabavah, ob veselih in žalostnih dogodkih v življenju« (Murko 1929: 23). Zbiranje naj bo znanstveno, kar pomeni »največjo popolnost, kolikor moči zveste in natančne zapise in kar najožjo združbo vsega gradiva, ki gre vkupe« (Murko 1929: 23). Zbira naj se iz že tiskanih virov, predvsem pa iz »ust narodovih ali pa po proizvajanju naroda samega« (Murko 1929: 23). Iz obeh publikacij je mogoče razbrati

nenehno poudarjanje natančnega in zvestega zapisovanja slišane. Zato ni čudno, da se je zdela odbornikom uporaba fonografa nadvse dobrodošla pomoč pri zapisovanju.

NAČRTOVANJE NAKUPA SNEMALNE NAPRAVE

Želja po zapisovanju ljudskih pesmi s pomočjo snemalne naprave – fonografa je bila med člani OSNP prisotna že od samega začetka. Slovenski odbor je bil formalno ustanovljen konec oktobra 1905, čeprav so aktivnosti za sestavo odbora in pripravo njegovega delovanja potekala že skoraj celo leto 1905. Med te aktivnosti sodijo tudi načrti za nakup in uporabo fonografov pri terenskem zbiranju.

Ohranjeni sta dve pismi, ki ju je Karel Štrekelj v času sestavljanja slovenskega odbora pisal prihodnjim odbornikom in jih v njih prosil za sodelovanje v OSNP. Obe pismi sta istega datuma (27. maj 1905), imata zelo podobno vsebino in vsebujeta tudi prve podatke o načrtovanem nakupu fonografov za zapisovanje melodij. V enem od teh pisem, ki je bilo najverjetneje naslovljeno Janezu Kokošarju,¹⁴ lahko preberemo: »*Za zapisovanje melodij upamo izposlovati od ministrstva dva fonografa. Enega teh bi od časa do časa lahko prepuščali Vam in prišel bi morda tudi tje človek, ki bi vas navadil, kako ravnati z njim*« (A-OSNP m 1, pismo 27. 5. 1905). Drugo pismo je bilo gotovo namenjeno Gabrijelu Majcnu,¹⁵ v njem Štrekelj s podobno vsebino opisuje načrtovan nakup fonografov: »*Zastran zapisovanja melodij upamo izposlovati od ministrstva dva fonografa, od katerih bi bil eden namenjen za slovenski Štajer in slovensko Koroško*« (A-Majcen šk. 4 m 2, pismo 27. 5. 1905).

Štrekelj je imel torej že pred formalno ustanovitvijo in delovanjem slovenskega odbora precej jasno predstavo o zbiranju in zapisovanju ljudskih pesmi. Vendar v pripravi delovanja OSNP ni bil osamljen, saj je z njim že od samega začetka sodeloval vsaj še Matej Hubad, ki je prisostvoval tudi prvemu sestanku glavnega odbora

Hubad v razdelku o zapisovanju melodij dodaja: »*Četudi bi se mu /zapisovalcu/ glede ritma, takta, razvrstitve tonov in harmonije zdelo kaj napak ali nepravilno, mu vendar ne pade v glavo, da bi svojevoljno odpravil te nepravilnosti; vse mora mariveč zapisati z vsemi prednostmi in nedostatki (pomankljivostmi) pevca in pevcev, s katerimi mu je bila pesem zares péta. Kajpada mu nič ne brani, da v opomnji pove svoje dvome ali pa mnenje /.../ Take opomnje bodo celo prav dobro došle, le naj zapisovavca ne zapeleje v samovoljne predrugačbe.*« (Navodila 1906: 15.)

¹⁴ Iz ohranjenega dokumenta ni popolnoma razvidno, na koga je bilo pismo naslovljeno; iz nekaterih delov vsebine pa lahko sklepamo, da je bilo pismo najverjetneje namenjeno kasnejšemu odborniku Janezu Kokošarju, ki je služboval na Primorskem.

¹⁵ Tudi tukaj neposredno iz dokumenta ni mogoče razbrati naslovnika, vendar lahko ponovno iz nekaterih delov vsebine pisma sklepamo, da je bilo namenjeno na Štajersko bodočemu odborniku Gabrijelu Majcnu. Poleg tega se je pismo ohranilo v zapuščini G. Majcna.

na Dunaju leta 1904. Omenjeni pismi potrjujeta sodelovanje Hubada, saj Štrekelj v obeh piše: »*Za uredbo teksta sem določen jaz, za pripravo napevov pa g. Matej Hubad v Ljubljani*«. V pismih je tudi bežno omenjeno, da so se nekateri gospodje (morda kasnejši odborniki iz Ljubljane) 25. maja 1905 že zbrali v prostorih Glasbene matice v Ljubljani in razpravljali o članih prihodnjega odbora.

Svoje videnje delovanja slovenskega odbora je Štrekelj obširno predstavil na prvi seji odbora v nedeljo 17. decembra 1905. Na sejo je Štrekelj odbornike pozval z obširnim dopisom v začetku decembra 1905, kjer je razložil osnovni namen celotnega zbiranja, navedel okvirni dnevni red seje ter podal predloge delovanja OSNP. Na sejo je želel odbornike že vnaprej čim bolj pripraviti, »*ker bi morali sicer zborovati 4–5 dni*«; poleg tega jih je prosil za gotovo udeležbo, saj je ta seja »*letos edina, in se morda ne vidimo več vsi vkupe nikoli, ker se bo v bodoče vršilo vse sklepanje in posvetovanje zvečine pismeno*« (A-OSNP m 11, dopis 6. 12. 1905).

Za sejo je Štrekelj pripravil obsežen dnevni red s štirinajstimi točkami in številnimi pisnimi prilogami. Murko kasneje poroča (1929: 23), da so se odborniki na prvi seji skoraj osem ur posvetovali o Štrekljevih zelo dobro pripravljenih načrtih glede organizacije dela in priprave tiskovin. K peti točki dnevnega reda, *Popraševalna pola in navodila za zapisovanje gradiva*, je bila priložena obširna *Priloga C* (A-OSNP m 1, priloga C), kjer je napisan osnutek besedila za kasnejšo publikacijo *Navodila in vprašanja za zbiranje in zapisovanje narodnih pesmi, narodne godbe, narodnih plesov in šeg, ki se nanašajo na to*. V razdelku te priloge, ki obravnava zapisovanje melodij, je za lažje in natančnejše zapisovanje večglasnega petja priporočena uporaba fonografa (A-OSNP m 1, priloga C2: 6). To besedilo o fonografu v *Prilogi C*, napisano v nemščini, je skoraj popolnoma enako, kot je bilo kasneje, leta 1906, v slovenščini objavljeno v slovenskih navodilih:

»*Ker ni pričakovati, da bi se dalo najti in pridobiti mnogo takih izurjenih zapisovalcev, je zelo umestno, da se take večglasne narodne pesmi zajamejo s fonografom; zlasti se to priporoča tam, kjer se v kratkem času in hitro zaporedoma pojo v zboru dragocene narodne pesmi. Prepis fonograma v note ne dela potem več takih težkoč, kakoršne so tiste, ko zapisujemo pesem precej naravnost po petju (iz ust pevcev).*« (Navodila 1906: 18).

Nasvet glede uporabe fonografa pri zapisovanju ljudskih pesmi sega torej še v obdobje pred formalno ustanovitvijo slovenskega odbora. Čeprav vemo, da je pripravil navodila o zapisovanju melodij Hubad, »*ki je posebej naglašal večglasnost slovenskega petja in že tukaj zahteval, naj se večglasne pesmi zajamejo s fonografom*« (Murko 1929: 27), pa se postavlja vprašanje, v kolikšni meri je bil pri načrtih

uporabe fonografa pobudnik morda sam Štrekelj. Vsekakor so se o uporabi fonografa pri zbiranju pesmi pogovarjali že na prvi seji glavnega odbora na Dunaju 1904 (Deutsch in Hois, 2004: 52), na kateri je bil prisoten tudi Hubad, vendar je iz kasnejših dopisovanj in dokumentov razvidno, da je bil ravno Štrekelj najbolj vnet zagovornik uporabe fonografa in najbolj vztrajen pri prošnjah za denar za njegov nakup.

Knjižica *Navodila in vprašanja ...*, ki je izšla leta 1906 in sta jo pripravila Štrekelj in Hubad, se je sicer opirala na načela, sprejeta na Dunaju, vendar pa sta avtorja samostojno izdelala »*tiskovine slovenskega odbora, ki so bile že davno gotove, ko ... je /Štreklju/ ministrstvo poslalo tiskano Anleitung zur Sammlung und Aufzeichnung ... ausgearbeitet von Dr. Josef Pommer*« (Murko 1929: 28). Pommer v svojih navodilih v kratkem poglavju *Kaj bi se moralo zgoditi, če zbiralec ne zna zapisati napeva pesmi?* sicer tudi omeni možnost fonografskega snemanja, vendar šele kot zadnjo možno rešitev; pred tem predlaga:

»*Za pomoč bi /zapisovalec brez glasbenega znanja in spretnosti/ lahko prosil izurjenega glasbenika, kjer pa to ni mogoče, naj si napev vtisne v spomin, da ga bo ob priložnosti glasbenik lahko zapisal. Kdor pa tudi tega ne zna, naj delovnemu odboru sporoči ime ljudskega pevca, da bo lahko odbor poslal na teren izurjenega glasbenika, ki bo zapisal melodijo pesmi. V teh in številnih drugih okoliščinah bi bil uporaben tudi fonografski aparat*« (An-leitung 1906: 10).

Štrekelj in Hubad tako veliko bolj jasno in odločno priporočata uporabo fonografa pri terenskem zapisovanju pesmi kakor Pommer, ki ga omenja le bežno in kot izhod v sili.



Matej Hubad (Skaručna, 28. 8. 1866–2. 5. 1937, Ljubljana) je bil priznan slovenski pevski pedagog in dirigent ter osrednja osebnost Glasbene matice v Ljubljani (GM). Na dunajskem konzervatoriju je študiral glasbo, že med študijem pa je na GM prevzel mesto učitelja različnih glasbenih predmetov in pevovodje pevskega zbora ter vodil društvene koncerte in glasbeno šolo. Leta 1917 je postal ravnatelj glasbene šole GM, ki je po njegovi zaslugi prerasla v Konzervatorij Glasbene matice. Kot učitelj solopetja je vzgojil večino tedanjih pevskih solistov, pevski zbor GM pa je dvignil v enega najboljših zborov v Jugoslaviji. Z vzornimi koncertnimi prireditvami je zelo vplival na splošni napredek pevske in splošne glasbene dejavnosti na Slovenskem. Za svoje zasluge na glasbenem področju je dobil več nagrad, postal je častni član Jugoslovanske akademije znanosti in umetnosti ter večih pevskih društev.

Anlage H zum Sitzungprotokoll ex 17. XII. 1905.

PRELIMINARE

des slovenischen Arbeitsausschusses für das Werk, 'Oesterreichische Volkslieder'
für den Rest des Jahres 1905 und für das Jahr 1906.

Titel	n ^o .	2	3
<u>Reisen und Diäten</u>			
1	Prof. Breckel, nach Laibach 24. Mai 1905	189	
2	Für Ausschussmitglieder außerhalb Laibachs zur Ausschusssitzung 17. XII. 1905	413	402
3	Mögliche sonstige Reisen 1906	150	
	Summe (Titel 1, §§. 1-3)	652	640
2	Vorbereitung der für die Ausschusssitzung notwendigen Vorlagen und deren Übersetzung	400	1300
3	Kosten für die Vorberathung des vom Ministerium bestellten:		
1	Reglements in 100 Exemplaren (Autogramme)	10	12
2	Grundzüge, Fragebogen u. ^{Vorgeschichten} ^{Fortsetzung} in 1000 Exemplaren	260	616
	Summe (Titel 3, §§. 1-2)	270	628
4	<u>Versendungskosten der Grundzüge, Fragebogen u. Anleitung in 1500 Exempl.</u>		
1	1500 Couverts	15	
2	Schreiben der Adressen	24	
3	Postmarken à 50	150	75
	Summe (Titel 4, §§. 1-3)	189	114
5	<u>Korrespondenzkosten</u> : für Briefmarken, Couverts, Papier, Portolöhne, Verfassung der Briefe für die		
1	Leitung	140	
2	die übrigen Ausschussmitglieder (Sektionsleiter)	150	
	Summe (Titel 5, §§. 1-2)	290	
6	<u>Ankauf von Sammlungen</u>	100	
7	<u>Anschaffung zweier Phonographen sammt 400 Walzen</u>	1320	
8	10 Exemplare à 100k, 12 200k	1800	
9	Für unvorhergesehene Auslagen	50	
	Summe (Titel 6-9)	2470	
	Summe	5242	

fünf
sage zweitausend vierhundert achtzig fünf Kronen.

Sl. 30 Priloga H k dvanajsti točki dnevnega reda prve seje odbora OSNP (A-OSNP m 11, priloga H).

Še podrobnejše podatke o načrtovanem nakupu in uporabi fonografa pa lahko razberemo iz Priloge H (A-OSNP m 11), ki je bila dopolnilo dvanajste točke dnevnega reda prve seje in je zajemala razpravo o proračunu in delovnem programu za leto 1906. Ta priloga je naslovljena kot Preliminare slovenskega odbora za preostanek leta 1905 in leto 1906 ter je bila kasneje tudi priložena zapisniku seje, poslanega ministrstvu na Dunaj. Med predvidenimi izdatki slovenskega odbora navaja sedma točka proračuna nakup dveh fonografov in 400 valjev v skupni ceni 1320 kron. V nadaljevanju priloge sledi utemeljitev vseh predvidenih stroškov, med drugim tudi obširna utemeljitev

nakupa snemalne opreme. Tu je med drugim navedeno, da je slovenskemu odboru neobhodno potrebno zagotoviti uporabo vsaj dveh fonografov z ustreznim številom valjev za snemanje. Posnetki naj bi služili predvsem za boljše in lažje zapisovanje melodij in ne toliko za zapis besedila; na Slovenskem je bilo namreč premalo glasbeno izobraženih zbiralcev, ki bi lahko hitro in pravilno zapisali med ljudstvom pete pesmi. (A-OSNP m 11, priloga H: 2–3.)

Iz zapisnika se je žal ni razvidno, kako je razprava potekala, vendar iz zapisanega lahko zaključimo, da so se odborniki, vsekakor pa Štrekelj, dobro zavedali pomembnosti in uporabnosti fonografa pri zapisovanju ljudskih pesmi ter bili seznanjeni z dobrimi izkušnjami tistih raziskovalcev in zapisovalcev ljudske glasbe, ki so ga pri svojem delu uporabljali. Murko kasneje piše, da je Štrekelj skrbno »zasledoval izučevanje narodnega pesništva po celem svetu /.../ in je dobro vedel, kake uspehe je s fonografiranjem ruskih narodnih pesmi dosegla gospa Lineva že leta 1902« (Murko 1929: 43).

Štrekelj se je tudi zavedal, da so bili nekateri zapisovalci, predvsem zaradi tehničnih pomanjkljivosti aparata, proti uporabi fonografa pri terenskem zapisovanju. O tem se je prepričal že na prvi seji glavnega odbora na Dunaju dne 28. novembra 1904, kjer so se pogovarjali tudi o možnostih in nujnostih zvočnih snemanj pri zbiranju ljudskih pesmi. Takrat je predsednik glavnega odbora in vodja celotne zbiralne akcije Josef Pommer zavzel izrazito odklonilno stališče glede zvočnih snemanj pri zapisovanju ljudskih pesmi (Deutsch in Hois, 2004: 52). Zato je verjetno Štrekelj v svoji utemeljitvi iz leta 1905 glede neobhodnosti nakupa fonografov tudi navedel, da nasprotovanje uporabi fonografa v ljudski glasbi temelji na netočnih tezah, ki sta jih v zadnjem času sijajno ovrгла zbiratelj ruskih ljudskih pesmi J. E. Linjova in Aleksander Grigorjev. Dodaja tudi, da je fonograf nepristranski aparat, ki je pri zapisovanju lahko v odlično pomoč, čeprav bi imel še tako velike tehnične pomanjkljivosti. (A-OSNP m 11 priloga H: 3).

Glede stroškov za fonograf in valje Štrekelj na prvi seji OSNP ni govoril na pamet, ampak očitno na podlagi konkretne ponudbe. Tako v *Prilogi H* navaja, da pride v poštev za nakup fonograf »ameriškega tipa, ki ga ponuja J. Lorenz iz Chemnitz-a«; fonograf za 150 mark (kar je okoli 180 kron), posamezni valj pa za 4 marke (okoli 4,8 krome), kar za dva fonografa in 200 valjev znese 1100 mark ali 1320 kron¹⁶ (A-OSNP m 11, priloga H: 3).

Negativnega stališča do uporabe fonografa pri zapisovanju ljudskih pesmi Josef Pommer, kljub številnemu prepričevanju in dokazovanju tistih, ki so imeli s fonografom pozitivne izkušnje, še več let ni spremenil. To je močno zavrlo uporabo fonografskega snemanja pri zapisovanju ljudskih pesmi v slovenskem odboru, pa tudi v odborih drugih dežel (primerjaj Deutsch in Hois, 2004: 52–56).

¹⁶ Tukaj zbode v oči napaka, ki se je pojavila glede števila predvidenih valjev: na prvi strani Priloge H je poleg dveh fonografov navedenih še 400 valjev v skupni ceni 1320 kron, medtem

Še bolj velikopotezni načrti glede zvočnih snemanj pa se morda skrivajo v rokopisnem dokumentu, ki je nekakšen osnutek oz. priprava ocene potrebnih sredstev za aktivnosti slovenskega odbora (A-OSNP m 11, osnutek). Pisava na dokumentu se zdi Štrekljeva, dokument sam pa je brez datuma, čeprav je v enem delu dokumenta jasno napisano, da so tu opredeljeni (ali ocenjeni) nekateri stroški za leto 1905. V dokumentu so v desetih točkah navedene in finančno ovrednotene posamezne aktivnosti, predvsem priprava in tiskanje publikacije *Navodila in vprašanja ...*, pa tudi stroški zapisovanja pesmi na terenu ter potovanja na sejo v Ljubljano. Vsi stroški so zelo zaokroženi in nekateri tudi popravljeni. V točki 9 tega dokumenta so navedeni tudi stroški za kar tri fonografe v skupnem znesku 900 kron in 3000 valjev v znesku 1800 kron. V primerjavi z navedenimi stroški v *Prilogi H* so tukaj omenjeni namesto dveh fonografov kar trije, pa tudi stroški zanje so precej višji, saj izračunana cena enega fonografa znaša 300 kron, medtem ko je navedena cena v *Prilogi H* 180 kron. Veliko večja pa je tudi predvidena količina valjev: 3000 valjev proti 200 valjem v *Prilogi H*. Znatno nižja pa je izračunana cena posameznega valja, saj znaša le 0,6 krone, medtem ko je v *Prilogi H* navedena cena valja kar 4,8 krone.

Omenjeni rokopisni dokument je edini ohranjeni dokument, ki omenja večje načrte glede nakupa fonografov in valjev. Ker nima datuma, je težko ugotoviti, kdaj je nastal, s kakšnim namenom so bile narejene ocene stroškov ter kako realno so bili ti načrti sestavljeni. Vendar pa dokument dokazuje, da je imel Štrekelj in morda tudi celotni OSNP očitno že zgodaj v mislih zelo obširno snemalno aktivnost pri zbiranju ljudskih pesmi, ki pa jo je verjetno nekoliko oklestil v uradnem proračunu za leto 1906. Vseeno pa je tudi tam jasno zaznati željo po velikih načrtih fonografitanja, saj v utemeljitvi nakupa fonografov navaja, da je treba odboru zagotoviti »najmanj« dva fonografa. Še več, iz načina pisanja se zdi, da je Štrekelj o uporabi fonografitanja pri zbiranju ljudskih pesmi z ministrstvom že govoril, morda celo večkrat in z različnimi predlogi, le-to pa predlogov ni podprlo. Zato Štrekelj obrazložitev nakupa fonografov in valjev začne očitajoče: »*Neprimerno se zdi, da ministrstvo slovenskemu odboru ni pripravljeno zagotoviti vsaj dveh fonografov in ustreznega števila valjev, od katerega bi bil en namenjen za Primorsko, drugi pa za Štajersko-Koroško /.../.*« (A-OSNP m 11, priloga H: 2). Iz zapisanega lahko tudi zaključimo, da je imel Štrekelj izdelan precej jasen načrt snemanja ljudskih pesmi že pomladi tega leta, saj v pismih J. Kokošarju in G. Majcnu maja 1905 predstavi enake načrte snemanja.

Veliko vnemo, s katero se je slovenski odbor lotil priprav na zbiranje ljudskih pesmi v letu 1905, pa je močno zavrlo ministrstvo na Dunaju, saj je delovanju odbora

ko pri utemeljitvi teh stroškov na tretji strani Priloge H Štrekelj izračunava potrebna sredstva za dva fonografa in 200 valjev v skupni ceni 1320 kron. Tako zelena količina valjev in njihova cena nista popolnoma jasna, čeprav je iz kasnejših dokumentov razvidno, da je odbor mislil na količino 200 valjev.

6. Zusammenkunft in Laibach	600
7 Drucklegung der Abrechnung in des sprachbezugs in 100 Lk	400
8. 16 Expeditionen 2700 K	1600
9. 3 Phonographen	900
3000 Walzen	1800
	714
	4552
	840
10 für Ankauf von Lautspriffel. Lautspriffeln	300
	3712
	300
	4012

Sl. 31 Del ocene sredstev za aktivnosti OSNP (A-OSNP m 11, osnutek).

namenilo znatno manjša sredstva, kot so jih potrebovali in načrtovali; odobrena sredstva ministrstva so komaj zadostovala za že izvedene aktivnosti odbora: pripravo prve seje odbora in stroške dopisovanja (A-OSNP m 11, pismo 5. 3. 1906). Ministrstvo sicer pohvali »zavidljivo vnemo«, s katero je odbor začel delovati, hkrati pa opozori na čim bolj ekonomično delovanje odbora, saj sredstev za delo ni bilo veliko. Da pa je odbor še vedno resno računal na nakup fonografov, dokazuje Štrekljevo pismo Ludviku Kubi (A-OSNP m 2, št. 14/5), kjer med najvažnejšimi stroški odbora navaja »tisek in razpošiljanje navodil in popraševalnih pol, nabava fonografa«.

Prav tako Štrekelj že v pismu odboru v Ljubljani sporoča, da namerava pripraviti »potrebno vlogo na ministrstvo, v kateri bom vnovič tudi naglašal potrebnost, da se zviša dotacija tako, kakor smo jo predlagali v proračunu za 1906« (A-OSNP m 11, pismo 5. 3. 1906). V arhivu se je ohranil rokopisni dokument s Štrekljevo pisavo brez natančnega datuma in naslova, ki je najverjetneje osnutek omenjenega dopisa ministrstvu. V njem Štrekelj med drugim piše, da slovenski odbor že dolguje stroške zapisovalcem in namerava izvesti tudi nakup Kubove zbirke ljudskih pesmi, poleg tega pa navaja, da so »potrebni

Kako resno je Karel Štrekelj mislil s fonografskim snemanjem, pa dokazuje tudi dejstvo, da mu fonografski zapis ne pomeni zgolj pripomočka za kasnejši lažji in natančnejši notni zapis melodije. V njegovi obrazložitvi iz Priloge H razberemo napotek, da naj ostanejo posneti valji kot dokaz in referenca notnemu zapisu (A-OSNP m 11, priloga H: 3); torej da lahko s pomočjo valjev kasneje preverjamo ustreznost in točnost transkripcije. Zaradi nepristranskosti in objektivnosti fonografskega zapisa, v kar je bil Štrekelj prepričan, se lahko s fonografskimi posnetki kljub njihovi tehnični nepopolnosti preverja subjektivnost in nepopolnost kasnejših notnih zapisov. Arhiviran zvočni zapis mu zato predstavlja popolnejši znanstveni vir kakor notni zapis, kar je za tiste čase zelo napredno spoznanje. Iz tega sledi, da fonografski aparati slovenskemu odboru ne bodo služili zgolj kot pripomoček glasbeno slabo izobraženim zbirateljem, ampak tudi kot preverljiv in popolnejši način zapisa ljudskih pesmi.

J. Polívka je v članku z naslovom *Fonograf v službi narodopisja (Fonograf ve službě národopisu)* v reviji *Národopisný Vestník Českoslavanský* leta 1906 naredil pregled dotedanje uporabe zvočnega zapisovanja v narodopisju in navedel izkušnje prvih znanstvenih zvočnih arhivov (Dunaj, Berlin) in posameznikov (B. Víkár, O. Rozdolski, K. Medvecký, različni ruski raziskovalci, med drugim tudi J. E. Linjova in A. Grigorjev) ter poudaril, da je postal fonograf nujen in nepogrešljiv pripomoček v narodopisju, ki lahko odigra pomembno vlogo pri študiju ljudske glasbe in jezika, še posebej pa pesmi, in ga je zato toplo priporočal vsem narodopiscem. (Polívka 1906: 167–174).

dodatni fonografi, če želimo imeti nadzor nad pravilnim zapisovanjem melodij» (A-OSNP m 2, 1906-priloga B2). V nadaljevanju zato ministrstvo naproša, »da mu že za tekoče leto nameni znaten prispevek, da ne bi vsa stvar zaradi tega hudo trpe-la«. Glede uporabe fonografov še pripiše, da velja fonograf »za posebno koristen pripomoček pri zapisovanju in kontroliranju melodij«, ki jih tudi neokrnjene ohrani. Seveda pa je opozoril, da naprava ni vsemogoča in ima nekatere nepopolnosti. Glede uporabnosti fonografitiranja pri zapisovanju ljudskih pesmi se sklicuje na »upoštevanja vredni članek« J. Polívke v reviji *Národopisný Vestník Českoslavanský* iz leta 1906 z naslovom *Fonograf v službi narodopisja*. Ministrstvo je jeseni 1906 res odobrilo dodatna sredstva slovenskemu odboru, ki pa so bila namenjena le za izdelavo predlaganih tiskovin, ki jih je ministrstvo potrdilo v predlaganem proračunu. Pommerjev vpliv in njegovo odklonilno stališče do zvočnih snemanj sta očitno prevladala nad tehtnimi Štreklevimi argumenti.

Vendar se Štrekelj fonografu ni odrekel, saj v dopisnici, kjer odboru oznanja novico o dodatnih odobrenih sredstvih za tiskovine, na kratko pripiše: »Ako ostane kaj, kupimo en fonograf in vsaj nekaj valjčkov« (A-OSNP m 11, pismo 24. 11. 1906). V naslednjem pismu, poslanem v Ljubljano tri dni kasneje, že natančneje opredeli porabo nove dotacije in dodaja: »En fonograf lahko kupimo, dasi k njemu le omejeno število valjev: fonograf 150 marek, 25 valjev 100 marek, vkupe 250 marek = 295 Kron« (A-OSNP m 2, Z. 41/19).¹⁷

Sredi decembra 1906 odgovarja Štrekelj na Hubadovo pismo ter mu pošilja predlog proračuna za leto 1907 (A-OSNP m 2, 48-21), ki naj bi ga ljubljanski odborniki obravnavali na seji dne 14. decembra 1906. V proračunu Štrekelj v šesti točki predlaga nakup fonografov in valjev v skupni ceni 900 kron in nižjo ceno utemeljuje z možnostjo nakupa enega fonografa iz sredstev za leto 1906, kakor je že navedel v prejšnjih pismih. Iz zapisnika seje razberemo, da so odborniki predlagane postavke in sredstva zanje nekoliko spremenili, potrdili pa predlog nakupa fonografa z valji in predlagano

¹⁷ Ohranilo se je tudi enako pismo z rahlo spremenjeno vsebino, kjer o nakupu fonografov Štrekelj pravi: »Vendar bi priporočal, da kupimo en fonograf in če že ne več valjev, vsaj 25, kar bi stalo 295 kron. Drugih 100 ali 75 valjev vtegnemo kupiti iz dotacije prihodnjega leta« (A-OSNP m 2, št. 35/19).

vsoto ter to uvrstili v proračun za leto 1907 (A-OSNP m 7, ad št. 28). Zapisnik seje so poslali v pregled predsedniku Karlu Štreklju.

Na poslani zapisnik se je Štrekelj burno odzval in je odbornikom poslal obširno pismo v svojem in Murkovem imenu. V ohranjenem osnutku pisma (A-OSNP m 2, 58-29) prosi za obrazložitve nekaterih postavk proračuna za leto 1907, predvsem pa želi, da znižajo postavke za tiskovine v proračunu za l. 1907 in predlaga *»naj se zviša vsota za nakup fonografov za vsoto navodil in vprašanj in druge tiskovine. Letos pač ne gre manj zahtevati za fonografe kakor lani (1320K), ko vendar še nismo nobenega kupili.«* Še ostrejši pa je potem v pismu Hubadu, kjer piše: *»Zakaj se je znižala lanska cena fonografov? So li letos boljši kup? Če smo lani predlagali 1320, je predlagati isto vsoto tudi za l. 1907, saj še vendar nismo nobenega kupili«* (A-OSNP m 2, pismo 31. 12. 1906). Štrekljeve pripombe so odborniki očitno sprejeli, saj v poročilu ministrstvu o delovanju odbora in proračunu za leto 1907 pod točko 5 zasledimo predviden nakup dveh fonografov in 200 valjev za ceno 1320 kron. V obrazložitvi tega nakupa v istem dokumentu Štrekelj ponovno navaja, da

»odbor še vedno vztraja, da je fonograf, pa čeprav nepopoln aparat, nepogrešljiv pripomoček za snemanje melodije, če že ne za snemanje narečij. Zatorej si mora odbor prizadevati, da pridobi vsaj dva tovrstna aparata z ustreznim številom valjev, kakor hitro bo mogoče. Zato letos Odbor še enkrat ponavlja to postavko iz lanskega proračuna, ker je glede na dodeljena sredstva zaenkrat še ni mogel uresničiti.« (A-OSNP m 3, ad 36/70.)

Štrekljevo odločno pisanje v prid nakupa fonografov odraža njegovo trdno prepričanje o uporabnosti in potrebnosti zvočnega snemanja pri zapisovanju ljudskih pesmi. Prepričan je tudi, da bo imel slovenski odbor kmalu snemalno opremo, saj v načrtih za dokumentiranje in arhiviranje nabranega gradiva predlaga popis *»glavnega inventarja, ki bi obsegal vse, kar dojde odboru v last ali ta nabavi, torej: a) rokopisne zbirke, b) tiskane zbirke, c) fonografe in fonografske valjce, d) tiskovine«* (A-OSNP m 2, 58-29). Še obširneje piše o tem Hubadu v pismu z dne 9. januarja 1907, kjer predlaga, da se za hrambo zbirk določi poseben arhivar, ki naj skrbi za inventar:

»Vsaka zbirka naj dobi tudi svojo številko, kakor tudi vsaka pesem in vsaki predmet. /.../ Fonografski valjec bi slično dobil številko, /npr./ 35.40, to je 40. valjec v skupini, ki je v inventarju vpisana pod št. 35. Brez takega poznamenanja ne bo sicer mogoče početi valjcev transkribirati« (A-OSNP m 11, 3/53).

Ljubljanski odborniki v nujnost fonografiranja ljudskih pesmi morda niso bili tako trdno prepričani kot njihov predsednik, saj so v zapisniku seje z dne 30. januarja 1907 v drugi točki podali Štreklju naslednjo obrazložitev predlaganega znižanja stroškov za nakup fonografov v letu 1907: »*Za nakup fonografov je bil vzet v proračun le delni pavšal 900K; sicer pa so ljubljanski odborniki preverjeni, da bodo dobili dovolj sposobnih mož, ki bodo pesmi neposredno zapisovali, tako da bo do težavne operacije s fonografi poseči le izjemno in le v odročnih krajih*« (A-OSNP m 3, 72/35). Njim se je zdel fonograf le koristen pripomoček za tiste, ki niso večji glasbenega zapisovanja, ne pa tudi naprava, ki objektivno zapiše zvočno dogajanje, v kar je bil prepričan Štrekelj.

O nepotrebnosti fonografskega snemanja pri zbiranju pa je bilo očitno prepričano ministrstvo na Dunaju, saj je v dopisu z dne 22. junija 1907 (A-OSNP m 3, 78/39) opozorilo slovenski odbor, naj z odobrenimi sredstvi ravna zelo ekonomično in opusti vse, kar ni neobhodno potrebno pri zbiranju ljudskih pesmi. Kot izrecni primer nepotrebne trošenja sredstev je navedlo predviden nakup fonografov; to naj počaka morda za kasneje. Štrekelj je o tej slabi novici seznanil odbornike v pismu dne 9. julija 1907 s prepisom dopisa z ministrstva. V pismu je tudi sporočil, da ministrstvo prav tako ni odobrilo postavitve arhivarja in vzpostavitve arhiva, niti nakupa arhivske omare (A-OSNP m 3, 39/79).

Zaradi ostrega nasprotovanja ministrstva glede nakupa fonografov v proračunu za leto 1908 ni zaslediti postavke zanje. Vendar pa je Štrekelj v obrazložitvi stroškov za leto 1908 to utemeljil in posebej poudaril, da te postavke ni v proračunu, ker želi slovenski odbor pridobiti čim več sredstev za zapisovalce in poravnati manko sredstev iz prejšnjih let:

»Da bi pridobili več sredstev za zbiralno dejavnost posameznih zbiralcev, se odbor letos odpoveduje nakupu fonografov, vendar je še zmeraj prepričan, da je za kritično melografijo fonograf dandanes nepogrešljiv, svojim nepopolnosti navkljub. Odbor si zato pridržuje pravico, po poplačilu dolgov, ponovno vključiti zahtevo za nakup v proraču za leto 1909, kako je bila že postavljena v prvih dveh proračunih.« (A-OSNP m 3, 48/94.)

To obljubo je Štrekelj držal, saj v osnutku proračuna za leto 1909 (A-OSNP m 3, 120/61) v točki 6 preberemo postavko »nakup dveh fonografov in 200 valjev« s skupno ceno 660 kron. Nenavadno se zdi, da je finančna postavka za to leto polovico manjša kot prejšnja leta, čeprav je navedena enaka količina snemalne opreme. Ker predstavlja dokument le osnutek proračuna, se razlaga zmanjšanja sredstev verjetno skriva v Štrekljevi obrazložitvi tega nakupa: v njej je ponovno poudarjena neobhodnost

fonografa za študij melodij in nujnost, da odbor dobi vsaj en fonograf z ustreznim številom valjev. Štrekelj je zaradi reduciranja stroškov zmanjšal število snemalne opreme in s tem tudi potrebnih sredstev na polovico, v osnutku dokumenta pa je verjetno pozabil popraviti količino snemalne opreme.

Prošnjo za nakup fonografa so na ministrstvu konec februarja 1909 ponovno zavrnili s pojasnilom, da bi to zelo dvignilo stroške celotne zbiralne akcije, saj bi morali potem dovoliti nakup fonografov tudi drugim odborom. Po določenem obotavljanju pa je ministrstvo le odobrilo nakup fonografov nekaterim odborom, npr. romunskemu, ukrajinskemu in poljskemu (Deutsch in Hois 2004: 55), ne pa tudi slovenskemu.

Ker potrebnih sredstev za fonografe slovenski odbor tudi leta 1909 ni dobil, je v osnutku proračuna za leto 1910 (A-OSNP m 3, 144/76) ponovno zaslediti postavko za nakup enega fonografa in 100 valjev. Celoten osnutek proračuna je bil zelo podoben tistemu iz prejšnjega leta: postavke in obrazložitve so bile podobne kot prejšnje leto, le predvidena sredstva so bila nekoliko spremenjena. Tudi obrazložitev nakupa fonografa je bila skoraj enaka kot prejšnje leto.

Kakšne so bile aktivnosti glede nakupa snemalne opreme v letih 1910, 1911 in 1912, iz ohranjenih dokumentov ni mogoče razbrati. Vemo pa, da fonografa in valjev v teh letih slovenski odbor ni dobil. Razlog za to je morda tudi v dejstvu, da je v teh letih začel Karel Štrekelj, ki je bil glavna gonilna sila za nakup fonografov, bolehati. »V posteljo je legel sredi julija 1911, bolehal pa je že prej« (Murko 1929: 31). Njegova dolga bolezen je »zakrivila neko dezorganiziranost v odboru« (Murko 1929: 31). 7. julija 1912 je Štrekelj po dolgi in mučni bolezni umrl.

NAKUP FONOGRAFA IN VALJEV

17. januarja 1913 je ministrstvo imenovalo Matijo Murka za novega predsednika slovenskega odbora; pod njegovim vodstvom so se aktivnosti za nakup fonografa ponovno močno okrepile.

»Murko je imel tudi pred očmi sistematičen zaključek zbiranja, /.../, in je prinesel brzi tempo v poslovanje. /.../ Ž njim bi se mogle smernice nabiranja preokreniti v smer, ki bi privedla do novih pridobitev, /.../ zlasti s tehničnim pripomočkom

Zanimanje Matije Murka za nakup fonografa in njegovo uporabo je razumljivo, saj ga je sam pri svojem terenskem raziskovalnem delu s pridom uporabljal. O svojih izkušnjah pri snemanju z njim je poročal Avstrijski akademiji znanosti v dveh poročilih (Murko 1912, Murko 1915), prvega od poročil je poslal tudi sodelavcem OSNP kot vzpodbudo za nakup fonografa.

fonografa in znanstveno točnostjo zapisovanja poklicnih veščakov»
(Tominšek 1937: 311, 308–309).

Murko se je osebno zelo zavzel za nakup fonografa: s pomočjo svojih mednarodnih strokovnih znanstev je priskrbel potrebne informacije o uporabnosti fonografa za namene zapisovanja ljudskih pesmi, o ponudbi aparatov ter njihovi ceni. Po Tominškovih besedah je bil Murko *»kaj vplivna osebnost in je znal svoj vpliv na pravem mestu uveljaviti«* (Tominšek 1937: 309). Poleg tega pa so se v teh letih fonografi in voščeni valji tudi znatno pocenili, zato njihov nakup ni več predstavljal tako velikega stroška.

Že na svojo prvo sejo slovenskega odbora v petek 11. aprila 1914, ki jo je po Štrekljevi smrti kot novi predsednik sklical in vodil, je Murko v peto točko dnevnega reda uvrstil *»Pogovor o rabi fonografa«* (A-OSNP m 8, vabilo 5. 4. 1913). Na sejo se je Murko dobro pripravil, saj je na vabilu k seji, poslanem Antonu Štritofu, pripisano: *»V Ljubljano pridem gotovo že v četrtek dopoldan, na vsak način pa na večer (z brzovlakom). V petek dopoldne, mogoče pa že v četrtek bom pregledoval nabrano gradivo. Določi, kje se prosim sestaneva. /.../«* (A-OSNP m8, vabilo 5. 4. 1913). Poleg tega je v vabilu med drugim zapisal: *»Pri začetku svojega delovanja smatram za svojo dolžnost, da se podrobno seznanim z dosedanji delom in stopim v osebno dotiko s celim odborom«*. Iz zapisnika te seje izvemo, da je Murko pod peto točko dnevnega reda poročal o fonografu Avstrijske akademije znanosti: *»Dovršen fonograf ima dunajska akademija znanosti. Nabira govore slavnih mož in Indijancev.«* in predlagal,

»naj bi akademija posodila fonograf za naše razmere ali pa naj akademija sama nabira tudi slovenske pesmi! Priporočajo se posebno pesmi v koroškem, ribniškem in belokranjskem narečju in one, ki se pojo mnogoglasno. Ali pa naj se nabavi v to svrhu Edisonov fonograf« (A-OSNP Zapisniki: 8).

Kot sklep k tej točki so v zapisnik zapisali: *»Pridobi naj se ali fonograf akademije ali naj se nabavi Edisonov za posebno karakteristična narečja in mnogoglasne (4–6) pesmi.«* V poročilu o delu za leto 1912 (A-OSNP m 5, 8. 5. 1913), ki ga je na podlagi Tominškovega poročila (A-OSNP m 5, 112) kmalu po seji sestavil Murko za ministristvo, so že navedeni *»izvenredni stroški: za fonograf, 1 obrok ... 500 Kron«*. Odbor je očitno začel vnaprej varčevati za nakup, čeprav še niso imeli jasne predstave o ceni in dobavi fonografov. Za utemeljitev nakupa fonografa Murko v poročilu napiše:

»Glede fonografa je odbor vložil zadevo, ki jo je že večkrat predlagal prof. Štrekelj. V zvezi s tem informacije o različnih aparatih in njihovih današnjih cenah niso bile natančne. Več o tem in mojo prošnjo glede

snemanja s fonografom bom podal na zasedanju glavnega odbora 23. in 24. maja» (A-OSNP m 5, 8. 5. 1913).

Murkovo prošnjo glede fonografiranja res uvrstijo na dnevni red zasedanja glavnega odbora na Dunaju, ki je bila 13. in 14. junija 1913, saj je v vabilu k zasedanju pod točko 7 navedeno: *»Prošnja prof. dr. Murka glede fonografskih snemanj ljudskih pesmi v Avstriji«* (A-OSNP m 5, Einladung). Kot izvemo kasneje iz Murkovega članka, je na tej seji

»predložil, naj se dunajska Akademija znanosti, ki je imela posebno fonogramsko komisijo s posebno konstruiranim fonografom, ki se je za svojo dobo jako hvalil, loti tudi fonografiranja narodnih pesmi pri avstrijskih narodih. /.../ Dva profesorja, člana Akademije, sta prevzela nalogo, da organizirata tako akcijo pri dunajski Akademiji« (Murko 1929: 20).

S svojim predlogom glavnemu odboru je Murko hotel zagotoviti, da bi se pomembno ljudsko gradivo kar v največji meri in s pomočjo najsodobnejših tehničnih pripomočkov zapisalo in ohranilo. S tem, da bi Avstrijska akademija znanosti prevzela fonografiranje, pa je želel Murko tudi olajšati delo in zmanjšati stroške slovenskemu odboru, saj mu potem ne bi bilo treba toliko fonografirati. Očitno pa zagotovilom z Dunaja o *»fonografiranju narodnih pesmi pri avstrijskih narodih«* ni preveč zaupal, saj je slovenskemu odboru o sklepih glede fonografa s te seje obširno poročal v pismu 26. junija 1913 naslednje:

»O fonografu se je sklenilo, da se rabi kot pripomoček, kar pa je stvar posameznih odborov. Akademijo znanosti bo se opozorilo po enem odborniku, naj se loti sistematičnega fonografiranja glavnih tipov avstrijskih narodnih pesmi. Kako se naj to izvede za nas Slovence, smo že ukrenili. Glavno pa je, da začnete rabiti navadni fonograf, ki ne košta kakih 500 – 1000 Kr., kakor je Štrekelj (vsi!) stavil v proračun, ampak se dobi v Berlinu pri Wertheimu že za kakih 50 mark, vsaka walze pa za 40 Pf. Jaz sem za to, da že letos naročimo tak fonograf in da ga pred vsem odborniki poskusite, tudi sam Hubad na počitnicah. Rusini so vse svoje pesmi nabirali s pomočjo fonografa; zapisovalci so bili dobri muziki, ki so takoj na licu mesta kontrolirali fonograf, doma pa potem svoje zapise s fonografom.« (A-OSNP Zapisniki, št. 15.)

Njegovo nezaupanje se je izkazalo za upravičeno, saj kasneje žalostno ugotavlja, da od obljubljenih snemanj Avstrijske akademije znanosti *»uspehov nismo videli, vsaj na Slovenskem ne«* (Murko, 1929: 20).

Murko pa je bil presenečen in navdušen, kako dobro »navadni fonograf«, torej Edisonov in ne »arhivski fonograf« Avstrijske akademije znanosti, reproducira posnete pesmi. Tudi o tem je pisal odbornikom v svojem poročilu: *»Neverjetno je, kako dobro reproducira tudi navadni fonograf narodne pesmi. Prof. Gollob¹⁸ sam je v slovanskem seminarju demonstriral štajerske nemške narodne pesmi«* (A-OSNP m 5 Zapisniki, št. 15). Od Johana Golloba si je Murko fonograf tudi izposodil, najverjetneje zato, da bi ga tudi sam preizkusil. Ohranila se je namreč dopisnica (A-OSNP m 5, dopisnica 25.6.1913), v kateri Gollob prosi Murka za vrnitev fonografa, saj odhaja na potovanje in mora pred tem fonograf še razstaviti in naoljiti. Murko v svojem poročilu tudi vzpodbuja odbornike, naj mu čim prej sporočijo *»mnenje o fonografu in sploh o načrtih za bližnjo bodočnost«*, saj ostaja v Gradcu samo še do 12. julija, potem pa odpotuje v Celje, od tam pa gre konec julija na potovanje po Bosni in se vrne v sredini septembra (A-OSNP m 5 Zapisniki, št. 15).

V kasnejših dopisih je Murko še večkrat opominjal in pozival odbornike v Ljubljani, naj se čim prej odločijo glede fonografa, ter jih vzpodbujal k nakupu. Tega ni težko razumeti, saj se je tisto poletje Murko ponovno odpravljal na terensko raziskovanje ljudske epike na Balkanu, pri čemer je ponovno uporabljal »arhivski fonograf« Avstrijske akademije znanosti. Za seboj je imel že izkušnje s snemanj iz leta 1912 in je poznal prednosti in slabosti dunajskega arhivskega fonografa. Zato je bil verjetno tudi tako navdušen nad uporabnostjo precej manjšega in priročnejšega Edisonovega fonografa. Tudi v mesecu juliju 1913, ko je bil v Celju, je Murko spodbujal odbornike, naj se čim prej odločijo glede fonografa. V pismu z dne 17. julija 1913 med drugim piše: *»Kaj je s fonografom /.../?«* (A-OSNP m 7, št. 23), medtem ko tik pred svojim odhodom v Bosno dne 31. julija 1913 še enkrat piše, da ima glede fonografov monopol Warenhaus Wertheim v Berlinu in da je fonograf precej cenejši kot nekdanj. Pravi tudi, da *»na Ruskem gotovo niso imeli boljšega, dražji pa je bil pred 10 leti, ko je Lineva zbirala in morebiti zaradi večje carine«* (A-OSNP m 7, št. 26). Verjetno so Murku pred tem že sporočili, da je Matej Hubad osebno govoril z J. E. Linjovo o fonografu, in Murka vprašali za mnenje. Murko v pismu glede fonografa še pripiše: *»dobro, da se Hubad informira o vsem, tudi o praktični rabi, da bi lahko potem tudi druge nabiratelje učil manipulacije«* (A-OSNP m 7, št. 26).

Odborniki v Ljubljani so v tem času dobili informacije o fonografu iz prve roke, saj je na seji 17. julija 1913 Hubad poročal, da sta ga obiskala

»gospa Evgenia Lineff in njen mož Alex. Lineff (stanujeta na Bledu, hotel Kaps), ki sta na fonograf nabrala veliko ruskih pesmi, ki jih je peter-

¹⁸ Prof. Johan Gollob je bil zunanji sodelavec štajerskega delovnega odbora in je verjetno že od leta 1910 pri zbiranju uporabljal fonograf. Več o tem glej v poglavju o zvočnih snemanjih v Avstriji.

burška akademija izdala v dveh zvezkih. Izrazila sta se zelo povoljno o nabiranju s fonografom, ki stane kakih 80 mark. Piše ji Hubad, obvezno gre na Bled po naslov tvrdke. Sklene se, nabaviti iz letošnje dotacije tak fonograf» (A-OSNP Zapisniki: 12).

Odborniki so nato zadolžili Hubada, da obišče Linjovo na Bledu in jo povpraša glede »tvrte« fonografa. O svojem obisku na Bledu je poročal Hubad na naslednji seji ožjega odbora 29. novembra 1913 (A-OSNP Zapisniki: 15), in povedal, da je Linjova »*vsa gorela za fonograf*«, in da je po njenem mnenju za snemanje »*večglasnega petja neobhodno potreben*«. Na podlagi Hubadovega poročila so v zapisnik še zapisali: »*Dobra stran pri fonografu je intonacija, nedostatek pa je, da se besede komaj razumejo. Milčinski: Besed imamo dovolj zapisanih, treba nam melodij. Kramarju je naročiti, da gre s fonografom tja, kjer fantje še v zboru pojo.*« Odborniki so naredili na podlagi Murkovih podatkov in priporočil ter lastnih poizvedb končni sklep: »*Fonograf se kupi pri Warenhaus Wertheim in Berlin za 50 mark. Nakup izvrši tajnik. Najprej piše za cenik.*« (A-OSNP Zapisniki: 15).

Odborniki so bili jeseni 1913 trdno prepričani, da bodo kmalu dobili fonograf in ga začeli uporabljati. Na seji dne 27. novembra 1913 so predlagali dnevni red naslednje »glavne seje« in v tretjo točko dnevnega reda že uvrstili: »*uporaba naročenega fonografa*« (A-OSNP Zapisniki: 15). Predlagan dnevni red glavne seje je Matija Murko z drobnimi popravki in nespremenjeno tretjo točko navedel v vabilu k tej seji z dne 19. decembra 1913. Seja je bila 27. decembra 1913 v Glasbeni matici v Ljubljani, Murko pa je v Ljubljano pripotoval že dan prej in se pred sejo sestal s Hubadom in Štritofom. (A-OSNP m 7, št. 36.)

Sledila so številna dopisovanja z dobaviteljem ter različni zapleti in težave pri naročanju. Odborniki in tajnik Anton Štritof so se tokrat takoj lotili nakupa fonografa in v zapisniku naslednje seje odbora z dne 27. decembra 1913 v poročilu o aktivnostih v letu 1913 že lahko preberemo, da je odbor »*nabavil po tajniku Štritofu fonograf (O tem glej točko III)*« (A-OSNP Zapisniki: 23). V tretji točki dnevnega reda te seje pa Štritof poroča, »*da je že dvakrat pisal na Warenhaus Wertheim v Berlin za cenik fonografa, pa ni nobenega odgovora*« (A-OSNP Zapisniki: 25). Kljub temu pa na seji razpravljajo o prihodnji uporabi fonografa. Murko poroča o Pommerjevem mnenju, »*da fonograf ni dober za mnogoglasne pesmi. Tekst pa je jako jasen.*« Nato seznanjajo odbornike o metodi fonografiranja pri Ukrajincih: »*Rusini rabijo zelo fonograf. Skupaj hodita muzik in etnograf. Ob enem zapisujeta pesmi, fonograf pa jima je za kontrolo*« (A-OSNP Zapisniki: 25). Odborniki so se strinjali, da »*ko pride fonograf, naj se naprosi kakega profesorja fizike, da bo uporabo raztolmačil. Predlaga se prof. Kavšek*« (A-OSNP Zapisniki: 25). Odločeno je bilo tudi, da bo fonograf plačan iz sredstev za leto 1913, zato naj blagajnik pridrži

300 kron, ki so bile namenjene izplačilu zapisovalcu Kramarju za nabrane pesmi, saj jih še ni poslal odboru.


Odbor je resno načrtoval sistematično snemanje ljudskih pesmi in je predvidel nakup še enega fonografa in ustreznega števila valjev, kakor je prvotno načrtoval že Karel Štrekelj. Iz zapisnika seje odbora z dne 27. decembra 1913 lahko razberemo, da so v proračunu za leto 1914 med drugim načrtovali nakup »še enega fonografa« po predvideni ceni 60 kron in »dobavo novih valjev« v skupni ceni 160 kron (A-OSNP Zapisniki: 26). Cene so bile najverjetneje podane na podlagi ponudbe podjetja Wertheim, saj so bili čistopisi zapisnikov narejeni kasneje in so večkrat vsebovali tudi nekatere podatke, ki so dospeli po seji. Na podlagi cene lahko predvidevamo, da so želeli odborniki naročiti novih 400 valjev.

Tudi Matija Murko je v osnutku poročila o delovanju odbora v letu 1913 in proračunu za leto 1914 (A-OSNP m 6, osnutek 20. 2. 1914) navedel nakup dodatnega fonografa in valjev, kakor je bilo sklenjeno na decembrski seji odbora. V obrazložitvi tega nakupa navaja, da je drugi fonograf zelo zaželen, saj poteka zapisovanje na razmeroma velikem področju in v različnih krajih; poleg tega pa je zapisovanje večinoma mogoče le v počitniških mesecih. Opozori tudi, da vsak valj stane 40 pfenigov, vendar je treba k temu prišteti še stroške pošiljanja, zavarovanja in carine.

A. Štritof je konec decembra ponovno pisal v Berlin glede naročila fonografa. 3. januarja 1914 je iz podjetja Wertheim le prišla ponudba za fonograf in valje (A-OSNP m 14, št. 38). Iz ponudbe izvemo, da odgovarjajo na Štritofov dopis z dne 31. decembra 1913 in ponujajo »fonograf za snemanje in predvajanje po ceni 48 mark in valje po ceni 40 pfenigov za kos«. Opozorijo tudi na štirinajstdnevni dobavni rok in natančnost pri navajanju njihovega naslova, saj se drugače lahko pošta izgubi. Tajnik je še isti dan, ko je dobil ponudbo iz Berlina, naročil fonograf in 200 valjev, kar je skupaj zneslo 128 mark ali 153,60 kron (A-OSNP m 14, št. 38 in A-OSNP Zapisniki: 25). Podjetje Wertheim se dobavnega roka ni držalo in je vnaprej sporočilo, da fonografa in valjev ne more poslati pred 26. januarjem 1914 (A-OSNP m 14, št. 42). Odborniki so pošiljko nestrpno pričakovali; tudi zato, da bi lahko zaključili finančno poročilo za leto 1913, iz katerega bodo plačali fonograf. Štritof je v pismu z dne 27. 1. 1914 sporočil Murku: »Fonograf še sedaj ni došel, zato Pintar ne more računov skleniti« (A-OSNP m 6, št. 54). Ker pošiljka iz Berlina v naslednjih dneh še vedno ni prispela, je Štritof 6. februarja 1914 ponovno pisal podjetju Wertheim in odločno urgiral:

»V zvezi z dopisom dne 3. januarja 1914 smo naročili fonograf z 200 valji. Čez nekaj dni smo prejeli odgovor, da fonografa ne bo mogoče odposlati do 26. januarja. Danes smo že 6. februarja, pošiljka pa še vedno ni prispela. Če naročilo ne bo nemudoma izvršeno, bo s tem preklicano, njegova izvršitev pa preneha« (A-OSNP m 14, št. 57).

PC 5/1914, št. 38



A. WERTHEIM G.m.b.H.
 VERSAND-ABTEILUNG.
 REICHSBANK-GIROKONTO.
 POSTSCHECKKONTO BERLIN 3756.

BERLIN W. 99, DEN 3. Januar 1914.
 LEIPZIGER STRASSE 132/137.

Herrn Anton S t r i t o f , Hochwohlgb.
 Dir. des II. Staatsgymnasiums
 ·L·a·i·b·a·c·h /Osterreich.
 -!-!-!-!-!-!-!-!-!-!-!-!-!-!-!-!-!

Im Besitze Ihrer werten Zuschrift vom 31.12. offerieren wir Ihnen Phonographen zur Aufnahme und Wiedergabe zum Preise von M 48,-, Walzen zum Preise von 40 Pfg. per Stück. Lieferzeit ca 14 Tage.

Wir bitten Sie, bei ferneren Zuschriften genau auf inliegende Adresse zu achten, da Zuschriften mit anders lautenden Adressen entweder garnicht oder falsch bestellt werden.

Hochachtungsvoll
 p.A.W e r t h e i m , G.m.b.H.

W. *MW* versandabteilung.

Anlage!

48x120
960
5760

0.40x.200
80/00 m x 120
16200
560000

4806. 12. 13. 10.

Sl. 32 Ponudba za fonograf in valje podjetja Wertheim iz Berlina (A-OSNP m 14, št. 38).

Naslednji dan je dobil Štritof pismo iz Berlina (A-OSNP m 14, št. 43b), datirano z dne 5. februarja 1914, v katerem podjetje Wertheim pošilja račun in sporoča, da lah-

Vabilo k seji
 ožjega odbora ljubljanskih odbornikov
 odbora za nabiranje nar. pesmi -
 ki bo dauer, v redu dne 11. februarja 1914
 večer točno od 1/2 7. - 7. ure v Glesbeni
 Matri.
 Dnevni red I. Sklepanje o računih preteklega
 leta. - Fonograf je došel. - Raspolozega
 denarja je ostalo 230 K. - Sklepanje o porabi
 ostalega denarja.
 II. Sklepanje o koristih nar. pesmi v Ljubljani.
 III. Leventarja.
 P. n. gospodje: domni svetnik Fran Levec je bil, mi pride
 ces. svetnik Joan Franke je privedi
 sodni svetnik Fran Mlčičinski Anton
 nametelj Luka Pinter P.
 nametelj Anton Štritof. Hring

M Hubady

P. n. gospode prosim, da pridejo točno ob 1/2 7. uri
~~in~~ Časa za sejo je samo pol ure - do 7. ure.
 privedi Franke

Sl. 33 Vabilo na sejo odbora (A-OSNP m 8, vabilo 11. 2. 1914).

ko zaenkrat pošljejo le 39 valjev. Dodajajo, da je valje težko dobiti, saj se je njihova proizvodnja zelo skrčila, ker na tržišču ni povpraševanja zanje. Nadalje prosijo, naj jim sporočijo, če bodo valje potrebovali tudi v prihodnje.

Točni datum prispetja fonografa in valjev ni znan, vsekakor pa je bila naročena oprema čez nekaj dni že v Ljubljani. Vabilo na sejo odbora z dne 11. februarja 1914 tako sporoča veselo novico: »*Fonograf je došel*« (A-OSNP m 8, vabilo 11. 2. 1914). Iz finančnega poročila za leto 1913 (A-OSNP m 8, Rechnung pro 1913), datiranega z dne 14. februarja 1914, lahko razberemo, da so fonograf in 39 valjev plačali 7. februarja 1914, torej še istega dne, ko je prišel dopis z računom iz Berlina. Stroški za fonograf, valje in pošiljanje so znašali skupaj 90,61 kron. Vrsta in znamka fonografa ter valjev ni omenjena v nobenem dokumentu ali dopisu.

Tudi predsednik odbora Murko je bil zadovoljen, da ima odbor končno fonograf, in je skrbno načrtoval njegovo uporabo. V pismu ožjemu odboru z dne 23. februarja 1914 je med drugim pisal:

»Ker imate zdaj fonograf, kazalo bi, da poizkusite njegovo porabnost odborniki v Ljubljani ali na malih izletih v prvi vrsti za kontrolno in popolnitev dosedanjega zapisovanja. Za vzor vam priporočam zapise in razprave o fonografiranih maloruskih pesmih Fil. Kolesse iz Lvova v publikacijah Tovarystva Ševčenka /.../ Poleti bi bolj kazalo, da v prvi vrsti rabite eden fonograf odborniki, posebno bodoči urednik melodij in njegovi pomočniki, z drugim fonografom, ako bo ga kazalo kupiti, pa bi se lahko nabirateljji pošiljali v bolj oddaljene kraje. Ne bi svetoval, da dobi g. Kramar takoj fonograf, dokler ga vi niste poizkusili« (A-OSNP m 14, št. 61).

V začetku marca 1914 je odbor dobil novo pošiljko valjev iz Berlina. O tem poroča Štritof na seji odbora dne 5. marca 1914: »3.3.1914 je Wertheim poslal 6 zabojev s 146 valjarji. Za carino in prevoz je plačal iz ravnateljске blagajne 30,15 kron. Račun pa znaša 65,55 mark = 77,22 kron, ki pa še ni plačan. Do sedaj imamo 39 + 146 = 185 valjarjev« (A-OSNP Zapisniki: 33).

Fonograf in valji so bili shranjeni v fizikalnem kabinetu 2. državne gimnazije v Ljubljani (A-OSNP Zapisniki: 33). Tam so bili verjetno zato, ker so odborniki sklenili, da je treba prositi profesorja fizike za razlago o njegovem delovanju in uporabi. Do tega pa verjetno ni prišlo, zato fonografa nihče ni uporabljal. Tudi o tem poroča zapisnik sestanka odbora z dne 5. marca 1914: »*O uporabi fonografa ne moremo govoriti, ker ni nikogar, ki bi to razumel*« (A-OSNP Zapisniki: 35). Še nekaj časa so bili nato fonograf in valji shranjeni v 2. državni gimnaziji in jih niso uporabljali.

SNEMANJE V BELI KRAJINI

O pripravah na prvo snemanje je znanega zelo malo; edini dokument, ki neposredno poroča o tem, je pismo z dne 23. maja 1914. V njem član odbora F. Milčinski sporoča M. Hubadu, da gre »*Gospod dr. Jure Adlešič o binkoštih domov v Belo Krajino in bi bil pripravljen s sabo vzeti naš fonograf in v Adlešičih in Bojancih narodno petje vloviti na naše valjčke*« (A-OSNP m 8, pismo 23.5.1914). Sporoča tudi, da Adlešiču snemanje s fonografom ni neznano, saj je pred časom spremljal rusko raziskovalko



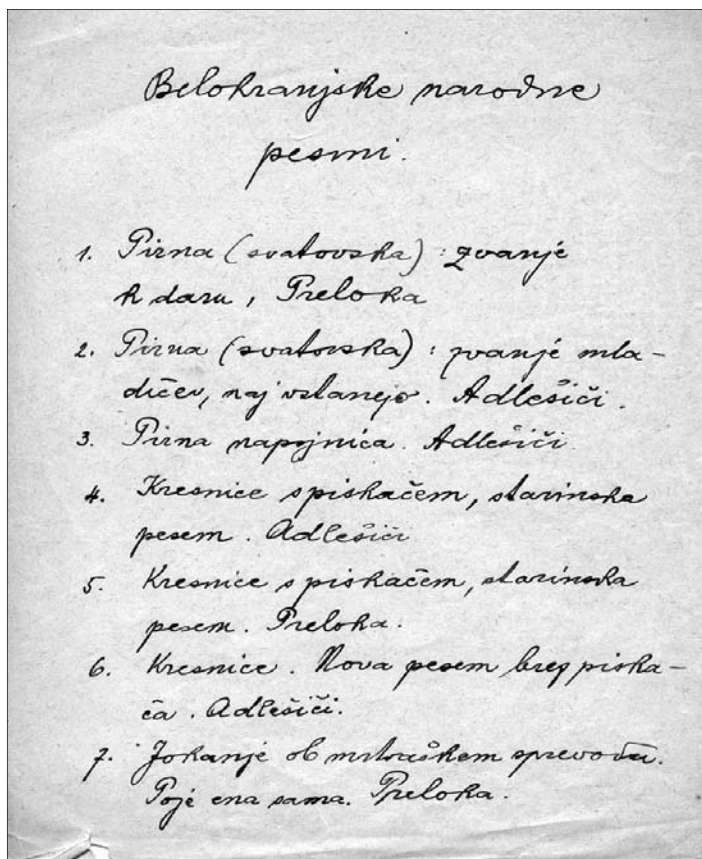
Linjovo, ki je s fonografom snemala v teh krajih. Milčinski prosi Hubada, da naj, če se seveda s predlogom strinja, takoj posreduje dopis še tajniku A. Štritofu, ki naj sporoči, »*kdaj naj pride dr. Adlešič po fonograf in ali bi ga mogel vpričo kakega gospoda strokovnjaka (profesorja?) preizkusiti*«. Na koncu je Milčinski še pripisal: »*Jaz bi bil za to, da gre z dr. Adlešičem tudi Kramar, da se privadi manipulaciji s fonografom. Dr. Adlešič je s tem zadovoljen. In če imaš, prijatelj Hubad, toliko časa, pridruži se mu še ti!*« Hubad je dobil pismo naslednji dan in na koncu pisma pripisal: »*Soglašam! 24/5 1914 Matej Hubad. Kdo bi nas mogel točno poučiti o delu z aparatom?*« Pismo je posredoval Štritofu, ki ga je dobil čez dva dni, kakor kaže pripis z njegovo pisavo na robu pisma: »*Dobil v roke 26/5 zvečer*«.

Dr. Juro Adlešič (1884–1968), doma iz Bele krajine, je bil leta 1914, v času nastanka zvočnih posnetkov na voščениh valjih, mlad pravnik, ki je služboval v Trstu »pri državnem sodišču kot praktikant, odvetniški kandidat v praksi« (A-OSNP m 8, 7. zapisnik dne 18. 6. 1914). Z zbiranjem ljudskih pesmi se ni ukvarjal, niti ni bil član slovenskega odbora; za snemanje je bil izbran verjetno le zato, ker je imel nekaj izkušenj pri delu s fonografom. Kasneje se je Adlešič preselil v Ljubljano, odprl tam svojo odvetniško pisarno in bil nekaj časa tudi župan Ljubljane.

Več o pripravah in okoliščinah pred snemanjem v ohranjenih dokumentih ni bilo mogoče zaslediti. Iz obračunskega poročila za prvo polletje 1914 (A-OSNP m 8, Verrechnung 30. 6. 1914) sicer lahko razberemo, da je bilo dne 2. junija 1914 izplačano »*gospodu Grilu za transport fonografa na železniško postajo*« 1,20 kron, enak znesek pa mu je bil izplačan deset dni kasneje, 12. 6. 1914, za »*transport fonografa nazaj na 2. državno gimnazijo*«, iz česar lahko sklepamo, da je Adlešič prevzel fonograf na železniški postaji v Ljubljani in ga po snemanju tam tudi pustil. Snemanje v Beli krajini je najverjetneje opravil Adlešič sam, saj v obračunskih poročilih ni zaslediti stroškov

za Kramarja in Hubada, medtem ko se stroški Adlešiča, ki jih je imel pri snemanju, večkrat pojavljajo. Tudi iz drugih dokumentov ni razvidno, da bi Adlešiča v Belo krajino kdo spremljal.

O samem snemanju ter posnetih pesmih in pevcih se je ohranilo nekaj osnovnih podatkov. Shranjeni so skupaj z ohranjenimi transkripcijami pesmi v mapi 233, ki se nahaja v arhivu GNI ZRC SAZU (A-GNI m 233). Iz dokumentacije v mapi 233 lahko ugotovimo, da je Juro Adlešič 31. maja 1914 snemal najprej v kraju Adlešiči, naslednji dan, 1. junija pa v kraju Preloka. Ohranjen je spisek posnetih pesmi, ki so oštevilčene od 1 do 38, naslovom ali prvim verzom pesmi pa je dodan kraj posnetka, občasno pa tudi kaka opomba. Spisek nosi naslov »Belokranjske narodne pesmi«. Pesmi v popisu niso razvrščene po kraju snemanja in s tem kronološko razporejene, ampak so vsebinsko razvrščene. Zato lahko sklepamo, da spisek ni nastal ob snemanju, ampak verjetno kasneje, morda ob transkribiranju. Mogoče pa je tudi, da je Adlešič šele po koncu snemanja uredil in oštevilčil valje ter pripravil spremne podatke. V naslednji preglednici je podan popis posnetih pesmi s spremnimi podatki z izvirnega rokopisnega seznama.



SI 34 Prva stran seznama posnetih pesmi v Beli krajini (A-OSNP m 233).

28. „Pisoko je morje i Dunaj“
Preloha.
- glej št. 27 29. „Divjčica pobje mala“ Preloha.
30. „Pastirica mlado in mlto.“ “
31. „Tri perdana Rudarica
brala.“ Preloha.
32. „Ne mogu od mila u morje
gledati.“ Preloha.
33. „Zeleni se vinograd.“ Preloha.
- glej št. 28 34. „Nevesta devo lagano hodi.“ “
- glej št. 26 35. „Oš roč, si dekle li doma.“ “
36. „Inoči po se fantje lepli.“ “
- glej št. 36 37. „Dekle je na ganku plala.“ “
- 38.

Sl. 35 Zadnja stran
seznama posnetih
pesmi v Beli krajini
(A-OSNP m 233).

V Adlešičih so peči dne 31. I. 1914.
pesmi št. 2, 3, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19,
20, 21, 22a), 23, 24

Ferdo Požek iz Dolene pri Arčevcih
Miha “ “
Jurij Požek iz Gosrenje “ “
Adlešič “ “

Mare Adlešič iz Arčevcih
Kate “ “

Ani Prožman iz Purge pri Arčevcih
Mare Požek iz Gosrenje “ “
“ “ “

Prom. št. 4 in 6 pa so peči Mare in
Kate Adlešič iz Arčevcih, Ani Prožman
iz Purge in Mare Požek iz Gosrenje.

Sl. 36 Seznam
pevcev iz Adlešičev
(A-OSNP m 233).

Št.	Naslov	Opomba	Kraj
1.	Pirna (svatovska): zvanje k daru		Preloka
2.	Pirna (svatovska): zvanje mladičev naj vstanejo		Adlešiči
3.	Pirna napojnica		Adlešiči
4.	Kresnice s piskačem	Starinska pesem	Adlešiči
5.	Kresnice s piskačem	Starinska pesem	Preloka
6.	Kresnice	Nova pesem brez piskača	Adlešiči
7.	Jokanje ob mrtvaškem sprevodu	Poje ena sama	Preloka
8.	Jokanje ob mrtvaškem sprevodu	Pojeta dve ženski	Preloka
9.	»Tri jetrve žito žele«	Prav starinska pesem in napev	Preloka
10.	»Sveti mene jasna mesečina«	Starinska	Preloka
11.	-		-
12.	Kolo		Adlešiči
13.	Čnomaljsko kolo		Adlešiči
14.	»Ljubca moja, kdo te troštal«	Nova	Adlešiči
15.	»Kdo bo tebe, ljubca troštal«	Nova	Preloka
16.	»Dobro se je rano uraniti«		Adlešiči
17.	»Spazila sem Janka«	Gl. Bisernice	Adlešiči
18.	»Široko je Drenopolje«		Adlešiči
19.	»Zelena mala dubrava«		Adlešiči
20.	»Devojka je išla u goru zelenu«		Adlešiči
21.	»Kiša pada, vetar duva«		Adlešiči
22.	a) »Oj javore, javore« b) Starinsko pjevanje moškega	Pri enem valjarju dve različni. Pri obeh samo začetek.	Adlešiči
23.	»Se tičice lepo pojo«		Adlešiči
24.	»Po cesti gre en stari mož«		Adlešiči
25.	»U toj črnoj gori žarkom ogenj gori«	Gl. Bisernice	Preloka
26.	»Moj se dragi u boj spremlja«		Preloka
27.	»Imala sem, Mare, bratca dragoga«		Preloka
28.	»Široko je more i Dunaj«		Preloka
29.	»Divojčica rublje prala«		Preloka
30.	»Pastirče mlado i milo«		Preloka
31.	»Tri sem dana kukuruzu brala«		Preloka
32.	»Ne mogu od mila u morje gledati«		Preloka
33.	»Zeleni se vinograd«		Preloka
34.	»Neverna devo lagano hodi«		Preloka
35.	»Od kod si dekle ti doma«		Preloka
36.	»Snoči so se fantje topli«		Preloka
37.	»Dekle je na ganku stala«		Preloka
38.	-		

Iz naslova k posnetku št. 22 vidimo, da sta na enem valju posneti dve različni pesmi, ki sta označeni z a) in b), na kar je v opombi še posebej opozorjeno. Iz tega lahko sklepamo, da so morda s številkami označeni posneti valji, na katerih je praviloma posneta le po ena pesem. To predvidevanje potrjujejo tudi ohranjeni valji, na katerih je na vseh prepoznanih posnetkih zapisana le po ena pesem.

Posnetka št. 11 in 38 v seznamu iz neznanega razloga nimata naslova in drugih podatkov. Če je omenjeni spisek res nastal kasneje, npr. ob transkribiranju, je mogoče, da transkriptor ni razpoznal posnetka ali pa ni imel podatkov o njem. Adlešič je namreč zagotovo že ob snemanju zapisal osnovne podatke o posnetkih in izvajalcih, kasneje pa so morda te zapise uredili in pripravili čistopis. To dokazujejo tudi nekateri ohranjeni zapisi besedil posnetih pesmi, ki so daljši kot na posnetku, in nekatere vsebinske opombe k pesmim, ki jih ni mogoče razbrati s posnetka.

Ohranjena sta tudi popisa pevcev v Adlešičih in Preloki. Seznam pevcev iz Adlešičev vsebuje poleg imen in priimkov pevcev tudi kraj njihovega bivanja, poleg tega pa navaja še številke pesmi (številke posnetkov iz seznama pesmi), ki so jih pevci zapeli. Seznam pevcev iz Preloke je nekoliko manj podroben, saj ne vsebuje podatkov, od kod posamezni pevci prihajajo, niti ne navaja posebej seznama pesmi, ki jih ti pevci zapojejo, razen pri treh starinskih pesmih in »jokanju«.

Iz seznama pevcev v Adlešičih in kasnejših podatkov o pevcih, ki jih je zbral Alojz Cvitkovič in so objavljeni v knjigi *Lepa Ane govorila* (Strajnar 1989: 42), lahko sestavimo spisek pevcev iz Adlešičev, ki je podan v naslednji preglednici.

	Ime in priimek	Domače ime*	Kraj bivanja	Rojstni podatki	Starost leta 1914
1	Ferdo Požeg	pri Tišlarju	Dolenjci pri Adlešičih	1893–ok. 1970	21 let
2	Miha Požeg	pri Tišlarju	Dolenjci pri Adlešičih	1892– ?	22 let
3	Jurij Požeg	pri Jurkovih	Gorenjci pri Adlešičih	1889–1976	25 let
4	(Miha) Adlešič**	?	Gorenjci pri Adlešičih	1841–1917	73 let
5	Mare Adlešič	Grganovi	Adlešiči	1894–1989	20 let
6	Kate Adlešič	Grganovi	Adlešiči	1895–1977	19 let
7	Ane Rožman	Rožmanovi	Purga pri Adlešičih	1893–1985	21 let
8	Mare Požeg	pri Jurkovih	Gorenjci pri Adlešičih	1896–1977	18 let

* Podatki o domačem imenu, rojstni podatki in starost pevcev ob snemanju niso navedeni in izvornem rokopisnem seznamu pevcev.

** V rokopisnem seznamu pevcev pri tem pevcu ni navedenega imena, ampak le priimek in kraj bivanja. Iz opombe v transkripciji posnetka št. 22b pa lahko razberemo, da je »Peval moški: Miha Adlešič, star okoli 85 let« (A-GNI m 233). Rojstni podatki zanj so bili ugotovljeni naknadno, pri čemer pa je razvidno precejšnje razhajanje v starosti pevca ob snemanju.

Iz dodatnega besedila v popisu pevcev iz Adlešičev lahko ugotovimo, da so ti pevci »v Adlešičih peli dne 31.5.1914 pesmi št. 2, 3, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22a, 23, 24«, medtem ko so pesmi št. 4 in 6, torej obe kresni pesmi, »pele Mare in Kate Adlešič iz Adlešič, Ane Rožman iz Purge in Mare Požek iz Gorenjc« (A-GNI m 233). Na snemanju je sodelovalo skupaj osem pevcev, od tega štirje moški in štiri ženske. Pevci so bili večinoma mladi, stari med 18 in 25 let, le eden moški je bil starejši od 70 let.

Podobno lahko sestavimo tudi spisek pevcev iz Preloke. Nekatere dodatne podatke o pevcih je kasneje zbrala Marija Starešinič in so prav tako objavljeni v knjigi *Lepa Ane govorila* (Strajnar 1989: 42).

	Ime in priimek	Domače ime*	Kraj bivanja	Rojstni podatki	Starost leta 1914
1	Pere (Peter) Radonič**	?	?	1892–2. sv. vojna	22 let
2	Jože Radonič	?	?	1894–1919	20 let
3	Jože Starešinič	Jurkov	?	1895–1916	19 let
4	Ive Požek	?	?	?	?
5	Marica Starešinič	Gradanova	?	1887–1978	27 let
6	Magdica Starešinič	Gradanova	?	1889–1967	25 let
7	Franca Starešinič	Gradanova	?	1896–1983	18 let
8	Bara Starešinič	Ivančeva	?	1889–?	25 let

* Podatki o domačem imenu, rojstni podatki in starost pevcev ob snemanju niso navedeni in izvornem rokopisnem seznamu pevcev.

** V kasnejših podatkih je namesto priimka Radonič zapisan Radovič (Strajnar 1989: 42).

Tudi v Preloki je večino pesmi zapelo osem pevcev, ponovno štirje moški in štiri ženske. Po starosti so zelo podobni pevcem iz Adlešičev, saj so vsi stari med 18 in 27 let.¹⁹ »Starinske pesmi« in »jokanje« pa sta v Preloki izvajali še dve nekoliko starejši pevki, kakor je razvidno iz pripisa v seznamu izvajalcev s Preloke: »*Jokale ste: Jele Radonič in Mare Žunič. 3 starinske pesmi (sveti mene..., mrkla nočka... in tri jetrve žito žele) so zapele: Marica Starešinič, Jele Radonič in Mare Žunič*« (A-GNI m 233). Podatki o teh pevkah so v naslednji preglednici.

	Ime in priimek	Domače ime*	Kraj bivanja	Rojstni podatki	Starost leta 1914
1	Jele Radonič	?	?	1865–1923	49 let
2	Mare Žunič	?	?	1882–1959	32 let

* Podatki o domačem imenu, rojstni podatki in starost pevcev ob snemanju niso navedeni in izvornem rokopisnem seznamu pevcev.

¹⁹ Za Iva Požeka žal ni znanih rojstnih podatkov.

S posnetki iz Bele krajine so bili odborniki očitno zelo zadovoljni. Prvič so posnete valje poslušali na seji dne 18. junija 1914, saj v zapisniku te seje preberemo, da tajnik odbora »*producira 5 belokranjskih pesmi na fonograf*« (A-OSNP Zapisniki: 36). V ta namen so verjetno dali prinesiti fonograf in valje iz 2. državne gimnazije na Glasbeno matico, saj med stroški zasledimo izdatek 1,2 kroni »*Rozmanu za transport fonografa v Glasbeno Matico in nazaj*«, ki je bil izplačan 20. junija 1914 (A-OSNP m 8, Verrechnung 30. 6. 1914). Katere valje so odborniki poslušali, ni znano, posnetki pa so jih morali navdušiti, saj so na isti seji nemudoma odobrili Adlešiču plačilo stroškov snemanja (39,40 kron) in mu celo vnaprej plačali dodatnih 110 kron za prihodnja snemanja. Poleg tega so iz Berlina naročili še 100 dodatnih valjev. Prav tako so odobrili plačilo Niku Štritofu, sinu tajnika odbora Antona Štritofa, za transkribiranje posnetih pesmi. Na podlagi računovodskih izpisov v arhivu OSNP lahko ugotovimo, da so se vsa izplačila izvršila v nekaj dneh, kar ni bilo v navadi pri poslovanju odbora. Tako so dne 20. junija 1914 izplačali Niku Štritofu »*za transkripcijo posnetkov dr. Adlešiča v notni zapis*« 100 kron, naslednji dan »*dr. Jure Adlešiču za fonografske posnetke*« 149,40 kron, dne 30. junija 1914 pa so plačali »*A. Wertheim v Berlinu za fonografske valje*« 77,88 kron (A-OSNP m 8, Verrechnung 30. 6. 1914). Poleg navdušenja nad posnetki je bilo hitro izplačilo izvedeno verjetno tudi zato, ker se je proračunsko leto izteklo konec junija in je bilo treba razmeroma pozno nakazani denar z ministrstva do takrat porabiti. (Primerjaj A-OSNP m 14, Zl. 62.)

Posnetki iz Bele krajine pa so imeli velik vpliv tudi na razumevanje rokopisnega pesemskega gradiva, ki so ga sodelavci odbora nabrali do leta 1914. Bilo je namreč presenetljivo, da je bila večina pesmi zapisana enoglasno, čeprav so se med ljudmi pele večglasno. Nekateri člani odbora so se tega sicer do neke mere zavedali, vendar so bili dokončno v to prepričani šele ob poslušanju fonografskih posnetkov iz Bele krajine (Murko 1929: 29). Tako so celo razpravljali o tem, da bi bilo treba celotno zbrano rokopisno pesemsko gradivo ponovno pregledati in ovrednotiti z vidika pevskega izvajanja. Škoda je, da se to ni zgodilo, saj Zmaga Kumer kasneje ugotavlja, da »*kolikor je v zbirki večglasnih napevov, so domala vsi harmonizacije in za študij slovenskega večglasja neuporabne*« (Kumer 1959: 209).

USODA ZBIRKE

Vse rokopisno gradivo slovenskega odbora je bilo zaradi pomanjkanja prostora na Glasbeni matici shranjeno kar v omari Mateja Hubada pri njem doma, svoje dopise pa so odborniki hranili pri sebi (Murko 1929: 30). Kje in kako so bili shranjeni posneti voščeni valji in ostali, še ne uporabljeni valji, pa ni znano. Morda je bilo tudi to gradivo skupaj z rokopisnim v omari pri Hubadu ali pa so ga shranili v fizikalni

10.653 Želena mala dubrava (Adlešiči)
 (Dr. Jure Adlešiča fonografska zbirka, valjar št. 19)
 Po fonografu napisal N. Štritof

Želena mala dubrava dubrava zelena mala du-brava

*g e
c d*

Po njoj se seču mladi dva
 Obadva mladi zaspali
 Zapadel ju je beli sneg
 Začne se zora svitati
 I oba mladi buditi.

Peli : Kot pri št. 2 | iste zbirke |

Opomba. Pišite samo na prvo in tretjo stran!

Sl. 37 Ena od transkripcij Nika Štritofa (A-OSNP m 233).

kabinet 2. državne gimnazije, kjer se je pred snemanjem in po njem nahajal fonograf. Na podlagi zapisnika se je ožjega odbora z dne 18. avgusta 1918 (A-OSNP Zapisniki: 40) lahko ugotovimo, da je bil fonograf še zmeraj shranjen na 2. državni gimnaziji v Ljubljani, posneto gradivo in valji pa v zapisniku niso omenjeni.

Kmalu po tem, ko so nastali prvi fonografski posnetki odbora, je nastopila 1. svetovna vojna. Z njo je bilo konec delovanja celotne zbiralne akcije v Avstriji, kakor tudi delovanja slovenskega odbora, čeprav so nekatere manjše aktivnosti potekale

tudi med vojno in po njej ter je najprej kazalo, da se bo zbiranje po vojni nadaljevalo. Tako je na že omenjeni seji avgusta 1918 Murko poročal, da je začel »glavni odbor ponovno delati (seja 6. in 7. maja 1918)«. (A-OSNP Zapisniki: 39). V načrtih za prihodnje delo so predvidevali tudi uporabo fonografa: »Fonograf, ki je na 2. državni gimnaziji, naj bi se pridno rabil, v Beli Krajini so bili prav dobri rezultati« (A-OSNP Zapisniki: 40). Iz zapisnika naslednje seje čez leto dni, 27. avgusta 1919, pa razberemo, da je bila večina aktivnosti v preteklem letu namenjena predvsem temu, »da se v teku likvidacije reši« nabrano slovensko gradivo in zadrži v Ljubljani. Iz zapisnika te seje je razvidno tudi, da so odborniki »konstantirali, da ima odsek dva gramofona,²⁰ enega na državni gimnaziji, enega pa da je rabil v Beli krajini dr. Adlešič, ki naj bi imel še nekaj gotovine, kar naj bi se ugotovilo« (A-OSNP Zapisniki: 43). Veliki načrti za nadaljevanje zbiranja pod novo oblastjo, o katerih so razpravljali odborniki na seji, pa se niso uresničili, čeprav je kadrovsko prenovljeni odbor leta 1921 dobil prvo in hkrati edino dotacijo za svoje delovanje. Iz nje so poplačali predvsem stare dolgove. M. Murko se je zaradi novih obveznosti na Karlovi univerzi v Pragi poslovil od odbora, predsedstvo pa je prevzel M. Hubad.

Pomladi leta 1927 je nova oblast formalno razpustila slovenski odbor (Kumer 1957: 204) in odločila, da je treba vse nabrano gradivo prenesti v Etnografski muzej v Ljubljani. »Velik župan ljubljanske oblasti« je tudi naročil: »O izročitvi zbirke narodnih pesmi naj se sestavi zapisnik in po možnosti inventar, če ne natančen, pa vsaj tak, v katerem bodo navedeni glavni deli zbirke« (A-SEM m 1927, št. 48/1927). Takratni predsednik OSNP Hubad na odredbo župana odgovarja z dopisom dne 26. aprila 1927, da v imenu odbora izročča »ves do sedaj zbrani material slovenskih narodnih pesmi ravnateljstvu etnografskega muzeja v Ljubljani v soboto, dne 30. aprila 1927 ob 9. uri dop. v ravnateljski sobi Glasbene Matice« (A-SEM m 1927, št. 53/1927). Ob izročitvi je bil res sestavljen zapisnik o predanem gradivu in poteku predaje (A-SEM m 1927, št. 60/1927), vendar v zapisniku valji in fonograf niso omenjeni, saj je predano rokopisno gradivo opisano le v grobem. Tako da ni mogoče ugotoviti, ali je bila zbirka posnetih valjev predana muzeju skupaj z ostalim rokopisnim gradivom ter kolikšna in v kakšnem stanju je bila ob morebitni predaji.

Iz objavljenega članka Stanka Vurnika *Kr. etnografski muzej v Ljubljani, njega zgodovina, delo, načrti in potrebe* lahko razberemo, da si je muzej že pred prevzemom gradiva OSNP

²⁰ Očitno je v zapisniku napaka in je zapisnikar Ivan Grafenauer pomotoma zapisal gramofon, namesto fonograf. Podobnih napak je v ohranjenih zapisih več. Verjetno pa je napačno navedeno tudi število fonografov, saj iz obstoječe dokumentacije ni bilo mogoče ugotoviti, da bi imel odbor dva fonografa, čeprav si je to od vsega začetka želel. Iz druge dokumentacije je jasno razvidno, da je fonograf na državni gimnaziji tisti, ki ga je uporabljal J. Adlešič v Beli krajini.

»po vzorcu zagrebškega in beograjskega etnografskega muzeja omislil povzemni in reproduktivni fonograf in nabral nekaj desetoric pesmi na valjih, med njimi harmonski in ritmično zelo komplicirane južno-belokranjske ter dragocen primerek belokranjskega 'naricanja'« (Vurnik 1926/27: 142).

Da je bilo omenjeno zvočno gradivo v muzeju že pred prevzemom zbirke OSNP, je jasno povedano v nadaljevanju članka: *»muzeju je skoro zagotovljena i velika zbirka pesmi, ki so se nabrale svoj čas na iniciativo bivše avstrijske vlade pod predsednikom nabiralnega odbora dr. M. Murkom; sedaj jih hrani Glasbena Matica v Ljubljani.«* Podobno poroča Vurnik tudi naslednje leto v članku *O novih pridobitvah, delu in potrebah kr. etnografskega muzeja v Ljubljani*, kjer pravi takole:

»izmed nanovo pridobljenih etnografskih muzejskih objektov je gotovo najvažnejša pridobitev zbirke slovenskih ljudskih melodij, ki jih je zbral še pod Avstrijo osnovani državni odbor za nabiranje narodnih pesmi« in takoj nadaljuje, da je imel muzej *»že poprej malo zbirko slovenskih ljudskih pesmi od konca XVIII stoletja dalje, fonograf in mal fonografski arhiv«* (Vurnik 1928: 80).

Iz povedanega je očitno, da je imel Etnografski muzej fonograf in posnetke iz Bele krajine že pred prevzemom zbirke OSNP. Pojavi se vprašanje, ali je muzej sam kupil in posnel valje v Beli krajini ali pa je pridobil fonograf in posnetke J. Adlešiča že pred prevzemom rokopisne zbirke OSNP. Iz inventarne knjige Slovenskega etnografskega muzeja v Ljubljani (A-SEM 3. inv. knjiga: 12) lahko vidimo, da je muzej leta 1926 od Nika Štritofa kupil fonograf za 1000 din, medtem ko ni ohranjenih dokumentov o nakupu ali pridobitvi zbirke posnetih valjev. Prav tako lahko iz arhivske dokumentacije muzeja ugotovimo, da sta predvsem sodelavca muzeja Stanko Vurnik in Niko Zupanič večkrat raziskovala v Beli krajini, občasno tudi ljudsko glasbo, vendar nista nikoli pri tem snemala s fonografom. Tudi v razpravi *Studija o glasbeni folklori na Belokranjskem*, kjer se Vurnik opira *»na ves danes dosegljiv material«* iz Bele krajine, je poleg rokopisnih in tiskanih zapisov pesmi omenjen le *»fonografski material iz Bele Krajine, ki ga je l. 1914 oskrbel dr. J. Adlešič in notiral N. Štritof«* (Vurnik 1931: 166). Lahko torej zaključimo, da muzej ni sam snemal s fonografom, ampak je verjetno pred prevzemom gradiva OSNP odkupil fonograf OSNP in njihovo zbirko valjev iz Bele krajine. Ker je ni prevzel skupaj z ostalim gradivom OSNP, je tudi ni v popisu ob prevzemu in so jo verjetno h gradivu priključili šele kasneje. Predvidevamo lahko, da je bila zbirka valjev shranjena skupaj s fonografom na 2. državni gimnaziji in jo je muzej pridobil od Nika Štritofa skupaj s fonografom. Z Nikom Štritofom je

muzej sodeloval tudi kasneje, saj lahko npr. iz poročila o pridobitvah muzeja v letu

Zanimanje za raziskovanje ljudske kulture Bele krajine je bilo konec 19. in v začetku 20. stoletja zelo veliko, saj je slovenske zbiralce in intelektualce takrat že prevečala opazna projugoslovanska usmerjenost. Tudi raziskovanja v drugi polovici 20. stoletja so bila pogosto usmerjena v Belo krajino, ki je zaradi burne zgodovine in kulturne posebnosti zelo privlačila etnologe, folkloriste, jezikoslovce in tudi druge raziskovalce. V ljudskem izročilu te pokrajine se namreč mešajo starejše slovenske in hrvaške kulturne prvine, ki se jim je v 16. stoletju zaradi priseljavanja beguncev, bežečih pred Turki, pridružilo še uskoško izročilo, s kulturnimi prvini bosanskih in črnogorskih pokrajin. Prisotna je tudi novejša hrvaška plast, ki so jo prinesli katoliški priseljenci in seveda novejši slovenski melos, ki je od 20. stoletja prevladujoč. Tako predstavlja Bela krajina v etnološkem in folklorističnem pogledu samosvoj kulturni prostor, ki je zaradi tesne povezanosti in prepletanja različnih kultur ustvarila enotno, samosvojo kulturo. Zato ni nenavadno, da so med najstarejšimi zvočnimi zapisi ljudskih pesmi na Slovenskem ravno posnetki iz Bele krajine. Tudi prve filmske posnetke slovenskega ljudskega plesa imamo prav iz te pokrajine (Kunej R. 2004: 187).

1928 razberemo, da »od g. N. Štritofa dobi muzej zanimiv članek o St. Vrazu, nabiralcu glasbenega folklorja« (Vurnik 1929: 197), za leto 1930 pa je Vurnik poročal, da je Niko Štritof »razvozil vse Vrazove zapiske in je obljubil koncept izročiti etnografskemu muzeju« (Vurnik 1931a: 243).

V Vurnikovi razpravi *Studija o glasbeni folklori na Belokranjskem* je bežno omenjeno tudi število in stanje posnetih valjev iz Bele krajine. Med naštevanjem dosegljivih zbirk pesmi iz Bele krajine Vurnik omeni zbirko posnetkov na valjih, »skupaj (večino valjev je muzej že pokvarjenih dobil) 18 pesmi« (Vurnik 1931: 166). Po Vurniku je torej leta 1931 precej valjev že polomljenih in so takšni že prišli v muzej. Za 18 pesmi, ki jih Vurnik omenja, pa ni povsem jasno, ali misli s tem na ohranjene valje ali pa na notne transkripcije Nika Štritofa. Notnih transkripcij bi morale biti verjetno več, saj je N. Štritof že leta 1914 dobil plačilo za transkribiranje 38 pesmi, število celih valjev pa za Vurnika pri omenjeni razpravi ni tako pomembno, saj se je opiral predvsem na različne rokopisne in tiskane zapise pesmi. Nejasnosti pri Vurniku glede zvočnih posnetkov je mogoče zaslediti že prej, npr. že v prvem poročilu o Etnografskem muzeju, kjer pravi, da »za velevažno panogo ljudske glasbe se do nastopa etnografskega muzeja ni storilo prav nič«, kakor tudi v nadaljevanju istega poročila, kjer govori o fonografu: »Etnografski muzej si je /.../ omislil /.../ fonograf in nabral nekaj desetoric pesmi na valjih« (Vurnik 1926/27: 142). Čeprav Vurnik skoraj zagotovo ni snemal s fonografom, kasneje njegovo poročilo o »nabiranju pesmi na valjih« večkrat napačno interpretirajo, kot npr.: »Da bi lahko melodije posnel, je /Vurnik .../ kupil reproduktivni fonograf in tako na valjih zbral nekaj desetih zapisov melodij« (Rogelj Škafar 1995: 216).

Podatke o belokranjskih voščeni valjih v Etnografskem muzeju v Ljubljani zasledimo tudi v knjigi *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike* Matije Murka. V njej Murko poroča, da je pred svojimi potovanji in med njimi v letih 1930–1932 v različnih etnografskih muzejih in ustanovah v Jugoslaviji dobil raznovrstno gradivo in podatke o epskih pesmih. »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 torej med leti 1930–1932 poslušal valje v Etnografskem muzeju v Ljubljani, ki so bili v sklopu zbirke OSNP. Žal Murko ne navaja, katere posnetke je poslušal, niti kdaj in kako, zato tudi ne moremo ugotoviti, kateri posnetki so bili takrat še nepoškodovani, kakor tudi ne, ali jih je poslušal z muzejskim (nekdaj odborovim) fonografom ali pa morda s svojim, s katerim je snemal po Balkanu. Zato tudi ni mogoče vedeti, če je bil odborov fonograf takrat še uporaben. Predvidevamo lahko, da je muzej kupil še delujoč fonograf, saj bi se verjetno ne odločil za nakup pokvarjenega aparata za razmeroma visoko ceno. Fonograf pa se je kmalu poškodoval, saj je v inventarni knjigi, kjer je naveden njegov nakup, ob besedi »fonograf« z drugačnim pisalom in pisavo v oklepaju pripisano »razbit in nepopoln«²¹ (A-SEM 3. inv. knjiga: 12). Očitno je bil fonograf pokvarjen in neuporaben vsaj že leta 1935, ko je France Marolt pisal Josipu Širokemu (več o tem glej v nadaljevanju), najverjetneje pa že nekaj let prej. Marolt namreč v omenjenem dopisu navaja, da je »že takrat opozoril dr. Vurnika« (A-GNI Znan. Koresp. 1935, št. 126: 2), naj se pokvarjeni fonograf popravi, pri čemer misli na čas kmalu po prevzemu zbirke OSNP v Etnografski muzej, vsekakor pa pred marcem leta 1932, ko je Vurnik umrl.

Rokopisno pesemsko gradivo OSNP je bilo v Etnografskem muzeju večkrat uporabljeno, nikoli pa ni pri tem omenjena zbirka voščeni valjev. Izjema je le že navedeni dopis Franceta Marolta, vodje novoustanovljenega Folklornega inštituta, z dne 14. decembra 1935. V njem je Marolt odgovoril Josipu Širokemu na povpraševanje po zbirkah narodnih pesmi v Sloveniji ter po ustanovah in strokovnjakih, ki se pri nas ukvarjajo s preučevanjem ljudske glasbe. Maroltov obširni odgovor na desetih tipkanih straneh je med drugim vseboval tudi strnjeno predstavitev delovanja OSNP in usodo nabrane zbirke. V dopisu je omenjeno, da je Etnografski muzej zbirko OSNP prevzel in jo začel urejati, dodano pa je še, da bi bilo treba »v nekaterih folklornih okrožjih /.../, ki so bila še premalo oz. sploh ne raziskana« pesmi ponovno zapisovati

²¹ Pisava je zelo podobna tisti, ki je na enem od listov popisa zbirk v Etnografskem muzeju iz leta 1950 in na katerem je omenjen fonograf, ki se je takrat nepopoln nahajal v sobi enega od sodelavcev muzeja (A-SEM m RA, št. 56). Na popisu je tudi signatura zapisa za fonograf v inventarni knjigi. Mogoče je torej, da so ob pregledu zbirk leta 1950 v inventarno knjigo pripisali takratno stanje fonografa.

»oz. že nabrano gradivo kompletirati. Zato sem že takrat opozoril dr. Vurnika, da je potrebno od Glasbene Matice prevzeti pokvarjen fonograf popraviti in nujno pričeti z že itak zakasnelim zbiranjem. Po zaslugi direktorja Etnografskega muzeja dr. Nika Zupaniča se to ni zgodilo /.../« (A-GNI Znan. Koresp. 1935, št. 126: 2).

V nadaljevanju pisma, kjer Marolt našteva zbirke pesmi, je pod točko »b) Fonogrami« navedeno: »18 pesmi na valjcih, fonografski dr. J. Adlešič v Preloki na Belokranjskem l. 1914, po fonogramih notiral operni kap. Niko Štritof v Ljubljani. (last Etnografskega muzeja v Ljubljani)« (A-GNI m Znan. Koresp. 1935, št. 126: 6). Marolt v dopisu navaja podobne podatke o fonogramih, kot jih je leta 1931 objavil Vurnik v svoji razpravi o glasbeni folklori v Beli krajini.

Med 2. svetovno vojno je bilo vse gradivo Etnografskega muzeja popisano, zloženo v zabojne in shranjeno v bunkerju, vendar v nobenem popisu ni zaslediti omembe o zbirki voščenenih valjev. V letu 1950 so v muzeju ponovno pregledali in popisali vse svoje zbirke, vključno z zbirko ljudskih pesmi, vendar o zbirki voščenenih valjev spet ni poročil. V enem od popisov (A-SEM m RA, št. 56) je omenjen le fonograf, ki se nepopoln nahaja v sobi enega od sodelavcev muzeja. Verjetno je zaradi svoje nepopolnosti služil le kot okrasni predmet oz. dekoracija prostora. Šele v poročilu o zbirkah Etnografskega muzeja za Unesco z dne 7. avgusta 1952 (A-SEM m RA, št. 90) izvemo, da muzej med drugim hrani tudi »19 voščenenih valjev s folklornimi posnetki na fonograf«. Iz tega dokumenta ponovno izvemo, da je zbirka voščenenih valjev Jura Adlešiča iz Bele krajine v muzeju in kolikšna je, ne pa tudi, v kakšnem stanju se nahaja.

Leta 1957 je gradivo OSNP ponovno zamenjalo lastnika. 18. maja 1957 je vse rokopisno in drugo gradivo nekdanjega OSNP prešlo v trajno last GNI. Ob predaji je bilo gradivo podrobno pregledano in popisano. V popisu predanega gradiva je pod točko 3 zapisano: »fonografski aparat (mali) in valji št. 1, 3, 7, 8, 10, 13, 14, 17, 18, 20, 22, 25, 28, 30, 31, 35, 36, 37, 38. Od teh so valji št. 3, 7, 13, 17, 22, 28 poškodovani« (A-GNI m Strok. kor. 1957, št. 15/2-57). Od skupaj 19 izročeni valjev je bilo torej 13 valjev celih in 6 polomljenih.²²

Čeprav je bilo nekaj valjev še celih, pa zbirke valjev v GNI niso uporabljali, saj jih zaradi nepopolnega in pokvarjenega fonografa niso mogli predvajati. Zato je zbir-

²² V popisih in objavah navadno govorijo o poškodovanih valjih, pri čemer pa skoraj gotovo z oznako »poškodovani« označujejo tiste valje, ki so bolj ali manj polomljeni in zdrobljeni (niso več celi) ter jih ni mogoče več predvajati brez restavriranja. Sam bom zato v nadaljevanju raje govoril o celih valjih, saj je med njimi tudi nekaj poškodovanih (npr. na njih so praske, razpoke, odkrhline idr.), vendar jih je mogoče namestiti na fonograf in kljub motnjam predvajati.



Sl. 38 Zdrobljen valj št. 13 (Foto: D. K.).

ka v začetku služila bolj kot zanimivost in muzejski eksponat brez prave vrednosti.²³ Škatlice z valji so shranili v »rolo« omaro v veliki sobi inštituta, kjer je bilo shranjeno tudi različno drugo gradivo. Zanimanje za zbirko valjev je počasi zbledelo, pa tudi posebne skrbi ji niso posvečali, saj se je zdelo, da je brez prave vrednosti, ker valjev ni bilo mogoče predvajati. Zato se ni čuditi zapisu iz leta 1970, da so valji »žal čisto sprhneli« (Kumer

1970: VIII). S tem je bila verjetno prej poudarjena neuporabnost zbirke kot pa njeno stanje, saj so še danes valji in posnetki na njih v zelo dobrem stanju, razen tistih, ki so se mehansko poškodovali in zdrobili. Tudi na polomljeni fonograf brez lijaka se je sčasoma pozabilo in večina kasnejših sodelavcev inštituta ni vedela zanj. Ko so po letu 1972 na inštitutu kupili kovinske arhivske omare in jih postavili na hodnik, so valje skupaj z drugim zvočnim gradivom verjetno prenesli vanje, saj jih ni bilo več v rolo omari.

Kljub neuporabnosti in splošnemu nezanimanju za valje pa so jih občasno, skupaj z drugim gradivom, selili in premeščali, izjemoma pa tudi zaradi radovednosti pregledovali. Nekateri sodelavci se spomnijo tudi poškodb valjev: npr. ob nekem čiščenju je po nerodnosti čistilka iz omare vrgla škatlico z valjem, ki se je poškodoval, spet drugič so zaradi fotografiranja poskušali namestiti valj na fonograf, pri tem pa je valj vzdolžno počil. Tudi ravnanje z valji ni bilo ustrezno, saj po eni strani sodelavci niso vedeli, kako naj z njimi pravilno ravnajo, po drugi strani pa so se zdeli valji neuporabni in z njimi ni bilo treba posebno skrbno ravnati.

Takratni upravnik inštituta Valens Vođušek kljub svojim mednarodnim zvezam in znanstvom ni uspel izvesti presnemavanja valjev. Nekateri starejši sodelavci inštituta menijo, da je sicer občasno poskušal najti predvajalno napravo za valje in imel načrte za njihovo presnemavanje, spet drugi pa navajajo, da je mislil predvsem na zaščito in presnemavanje magnetofonskih trakov, za valje pa se ni posebno zanimal. Zdi se namreč nenavadno, da ne bi bilo mogoče v tistem času navezati stikov z drugimi sorodnimi ustanovami po svetu, ki so v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja že presnemavali svoje zbirke voščenenih valjev na magnetofonske trakove.

²³ Podatke o hrambi in uporabi voščenenih valjev na GNI sem dobil od starejših sodelavcev inštituta: Zmage Kumer, Mirka Ramovša, Julijana Strajnarja, Marka Terseglava in Igorja Cvetka.

Presnemavanje valjev leta 1988

Velik preobrat v razumevanju in upoštevanju zbirke pa se je zgodil jeseni leta 1988, ko je sodelavec inštituta Julijan Strajnar navezal stike z dunajskim Phonogrammarchivom in tam presnel zbirko valjev. Strajnar je takrat veliko sodeloval na mednarodnih kongresih, kjer je začel spraševati o možnosti predvajanja voščениh valjev. Helga Thiel, sodelavka dunajskega Phonogrammarchiva, mu je na enem od kongresov povedala, da je pri njih mogoče predvajati in presneti voščene valje. Na GNI so se dogovorili, da Strajnar sam izpelje presnemavanje valjev ob podpori inštituta. O izvedbi presnemavanja so se sodelavci inštituta menda dosti pogovarjali, vendar ne obstaja veliko dokumentacije o tem; v letnem poročilu npr. potovanje na Dunaj in presnemavanje valjev v Phonogrammarchivu sploh ni omenjeno (Letopis 1989).

Strajnar je vzel vse cele (nepoškodovane) valje in jih 13. oktobra 1988 ob pomoči Helge Thiel in inž. Franza Lechleitnerja na Dunaju presnel na magnetofonski trak. Strajnar se bežno spominja, da je Lechleitner najprej s poskusi ugotovil ustrezno velikost igle, nato pa sta skupaj s poslušanjem (barve glasov in »normalne« intonacije) ugotovila pravo hitrost predvajanja. Strajnar je bil bolj opazovalec presnemavanja, saj o snemalni tehniki fonografov ni vedel veliko, medtem ko so bili v Phonogrammarchivu strokovnjaki. Pred tem tudi ni preučeval transkripcij Nika Štritofa ali raziskoval aktivnosti OSNP. To je naredil šele kasneje, ko je pripravljaval presneto gradivo za objavo.

Dobro pa se Strajnar spominja posnetkov, ki jih je na Dunaju slišal prvič. Lechleitner je v »belih rokavicah« skrbno rokoval z valji in jih po začetnih nastavitvah ob prvi reprodukciji presnel na magnetofonski trak, da se ob večkratnem predvajanju ne bi poškodovali. Na prvem valju, ki naj bi ga predvajali, je bil posnetek *U toj črnoj gori*. Strajnar je bil nad slišanim presenečen in navdušen, »da so mu šli kar lasje pokonci«, saj je namesto pričakovanega dvoglasja zaslišal bogato štiriglasje, ki je bilo podobno kot v drugih predelih Slovenije. Tudi Lechleitner je bil s posnetki zadovoljen. V zahvalo za pomoč je Strajnar eno kopijo presnetkov pustil Phonogrammarchivu, drugo kopijo pa odnesel skupaj z valji na GNI. Iz kasnejše primerjave presnetkov, ki jih hranijo v Phonogrammarchivu, s presnetki, ki jih imamo na GNI, smo ugotovili, da naši presnetki niso popolni, saj manjka skoraj cel presnetek valja 38. Na našem traku je posnet le začetek omenjenega valja, nadaljevanja pa zaradi prekratkega magnetofonskega traku ni.

Ob presnemavanju je Strajnar dokumentiral osnovne tehnične podatke in količine presnemavanja ter naredil popis presnetkov (A-GNI m Seznam valjev, popis 13. 10. 1988). Iz opisa izvemo, da je presnemavanje potekalo 13. oktobra 1988 dopoldan med 9. in 13. uro in da so presneli 11 valjev od skupaj 12, ker je bil eden neuporaben. Na traku je sicer presnetih vseh 12 valjev, vendar je v popisu pri valju iz škatlice št. 38 pripisano »pokvarjeno«. Verjetno je Strajnar zato valj 38 navedel kot neuporaben in ga kasneje ni navajal med presnetki.

Pred vsakim posnetkom je Helga Thiel napovedala posnetek s številko na škatlici valja. Skupaj je bilo presnetih 12 valjev, vendar pri dveh zaradi slabe tehnične kakovosti posnetkov ni bilo mogoče identificirati vsebine. Iz popisa presnetkov, ki ga je Strajnar naredil na ovitek magnetofonskega traku s presnetki z valjev, popisa vsebine lističev z naslovi, ki so bili v škatlicah valjev, in poslušanja magnetofonskega traku s presnetki lahko naredimo naslednji seznam presnetih pesmi.

Zapor. šte. presnetka na traku	Štev. na škatlici (pokrovu)	Prvi verz ali naslov pesmi	Vsebina lističa v škatlici
1	18	Oj, da ... ?	brez lističa
2	8	Pastirče mlado in milo	Preloka: Pastirče mlado in milo
3	14	Šešir mali, Jelice Milice	1) Oj javore, javore 2) Pjevanje staro
4	20	Ljubca moja, kdo te troštal	Adlešiči: Ljubca moja, kdo te troštal
5	25	U toj črnoj gori	Preloka: U toj črnoj gori
6	30	Zvanje k daru	Preloka: Zvanje k daru
7	31	Tri sam dana kukuruzu brala	Preloka: Snoči so se fantje stepli
8	35	Ne mogu od mila	Adlešiči: Zelena mala dubrava
9	36	Zelena mala dubrava	Preloka: Sveti mene jasna misečina, starinska
10	37	Tri jetrve žito žele	Preloka: Dekle je na ganku stala
11	1	Devojka je išla u goru zelenu	Adlešiči: Devojka je išla u goru zelenu
12	38	(pokvarjeno)	listič brez napisa

Iz seznama lahko vidimo, da so najprej presneli valj št. 18, ki mu ni bilo mogoče prepoznati vsebine, nato pa so po vrsti presnemavali valje od najnižje številke (8) do najvišje (37). Nato so iz neznanega vzroka presneli valj št. 1, na koncu pa še valj št. 38, ki pa so ga označili kot »pokvarjen« oz. neuporaben.

Julijan Strajnar je bil že ob prvem poslušanju valjev izredno navdušen, navdušenje pa je kasneje zavladovalo tudi med nekaterimi drugimi sodelavci inštituta. Starejši sodelavci inštituta se spominjajo, da so po vrnitvi Strajnarja z Dunaja skupaj poslušali magnetofonski trak s presnetki valjev v Strajnarjevi sobi. Zvočno gradivo, za katerega je veljalo, da je neuporabno in uničeno, se je izkazalo za edinstven etnomuzikološki dokument. Izvajanje pevcev je preseglo vsa pričakovanja. Potrdilo je namreč domnevo



Sl. 39 Naslovnica knjižice *Lepa Ane govorila* (Strajnar 1989).

raziskovalcev, da je bilo nekdanj večglasno petje, podobno tistemu v osrednji Sloveniji, razširjeno tudi v obrobni slovenskih pokrajinah.

Posnetki so dokončno prikazali belokranjsko pesemsko izročilo v novi luči in ovrgli stereotip dvoglasnega petja v Beli krajini ter pretiranega enačenja z uskoško tradicijo. Čeprav so na inštitutu poznali nekatere posnetke Linjove iz leta 1913, pa so posnetki Jura Adlešiča iz Bele krajine prinesli več presenečenja, poleg tega pa so bili to najstarejši posnetki slovenskega avtorja.

Strajnar je nato v naslednjem letu pripravil transkripcije tistih posnetkov, ki so manjkali med transkripcijami Nika Štritofa iz leta 1914 in gradivo objavil v knjižici z naslovom *Lepa Ane govorila* (Strajnar 1989). Transkripcijam je ob pomoči zunanjih sodelavcev iz Bele krajine dodal tudi predstavitev pevcev in obeh krajev snemanja ter na kratko opisal zgodovino nastajanja te zvočne zbirke. Posamezni posnetki iz zbirke so bili kasneje večkrat predvajani na različnih strokovnih srečanjih in etnomuzikoloških simpozijih, nekateri pa so bili vključeni tudi v zvočne objave na avdiokasetah in zgoščenkah. Poslušanje posnetkov je bilo med strokovnjaki in poznavalci vedno z zanimanjem ter odobravanjem sprejeto.



Sl. 40 Pevec Jurij Požek iz Adlešičev, ki je bil v času snemanja star 25 let (Strajnar 1989:43).

Pregled zbirke leta 2004

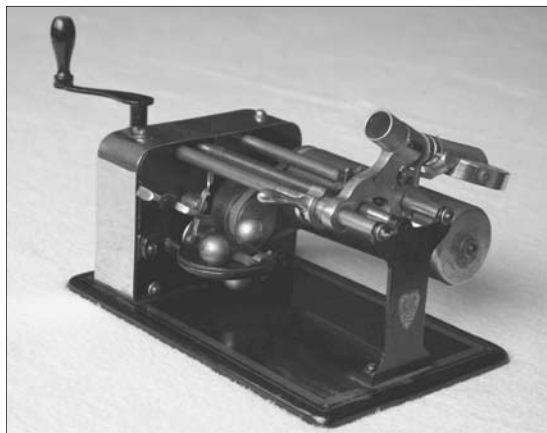
Leta 2004 sem v sklopu pričujoče raziskave začel zbirko voščenenih valjev iz Bele krajine skupaj s spremno dokumentacijo ponovno pregledovati, pri čemer sem želel predvsem podrobneje raziskati okoliščine nastanka posnetkov in njihovo zgodovino ter ugotoviti nekatere tehnične značilnosti snemanja. Ugotoviti sem želel tudi natančno število posnetih valjev in njihovo usodo. Upati je bilo tudi, da je mogoče s sodobno tehnologijo voščene valje bolje predvajati in s tem vsebino boljše predstaviti kot leta 1988; v določenih primerih pa je mogoče predvajati tudi delno poškodovane in polomljene valje. Zato smo se na GNI odločili, da bomo zbirko valjev še enkrat presneli in ponovno preučili vsebino.

UPORABLJENI FONOGRAF

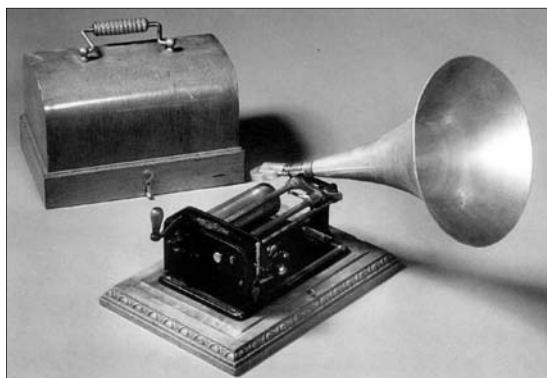
Najprej sem želel ugotoviti, kakšen fonograf je bil uporabljen pri snemanju. Iz ohranjene dokumentacije tehničnih podatkov o fonografu ni bilo mogoče ugotoviti, navedena sta bila le dobavitelj in cena. Na podlagi oznak na našem polomljenem fonografu in ob pomoči sodelavcev zvočnega arhiva v Berlinu in na Dunaju ter iz drugih virov sem ugotovil, da gre za fonograf Excelsior, ki ga je izdelalo podjetje Excelsior Werk v Kölnu (Excelsior Werk of Cologne – EWC). To vrsto fonografov so v tistem času, pa tudi kasneje, v Evropi pogosto uporabljali za terenska etnomuzikološka snemanja, saj so se fonografi takrat že vse manj izdelovali, medtem ko je omenjeno podjetje nadaljevalo z njihovo proizvodnjo. Nekoliko novejše modele Excelsior so veliko uporabljali v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja v Phonogramm-Archivu v Berlinu, pa tudi vsi drugi evropski raziskovalci, ki so sodelovali z njimi. Tudi Matija Murko je uporabljal novejši model Excelsior pri terenskih snemanjih na Balkanu v letih 1930–1932. V berlinskem Phonogramm-Archivu se je ohranil tudi fonograf Excelsior iz istega obdobja, kot je naš, zato lahko sklepamo, da mu je bil fonograf OSNP v prvotni podobi zelo podoben.

ŠTEVILO VALJEV

Glede natančnega števila valjev, ki jih je imel na razpolago za snemanje slovenski odbor, je ostalo nekaj nejasnosti. Iz računovodskih zapisov in drugih dokumentov iz arhiva OSNP lahko ugotovimo, da so odborniki najprej naročili 200 valjev, vendar so jih s prvo pošiljko v začetku februarja 1914 dobili le 39. Mesec kasneje, 3. marca 1914, so dobili novo pošiljko šestih zabojev s skupaj 146 valji. Pred prvim snemanjem so imeli torej 185 valjev. Zaradi navdušenja nad posnetki so nato odborniki takoj naročili iz Berlina še dodatnih 100 valjev. O tem priča dopis tajnika Antona Štritofa z dne 19. junija 1918, le dan po seji, na kateri so prvič slišali posnetke. Štritof piše podjetju Wertheim v Berlin:



Sl. 41 Fonograf OSNP, kot se je ohranil do danes (Foto: D. K.).



Sl. 42 Fonograf Excelsior iz Phonogramm-Archiva v Berlinu (Ziegler 2006: 394).

»Za odbor /.../ naročam dodatnih 100 fonografskih valjev za snemanje in predvajanje, takšne, kot jih je podjetje poslalo podpisanemu tajniku odbora /.../ Antonu Šritofu v Ljubljano (Avstrija) že dvakrat v letu 1914 (februarja 39 in aprila²⁴ 146). Prosim vas za hitro dobavo in račun, ki mora biti datiran pred koncem junija 1914, ker se takrat konča državno proračunsko leto. Žal smo dobropis dobili nakazan prepozno, tako da lahko naročilo izvedemo šele sedaj. Prosim vas, če mi lahko sporočite, kdaj lahko pričakujem pošiljko valjev in račun.« (A-OSNP m 14, Zl. 62.)

Odgovor iz Berlina žal ni ohranjen, najverjetneje pa so račun poslali, saj v finančnem poročilu konec junija 1914 vidimo, da so bili valji dne 30. junija 1914 plačani (A-OSNP m 8, Verrechnung 30. 6. 1914). Ali so ti valji v resnici prispeli v Ljubljano, pa ni bilo mogoče ugotoviti. Odbor je tako imel vsaj 185, morda pa celo 285 valjev za snemanje.

²⁴ Šritof se je verjetno zmotil in napačno navedel mesec druge pošiljke, ki je prispela v začetku marca 1914.

ŠTEVILO POSNETIH VALJEV

Tudi natančnega števila posnetih valjev ni bilo mogoče zagotovo določiti. Ohranil se je sicer popis 38 enot (pesmi ali valjev), ki naj bi bile posnete v Beli krajini leta 1914, vendar sta dve enoti brez naslova, označeni le z zaporedno številko. Zagotovo tudi ne vemo, ali je bila vsaka pesem posneta na svoj valj ali pa je bilo morda na kakem valju več pesmi, kakor tudi ne, ali je bilo poleg petja na valjih posneto tudi kaj drugega, npr. pripovedovanje. Pri ohranjenih in presnetih valjih je bila na vsakem valju posneta le ena pesem, vendar pri enem opazimo, da na njem ni posneto le petje, ampak predvsem odlomki govora. Odborniki so sicer Niku Štritofu plačali za transkripcije 38 pesmi z valjev, vendar so plačilo odobrili na seji, ko so prvič poslušali valje in najverjetneje vnaprej, preden je Niko Štritof valje transkribiral. Do danes se je ohranilo 18 njegovih notnih transkripcij.²⁵ V mapi s temi transkripcijami je bila na naslovnici zapisana najprej številka 19, ki pa so jo kasneje prečrtali in popravili na 17. Poleg notnih transkripcij pa so v mapi še lističi z zapisi besedil posnetih pesmi. Ta besedila so večkrat daljša, kot so bila besedila na valje posnetih pesmi. GNI je leta 1957 prejel 19 škatlic z valji, od tega nekaj polomljenih. Izkazalo se je, da nekateri posnetki na celih valjih nimajo ohranjenih notnih transkripcij. Ali je bilo prvotno res posnetih 38 valjev z 38 pesmimi, ki so bile vse tudi transkribirane, ni bilo mogoče ugotoviti. Zelo verjetno pa Štritof ni transkribiral vsaj valja št. 38, saj ob današnjem poslušanju ugotovimo, da so na njem posneti le številni kratki odlomki govora in vzkliki ter poskusi petja moškega. Prav tako ni bilo mogoče izvedeti, kje in kdaj so se izgubili vsi še neposneti valji, ki jih je bilo prvotno vsaj 185, če ne celo 285.

Ob pregledu mape 233 pa zbode v oči, da v njej ni več nekaterih rokopisnih zapisov besedil, ki so bila še tam leta 1989, saj so kopije teh rokopisov objavljene v knjižici *Lepa Ane govorila* (Strajnar 1989). Morda so bili ti rokopisi pomotoma vstavljeni v kake druge mape ali so jih kako drugače založili, morda pa so se celo izgubili med tiskanjem knjižice.

Na podlagi notnih transkripcij, rokopisnih zapisov besedil in objavljenih rokopisov v knjižici *Lepa Ane govorila* lahko zaključimo, da so ohranjena vsa besedila pesmi s seznama posnetkov na valjih, razen za valj št. 38, ki že v seznamu nima naslova pesmi. Tudi pri valju št. 11 v seznamu ni naslova, vendar se je na enem od ohranjenih valjev prepoznala pesem *Šešir mali, Jelice, Milice*, za katero je prav tako ohranjeno besedilo v rokopisu. Zato Strajnar predvideva, da je bila ta pesem posneta na valju št. 11. Nenavadno pa je, da sta med ohranjenimi besedili tudi besedili pesmi *Mrkla nočka na zemljico pala* in *Išla je devojka za goro po vodo*, ki ju ni v seznamu 38 posnetkov. Vendar vsaj za pesem *Mrkla nočka na zemljico pala* vemo, da so jo v Preloki zagotovo

²⁵ Na valju št. 22 sta bili posneti dve pesmi; obe je Štritof transkribiral, transkripciji pa sta se ohranili.

pele in je bila najverjetneje tudi posneta, saj je posebej omenjeno v popisu pevcev, da so jo pele tri ženske (GNI mapa 233).

Strajnarjeva domneva, da je Juro Adlešič posnel 19 valjev, kolikor jih je tudi ohranjenih (Strajnar 1989: 29), ne bo držala, saj se je poleg 18 notnih transkripcij Nika Štritofa ohranilo še 9 valjev, ki nimajo notnih transkripcij. Tri od teh valjev je transkribiral leta 1989 Strajnar sam, za naslednje tri pa je pripomnil, da zaradi tehnično slabih posnetkov notnih transkripcij ni bilo mogoče narediti (Strajnar 1989: 29), čeprav je pesmi in besedilo prepoznal. Ob presnemavanju leta 2005 smo prepoznali še dve pesmi z ohranjenih valjev, ki nimata notnih transkripcij. Skupaj je bilo torej posnetih vsaj 26 valjev s petjem oz. 27, če zraven štejemo tudi valj št. 38.

Na podlagi povedanega lahko domnevamo, da je bilo najverjetneje v Beli krajini posnetih 38 valjev, lahko še kak več, ki pa se je morda kmalu poškodoval in ni bil vključen v seznam. Vsekakor pa so odborniki vseskozi govorili o 38 posnetkih iz Bele krajine.

ŠTEVILO CELIH VALJEV

Število celih valjev se je s časom spreminjalo, čeprav za noben valj ne vemo zagotovo, kdaj se je poškodoval, uničil ali izgubil. Odboru je bilo verjetno leta 1914 izročeni 38 valjev (posnetkov), od katerih so jih 5 tudi poslušali. Naslednja omemba števila posnetkov je iz leta 1927, ko Vurnik v svojem članku omenja zbirko »*nekaj deseteric pesmi na valjih*« (Vurnik 1926/27: 142), ki je v Etnografskem muzeju. Iz tega bi lahko sklepali, da so v muzeju vsi posneti valji iz zbirke. Vendar že nekaj let kasneje v svoji študiji navaja, da je v »*fonografskem materialu iz Bele krajine*« vsega skupaj le 18 pesmi, saj je »*večino valjcev /.../ muzej že pokvarjenih dobil*« (Vurnik 1931: 166). 18 pesmi je ravno toliko, kolikor jih je danes ohranjenih v notnih transkripcijah. Zanimivo je, da se za kar osem ohranjenih celih valjev niso ohranile tudi notne transkripcije. Torej število ohranjenih celih valjev in število ohranjenih notnih transkripcij nista v neposredni povezavi. Vurnik se je v svoji razpravi očitno nanašal izključno na transkripcije Nika Štritofa in ne na posnete valje, kar potrjuje tudi navedba zbirke, iz katere je črpal: »*fonografski material iz Bele krajine, ki ga je l 1914 oskrbel dr. J. Adlešič in notiral N. Štritof*« (Vurnik 1931: 166). Na število valjev zato namiguje le opomba, da je muzej večino valjev dobil že »*pokvarjenih*«. Tudi iz tega lahko zaključimo, da je muzej verjetno pridobil vse posnete valje, med katerimi pa je bilo že precej poškodovanih in polomljenih. O številu celih valjev ni podatkov.

Leta 1935 France Marolt v svojem dopisu sicer poroča Josipu Širokemu o zbirki fonogramov v Etnografskem muzeju, vendar navaja »*18 pesmi na valjcih /.../, po fonogramih notiral operni kap. Niko Štritof*« (A-GNI m Znan. koresp. 1935, št. 126: 6); torej gre ponovno za transkripcije in ne za posnete valje. Šele leta 1952 izvemo iz poročila za Unesco, da ima muzej »*19 voščenih valjev*« (A-SEM m RA, št. 90). Ta številka se

ujema tudi s tisto iz popisa prevzetega gradiva leta 1957, ko je gradivo OSNP prevzel GNI. Takrat tudi prvič natančno izvemo o stanju valjev: od 19 izročeni valjev je bilo 6 valjev polomljenih, 13 pa celih. Številke na škatlicah valjev, ki so se ohranili so bile: 1, 3, 7, 8, 10, 13, 14, 17, 18, 20, 22, 25, 28, 30, 31, 35, 36, 37, 38. Od teh so bili valji št. 3, 7, 13, 17, 22, 28 polomljeni. (A-GNI, m Strok. kor. 1957, št. 15/2-57)

Leta 1988 je Strajnar na Dunaj odnesel vse cele valje, da bi jih presneli. Iz popisa presnetkov na ovitku magnetofonskega traku razberemo, da je bilo presnetih 12 valjev, pri čemer je pri valju št. 38 namesto naslova posnetka napisano »pokvarjen«. Pri prvem posnetku pa ni bilo mogoče prepoznati pesmi, zato tudi tu manjka naslov, čeprav je zapisan poskus prvega verza »oj, da ...«. Kasneje Strajnar v knjižici navaja: »V *Sekciji za glasbeno narodopisje je ohranjenih 11 celih posnetih valjev, ki smo jih /.../ presneli na magnetofonski trak*« (Strajnar 1989: 29). Dodaja tudi, da je prepoznal 10 pesmi iz seznama pesmi v mapi 233, ene pa zaradi tehničnih težav ni bilo mogoče prepoznati. Valj št. 38 ni pri tem nikjer omenjen in verjetno tudi ni vštet v število celih valjev, ki ga Strajnar navaja. Sklepamo lahko torej, da je bilo leta 1988 vsaj 11, najverjetneje pa 12 celih valjev v zbirki. Po popisu presnetkov na ovitku magnetofonskega traku in napovedi valjev pri presnemavanju lahko ugotovimo, da so bili leta 1988 celi valji v škatlicah št.: 1, 8, 14, 18, 20, 25, 30, 31, 35, 36, 37 in 38. Če primerjamo popis celih valjev iz leta 1957, lahko ugotovimo, da se je valj v škatlici št. 10 med tem polomil.

Ob pregledu zbirke leta 2004 sem ugotovil, da je v njej 10 celih valjev, ki so v škatlicah št. 14, 18, 20, 25, 30, 31, 35, 36, 37, in 38. Valj v škatlici št. 1 je vzdolžno razklan in odlomljen, medtem ko je valj v škatlici št. 8 razlomljen na tri dele in ponovno zlepljen skupaj. Na valju 8 je posneta pesem *Devojka je išla u goru zeleno*. Iz primerjave obeh presnetkov iz leta 1988 in 2005 sem ugotovil, da je moral biti ta valj že ob presnemavanju leta 1988 zlepljen, saj se na obeh presnetkih slišijo enake značilne motnje (poki), ko igla naleti na zalepljena mesta valja. Kdaj se je ta valj poškodoval, ni povsem jasno, mogoče pa je, da ga je pred predvajanjem na Dunaju leta 1988 zlepil inž. Lechleitner, saj je nekdanj na tak način restavriral polomljene valje. To bi tudi pojasnilo, zakaj so ta valj leta 1988 presneli predzadnjega in ne med prvimi, čeprav je bil takrat v škatlici št. 1. Morda se je ta valj poškodoval na poti na Dunaj in so ga tam zlečili in vseeno predvajali, saj Strajnar večkrat navaja (Strajnar 2006 u. v., Strajnar 1989: 29), da je na Dunaj odnesel samo cele valje. Podobno je tudi pri valju iz škatlice št. 1, na katerem je posneta pesem *Pirna (svatovska): zvanje k daru*, ki se prične z verzom *Sim se približujte*. Valj je vzdolžno razklan in delno odlomljen; glede na vrsto poškodbe bi lahko domnevali, da je nastala pri nameščanju na fonograf in da je precej sveža. Vendar tudi pri tem valju lahko na podlagi poslušanja presnetkov ugotovimo, da je imel zelo podobne poškodbe že pri presnemavanju leta 1988. Kljub poškodbam je bil predvajan v sklopu ostalih valjev in ne na koncu presnemavanja, med »težavnimi« valji. Morda pa je bil ta valj leta 1988 le površinsko počen in ne popolnoma razklan,



Sl. 43 Počen valj iz škatlice št. 1 (Foto: D. K.).

kar bi pri predvajanju povzročilo podobne akustične motnje. Lahko pa, da je že bil razklan in so ga tudi leta 1988 začasno restavrirali na podoben način, kot je bil restavriran leta 2005, in ga predvajali, po predvajanju pa so odstranili vezi, ki so začasno držale valj skupaj.

OZNAČEVANJE VALJEV

Nekaj dodatne zmede v tej zbirki posnetkov je zaradi valjev, ki niso ostali v prvotnih škatlicah. Predvidevamo lahko, da so se ob uničenju nekaterih valjev morda ohranile njihove škatlice, vanje pa so nato shranili valje iz poškodovanih škatlic ali pa zamenjali vsaj pokrovčke. Do zamenjave pokrovčkov in škatlic pa je lahko prišlo tudi zaradi površnosti.

Prvotno so bili valji verjetno označeni le na pokrovčkih škatlic s številko, ki je ustrezala seznamu v mapi 233. Poleg tega so bili v nekaterih škatlicah skupaj z valji tudi majhni lističi, na katerih je navadno napisan kraj posnetka in naslov pesmi. Na podlagi pregleda škatlic in njihove vsebine leta 2004, lahko sestavimo naslednji seznam zbirke 19 valjev.

Štev. na pokrovu škatlice	Štev. na škatlici (dno)	Vsebina lističa v škatlici	Posnetek na valju v škatlici, ugotovljen ob poslušanju valja
1	1	1 Preloka: Zvanje k daru	Zvanje k daru (Sim se približujte)
3	-	(brez lističa)	Črnomaljsko kolo (Al je kaj trden...)
7	-	Adlešiči: Široko je Drenopolje	? (polomljen valj)
8	20	20 Adlešiči: Devojka je išla u goru zelenu	Devojka je išla u goru zelenu
10	-	(brez lističa)	? (polomljen valj)
13	-	(brez lističa)	? (polomljen valj)
14	-	1) Oj javore, javore 2) Pjevanje staro	Šešir mali, Jelice, Milice
17	-	Široko je Drenopolje	? (polomljen valj)
18	-	(brez lističa)	Sveti mene jasna misečina
20	14	14 Adlešiči: Ljubca moja, kdo te troštal	Ljubca moja, kdo te troštal

Štev. na pokrovu škatlice	Štev. na škatlici (dno)	Vsebina lističa v škatlici	Posnetek na valju v škatlici, ugotovljen ob poslušanju valja
22	-	Preloka: Žalostinka (jokanje), dve skupaj	Moj se dragi u boj sprema
25	25	Preloka: U toj črnoj gori	U toj črnoj gori
28	-	Preloka: Ne mogu od mila u morje gledati	? (<i>polomljen valj</i>)
30	30	30 Preloka: Pastirče mlado in milo	Pastirče mlado in milo
31	31	Preloka: Tri sam dana kukuruzu brala	Tri sam dana kukuruzu brala
35	-	(<i>brez lističa</i>)	Ne mogu od mila u more gledati
36	19	19 Adlešiči: Zelena mala dubrava	Zelena mala dubrava
37	9	9 Tri jetrve žito žele*	Tri jetrve žito žele
38	-	<i>listič s stenografiranim zapisom</i>	<i>odlomki govora, vzkliki, poskusi petja</i>

* Drugačen listič in pisava.

Ugotovimo lahko, da vse številke na dnu škatlice, kadar so napisane, ustrezajo številkam z rokopisnega seznama v mapi 233, pa tudi številke na lističih, kadar so napisane, ustrezajo omenjenemu seznamu. Napisanih števil je osem, torej ravno toliko, kolikor je bilo prepoznanih pesmi ob presnamavanju leta 1988, čeprav je morda to le naključje. Številke na pokrovčku in na dnu škatlice se ujemajo le pri valjih: 1, 20, 25, 30, 31 in verjetno 38.

Primerjava seznama presnetih pesmi leta 1988 s številko škatlice valja in vsebino vloženga lističa ter gornje preglednice pripelje do naslednjih ugotovitev:

- pokrov s št. 1 se je leta 1988 nahajal na valju *Devojka je išla u goru zelenu*, sedaj pa je na valju *Zvanje k daru (Sim se približujte)*;
- pokrov s št. 8 se je leta 1988 nahajal na valju *Pastirče mlado i milo*, sedaj pa je na valju *Devojka je išla u goru zelenu*;
- pokrov s št. 30 se je leta 1988 nahajal na valju *Zvanje k daru*, sedaj pa je na valju *Pastirče mlado i milo*;
- pod pokrovom št. 31 je bil leta 1988 listič z napisom *Preloka: Snoči so se fantje stepli*, ki ga sedaj ni več v nobeni škatlici; sedaj pa je pod tem pokrovom listič *Preloka: Tri sam dana kukuruzu brala*;
- pod pokrovom št. 35 je bil leta 1988 listič z napisom *Adlešiči: Zelena mala dubrava*, ki je sedaj pod pokrovom št. 36; pod pokrovom št. 35 pa ni več lističa;
- pod pokrovom št. 36 je bil leta 1988 listič z napisom *Preloka: Sveti mene jasna*

misečina, starinska, ki ga sedaj ni več v nobeni škatlici; tja je sedaj vstavljen listič *Adlešiči: Zelena mala dubrava*;

- pod pokrovom št. 37 je bil leta 1988 listič z napisom *Preloka: Dekle je na ganku stala*, ki ga sedaj ni več v nobeni škatlici; tja je sedaj vstavljen listič *Tri jetrve žito žele*, ki pa je drugačne vrste in napisan z drugo pisavo;
- pri valjih pod pokrovi št. 14, 18, 20 in 25 ni prišlo do nobenih sprememb.

Domnevamo lahko, da je nekdo po letu 1988 na podlagi prepoznanih posnetkov poskušal urediti zbirko valjev in je zamenjal nekaj pokrovčkov in lističev tako, da bi ustrezali posnetkom na valjih. Žal se je pri tem izgubilo nekaj lističev z naslovi.

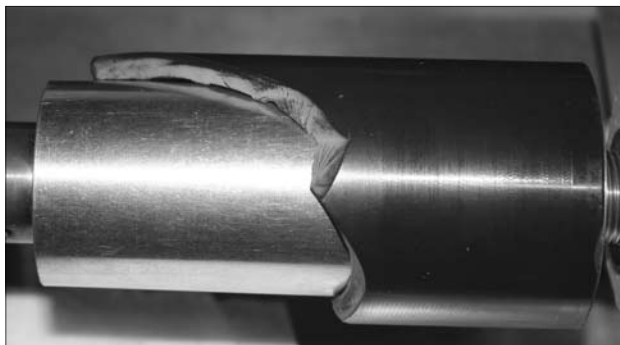
Presnemavanje leta 2005

1. in 2. junija 2005 so bili valji ponovno presneti v Phonogrammarchivu na Dunaju. Tudi tokrat sem na Dunaj odnesel vse cele valje, poleg tega pa še nekaj odlomljenih in razpočenih valjev, v upanju, da bi jih bilo morda mogoče restavrirati in predvajati. Vsega skupaj je bilo 15 škatlic z valji, ki so imeli na pokrovčku naslednje številke: 1, 3, 8, 14, 18, 20, 22, 25, 28, 30, 31, 35, 36, 37 in 38. Od tega je bil valj št. 3 močno odlomljen, vendar tako, da je ostala skoraj polovica valja nepoškodovana, medtem ko so bili valji št. 1, 22 in 28 razklani na dva ali več delov. Valj št. 8 je bil zlepljen iz več kosov že od prej.

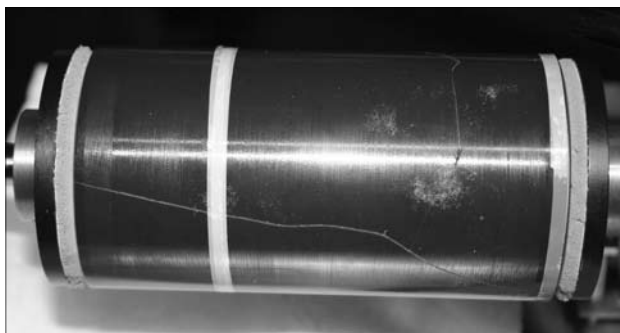
Na Dunaju je presnemavanje ponovno izvedel Franz Lechleitner, tokrat s sodobnim fonografom lastne izdelave. Ob presnemavanju sem dokumentiral tehnične podatke presnemavanja, beležil pa sem tudi okoliščine, nastavitve, komentarje in vizualne zanimivosti, pri čemer sem tudi fotografiral. S seboj sem imel tudi vso pisno dokumentacijo o prvem presnemavanju leta 1988, transkripcije Nika Štritofa in knjižico *Lepa Ane govorila*.

Podobno kot leta 1988 smo želeli najprej določiti ustrezno hitrost vrtenja valjev. S presnemavanjem smo zato začeli z valjem št. 36, na katerem je posneta pesem *Zelena mala dubrava*. Ta valj smo izbrali zato, ker je zelo dobro ohranjen, poleg tega pa je se je za to pesem ohranila tudi notna transkripcija posnetka. Za valjem št. 36 smo presneli še valj 37 in 38, nato pa presnemavali valje od št. 35 po padajočih številkah, tako da smo valja št. 3 in 1, ki sta bila poškodovana, presneli na koncu. Čisto na koncu smo presneli še valj št. 22, ki ga je bilo treba najprej restavrirati in začasno zlepiti. Valja št. 28 zaradi prevelike zdrobljenosti ni bilo mogoče sestaviti in presneti. Tako smo skupaj presneli 14 valjev, čeprav nekaterih zaradi poškodb ni bilo mogoče predvajati v celoti. Poleg valjev, ki so bili presneti že leta 1988, nam je uspelo delno presneti še valja št. 3 in 22, na katerih sta posnetka pesmi *Črnomaljsko kolo (Al je kaj trden ta vaš most)* in *Moj se dragi u boj sprema*.

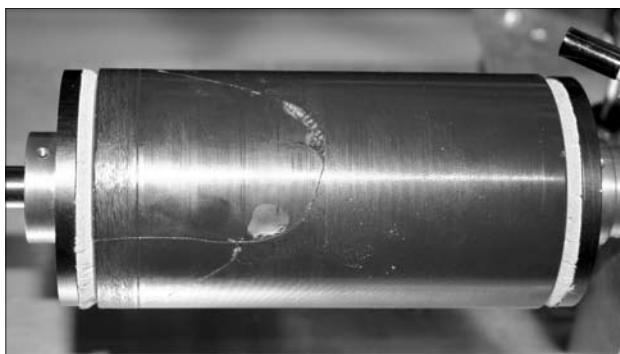
*Sl. 44 Odlomljen valj št. 3
(Foto: D. K.).*



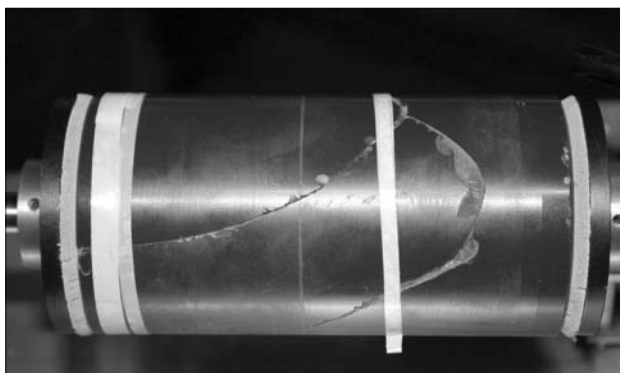
*Sl. 45 Začasno restavriran
počen valj št. 1 (Foto: D. K.).*



*Sl. 46 Že od prej zlepljen
valj št. 8 (Foto: D. K.).*



*Sl. 47 Začasno restavriran
večkrat počen valj št. 22 (Foto:
D. K.).*



Naslednji dan smo valja št. 8 in 22, ki sta bila močneje poškodovana, predvajali še s prirejenim Edisonovim fonografom, s kakršnim so bili predvajani valji leta 1988. Ta fonograf ima za pomik odjemnika z iglo vijačni mehanizem, kar zagotavlja pomik igle tudi pri močneje poškodovanih brazdah.

Nekaj valjev iz te zbirke je bilo predvajanih tudi kasneje v Sisku, pri Velimirju Krakerju, zbiralcu starih plošč, radijskih aparatov, gramofonov, fonografov in radioamaterju. Kraker je v sredini osemdesetih let prejšnjega stoletja sam izdelal oz. priredil fonograf in ga poimenoval »Electro Phonograph«; staremu fonografu je dodal električni motor ter ga opremil s sodobnim gramofonskim odjemnikom. S tem fonografom smo 22. junija 2005 v Sisku predvajali valje št. 38, 36, 14 in 35. Počenih in poškodovanih valjev na tem fonografu ni bilo mogoče predvajati.

Usoda posnetkov voščenih valjev Jura Adlešiča iz Bele krajine nam med drugim ponovno dokaže, kako so zvočni zapisi ranljivi in kako se s časom uničijo in propadejo; najpogosteje zaradi slabega ravnanja z njimi in zaradi neustreznih pogojev skladiščenja. Od domnevno 38 valjev, kolikor naj bi jih bilo posnetih v letu 1914, je sedaj celih le še 10. Tako je bilo v 90. letih uničenih in poškodovanih 28 valjev ali okoli 74 odstotkov zbirke. Preseneti tudi dejstvo, da so se nekatere poškodbe zgodile v zadnjem obdobju, ko se je že vedelo o pomembnosti in vrednosti teh posnetkov. Morda lahko to sicer pojasnimo z vidika tistih, ki v zbirki voščenih valjev, ko so že obstajali presnetki vsebine na nosilcih zvoka, ponovno vidijo le zbirko brez praktične glasbene vrednosti, za katero ni treba več skrbeti in služi le še kot zanimiv prikaz nečesa odsluženega. Ne moremo pa tega razumeti z vidika sodobnega, razgledanega raziskovalca, ki se zaveda, da je treba izvirne dokumente čim dlje ohraniti, saj vsebujejo mnogo več koristnih informacij kot še tako dober presnetek ali prepis. In tega se je zavedal Karel Štrekelj že ob ustanovitvi Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi leta 1905, ko je predlagal, naj posneti valji ostanejo shranjeni kot referenca notnemu zapisu.

FONOGRAFSKE PLOŠČE S POSNETKI SLOVENSКИH VOJAKOV 1. SVETOVNE VOJNE

Med 1. svetovno vojno smo Slovenci dobili nekaj novih posnetkov svojih ljudskih pesmi. Pomladi leta 1916 so jih zapeli slovenski vojaki v avstroogrski vojski, posnetke pa je naredil Leo Hajek, sodelavec Phonogrammarchiva Avstrijske akademije znanosti. Posnete vojaške pesmi slovenskih vojakov so bile del večjega projekta

V času 1. svetovne vojne so med zavezniškimi četami v Nemčiji, Avstriji in na Madžarskem sočasno potekali trije različni projekti zbiranja in raziskovanja vojaških pesmi. V Nemčiji je bilo zbiranje vojaških pesmi povezano

vojnega ministrstva, ki je želelo zbrati in posneti vojaške pesmi vseh etničnih in jezikovnih skupin takratne monarhije.

Pobuda za snemanje vojaških pesmi je prišla iz nekdanjega cesarsko-kraljevega vojnega ministrstva. Hajek v svojem poročilu navaja (Hajek 1916: 3), da se je 12. novembra 1915 šesti oddelek cesarsko-kraljevega vojnega ministrstva obrnil na dunajski Phonogrammarchiv s vprašanjem, ali pri njih že obstaja zbirka posnetkov vojaških pesmi. Ker je še ni bilo, so se odločili, da s pomočjo Phonogrammarchiva sami začnejo snemanje. Za snemalca so določili Lea Hajeka, sodelavca Phonogrammarchiva, ki ga je vojno ministrstvo zaradi projekta oprostilo vojaške službe. Ministrstvo je tudi določilo, kateri regimenti so primerni za snemanje, pri čemer pa so posebej pazili, da so bile vključene vse etnične in jezikovne skupine monarhije. Določili pa so tudi, naj se besedila pesmi delno popravijo in »omilijo«, če je potrebno.

Prve aktivnosti pri projektu so se začele 19. januarja 1916 v Phonogrammarchivu na Dunaju s snemanjem več nemških in romunskih ter ene madžarske pesmi. Kot navaja Hajek (1916: 4), so se odločili začeti snemanje pri dunajskih regimentih zaradi tehničnih razlogov, saj so lahko tako najlažje preizkusili obstoječe snemalne metode in jih prilagodili novi nalogi. Potem se je Hajek odpravil v Budimpešto, kjer je 29. januarja 1916 posnel pripadnike bosanskih regimentov, ki so peli srbsko-hrvaške pesmi. 1. februarja je prav tako v Budimpešti posnel več madžarskih vojaških pesmi, 9. februarja pa je sledilo snemanje čeških pesmi v Egerju, severovzhodno od Budimpešte. Hajek je nato odpotoval v Szaszvaros v zahodni Transilvaniji, kjer je 16. februarja posnel slovaške pesmi. Potem se je usmeril proti zahodu in 25. februarja posnel poljske pripadnike 90. pehotnega regimenta. Ko se je vrnil v Avstrijo, je Hajek

predvsem s sociološkim raziskovanjem, rezultati raziskave pa so bili objavljeni leta 1916 v knjigi Johna Meierja, vodilnega nemškega raziskovalca ljudskih pesmi tistega časa. Konec 1915 se je tudi Béla Bartók začel zanimati za vojaške pesmi. Za dovoljenje je zaprosil madžarsko vojno ministrstvo, ki mu je dovolilo zbirati gradivo pri dopolnilnih bataljonih. Zbrano gradivo je vključil v svojo veliko zbirko ljudskih pesmi. Bartók je aktivno sodeloval tudi pri pripravi in izvedbi javnega koncerta na Dunaju (*Historische Konzert*) 12. januarja 1918, za katerega je priredil skladbe in igral spremljavo na klavir; koncert je vseboval predvsem vojaške pesmi. Avstrijski fonografski projekt zbiranja je bil med vsemi tremi projekti najbolj sistematičen, predvsem zaradi zvočnega snemanja, ki je ustvarilo razmeroma zanesljive zvočne dokumente, in tudi zaradi želje, da zajamejo celotno območje monarhije z vsemi etničnimi skupinami in njihovimi jeziki. Projekt se je zaključil z dragocenim poročilom o dobljenem gradivu, o metodah zbiranja in o pogojih, v katerih je bilo gradivo dokumentirano. Omenjeno poročilo in snemalni zapisniki (*protokoli*) z zapisi besedil in notnimi zapisi melodij tako omogočajo razmeroma dobro ovrednotenje posnetega gradiva celo po več kot devetih desetletjih. (Elschek 2000: 40–41.)

Dr. Leo Hajek (1886–1975), fizik po izobrazbi, je od 1912 delal v Phonogrammarchivu kot asistent. Njegova osnovna zadolžitev je bila izpopolniti snemalno opremo. Kasneje, v letu 1928, je postal direktor arhiva in ostal na tem položaju do leta 1938.

3. marca 1916 posnel furlanske, italijanske in slovenske pesmi v Radgoni (Radkersburgu) na Štajerskem. Od tam je odpotoval v Karlovac na Hrvaško, kjer je 12. marca posnel hrvaške pesmi. Še eno snemanje slovenskih pesmi je bilo ponovno na Štajerskem, 20. marca v Judenburgu. Potem je odšel v Salzburg, kjer je 27. marca posnel nemške pesmi. Naslednje snemanje nemških pesmi je bilo 11. aprila v Pragi. Na koncu je posnel še ukrajinske pesmi 15. aprila v Bielitzu v Galiciji. Po tem se je vrnil na Dunaj, kjer je še dvakrat snemal nemške pesmi: 23. aprila in 3. maja 1916. (Lechleitner G. 2000: 35.)

NAMEN IN ORGANIZACIJA SNEMANJA

Ker je bil pokrovitelj zbiranja in snemanja vojno ministrstvo, je bil projekt voden v skladu z njihovimi cilji in pričakovanji. Snemanje je bilo navdihnjeno z znanstvenim interesom, vendar brez dvoma tudi z vojaškimi psihološkimi in taktičnimi nameni. Tako je bila vsiljena stroga cenzura pri izbiri pesmi, ki so jo izvajali poveljujoči oficirji oddelkov. Strogo so pazili tudi pri izbiri pevcev in njihovega repertoarja, saj je moral biti izbor v skladu z uradnimi nameni projekta. Predvsem so cenzurirali besedila pesmi, saj je bilo mogoče ravno besedila razmeroma preprosto nadzorovati. Da bi pesmi ustrezale izbranemu kriteriju, so morale biti patriotskega značaja, dovoljene pa so bile tudi ironične različice vsebine, če je prikazovala sovražnika v poniževalnem položaju. Peli so lahko tudi pesmi z »nevtralnno«, »neškodljivo« vsebino, kot npr. ljudske in ljubezenske pesmi. V splošnem je bil namen projekta posneti domoljubne pesmi, ki povečujejo zmago in slavijo vojno, pa tudi pesmi, ki se posmehujejo sovražniku ali mečejo nanj slabo luč. (Primerjaj Elschek 2000.)

Poveljujoči oficirji izbranih regimentov so bili vnaprej obveščeni o snemanju. Naprošeni so bili, da izberejo primerne pevce, kakor tudi, da med nižjimi oficirji prikrbijo ljudi za zapisovanje in prevod besedila pesmi. Hajek zadovoljen poroča (Hajek 1916: 5), da so mu oficirji ali pevovodje skoraj zmeraj pomagali pri dokumentiranju posnetih pesmi. Prav tako je bilo zelo dobro, kot piše Hajek, da je svoj prihod k regimentu sporočil nekaj dni vnaprej, tako da so se lahko pevci na snemanje pripravili. Pevce je navadno vodil nekakšen »predpevec«, s katerim se je Hajek pred snemanjem neformalno pogovoril, mu na kratko predstavil namen in potek snemanja ter ga seznanil s fonografom. Z njim se je tudi pogovoril o pripravljenem pevskem programu, iz katerega sta nato skupaj določila pesmi za snemanje. Če je bilo le mogoče, so imeli pevci že zapisana besedila in note pesmi, kar je precej olajšalo izbor pesmi za snemanje

Des Phonographierten

Platte Nr. 2543

Vor- und Zuname _____
 Geschlecht _____ Rasse, Stamm _____
 Alter _____ Beruf _____
 Geburtsort-Provinz-Land _____
 Wohnort-Provinz-Land Matunovo 7.K. 17.
 war früher sesshaft in _____ bis _____
 reist viel, ist viel gereist, wann? wo? _____
 Wohnort-Provinz-Land der Eltern _____
 Heimat des Vaters _____ der Mütter _____

Inhalt:

Transkription.

Des Transkriptors Name, Beruf, Muttersprache _____

Der Aufnahme

72!
Touren pro Minute. 72

Datum, Ort-Provinz-Land 20/III 1916 Tušenberg
 Art des Gegenstandes _____
 Eigenes, Fremdes, schon Gedrucktes _____
Sprache, Dialekt, Mundart slowenisch
Musik, vokal oder instrumental } stimmenlos
 ein- oder mehrstimmig }
 Stimmgattung oder Instrumente }
Geräusche, Schreiben etc. _____
 Art der Membran Ed. des Trichters gr. m. kop.
 Name des Phonographisten _____ Beruf _____

Uebersetzung.

Des Uebersetzers Name _____

Zum Teile durch Anstreichen zu erledigen.

Sordit je ze zelen.

Allargretto

Allegretto

Allegretto

(---) sibir. uing. Rhythmusverm. bei d. Schlußfiguren vorgeh. sein.

Sl. 48 Protokol s snemanja ljudske pesmi, ki so jo peli slovenski vojaki I. svetovne vojne (Schüller 2000: CD-Rom).

ter kasnejši zapis *protokola* (zapisnika snemanja). Po takšni pripravi je nato naslednje dni sledilo snemanje. Hajek tudi poroča, da mu je pri samem snemanju, še posebej pa pri komuniciranju s pevci, prišlo zelo prav njegovo precejšnje znanje češkega jezika, ki ga je v času služenja vojaščine razširil tudi v t. i. »vojaško slovanščino«, mešanico drobcev nemščine in slovanskih jezikov, nekakšen produkt skupnega poveljujočega jezika, ki ga je razumel skoraj vsak slovanski vojak.

Ko je Hajek začel snemanje za projekt vojaških pesmi, je imel na voljo izpopolnjen snemalni aparat, »arhivski fonograf tip IV«, ki se je že izkazal na več snemalnih odpravah in ki so ga že uporabljale sorodne znanstvene ustanove. Ta aparat je snemal zvok podobno kot njegovi predhodniki: v globinski pisavi na voščene plošče, vendar je bil precej lažji in preprostejši za uporabo kot njegovi predhodniki. Na prvi snemalni odpravi dunajskega Phonogrammarchiva leta 1901 so na primer uporabljali aparat, ki je brez opreme tehtal 45 kg. Pri kasnejši različici aparata, pri »arhivskem fonografu tip III« iz leta 1905, se je teža že manjšala na 17 kg, tip IV pa je bil še lažji in preprostejši za uporabo. (Lechleitner F., 2000: 37.)

Hajek je uporabljal »arhivski fonograf tip IV« za vsa snemanja vojaških pesmi. Pritoževal se je samo nad razmeroma kratkim časom snemanja. Zaradi razmeroma majhnega premera plošče (15 cm) in hitrosti vrtenja 70 obratov na minuto pri glasbenih snemanjih, je bilo trajanje posnetka na eni plošči nekoliko pod 2 minuti. Zato je bilo nemogoče posneti daljše pesmi v celoti; navadno so posnete le prve kitice pesmi, izjemoma pa je kakšna pesem posneta po delih na več ploščah.

Vendar pa Hajek ni imel težav pri snemanju večjih zasedb in je glede tega celo zelo pohvalil snemalni aparat (Hajek 1916: 4). Izšolani fizik je bil očitno tako izurjen v postavljanju in grupiranju pevskih skupin in regimentovskih godb pred snemalnim lijakom, da se celo pesmi ob spremljavi godb na pihala razločno slišijo in razumejo. V primerjavi z drugimi nekomercialnimi posnetki iz obdobja 1. svetovne vojne lahko ugotovimo, da zvenijo posnetki vojaških pesmi zelo dobro, še posebej večglasni posnetki pesmi in pevski zbori ter instrumentalne viže (Lechleitner G. 2000: 36).

Po mnenju Franza Lechleitnerja, upokojenega vodje tehničnega oddelka Phonogrammarchiva na Dunaju, je tehnična raven vseh Hajekovih posnetkov vojaških pesmi razmeroma visoka. Jakost zvoka je dobro uravnana in zvok je brez večjih popačenj. Vsi posnetki so zelo jasni in neželeni ropot in šum iz okolice, kot npr. ropot pogonskih zobnikov aparata, so komaj zaznavni. (Lechleitner F. 2000: 37.)

POSNETKI SLOVENSКИH PESMI

V okviru projekta je bilo vsega skupaj posnetih 84 fonografskih plošč, ki predstavljajo pesemsko izročilo enajstih etničnih skupin nekdanje Avstro-Ogrske. Zanimivo je, da smo Slovenci zastopani kar z devetimi ploščami,²⁶ na katerih je skupaj posneto deset pesmi. Le Nemci imajo več posnetkov (21 plošč), vse ostale etnične skupine, med

²⁶ Hajek v svojem poročilu verjetno pomotoma napačno navaja število in označbe fonografskih plošč slovenskih pesmi: »Nr. 2538–2545, 2581, 2582« (Hajek 1916: 8). Iz zapisanega je namreč razbrati, da je posnetih 10 plošč, vendar iz popisa fonografskih plošč ugotovimo (Katalog II s. a.: 9), da plošča št. 2539 ni posneta s slovensko, temveč z italijansko pesmijo.

drugimi tudi po številu prebivalcev precej številčnejši narodi, kot npr. Poljaki, Ukrajinci, Madžari, Čehi itn., pa manj kot Slovenci. Morda tudi zaradi tega, ker so bile Hajeku slovenske pesmi še posebej všeč, tako da je poleg posnetkov zbral tudi nekaj dodatnih besedil in melodij pesmi, ki jih zaradi varčevanja s fonografskimi ploščami ni mogel posneti (Hajek 1916: 8). Žal se to pisno gradivo najverjetneje ni ohranilo, saj ga v Phonogrammarchivu danes ni bilo mogoče najti (Lechleitner G. 2006 u. v.). Podobno visoko mnenje o slovenskih pesmih v tej zbirki ima tudi O. Elschek, saj jih je označil za najbolj impresivne izmed vseh (Elschek 2000: 46).

Leta 1916 je Hajek med vojaki 1. svetovne vojne posnel naslednje slovenske pesmi:

Oznaka posnetka	Naslov ali prvi verz pesmi	Datum in kraj snemanja	Pevci
Ph 2581	Moj fantič je na Tirolsko vandral	3. 3. 1916, Radkensburg	Moški zbor 97. pešpolka
Ph 2582	Ko psi zalajajo	3. 3. 1916, Radkensburg	Moški zbor 97. pešpolka
Ph 2538	Kaj si je zmisлил naš cesar, naš kralj	20. 3. 1916, Judenburg	Moški oktet 17. pešpolka
Ph 2540	Nekoč v starih časih	20. 3. 1916, Judenburg	Moški kvartet 17. pešpolka
Ph 2541	Regiment po cesti gre	20. 3. 1916, Judenburg	Moški zbor 17. pešpolka
Ph 2541	Moj fantič je za frajtarja	20. 3. 1916, Judenburg	Moški zbor 17. pešpolka
Ph 2542	Oj ta vojaški boben	20. 3. 1916, Judenburg	Moški zbor 17. pešpolka
Ph 2543	Gozdič je že zelen	20. 3. 1916, Judenburg	Moški zbor 17. pešpolka
Ph 2544	Dobro jutro ljubca moja	20. 3. 1916, Judenburg	Moški zbor 17. pešpolka
Ph 2545	Fantje se zbirajo	20. 3. 1916, Judenburg	Rudolf Knez, 28 let, učitelj, iz 17. pešpolka in zbor

Vse posnete pesmi imajo v spremnih *protokolih* zapisana besedila in notni zapis melodij. Oboje so verjetno pripravili pevci že vnaprej in so izročili Hajeku ob snemanju oz. so vsebino priložili ali prepisali v sam *protokol*. Dobro dokumentiranje vsebine in uporabljene tehnične opreme je značilno za vse posnetke v dunajskem Phonogrammarchivu, zato sodi tudi to gradivo med najboljše dokumentirano zvočno gradivo slo-



Sl. 49 Stražarska četa 17. pešpolka v Judenburgu leta 1916 (Vir: Foto arhiv GNI).

venskih ljudskih pesmi. Vseeno pa Gerda Lechleitner ugotavlja, da le malo zapisnikov s snemanj dosega sodobne zahteve terenskega dokumentiranja in da je občasno najti tudi netočne ali nepopolne *protokole* (Lechleitner G. 2000: 36).

USODA ZBIRKE

Usoda zbirke posnetkov slovenskih pesmi vojakov iz 1. svetovne vojne je enaka usodi ostalega zvočnega gradiva v Phonogrammarchivu na Dunaju. Čeprav so bili posnetki narejeni že 1916, je bilo potrebno kar nekaj časa, preden so bili na voljo strokovni javnosti v obliki arhivskih plošč; ker je med 1. svetovno vojno primanjkovalo gradiva za plošče, je arhivsko delo v zgodnjih 20. letih mirovalo. Iz izvornih voščenenih plošč so na srečo izdelali kovinske matrice, ki so se edine ohranile med bombnim napadom v 2. svetovni vojni. Šele v letih 1962–1964 so bili, po številnih poskusih z najrazličnejšimi snovmi, iz kovinskih matric ponovno odtisnjeni pozitivni iz sintetične smole in iz njih narejeni presnetki na magnetofonski trak. Tako je to zvočno gradivo lahko postalo ponovno dostopno poslušalcem.

Matija Murko je že leta 1929 navedel naslove vseh desetih fonografiranih slovenskih ljudskih pesmi vojakov in zaključil: »Teh 10 skoz in skoz jako

Odbor za nabiranje slovenskih narodnih pesmi (OSNP) je bil dobro seznanjen z zbiralno akcijo vojnega ministrstva in fonografsko zbirko posnetih pesmi ter je tudi sam razmišljal o zapisovanju ljudskih pesmi med vojaki. Iz zapisnika izrednega sestanka OSNP, ki je bil decembra 1916 (A-OSNP m 8, zapisnik 17. 12. 1916) razberemo, da je bil Matija Murko takrat zasebno v Ljubljani in je izkoristil priložnost za sejo OSNP. Na njej so razpravljali predvsem o delu odbora med vojno. Murko odbornikom poroča, da zaradi vojne celotna zbiralna akcija v Avstro-Ogrski miruje, vendar ni potrebno, da je tudi slovenski odbor neaktiven. Predlaga, da se osredotočijo na »vprašanje, kaj ljudje v vojni

lepih pesmi in še druge nefonografirane bo seveda treba porabiti za bodočo izdajo. Lahko se na Dunaju preprišajo, še bolje pa bi bilo naročiti posnetke imenovanih plošč za Ljubljano« (Murko 1929: 46). Žal se to ni zgodilo in slovenska strokovna javnost je na posnetke pozabila. Na te posnetke slovenskih ljudskih pesmi so očitno pozabili tudi v Phonogrammarchivu, saj nas nanje, kljub večkratnem povpraševanju o morebitnih slovenskih posnetkih v njihovem arhivu, niso nikoli opozorili. Sodelavci Phonogrammarchiva se tudi ne spominjajo, da bi bilo to gradivo kdaj prej kje objavljeno ali da bi se zanj kdo posebej zanimal (Lechleitner G. 2006a u. v., Lechleitner F. 2006a u. v.).

Sam sem prvič izvedel za posnetke leta 1999, ko sem se udeležil konference IASA, ki je tega leta potekala na Dunaju v soorganizaciji Phonogrammarchiva. V okviru konference so pripravili manjšo razstavo o delu Phonogrammarchiva in njihovih zvočnih zbirkah, ob tem pa izdali tudi tiskano brošuro s priloženo CD-ploščo z arhivskimi zvočnimi posnetki (Schüller 1999a). Eden od posnetkov na plošči je bila tudi pesem *Moj fantič je na Tirolsko vandral* iz zbirke posnetkov vojakov 1. svetovne vojne; ta posnetek je predstavljal zbirko vojaških pesmi na plošči. Presenečen sem izvedel, da je posnetkov slovenskih pesmi v tej zbirki še več in da bo kmalu objavljeno celotno gradivo posnetkov vojakov 1. svetovne vojne, ki ga hranijo v arhivu. Zato so mi svetovali, naj v GNI počakamo na objavo in gradiva ne pridobimo vnaprej in brez obširne spremne dokumentacije. Gradivo je bilo skupaj s *protokoli*, notnim in slikovnim gradivom ter obsežnimi strokovnimi komentarji naslednje leto res objavljeno kot četrta publikacija v seriji zgodovinskih zvočnih dokumentov iz Phonogrammarchiva z naslovom *Vojaške pesmi cesarsko-kraljeve vojske* (Schüller 2000). Tako je šele objava vseh vojaških pesmi

pojejo« in »*kaj pojejo vojaki v taboriščih*«. Murko je prepričan, da je zbiranje ljudskih pesmi lahko tudi v vojnem času zelo uspešno. V svoji kasnejši razpravi o OSNP namreč piše: »*Hitro na početku mobilizacije so mi pripovedovali učitelji iz Savinjske doline, ki so se pripeljali z moštvom svojih krajev na vozovih v Celje, da so naenkrat oživele narodne pesmi, katerih prej nikoli niso slišali*« (Murko 1929: 45).

Murko na sestanku poroča tudi o njegovi pobudi in kasnejšem urgiranju glavnemu odboru na Dunaju glede fonografiranja slovenskih ljudskih pesmi. Žalostno ugotavlja: »*Zgodilo pa se ni nič. Prišla je vojna.*« (A-OSNP m 8, zapisnik 17. 12. 1916) Nato odbornike seznanil o projektu fonografiranja vojaških pesmi vojnega ministristva, ki je »*zaukazalo nabirati med vojaki vseh narodnosti. Poročilo o tem je napisal dr. Leo Hajek*«. Odborniki OSNP razpravljajo o možnostih zbiranja ljudskih pesmi med slovenskimi vojaki in v zapisnik zapišejo, da bi za takšno zbiranje »*morali oziralno prositi armadno oberkomando. Polki pridejo v poštev: 7, 17, 47, 87, 97. Pri 27. artiljerija, konjenica.*« Predlagajo tudi, da »*naj bi vojaki sami zapisovali, pošlje se jim notni papir*«. Na koncu odborniki sklepajo, da zbiranja vojaških pesmi ne bodo začeli na svojo roko in zadalžijo Murka, da se o tem posvetuje s predsednikom glavnega

odbora Karlom von Wienerjem. Vsekakor je treba za takšno dejavnost najprej dobiti dovoljenje. Wiener je na pobudo slovenskega odbora odgovoril, da »je že vojno ministrstvo samo vzelo to delo v roke« (Murko 1929: 45) in zato ni potrebno, da slovenski odbor sam zbira in fonografira med vojaki.

iz Phonogrammarchiva na CD z bogato spremno dokumentacijo vrnila pesmi iz pozabe in jih naredila dostopne tudi širšemu krogu Slovencev. Skupaj z ostalim zvočnim gradivom iz zgodnjega obdobja zvočnih snemanj v Phonogrammarchivu iz let 1899–1950 je tudi zbirka slovenskih pesmi vojakov 1. svetovne vojne od leta 1999 vključena v Unescov seznam »Spomin sveta – Memory of the World«.

VOŠČENI VALJI MATIJE MURKA



Dr. Matija Murko (1861–1952), slavist, primerjalni slovstveni zgodovinar in etnograf, se je rodil v Drsteli pri Ptujju 10. februarja 1861. Leta 1880 je odšel na Dunaj študirat germanistiko in slavistiko, kjer je 1886 tudi doktoriral. S štipendijo dunajske univerze je leta 1887 za leto in pol odšel v Rusijo, kjer je preučeval predvsem starejšo rusko književnost, zanimalo pa ga je

Matija Murko je pri svojem študiju ljudske kulture močno povezan tudi s slovenskim ljudskim izročilom. Njegovo delo je bilo predvsem organizacijsko in vodstveno. S slovensko ljudsko pesmijo se je aktivno ukvarjal od leta 1905, ko je postal član in podpredsednik OSNP, po smrti Karla Štreklja leta 1912 pa predsednik odbora. O delu odbora je napisal obširno poročilo, kjer je podal tudi program o nadaljevanju dela na tem področju. Čeprav je pri svojem etnografskem delu veliko raziskoval na terenu in svoje delo pogosto zvočno in fotografsko dokumentiral, pa ni nikoli neposredno raziskoval slovenske ljudske glasbe. Rezultati njegovih terenskih potovanj so namreč poleg znanstvenih dognanj in obsežnih poročil tudi bogate zvočne in fotografske zbirke terenskih posnetkov, ki so zelo natančno in podrobno dokumentirane. Zato lahko na podlagi teh zbirk in spremnih dokumentov precej dobro rekonstruiramo tehnične in praktične možnosti takratnih snemalnih naprav pri terenskem etnomuzikološkem delu. Usodo njegovih zvočnih zbirk, njihovo zaščito, arhiviranje in uporabo v etnomuzikoloških raziskavah je prav tako mogoče dobro slediti skozi čas, zato lahko služijo kot vodilo pri preučevanju drugih etnomuzikoloških zbirk tistega časa.

Murko je, predvsem na podlagi lastnih in tujih pozitivnih izkušenj s fonografom, tudi odločilno pripomogel k nakupu in uporabi fonografa za OSNP, s katerim so nastali terenski posnetki v Beli krajini. Poleg tega se je izkazalo, da poleg ohranjenih originalnih Murkovih valjev obstaja tudi več generacij presnetkov, ki so bili narejeni v različnih obdobjih in z različno tehnologijo, kar omogoča primerjavo presnetkov med sabo in ugotavljanje njihove ustreznosti kot znanstvenega vira pri etnomuzikoloških raziskavah.

Zanimanje za preučevanje slovanske etnografije se je pri Murku kazalo že v zgodnjem obdobju njegovega študija v Rusiji, kjer je med drugim prebiral tudi etnografske publikacije. Kmalu je začel z različnimi recenzijami, poročili in komentarji o etnografskih publikacijah in dogodkih, pozneje pa, ko je na lastne oči spoznal slovanski svet, je prešel v intenzivni študij etnografije in se nazadnje specializiral za jugoslovansko narodno epiko. Pri svojem raziskovanju je začel uveljavljati tudi metodo terenskega dela. Prepričan je bil, da je treba južnoslovansko narodno epiko, če naj spoznamo njeno »biologijo«, študirati v njenem okolju, kar ga je že zgodaj napotilo na teren. V letih od 1909 do 1932 se je večkrat odpravil na terenska potovanja po Balkanu; svoje izkušnje in spoznanja je objavljaval v poročilih v različnih revijah, nekatera posamezna vprašanja pa je obdelal tudi v monografskih publikacijah. V obširni monografiji *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, ki je izšla leta 1951 v Zagrebu, je poročal o svojih potovanjih v letih 1930–1932 in podal izsledke preučevanja narodne epike.

Murko je uporabljal zvočno dokumentiranje samo pri terenskem delu, kjer je raziskoval ljudsko epiko. Zaradi objektivnih in finančnih razlogov ni mogel uporabljati snemalne naprave na vseh terenskih potovanjih. Tako lahko njegove zvočne

tudi sodobno rusko življenje. Po vrnitvi je pri ministrstvu za zunanje zadeve postal poročevalec o slovanskih listih in se tako dobro seznanil z vsemi slovanskimi jeziki in z razmerami v slovanskih deželah. V tem času je predaval slovenščino in ruščino na različnih ustanovah. Leta 1897 se je na dunajski univerzi habilitiral za slovansko filologijo. Leta 1902 je postal kot Krekov naslednik redni profesor slovanske filologije in vodja seminarja za slavistiko v Gradcu, v začetku leta 1917 pa profesor slavistike v Leipzigu. Po 1. svetovni vojni je bil imenovan za profesorja slavistike na univerzi v Zagrebu, vendar se je rajši odločil za novoustanovljeno stolico za južnoslovanske jezike na Karlovi univerzi v Pragi, kjer je bil zelo udeležen ob novi organizaciji slavističnega študija. Leta 1928 je postal redni član, leta 1932 pa predsednik Slovanskega inštituta v Pragi. Januarja 1931 se je upokojil in do svoje smrti leta 1952 živel v Pragi. V svojem znanstvenem delu se je posvečal tako filološkim vprašanjem v najširšem pomenu besede kot tudi publicistiki in etnografiji. Veliko pa je tudi njegovo delo, ki ga je opravil na organizacijskem področju kot znanstvenik in narodni delavec. O njegovem velikem mednarodnem ugledu v znanstvenem svetu priča med drugim častni doktorat praške univerze ter dejstvo, da je bil častni, redni

in dopisni član mnogih domačih in tujih znanstvenih ustanov ter združb. (Glonar 1952: 169.)

posnetke razdelimo na dva dela: dunajsko gradivo iz potovanj v letih 1912 in 1913 ter praško gradivo iz potovanj v letih 1930–1932. Namen snemanj, snemalni postopek in potek snemanj je pri vseh potovanjih podoben, predvsem pa se oba sklopa posnetkov razlikujeta po vrsti snemalne aparature in zvočnem nosilcu: fonografskih ploščah in voščenih valjih. Različna pa je tudi usoda posnetkov, saj so bili dunajski posnetki vas čas v rokah arhivske ustanove, ki je visoko specializirana za zaščito in obdelavo zvočnega gradiva, medtem ko so bili praški posnetki prepuščeni bolj nestrokovni arhivski oskrbi. Murko je vsa svoja snemanja zelo dobro dokumentiral, tudi s tehničnega vidika, kar se izkaže za izredno koristno pri ugotavljanju ustreznih parametrov predvajanja zvočnih nosilcev. Ker so tudi drugi zvočni posnetki dunajskega Phonogrammarchiva praviloma dobro dokumentirani, je spremna dokumentacija predvsem pomembna pri praškem gradivu. Zato bo praška zbirka kasneje tudi podrobneje obdelana.

Matija Murko je opravil osem terenskih potovanj pri preučevanju ljudske epike na Balkanu. Na prvo potovanje je odšel leta 1909 v Bosansko krajino, vendar takrat še ni uporabljal fonografa. Drugo potovanje je bilo leta 1912 v severozahodno Bosno, pri tem pa je uporabljal arhivski fonografski aparat Phonogrammarchiva z Dunaja. Naslednje leto je na svojem tretjem potovanju po srednji Bosni in Hercegovini ponovno uporabljal arhivski fonograf Avstrijske akademije znanosti. Leta 1914 je želel ponovno na teren, tokrat v severovzhodno Bosno, Srbijo in Črno goro, vendar je to preprečila 1. svetovna vojna. Večkratni prošnji Avstrijske akademije znanosti, naj napiše obširno sistematično študijo o srbsko-hrvaški ljudski epiki, ni mogel ustreči, dokler ne bi preučil vseh področij, kjer ta epika še živi. Domači znanstveniki se njegovim pozivom k zbiranju in dokumentiranju epskih pesmi niso odzvali, zato se je Murko odločil leta 1924 ponovno oditi na teren, tokrat v zahodni Novopazarski Sandžak, vendar brez fonografa. Leta 1927 je opravil kratko potovanje v Makarsko primorje, peto po vrsti, ponovno brez fonografa. V naslednjih treh letih pa je izvedel obsežne terenske raziskave, ki jih je izčrpno zvočno in fotografsko dokumentiral, pri čemer sta mu pomagala sinova Stanko in Vladimir. Leta 1930 je na svojem šestem terenskem potovanju prepotoval najprej severozahodno Srbijo, vzhodno Bosno in del Črne gore, kjer mu je pomagal sin Vladimir, ki ga je kasneje zamenjal Stanko na potovanju po ostalem predelu Črne gore, Metohije, Stare Srbije in vzhodnega dela Sandžaka. Leta 1931 ga je na sedmem potovanju ponovno spremljal sin Stanko, tokrat po srednji in jugozahodni Srbiji, nekaterih krajih jugovzhodne Bosne in hribovitih predelih Dalmacije. Svoje osmo in zadnje potovanje je Murko opravil po domovini Ivana Meštrovića ter preostalih dalmatinskih krajih: Dubrovnik z okolico, otoki, Boka Kotorska in Črnogorsko primorje. Tudi na tem potovanju ga je spremljal sin Stanko. (Murko V. 1963.)

DUNAJSKO GRADIVO

Dunajsko gradivo je bilo posneto s pomočjo arhivskega fonografa Phonogrammarchiva Avstrijske akademije znanosti na dveh potovanjih v letih 1912 in 1913. Obe potovanji sta bili izvedeni v poletnih počitnicah in s podporo Balkanske komisije Avstrijske akademije znanosti. O svojih izkušnjah in rezultatih dela s fonografom je napisal dve podrobni poročili (glej Murko 1912, Murko 1915), iz katerih je mogoče ugotoviti namen uporabe fonografa pri terenskem delu ter njegove dobre in slabe lastnosti. Vsakemu poročilu je dodan tudi podroben seznam vseh posnetih plošč, v katerem so pri vsakem posnetku opis vsebine, podatki o pevcih ter posamezne vsebinske in tehnične opombe. Na teh potovanjih je Murko posnel skupaj 82 fonografskih plošč.

Murko v prvem poročilu piše (Murko 1912: 1), da je prvotno želel uporabiti fonograf predvsem zato, da bi lahko v celoti in zvesto zapisal epske pesmi neposredno ob izvajanju. Dotedanja besedila epskih pesmi so namreč temeljila na narekovanju pesmi ali pa na zapisih le drobnih segmentov izvajanja, saj besedila ob petju ne more zapisovati niti najbolj izurjen stenograf. Za fonograf se je odločil na podlagi poročil, ki sta jih napisala Milan von Rešetar in Paul Kretschmer s svojih prvih poskusnih snemanj in v katerih priporočata uporabo fonografa predvsem pri raziskovanju ljudskih pesmi. Murko je na podlagi poskusov z arhivskim fonografom, ki se je nahajal na Indoevropskem inštitutu graške univerze, takoj ugotovil, da prvotnega namena ne bo mogel uresničiti, saj lahko posname na eno ploščo le 20–30 verzov, ob upoštevanju petja ob glasbeni spremljavi (npr. gusle, tambura) pa še manj. Za posnetek ene daljše epske pesmi bi tako potreboval prek 350 plošč, kar pa Phonogrammarchiv ni posnel na vseh svojih snemanjih niti v enem letu. Zato je želel s pomočjo fonografa ugotoviti predvsem način izvajanja pesmi, preučiti število zlogov verza, ritem in njegov odnos do besednega poudarka, narečne posebnosti in druge govorne značilnosti.

Pri delu s fonografom ga je nekoliko motila njegova teža z vso potrebno opremo (73 kg) in način pakiranja v treh zabojih, kar je povzročilo neroden transport ter zamudno delo pri pripravi in izvedbi snemanja. Kljub temu pa je ravno fonograf pripomogel k novim spoznanjem pri preučevanju ljudske epike. Posnetki so nesporen dokaz, da pevci med petjem vokale in celo zloge na koncih verzov požirajo, zloge pa lahko tudi dodajajo v besede. Za najpomembnejše spoznanje pa se je treba zahvaliti predpisu Phonogrammarchiva, da morajo pred snemanjem najprej zapisati besedilo pesmi. Pri tem je odkril, da pevci tudi majhne dele pesmi pri vsakem izvajanju spreminjajo (npr. pri petju za zapisovanje, petju pred fonografom za vajo in petju za snemanje), česar do tedaj na slovanskih tleh ni še nihče opazil in opozoril na to. Odstopanja v besedilu niso malenkostna, ampak se spremenijo celotni verzi oz. njihovo število; celo sam začetek pesmi se lahko spreminja. Še večja pa so odstopanja med narekovanjem besedila pesmi in samim petjem, saj pevci pri narekovanju hitro preidejo v pripovedovanje (prozo) ali

pa sploh ne morejo počasi narekovati. Večkrat se pri zapisovanju pojavljajo tudi napake zapisovalca. Murko je večinoma snemal le začetke pesmi, vendar se je izkazalo, da je število posnetih verzov manjše, kot je predvideval. Zaradi pogostih menjav plošč je prišel do presenetljive ugotovitve, da pevec petja ni bil sposoben prekiniti in ga od prekinitve naprej ustrezno nadaljevati. Zato je pri menjavi plošče večkrat prosil pevce za ponovno petje pesmi od začetka, pri čemer je nato snemal le od tam naprej, kjer je na prejšnji plošči zmanjkalo prostora. Murko pevca slikovito primerja z lajno, ki pesem odigra do konca in mora znova začeti, če želimo ponovno slišati neki del pesmi. Pri tem pa pevec pesmi ne predstavi na enak način kot prej. (Murko 1912: 7–8.)

Na potovanju leta 1912 je Murko posnel 46 plošč z dvajsetimi pevci. Nekaj zadnjih posnetkov je tehnično slabših, zato je predlagal, da jih ni treba galvanoplastično obdelati. (Murko 1912: 10.)

Naslednje leto, leta 1913, je Murko izvedel podobno terensko potovanje kot leto prej in s pomočjo fonografa na drugem geografskem predelu potrdil nekatere ugotovitve iz prejšnjega leta. Posameznim posebnostim pri pevskem izvajanju se je podrobneje posvetil in jih zvočno dokumentiral. Na novo je ugotovil predvsem to, da je petje hercegovskih epskih pevcev hitrejše, saj je lahko na eno ploščo posnel občutno več verzov kot leto poprej. Leta 1913 je imel Murko na potovanju le 36 plošč, ki mu jih je prehitro zmanjkalo, kar je obžaloval. (Murko 1915: 7)

Murko večkrat tudi komentira tehnično kakovost svojih posnetkov, saj jih je sprti preverjal na terenu, svoje opombe pa zabeležil v spremni *protokol*. Poleg tega je leta 1914 preposlušal svoje galvansko obdelane posnetke in jih primerjal z opombami v *protokolu*. Ugotovil je, da so posnetki na odlitkih nekoliko slabše kakovosti kot na izvornikih in se besedila občasno slabše razumejo. Vendar dodaja, da je razumljivost besedila epskega pevca že tako vprašljiva, saj ga pogosto razumejo le tisti domačini, ki niso izgubili občutka za ljudsko izražanje. Murko se je tako prepričal, da je fonograf kljub nepopolnostim zelo primeren ravno za snemanje in preučevanje ljudskih pesmi. (Murko 1915: 9.)

Usoda teh posnetkov je enaka usodi drugega gradiva v dunajskem Phonogram-marchivu; med 2. svetovno vojno so bili izvorniki uničeni, ohranili pa so se galvanski negativni in spremna dokumentacija v *protokolih*. O tem se je prepričal tudi Vladimir Murko, ki je po očetovi smrti poskušal zbrati in urediti očetovo zapuščino. Bil je ganjen nad skrbjo, ki jo posvečajo očetovi zvočni zbirki v dunajskem Phonogram-marchivu, še posebej, ker je poznal usodo praškega gradiva (Murko V. 1963: 117). Gradivo je bilo kasneje presneto na magnetofonske trakove, leta 2005 pa ponovno presneto s plošč in bo kmalu objavljeno v seriji zvočnih publikacij Phonogram-marchiva.

PRAŠKO GRADIVO

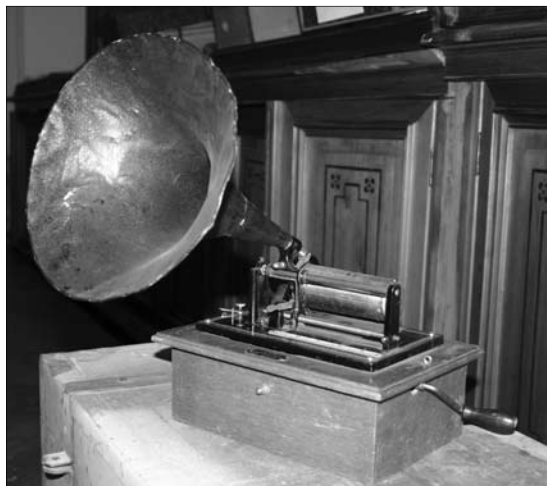
Praško gradivo obsega posnetke, ki jih je Murko naredil na potovanjih med leti 1930–1932. Na ta potovanja se je Murko zelo dobro pripravil, na podlagi pozitivnih izkušenj iz prejšnjih let pa je na potovanja vzel tudi fonograf. Zaradi lažjega in boljšega dokumentiranja, verjetno pa tudi zaradi Murkovih let, sta mu pri terenskem delu pomagala sinova Vladimir in Stanko, ki sta bila zadolžena za zvočna snemanja in fotografiranje. Predvsem Stanko je spremljal očeta na večini potovanj in je bil kot študent tehniške fakultete zelo pripraven za snemanja.

Potovanja v letih 1930–1932 je omogočilo povečano prizadevanje Karlove univerze in češkoslovaškega ministrstva za šolstvo in prosveto za napredovanje slavističnih študij, posebno pa še ustanovitev Slovanskega inštituta leta 1928, ki je v prvih letih lahko podeljeval večje štipendije za potovanja. Ta inštitut je tudi kril vse stroške fotografiranja in zvočnega snemanja. Potovanja so trajala precej dalj časa, kot je Murko sprva pred-



Sl. 50 Stanko Murko s fonografom in lijakom v roki ter nahrbtnikom, v katerem je fotoaparatus, stojalo zanj, voščeni valji, rezervne membrane, igle za fonograf idr. (Murko 1951: 847).

videval, saj je odkril več gradiva in pevcev epskih pesmi, kot je pričakoval, poleg tega pa je prepotoval tudi širše geografsko območje od predvidenega. Zato je zbral veliko terenskega gradiva, zvočnih posnetkov, fotografij in številne zapise. Nabrano gradivo je želel čim prej obdelati, vendar je bil kmalu po upokojitvi proti svojemu pričakovanju izvoljen za predsednika Slovanskega inštituta, kar ga je tako zaposlilo, da je o rezultatih potovanj pripravil le nekaj manjših poročil in razprav. Šele nemška prisilna razrešitev s funkcije predsednika mu je omogočila, da se je poglobil v gradivo in leta 1944 končal rokopis knjige v češčini, ki pa zaradi različnih težav ni bil objavljen in je izšel šele leta 1951 v hrvaškem prevodu v Zagrebu pod naslovom *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike – Putovanja u godinama 1930–1932*. V dveh knjigah je na 940 straneh obdelano terensko gradivo s teh potovanj, izčrpno dokumentirano z različnimi popisi in z izbranimi fotografskimi terenskimi posnetki. Po mnenju Vladimira Murka so v delu obdelana vsa glavna strokovna vprašanja ljudske epike (Murko V. 1953: 77). Posebno



Sl. 51 Murkov fonograf, ki se je ohranil v njegovi zapuščini (Foto: D. K.).

informacije neuporabne. Ugotovil je, da uporaba gramofona, ki bi omogočal boljšo kakovost posnetka in pripomogel k večji razumljivosti besedila, zaradi več razlogov ni primerna. Najprej zato, ker so imeli številni proizvajalci monopol nad njegovo uporabo, poleg tega pa za svoje delovanje potrebuje električno omrežje. Zaradi tega bi lahko snemal pevce le tam, kjer imajo električno omrežje, torej na omejenem številu mest, kamor bi morali pripeljati pevce. To bi bilo drago, poleg tega bi bilo v nasprotju z načelom neposrednega raziskovanja v vsakdanjem okolju pevcev. S pomočjo Phonogramm-Archiva v Berlinu je izvedel, da neko berlinsko podjetje še vedno izdeluje stare Edisonove fonografe, ki so bili edini primerni za predvideno potovanje. V začetku aprila 1930 je zato Murko odpotoval v Berlin ter tam preučil snemalne metode in



Sl. 52 Tablica na Murkovem fonografu (Foto: D. K.).

poglavje v knjigi je namenjeno zvočnemu snemanju in fotografiranju, kjer so podani podrobni popisi terenskih posnetkov s številnimi opombami in komentarji.

Na zvočna snemanja na teh potovanjih se je Murko dobro pripravil.²⁷ Želel je uporabljati kakovostno sodobno tehnologijo in je povpraševal po najrazličnejših snemalnih napravah pri različnih ustanovah, predvsem v dunajskem Phonogrammarchivu, na fonetičnem laboratoriju prof. J. Chlumskega v Pragi in na Praškem velesejmu, vendar so bile vse

izkušnje Phonogramm-Archiva ter Telefunknove postaje na tehnični fakulteti v Potsdamu. Dokončno se je odločil na terenu uporabiti Edisonov fonograf, zato je v Berlinu kupil dva aparata in naročil valje za snemanje. (Murko 1951: 24.)

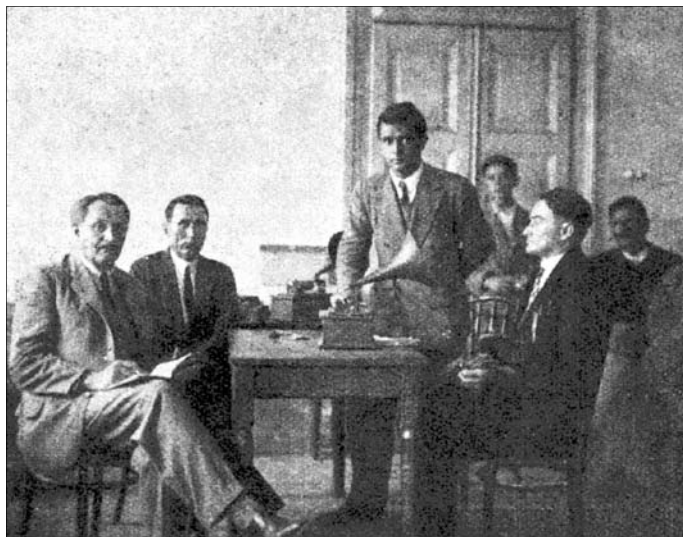
Murko nikjer ne poroča o

²⁷ Tudi za fotografiranje se je Murko dobro pripravil, saj je na potovanje vzel fotografski aparat seminarja za slovansko filologijo Karlove univerze v Pragi, ki so ga kupili leta 1924 ob pomoči univerzitetne katedre za fotokemijo in fotografijo. Vendar se je izkazalo, da je večkrat treba na hitro fotografirati, zato je v božičnem času leta 1930 kupil mali fotoaparat Leica, ki je v letih 1931 in 1932 odlično služil svojemu namenu.

znamki kupljenih fonografov, vendar se je v njegovi zapuščini ohranil fonograf, ki je zelo verjetno eden izmed tistih, ki jih je kupil v Berlinu. Na fonografu je sicer tablica z oznako in napisom »Wira, Spezialhaus für Kriminalistik«, ki pa očitno ne označuje znamke fonografa. Enake fonografe so takrat uporabljali v berlinskem Phonogramm-Archivu in nekaj jih imajo še danes v svojem arhivu. Na njihovih tablicah je naveden Phonogramm-Archiv v Berlinu, torej lastnik oz. naročnik fonografa. Pri tem gre najverjetneje za fonografe znamke Excelsior, ki so jih v poznem obdobju snemanja s fonografi uporabljali v berlinskem Phonogramm-Archivu.

Izkušnje so pokazale, piše Matija Murko, da je pri izbiri aparata ravnal pravilno, saj je s pomočjo Edisonovega fonografa posnel 349 valjev, in to v življenjskem okolju pevcev. Vnaprej se je zavedal slabosti svojih fonografskih posnetkov, vendar te niso bile tako velike, kot bi se zdelo na prvi pogled. Predvsem je obžaloval, da se fonograf ni izdeloval več v prvotni in kakovostnejši izvedbi. Tako mu je npr. direktor gimnazije v Užicah, po izobrazbi fizik, povedal, da je leta 1900 kupil precej boljši aparat, ki ga je lahko poslušal cel razred. Pri Murkovem fonografu je kritiziral predvsem izdelavo membrane in velikost lijaka, ki bi moral biti za kakovostnejša snemanja dosti večji. Tudi kakovost voščениh valjev je bila po njegovem mnenju slaba, saj je na nekaterih mestih na valju igla preskakovala iz brazd; vendar so bili temu lahko vzrok tudi vročina, prevoz in neenakomerna trdota voska. Poudaril je, da so bili tudi nekateri njegovi posnetki z arhivskim fonografom dunajskega Phonogrammarchiva precej nerazumljivi in tihi ter da je tudi Božidar Širola iz Etnografskega muzeja v Zagrebu poročal, da izpopolnjeni dunajski arhivski fonograf iz leta 1931 velikokrat ni imel dovolj glasne reprodukcije in da so posnetke zato poslušali s slušalkami. Izkazalo pa se je, da tudi posnetki epskih pesmi na

Matija Murko je bil med snemanjem praškega gradiva star med 69 in 71 let. Sin Vladimir Murko se spominja (Murko V. 1953: 78), da potovanja niso bila preveč udobna; občasno je bilo treba potovati tudi na konjih, spat pa pri kmetih ali na žandarmerijskih postajah. Tudi glede hrane niso smeli imeti preveč zahtev. Vendar z zdravjem niso imeli težav: Matija Murko se je celo pohvalil, da se je zaradi velike vročine v teh krajih znebil revmatizma. Murko tudi poroča, da sta mu terensko delo zelo olajšala sinova, ki sta bila zadolžena za zvočna snemanja in fotografiranje. Prvih šest tednov je z njim potoval sin Vladimir, takrat že doktor prava, ki je pred tem odslužil vojaško službo na oficirski šoli v Sarajevu. Njegovi šolski tovariši iz vojaške šole in oficirji so veliko pomagali pri terenskem delu v tem okolišu. Vladimir je posnel vse valje do št. 113 iz leta 1930. Na vseh ostalih potovanjih je spremljal očeta sin Stanko, ki je bil takrat študent tehniške fakultete in je kasneje postal inženir arhitekt. Bil je zelo spreten s fonografsko in fotografsko opremo, dobro je poznal umetnostno zgodovino in je bil glasbeno izobražen, kar mu je zelo koristilo pri terenskem delu. Stanko je posnel vse ostale valje. (Murko 1951: 24, 540.)



Sl. 53 Fonografiranje v Nikšiču: na levi sedi Matija Murko, ob fonografu stoji sin Vladimir, za njim na mizi pa je dodatni fonograf (Murko 1951: 738).

gramofonskih ploščah niso bili veliko boljši kot na valjih. Tako Murko pravi, da ga je presenetila pomanjkljivost posnetkov na gramofonskih ploščah podjetja Odeon iz leta

Na svojih potovanjih je Matija Murko zapisoval v beležnice besedila pesmi in najrazličnejše podatke, ki so mu jih povedali izvajalci in navzoči pri petju. Svoje opombe je večkrat zapisoval tudi stenografsko z Gabelsbergovim sistemom v nemščini. Na teh potovanjih je porabil leta 1930 sedem beležnic, 1931 devet in 1932 štiri, kar znaša skupaj 20 beležnic oz. prek 2400 strani. Opombe in predvsem tehnične podatke sta v svoje beležnice zapisovala tudi sinova. Dodatno pa so za zapis besedil pesmi uporabljali tudi kvadratne lističe, nekatera besedila pesmi pa so iz različnih publikacij. (Murko 1951: 27.) Sin Vladimir navaja, da je bilo pisnega gradiva s teh potovanj, zbranega v beležnicah, za 3418 strani (Murko V. 1953: 77).

1920, saj razumljivost ni bila najboljša, čeprav je bila reprodukcija precej glasna. Ploščo je bilo treba večkrat poslušati, da bi razumel vsebino. Poleg tega pa je zaznal nenaravno pevsko izvajanje, saj je izvajalec pel kriče in enolično »sekal«, tako da glasno kričanje ne ustreza vsebini pesmi in nima naravnega poudarka petja. Tudi posnetki na ploščah podjetja Penkala v Zagrebu iz leta 1928 niso veliko boljši, saj so npr. pevci iz Konavelj, ki so te posnetke poznali, ob poslušanju Murkovih posnetkov menili, da so celo boljši kot tisti na ploščah. (Murko 1951: 533–535.)

Na valje je bilo mogoče posneti največ štiri minute posnetka. Ker je Murko poznal težave pevcev pri prekinjanju petja že iz prejšnjih snemanj, je s pomočjo drugega fonografa nadaljeval snemanje, ko je potekel čas snemanja na prvem. Tako so lahko neprekinjeno posneli tudi nekoliko daljše dele pesmi, npr. leta 1930 na sedem zaporednih valjev. Ti posnetki so posebej zanimivi, saj prikazujejo daljše neprekinjeno izvajanje, ki prej še ni bilo posneto (Murko V. 1963: 115). Vendar

so na tak način snemali predvsem v letu 1930, ko z valji še ni bilo treba tako varčevati. Na splošno je bilo število posnetkov odvisno predvsem od števila razpoložljivih valjev; tako se vidi, da je leta 1930 posnetih veliko več valjev kot naslednji dve leti. Poleg tega Murko sam piše, da je bilo predvsem na drugem in tretjem potovanju treba varčevati z valji, zato so večkrat na en valj posneli več izvajalcev ali načinov petja in igranja. (Murko 1951: 436.)

Sinova Vladimir in Stanko sta dokumentirala zvočne posnetke na škatlice valjev in v posebne beležnice; po podatkih izvajalcev, prisotnih poslušalcev in po lastni presoji sta zapisovala predvsem naslove pesmi. Na podlagi lastnih beležk in popisov valjev Vladimirja in Stanka je kasneje Matija Murko popise pregledal, popravil in dopolnil, tako da lahko služijo za preučevanje posnetkov. Beležke Vladimirja in Stanka Murka o fonografskih in fotografskih posnetkih lahko služijo kot dopolnilo popisu ter vsebujejo tudi nekatere podrobnosti in kritične pripombe, ki še niso bile objavljene. Vrstni red popisa sledi poti potovanja, pri vsakem posnetku pa je zabeležen izvajalec, naslov pesmi, kraj snemanja in pogosto tudi poreklo izvajalca ter različne opombe (Murko 1951: 540). Treba pa je poudariti, da so pesmi za snemanje izbrali pevci sami, tako da predstavljajo najbolj priljubljene pesmi posnetih izvajalcev. Zato ima spisek posnetkov še dodatno vrednost (Murko 1951: 537). Na podlagi tega popisa je bilo na potovanju leta 1930 posnetih 208 valjev, leta 1931 96 valjev, leta 1932 pa 45 valjev, skupaj torej 349 valjev.

USODA PRAŠKE ZVOČNE ZBIRKE

Po besedah Vladimirja Murka je usoda terenskih zvočnih posnetkov iz let 1930–1932 precej žalostna in predstavlja »bolno točko literarne zapuščine« Matije Murka (Murko V. 1963: 112). Murkov sin Vladimir je po očetovi smrti sodeloval pri urejanju očetove zapuščine, pri čemer je bil še posebej pozoren na zvočne zbirke. Več let je zbiral podatke o usodi valjev in leta 1963 svoje ugotovitve objavil v članku *Sudbina literarne ostavštine i fonografskih snimaka srpskohrvatskih epskih pjesama Matije Murka*. Zato je usoda in stanje valjev do tega obdobja razmeroma dobro raziskana. V sredini 60. let 20. stoletja je Inštitut za narodno umetnost v Zagrebu, danes Inštitut za etnologijo in folkloristiko (Institut za etnologiju i folkloristiku, IEF), poskušal izslediti zvočno zbirko in jo pridobiti, kar mu je leta 1966 tudi uspelo. V naslednjem letu so organizirali presnemavanje valjev in naredili njihov popis, potem pa se je zanimanje za zbirko precej zmanjšalo. V letu 2004 sem se v sklopu pričujoče raziskave začel tudi sam zanimati za to zvočno zbirko in s pomočjo sodelavcev IEF, predvsem pa akademika Jerka Bezića, uspel zbirko najti, jo pregledati in nekaj izvornih valjev tudi poskusno presneti. Na podlagi vseh teh podatkov je rekonstruirana usoda zvočne zbirke.

Prve podatke o zaščiti in hrambi zvočnih zapisov lahko zasledimo že v knjigi *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, kjer M. Murko poroča o poskusih, da bi »*krhki material na voščениh valjih zaščitili za pogostejšo uporabo in za dogledno bodočnost*« (Murko 1951: 538). S tem namenom se je predsedstvo Slovanskega inštituta leta 1933 obrnilo na takrat najboljše podjetje »Elektrotechna«, ki pa ni moglo zadovoljivo rešiti postavljene naloge. Podjetje je v pismu obrazložilo svoje težave:

»Te dni smo delali poskuse s fonografskim aparatom, ki ste nam ga v ta namen posodili. Na žalost nismo prišli do nikakršnih dobrih rezultatov, ker so valji iz tako mehkega materiala, da celo lesena igla, ki smo jo uporabili na električni membrani, reže valje in s tem pravzaprav uničuje posnet sloj. Sama reprodukcija je zaradi nezadostno ostrega posnetka, navkljub ojačenju, zelo nejasna, kar pa še dodatno pokvari šum, ki nastaja zaradi gramofonske igle, ki reže maso valja« (Murko 1951: 538).

Podobno navaja tudi v svojih *Spominih*: *»Mnogo smo skrbeli za ohranitev voščениh valjev, da bi se mogli pogosteje uporabljati in ojačiti, vendar brez uspeha« (Murko 1951a: 243).* Murko dodaja, da zato galvaniziranje in trajna reprodukcija zaenkrat še ni mogoča, zato je treba počakati na nove rešitve in boljše razmere. Opozoril pa je, da je treba z izvorniki ravnati zelo previdno, da bi lahko zagotovili njihovo nadaljnjo rabo. Z veseljem ugotavlja, da so valji iz leta 1932 še po desetih letih zelo dobro ohranjeni, zaslugo pripisuje predvsem konstantni in blagi temperaturi hranjenja med 14–16 °C (Murko 1951: 539).

Murko tudi poroča, da so nekatere od teh valjev že uporabljali za znanstveno preučevanje. Veliko valjev iz leta 1930 so že v prvi polovici naslednjega leta analizirali profesorji G. Gesemann, G. Becking in G. Ružičić s praške nemške univerze ter ruski filolog R. Jakobson. Ti ugledni raziskovalci so številne fonograme priporočili za galvaniziranje (t. i. trajno zaščito), poleg tega pa sta želela Gesemann in Becking podrobno in sistematično preučiti vse Murkove posnetke. Posnetke *Hasanaginice* sta znanstveno obdelala G. Becking in L. Kuba. (Murko 1951: 538.)

Na pobudo G. Gesemanna so v Berlin poslali 53 valjev, da bi jih v Phonogramm-Archivu galvanizirali. Izbor valjev sta naredila Gesemann in Murko, vendar spisec poslanih valjev ni ohranjen. Zato se ne ve, kaj je bilo poslano v Berlin, verjetno pa boljši in bolj uspeli posnetki. Valje naj bi poslali s pomočjo ruskega emigranta Jurija Arbatskega, tonskega tehnika, v Berlinu pa naj bi jih tudi z glasbenega vidika preučevali G. Becking in Franz Saran. Po nekaterih podatkih naj bi bili med 2. svetovno vojno ti valji uničeni med uličnimi boji. Poznejše obsežno poizvedovanje Vladimirja Murka o tem gradivu ni obrodilo sadov, čeprav je s pomočjo svojih znanstev spraševal v vzhodnem in zahodnem delu Berlina, brez odgovorov pa so ostala tudi številna

pisma, ki jih je pisal J. Arbatskemu v Zahodni Berlin in kasneje v razne kraje ZDA, kjer je ta deloval kot univerzitetni profesor in skladatelj. (Murko 1951a: 243, Murko V. 1963: 118.) Tudi pri kasnejšem pregledu zvočnega gradiva v Phonogramm-Archivu v Berlinu teh valjev ni bilo mogoče več najti in jih zato tudi ni v popisu gradiva, objavljenem leta 2000 in 2006 (Ziegler 2000a: 237, Ziegler 2006).

Tako je po 2. svetovni vojni ostalo od zbirke 349 posnetih valjev okoli 200 nepoškodovanih, kakor ocenjuje v spominih Murko sam (Murko 1951a: 243). Vendar se zdi sinu Vladimirju številka prenizka, saj ob upoštevanju v Berlinu izginulih 53 valjev in nekaj tistih valjev, ki so se poškodovali že na popotovanjih, meni, da bi jih moralo ostati nekoliko več (Murko V. 1963: 118).

Leta 1960 je Vladimir Murko dobil podatke iz Prage, da so zbirko valjev leta 1955 prenesli v nove prostore Slovanskega inštituta, kjer naj bi sedem škatel valjev uničil požar v skladišču. V vsaki škatli je bilo po 25 valjev, kar znese skupaj 175 valjev.²⁸ Ker Vladimirjevi praški prijatelji niso nič slišali o požaru v Slovanskem inštitutu, je Vladimir nadaljeval z iskanjem informacij o usodi zbirke in leta 1962 izvedel, da požara res ni bilo, vseeno pa je bila zaradi ognja uničena ena škatla z valji. Valji so se namreč nahajali v prostoru, kjer se navadno ni kurilo. Ob neki priložnosti naj bi v tem prostoru dalj časa delali, zato so v njem tudi zakurili, pri tem pa se je vnel prah okoli peči in uničil valje v eni od škatel. Števila ohranjenih valjev in njihovega stanja ni bilo mogoče ugotoviti. Poleg tega so želeli Slovanski inštitut ukiniti in njegovo dejavnost priključiti Inštitutu za češki jezik, zato sta bili prihodnost in zaščita zvočne zbirke vprašljivi. Vladimir Murko je zato leta 1963 pozval ustrezne ustanove v Jugoslaviji, da zaprosijo za izročitev valjev in spremne dokumentacije za znanstveno analizo in objavo, saj bi bilo nedopustno, da bogato dokumentarno gradivo propade. (Murko V. 1963: 118–119.)

Poziv Vladimirja Murka ni ostal brez odziva. Predstojnica tedanjega Inštituta za narodno umetnost iz Zagreba, Maja Bošković-Stulli, je poleti 1965 službeno obiskala Prago in med drugim želela ugotoviti tudi stanje zapuščine Matije Murka ter pričeti znanstveno sodelovanje za obdelavo tega gradiva. Del Murkove zapuščine je našla v »Literarnom archivu Památníku písemnictví« v Pragi, kjer so ohranjeni predvsem rokopisi nekaterih Murkovih člankov in publikacij, okoli 100 listov terenskih beležk ter fascikel etnografskih skic in fotografij. Fonografskih posnetkov in terenskih zapiskov tam ni bilo. Ker je bil Slovanski inštitut, kjer so hranili Murkovo zapuščino, že pred časom ukinjen, v kratkem času ni bilo mogoče priti do gradiva. Zato se je Bošković-

²⁸ Podatek, da je v vsaki škatli 25 valjev, nekoliko preseneča, saj smo ob pregledu zbirke leta 2005 ugotovili, da se je nekaj izvernih škatel z valji ohranilo, le-te pa vsebujejo po 15 valjev. V podobnih škatlah imajo še danes shranjenih precej valjev v berlinskem Phonogramm-Archivu, iz česar lahko sklepamo, da so bile to običajne škatle za hranjenje in pošiljanje valjev. V tem primeru bi bilo v požaru uničenih 105 valjev.

Stulli dogovorila za uradno sodelovanje z Inštitutom za etnologijo in folkloristiko Češkoslovaške akademije znanosti, da bodo poskušali najti Murkovo zapuščino in pomagati pri znanstveni uporabi tega gradiva. Čez nekaj mesecev so v Zagrebu dobili obvestilo, da se je našel preostali del zapuščine, ki je bil pri prof. Dolanskem v Pragi (A-IEF 1966, št. 11-1/66). Kmalu zatem jih je razveselila vest, da je predsedstvo Češkoslovaške akademije znanosti gradivo 14. decembra 1965 podarilo ambasadi SFRJ v Pragi, ki ga je 18. marca 1966 predala Jugoslovanski akademiji znanosti in umetnosti v Zagrebu, ta pa ga je 20. maja 1966 shranila v svoj arhiv. Gradivu je priložen tudi odlok o predaji, ki vsebuje zgoščen popis gradiva. (Bošković-Stulli 1966: 285.)

Bošković-Stullijeva je gradivo na hitro pregledala in sestavila grob popis vsebine:

- 1) Fotografije in negativi (steklene plošče in filmi) z Murkovih potovanj v letih 1930–1932. Fotografij je veliko in so zelo dragocene. Priloženi so tudi zapiski o teh fotografijah.
- 2) Sedem škatel z voščenimi valji. (Skupno število valjev je 138.)
- 3) Popotne beležke s teh potovanj (skupaj 22 beležk formata »male osminke«). Večinoma vsebujejo podatke o pevcih in pesmih, ki so že objavljeni v monografiji o tem potovanju.
- 4) Fonografski aparat (je žal pokvarjen).

Glede zvočnih posnetkov Bošković-Stulli pravi, da predstavljajo veliko dragocenost, čeprav jih je precej manj, kot jih je bilo prvotno posnetih; opozorila je tudi, da ni znano, koliko izmed ohranjenih je v tehničnem pogledu še uporabnih. Obžaluje, da je fonograf pokvarjen, in poziva arhiv JAZU, da ga čim prej popravi in omogoči poslušanje posnetkov ter njihovo presnemavanje na magnetofonski trak. Šele potem bo namreč mogoče ugotoviti, kako ga objaviti oz. narediti dostopnega širši strokovni javnosti. (Bošković-Stulli 1966: 286)

Poleti 1967 so s skupnimi močmi Odbora za narodno življenje in navade (Odbor za narodni život i običaje) in Inštituta za narodno umetnost zvočne posnetke predvajali in jih presneli na magnetofonski trak. Presnemavanje so izvedli sodelavci inštituta, Z. Crnetić, J. Bezić in J. Milićević, ki so o delu poročali:

»V času med 31. 3. in 7. 4. 1967 so sodelavci inštituta presnemavali na magnetofonske trakove posnetke s 129 voščenih valjev, ki jih je na svojem fonografu reproduciral Ivan Gerersdorfer v prostorih Odbora za narodni život i običaje JAZU. Trije počeni valji niso bili presneti. Posnetki so iz let 1930, 1931 in 1932. Večina magnetofonskih posnetkov je zelo slabe kakovosti, ker so valji iztrošeni, poškodovani ali celo napokani. Skoraj pri vseh posnetkih je besedilo razen posameznih besed nerazumljivo, medtem ko se večini melodijskih linij lahko sledi. Na večini škatlic so

navedeni podatki o posnetkih, na valjih pa so občasno vrezane številke, ki pa se v nekaterih primerih ne ujemajo s številko na škatlici. Zaradi nerazpoznavnih posnetkov ni bilo mogoče ugotoviti, v katerih škatlicah se morebitno nahajajo neustrezni valji» (A-IEF 1967, št. 224/1).

Med presnemavanjem so delali tudi opombe o posnetkih: beležili so zapisane podatke na škatlicah, opažanja o vrsti posnetka (eden ali dva glasova, moški ali ženski glas, kakšna je instrumentalna spremljava), koliko je posnetkov na valju in opazke o tehnični kakovosti posnetka. Popis presnetkov so uredili po trakovih in označili s tekočimi številkami, ki jih je 132, saj so zabeleženi tudi poškodovani valji. (Primerjaj A-IEF popis presnetkov Murkovih valjev.) Presnetki na magnetofonskih trakovih so se shranili na Inštitutu za narodno umetnost, medtem ko so valji ostali v arhivu JAZU.

To zvočno gradivo z magnetofonskih trakov je bilo januarja 2002 digitalizirano in shranjeno na CD-R plošče. Presnetek je naredil zunanji sodelavec IEF, ki že nekaj let sistematično digitalizira in arhivsko presnemava magnetofonske trakove inštituta.

Zanimivo je, da so zvočne posnetke iz te zbirke, ki so jih tako željno pričakovali, zelo redko uporabljali. Prvo navdušenje nad dragocenim gradivom se je hitro poleglo, ko so ugotovili, da v rokopisni dokumentaciji ni veliko zapisov epskih pesmi; kar pa jih je, so bili večinoma že objavljeni v monografiji (Bošković-Stulli 1966: 286). Dodatno razočaranje je povzročilo predvajanje valjev, ki so bili veliko slabše zvočne kakovosti, kakor so upali. Akademik Bezić se spominja, da je bil rezultat poslušanja porazen, saj večkrat na posnetku ni bilo mogoče prepoznati niti tega, ali gre za glas pevca ali spremljevalnega glasbila (npr. gusle). Nad slišanim so bili »globooko razočarani«, saj je »najslabša stara plošča biser proti tem posnetkom« (Bezić 2005 u. v.). Uporabnost posnetkov je bila zato majhna in jih nihče ni znanstveno obdelal. Tudi kasneje se za to gradivo niso zanimali, saj je veljalo prepričanje, da so posnetki zaradi tehnične kakovosti neuporabni (Marošević 2005 u. v., Ceribašić 2005 u. v.). Tako ni znana nobena objava, ki bi vključevala zvočno gradivo iz te zbirke (Bezić 2005 u. v.). Po letu 1967 tudi ni zaslediti nobenih poročil, kjer bi omenjali zvočno gradivo Matije Murka. Po Bezićevem mnenju so pomenili presnetki valjev za inštitut neuspeh, ki ga niso želeli razglašati. Podobno lahko ugotovimo pri pregledu arhivske dokumentacije o izposoji in poslušanju zvočnega gradiva. Edini, ki je po letu 1967 poslušal magnetofonske trakove s presnetki Murkovega gradiva, je bil sodelavec inštituta Krešimir Galin, ki si je leta 1979 za daljše obdobje izposodil vseh pet trakov s presnetki. Trak št. 229 s temi presnetki pa sta poleg Galina leta 1982 poslušala še dva sodelavca inštituta, in sicer leta 1987 in 1990. Digitalizirane posnetke s teh trakov na CD-R, ki so bili narejeni januarja 2002, si razen sodelavca inštituta Joška Čaleta, ki je poleti 2004 poslušal CD-R št. 543, ni izposodil še nihče.

Sam sem se za Murkove valje začel podrobneje zanimati leta 2004 v sklopu

pričujoče študije in poskušal zbrati o njih čim več podatkov. Predvsem sem želel ugotoviti, kaj se je z valji dogajalo po letu 1966, ko so prišli v Zagreb, kako so potekala presnemavanja, koliko valjev se je ohranilo, kje se sedaj nahajajo in v kakšnem stanju so. O tem sem spraševal predvsem mlajše sodelavce IEF, s katerimi sem sodeloval že v preteklosti, a mi niso mogli veliko pomagati. Jeseni tega leta sem govoril z akademikom Bezićem, ki se je valjev in presnemavanja bežno spominjal in mi obljubil svojo pomoč. V decembru 2004 mi je sporočil novico:

»Oglašam se z veliko zamudo, zato pa z uspešnim rezultatom. Končno sem danes prišel do Murkovih voščenenih valjev. Nahajajo se v posebni depandansi Arhiva HAZU, v Orientalni zbirki. Prinesli so mi kartonsko škatlo z lepo ohranjenimi Murkovimi valji z otoka Brača, vsak v svoji okrogli škatlici, oštevilčeni, z vpisanim krajem snemanja. Odprl sem tako škatlico, valj je bil popolnoma nepoškodovan« (Bezić 2004 u. v.).

V letu 2005 sem nato večkrat odpotoval v Zagreb, pregledal ohranjene valje in Murkovo zapuščino v »Orientalni zbirki« Arhiva HAZU ter na IEF poskušal ugotoviti čim več podrobnosti o uporabi in obdelavi zvočnega gradiva Matije Murka. Pregledal sem vse pisno gradivo o posnetkih ter dobil dovoljenje za presnetek magnetofonskih trakov in CD-R plošč s tem gradivom. S pomočjo IEF, predvsem pa s posredovanjem akademika Bezića, sem si izposodil tudi nekaj valjev iz Murkove zbirke, da smo jih poskusno presneli v Phonogrammarchivu na Dunaju in v Sisku pri gospodu Velimirju Krakerju.

Izbor valjev, s katerimi smo naredili poskusne presnetke, sem naredil na podlagi Murkovega popisa valjev, objavljenega v knjigi *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, in popisa iz leta 1967, ki so ga naredili ob presnemavanju valjev. Pri tem sem želel izbrati čim bolj različne vrste posnetkov, tako v tehničnem, kakor tudi vsebinskem pogledu. Poskušal sem zajeti valje z vseh treh potovanj in z različno kakovostjo posnetkov, predvsem pa sem želel predvajati tiste valje, ki imajo kak neposreden namig glede hitrosti snemanja. Seznam izposojenih valjev z njihovimi opombami je podan v naslednjih preglednici.

Št. valja	Leto in kraj snemanja	Vsebina in izvajalci	Opombe M. Murka	Opombe iz leta 1967
2	1932, Otavice	Ojkanje. Toša Meštrović in Boja Hreljanovič.	Izvrstno. Vsebina pesmi se začne: »Lipa Mare cviče bralac«. Vso besedilo je zapisano v moji beležki I iz leta 1932, str. 31–32.	Nekatere besede razumljive, melodija precej jasna.
9	1930, Loznica	Večera cara Lazara. Miloš Ristanovič.	Začetek je ponovljen, ker je bil valj slabo nastavljen.	En moški. Melodijsko linijo je težko slediti, besedilo nerazumljivo.
25	1931, Metkovići	Bitka na Kosovu. Ivan Taslak.	Aparat pokvarjen. Začetek slab, kasneje boljše.	Na valju piše 163. Na škatli piše v češčini: zelo dobro, ampak tiho. Zelo močen moški glas, melodija precej jasna, besedilo nerazumljivo.*
27	1932, Čilipi	1) 1.–22. Jakšiči. Duro Šabadin. 2) 23.–32. Čitanje Kačića. Stjepo Novak. 3) 33.–38. Nikola Zrinski. Joso Zovko.	1) Zelo slabo. 2) Izvrstno, zelo glasno. 3) Odlično.	Komaj slišno, nerazumljivo. <i>(Opomba očitno velja za vse tri posnetke.)</i>
128	1930, Kolašin	Isto II (Boj na Bardanjolu). Isti (Stevan Radosinovič)	-	Besedilo precej razumljivo, gusle se dobro slišijo, boljši posnetek.
152	1930 ?	Pjesma o junaku Da Pološka. Nimon Derviš (ćeane), Imer Maluš (bugarija s 4 strunami), Imer Riza (šarkija z 12 strunami).	-	Vseskozi se izmenjuje instrumentalni uvod in pesem. Komaj slišno in nerazumljivo.

* Morda ne gre za valj št. 25 iz leta 1931, ampak za valj št. 163, ki je lahko le iz leta 1930. Žal pa ravno ta valj manjka v Murkovem popisu, tako da ne vemo za njegovo vsebino.

Št. valja	Leto in kraj snemanja	Vsebina in izvajalci	Opombe M. Murka	Opombe iz leta 1967
208	1930, Bučje	a) Ženidba Iva Senjanina sa Zlatijom, sestrom Mujovom. Đorđe Janjušević. b) Ustanak na dahije. Simo Koldžić.	a) Hitrost 140. b) Hitrost 110.	Besedilo večinoma nerazumljivo, melodija težko razumljiva.

Iz Murkovega popisa je razvidno, da je od leta 1931 pri skoraj vsakem valju pripisan komentar o kakovosti posnetka. Pri posnetkih iz leta 1930 teh komentarjev žal ni zaslediti.

Sodobni presnetki vzorcev Murkovih valjev so pokazali, da po kakovosti nekateri njegovi posnetki ne zaostajajo od povprečne kakovosti terenskih posnetkov tistega časa. To dokazuje tudi dejstvo, da so nekatere Murkove valje že v tridesetih letih prejšnjega stoletja preučevali profesorji praške univerze in strokovnjaki v Berlinu ter mnoge od njih priporočili za galvaniziranje (trajno zaščito), kar so takrat delali samo z uspešnimi zvočnimi posnetki. Tudi sam Murko pravi, da posnetki epskih pesmi na gramofonskih ploščah iz tistega časa niso veliko boljši od njegovih; to so mu ob poslušanju posnetih valjev potrdili tudi nekateri pevci na terenu, ki so prav tako poznali posnetke na gramofonskih ploščah (Murko 1951: 533–535). Torej je vzrok za zelo slab vtis o Murkovih posnetkih v Zagrebu v veliki meri v slabšem tehničnem postopku presnemavanja in posledično slabših presnetki, ki niso nudili vsega tistega, kar je bilo posneto na izvorniku.

POSNETKI SLOVENSКИH PESMI V KÜPPERS-SONNENBERGOVI ZBIRKI

Zvočna zbirka Küppers-Sonnenberg zajema vse posnetke Gustava Küppers-Sonnenberga z njegovih potovanj po Balkanu. Na svojih potovanjih se je zanimal predvsem za nemško prebivalstvo na Balkanu, zato je veliko snemal ravno nemške ljudske in umetne pesmi. Iz posnetega gradiva se lahko vidi, da ni bil

Med najmlajše posnetke slovenske ljudske glasbe iz obdobja pred 2. svetovno vojno sodijo posnetki na valjih iz zbirke Küppers-Sonnenberg v berlinskem Phonogramm-Archivu. Posnetki so nastali leta 1935 na Bledu in v Zagrebu in so del večje zbirke terenskih posnetkov, ki jih je v letih 1935, 1937 in 1939 na svojih potovanjih po Balkanu naredil novinar Gustav Küppers-Sonnenberg. Njegovi posnetki so bili skupaj s preostalimi zvočnimi zbirkami ob koncu 2. svetovne vojne



Sl. 54 Küppers-Sonnenberg med fonografriranjem na Balkanu leta 1937 (Ziegler 2004: 175).

prepeljani v Rusijo in kasneje v precej neurejeni obliki vrnjeni v berlinski Phonogramm-Archiv. Zato so bili strokovni javnosti neznani in tudi na Slovenskem zanje do nedavnega nismo vedeli. Šele leta 2006 sem v sklopu pričujoče raziskave izvedel zanje in jih uspel tudi pridobiti za GNI.

Čprav gre le za nekaj splošno znanih slovenskih ljudskih pesmi, so ti posnetki zanimiv dokaz ljudskega petja iz tistega obdobja ter imajo tudi v tehničnem pogledu svojevrstno dokumentarno vrednost.

Küppers-Sonnenberg je na svojih potovanjih po Balkanu posnel skupaj 188 valjev. Fonograf za snemanje mu je preskrbel Phonogramm-Archiv iz Berlina, ki hrani pretežni del njegovega zvočnega gradiva. Na svojem prvem potovanju leta 1935 je posnel 103 valjev, na drugem 1937. leta 39 valjev, na zadnjem potovanju leta 1939 pa preostalih 46 valjev (Ziegler 2004: 173). Cilji njegovih potovanj so bili predvsem predeli Srbije, Makedonije, Bolgarije in drugi južni deli Balkana, na svojem prvem potovanju leta 1935 pa je potoval tudi po Sloveniji ter na Bledu, v Kočevju in Ljubljani posnel nekaj valjev.

Gustav Küppers-Sonnenberg (1894–1979) je po koncu 1. svetovne vojne, v kateri je bil kot vojak težko ranjen, študiral novinarstvo in ekonomijo ter leta 1932 tudi doktoriral. Delal je predvsem kot novinar. V letih 1935–1939 je po naročilu berlinskega Etnografskega muzeja večkrat potoval po predelih južne Evrope in za muzej zbiral etnografsko gradivo. Opravil je tri potovanja na Balkan, vsa tri z avtomobilom, ki ga je sponzoriralo podjetje Hanimag Company. Poleg tega, da je na potovanjih delal kot novinar in zbiral

strokovnjak in poznavalec glasbe, še posebej pa ne ljudske glasbe na tem območju. Posnel je predvsem tisto, kar je srečal na svoji poti in se za razliko od etnomuzikoloških raziskovalcev tistega časa ni zanimal za podrobnosti. Zato tudi njegovi posnetki niso osredotočeni na preučevanje neke etnične skupine ali dokumentiranje določene zvrsti glasbe. Njegova zbirka tako predstavlja zanimiv primer večletnih glasbenih kultur, ki jih je lahko v začetku tridesetih let 20. stoletja srečal na Balkanu. Žal je še premalo znanega o aktivnosti zbiratelja, prav tako pa ni veliko spremne dokumentacije k posnetkom, da bi lahko bolje sodili o pomenu in vrednosti njegove zvočne zbirke. (Ziegler 2004: 180.)

etnografsko gradivo za berlinski Etnografski muzej, je tudi snemal ljudsko glasbo za Phonogramm-Archiv v Berlinu. O vtisih in doživetjih s svojih potovanj je napisal nekaj obsežnih člankov, med drugim tudi članek o poročnem obredu v Galičniku in o ljudskem glasbilu gusle. (Ziegler 2006: 353, Ziegler 2004: 175.)

POTOVANJE LETA 1935

Na podlagi prvotnih podatkov v berlinskem zvočnem arhivu je Küppers-Sonnenberg na potovanju leta 1935 posnel le 53 valjev, vendar so iz zapisov na škatlicah valjev pred kratkim ugotovili, da tej zbirki pripada še 50 valjev iz arhiva (Ziegler 2004: 175). Ohranjena pisma med direktorjem Phonogramm-Archiva, M. Schneiderjem, in Küppers-Sonnenbergom odkrivajo nekatere podatke o posnetkih, ki jih je Küppers-Sonnenberg do takrat že naredil na terenu, vsebujejo pa tudi napotke glede izbora pesmi za snemanje. V pismu z dne 18. novembra 1935 je tako Schneider opozoril Küppers-Sonnenberga, da za arhiv niso toliko zanimive nemške ljudske pesmi in ga vzpodbujal, naj snema predvsem lokalne ljudske pesmi. Zato Küppers-Sonnenberg v naslednjem pismu prosi za nove valje in se pohvali z zbirko pesmi iz Makedonije in Črne gore (Ziegler 2004: 177). Vendar je bilo to že po tistem, ko so nastali posnetki v Sloveniji, zato lahko sklepamo, da posnetki iz Slovenije še niso osredotočeni na zbiranje lokalnih ljudskih pesmi.

Na podlagi ohranjenih dokumentov je mogoče precej dobro rekonstruirati popotovanje leta 1935. Prvih 17 valjev je bilo posnetih na Madžarskem in po Küppers-Sonnenbergovih podatkih vsebujejo madžarske pesmi. Valji št. 18–53 so bili posneti v različnih krajih Bačke v Srbiji: večina pesmi je nemških, v izvedbi t. i. Donauschwaben, repertoar pa zajema ljudske in ponarodele oz. v ljudskem duhu napisane pesmi. Valji št. 54–62 so iz Skopja in Ohrida ter vsebujejo izbor makedonskih, albanskih in turških pesmi. Izvirnih valjev št. 63, 66, 89 in 71 ni, obstajajo pa njihove galvanske kopije. Valja št. 64 in 65 sta bila posneta v Dečanskem samostanu, valji št. 67–73 v Črni gori, valji št. 74–85 v Sloveniji in valji št. 86–91 v Zagrebu. Rokopisni zapisi na škatlicah valjev št. 92–103 imajo le osnovne podatke, ki so precej nejasni, tako da ne nudijo dovolj informacij in zanje ne vemo, kje so bili posneti. (Ziegler 2004: 177, Ziegler 2006: CD-Rom.)

Küppers-Sonnenberg je za svoja snemanja uporabljal fonograf berlinskega Phonogramm-Archiva. V tistem času so v Berlinu uporabljali predvsem fonografe znamke Excelsior, ki jih je izdelovalo podjetje v Berlinu, saj so bili najbolj priročni za potovanja, poleg tega pa je bilo druge fonografe takrat že precej težko dobiti. Predvidevamo lahko, da je uporabljal Küppers-Sonnenberg enak aparat, kot ga je imel nekaj let prej na svojih potovanjih Matija Murko. To potrjuje tudi fotografija s potovanja leta 1937, ki prikazuje Küppers-Sonnenberga med snemanjem s fonografom.

SLOVENSKI POSNETKI V ZBIRKI

V Sloveniji je Küppers-Sonnenberg posnel 12 valjev, z zaporednimi št. 74–85, na katerih so posnetki slovenske, nemške, slovaške, češke, hrvaške, srbske in romske glasbe. Najprej je 3. oktobra 1935 na Bledu posnel valja št. 74 in 75 s slovenskimi ljudskimi pesmimi, nato pa valja št. 76 in 77 s češkimi in valj št. 78 s slovaškimi pesmimi. Ničesar ni znanega o pevcih, pri čeških in slovaških pesmih pa se niti ne ve natančno, kje so bile posnete. Mogoče je, da so jih zapeli tuji delavci na Bledu ali pa morda turisti. Naslednje štiri valje, št. 79–82, je posnel 4. in 5. oktobra 1935 v Kočevju pri kočevskih Nemcih in vsebujejo njihove ljudske pesmi v nemščini. Naslednji trije valji, št. 83–85, so bili posneti v Ljubljani v kavarni Central (»Kaffee Zentral«) 5. oktobra 1935, na njih pa so posnetki glasbene skupine iz Srbije, ki izvaja še danes dobro znane popularne melodije iz Banata in Bačke. (Ziegler 2004: 178–180.)

Za nas sta zanimiva predvsem valja št. 74 in 75, ki vsebujeta slovenske ljudske



Sl. 55 Fotografija škatlice valja št. 74 (Foto: D. K.).

pesmi. Iz napisa na škatlici lahko ugotovimo, da sta bila posneta na Bledu na Gorenjskem (»Ober Krain«) 3. oktobra 1935. O izvajalcih ni podatkov, v nemščini pa so na škatlicah napisani naslovi oz. prvi verzi posnetih pesmi. Na škatlici valja 74 so navedeni naslovi treh pesmi, na valju 75 pa dveh. Zaradi kratkega skupnega trajanja posnetka na valju lahko sklepamo, da pesmi niso posnete v celoti, ampak le z začetnimi kiticami. Zapisani naslovi pesmi na škatlicah so:

valj št. 74:²⁹

- 1) Wenn die Hunde bellen
- 2) Gestern Abend und heute früh ist Frost gefallen
- 3) Auf der Alm ist lustig, wo alles frei ist

valj št. 75:³⁰

- 1) Mädchen, Mädchen, gib mir Blumen
- 2) Einen Weinberg will ich mir kaufen

²⁹ Ob poslušanju presnetkov na valju smo ugotovili naslednje posnete pesmi: *Ko psi zalajajo*, *Snoč pa dau je slanica padla* in *Na planincih lušno biti*.

³⁰ Na tem valju sta posneti pesmi *Kaj me boš kej rada mela* in *En hribček bom kupil*. Očitno je nemški naslov prve pesmi zapisan napačno oz. je v resnici posneta druga pesem, kot je zapisano.

Izkazalo pa se je, da je tudi med posnetki v Zagrebu z dne 8. oktobra 1935 posnet valj s slovenskimi ljudskimi pesmimi. Napis na škatlici valja podaja naslove naslednjih treh pesmi:

valj št. 90:³¹

- 1) Prischlabo pomlad*
- 2) Schön ist der Gulden
- 3) Pred Hauptmana

* Na škatlici je z nemško pisavo fonetično zapisan začetni verz pesmi.

Skupaj je torej v Küppers-Sonnenbergovi zbirki posnetih osem slovenskih ljudskih pesmi na treh voščenih valjih.

USODA ZBIRKE

Küppers-Sonnenbergova zbirka posnetkov je nastala v drugi polovici tridesetih let 20. stoletja, ko berlinski Phonogramm-Archiv zaradi političnih napetosti, finančnih težav in drugih okoliščin ni deloval več tako organizirano kot pred leti. Zato v tem obdobju precej zvočnega gradiva ni bilo inventariziranega, večine valjev pa niso galvansko obdelali. Tudi Küppers-Sonnenbergovi posnetki so večinoma ostali v svoji izvorni obliki ter nekoliko založeni in pozabljeni, zaradi slabe dokumentacije pa gradiva tudi vsebinsko ni nihče obdelal. Valjev v Phonogramm-Archivu tudi ni nihče predvajal, saj takrat v arhivu ni bilo zanimanja za ljudsko glasbo iz tega področja, poleg tega pa izvirnikov praviloma niso poslušali, dokler niso iz njih izdelali galvanskih negativov in kopij. Galvanizirani so bili le valji št. 63, 66, 69 in 71, najverjetneje zato, ker jih je želel Küppers-Sonnenberg predvajati na enem od svojih predavanj. Na podlagi podatkov, ki jih imajo danes v Berlinu, naj bi sicer nekatere valje iz te zbirke predvajali v Rusiji in jih presneli za svoj arhiv (Ziegler 2006a u. v.). Večina valjev pa od časa snemanja skoraj gotovo ni bila predvajana in je zato v zelo dobrem stanju. V tehničnem pogledu je to svojevrsten in izjemen primer, saj so navadno drugi posnetki ljudske glasbe na valjih zaradi pogostega poslušanja zelo iztrošeni in zvočno precej osiromašeni.

Del zbirke, 50 valjev iz leta 1935, je do nedavnega veljal celo za izgubljenega. Prvi del te zbirke, valje št. 1–53, je namreč Küppers-Sonnenberg popisal in dokumentacijo predal v Berlin, medtem ko so bili drugi valji iz te zbirke nepopisani in označeni le na

³¹ Ob poslušanju je bilo mogoče prepoznati le prvo (*Prišla bo pomlad*) in tretjo (*Pred hauptmana stopila bom*) pesem, ne pa tudi druge. Nemški naslov druge pesmi v slovenščini ni znan, morda pa je celo zapisan napačno, kakor npr. naslov prve pesmi (*Prischlabo paindad*), objavljen v popisu gradiva (Ziegler 2006: CD-Rom).

škaticah valjev. Po vrnitvi iz Rusije so bili ti valji pomešani med valji drugih zbirk in so jih odkrili šele po natančnem pregledu in popisu vseh zvočnih zbirk v arhivu.

Küppers-Sonnenbergovo zvočno zbirko je podrobneje pregledala in obdelala sodelavka berlinskega Phonogramm-Archiva Susanne Ziegler, leta 2001, ko je v svojem referatu na mednarodnem simpoziju v Ljubljani predstavila zgodnje posnetke iz jugovzhodne Evrope. Do takrat Slovenci nismo vedeli, kljub večkratnemu povpraševanju v Berlinu, da njihov zvočni arhiv hrani tudi posnetke slovenske ljudske glasbe. Vendar se tudi po letu 2001 v naši strokovni javnosti ni razvedelo o teh posnetkih. Sam sicer nisem prisostvoval omenjenemu simpoziju, vendar sta posnetke z valjev št. 74 in 75 slišala vsaj dva naša etnomuzikologa: Julijan Strajnar in Igor Cvetko. V svojem članku namreč Zieglerjeva navaja, da sta na podlagi poslušanja zvočnih primerov oba potrdila, da gre za posnetke še danes dobro znanih slovenskih ljudskih pesmi (Ziegler 2004: 180). Šele leta 2005, ko sem med svojim študijem preučeval delo berlinskega Phonogramm-Archiva, sem naletel na članek Zieglerjeve in začel podrobneje poizvedovati o posnetkih. Ob mojem obisku v Berlinu leta 2006 sem zbirko skrbno pregledal in na podlagi novih podatkov v arhivu ugotovil, da so tudi na valju št. 90 iz te zbirke posnetki slovenskih ljudskih pesmi. V berlinskem arhivu še niso imeli arhivskih kopij zvočnega gradiva iz te zbirke, zato so bili ob prijazni pomoči Albrechta Wiedmanna narejeni presnetki omenjenih treh valjev s slovenskim gradivom, digitalna kopija zvočnih presnetkov pa je bila izročena arhivu GNI. Ob presnemavanju sem podrobno zapisal vse tehnične parametre predvajanja in presnemavanja ter dokumentiral postopek digitalizacije. Skupaj z ostalim zvočnim gradivom iz Phonogramm-Archiva so tudi ti posnetki vključeni v Unescov seznam »Spomin sveta – Memory of the World«.

PRVE KOMERCIALNE PLOŠČE S SLOVENSKIM ETNOMUZIKOLOŠKIM GRADIVOM

Razvoj radia, ki je v Ameriki začel redno delovati leta 1920 v Pittsburgu, v Nemčiji pa leta 1923 v Berlinu, je močno vplival na snemalno industrijo. Ker so prvotno radijske oddaje potekale v živo, v živo je bila izvajana tudi vsa glasba, je povpraševanje po zvočnih nosilcih, tj. predvsem ploščah, zelo padlo. Brezžično oddajana glasba z radijskih postaj je bila tehnično bolj kakovostna od tiste z gramofonskih plošč, poleg tega pa je bila tudi brezplačna. Prodaja plošč je zato od uvedbe radia vsako leto padala; npr. v ZDA je kmalu padla pod 100 milijonov USD, leta 1933 pa je dosegla rekordno nizko vrednost 6 milijonov USD in tako dosegla raven s konca 19. stoletja. Po drugi strani pa je zelo naraslo število radijskih poslušalcev. (Bez nec 2002: 9.)

Ob takem razvoju dogodkov so se proizvajalci plošč znašli pod dvojnim pritiskom; na eni strani so radijske hiše brezplačno oddajale program v živo bolj kakovostno kot

Tiskanje plošč za ciljno publiko je začelo podjetje OKeh iz New Yorka, podružnica nemškega koncerna Lindström. Vodja podružnice, Otto Heineman, nemški emigrant v ZDA, je predvideval, da je velika črnska manjšina v New Yorku dober potencialni kupec plošč. Poleg tega je postajal Harlem v New Yorku popularni center zabave, saj so prihajali tja v nočne klube in restavracije ljudje iz širše okolice. Februarja 1920 je tako podjetje OKeh povabilo v svoj studio znano črnsko pevko Mamie Smith in posnelo z njo bluzovsko ploščo. Uspeh plošče je bil med črnsko populacijo zelo velik in podjetje je začelo tiskati plošče za ciljno publiko. (Gronow in Saunio 1998: 47.) V ZDA se je tako izoblikovala delitev trga na afroameriški del, katerega glasbo so kasneje poimenovali »rhythm&blues«, in evroameriški del, katerega glasba je po letu 1927 dobila ime »country music«. Obstaja še segment glasbe za bolj izobražene ljudi, ta glasba se od leta 1928 imenujejo »classic«, ter nova zvrst glasbe, ki je namenjena predvsem trženju in ni povezana z rasno pripadnostjo ali izobrazbo poslušalcev: »popular music«. (Bez nec 2002: 9.)

plošče, po drugi strani pa so začeli glasbeni založniki prodajati licence svojih glasbenih del za živo radijsko predvajanje, saj so s tem več zaslužili. Zato so poskušala podjetja gramofonskih plošč najti tržno nišo in oživiti gramofonsko industrijo. Ena izmed rešitev je bila izdelava gramofonskih plošč za ciljno publiko oz. posamezne segmente poslušalcev. Prednost take delitve je bila, da so lažje določili strukturo povpraševanja in na njo bolje reagirali, kot je bil sposoben radio. (Bez nec 2002: 9.)

Kupce gramofonskih plošč in gramofonov v ZDA pa so pridobivali tudi s snemanjem glasbe priseljencev. V ZDA je bilo namreč veliko število priseljencev, v začetku 20. stoletja prek 5 milijonov, predvsem iz Evrope. Glasbena industrija v ZDA je videla v njih velik potencial za nakup plošč in je začela snemati glasbo za t. i. »tujegovoreče« (ang. foreign-speaking) kupce. Medtem ko so v Evropi snemalci Gramophone Co. potovali po evropskih in azijskih deželah in iskali lokalne umetnike predvsem klasične glasbe, so agenti podjetij Victor in Columbia iskali med priseljenici po New Yorku umetnike za posnetke njihove glasbe v njihovem jeziku. Najprej so začeli izdajati posnetke nacionalnih himen in drugih zelo znanih evropskih pesmi, ki so jih posneli ob spremljavi studijskih orkestrrov, kasneje pa so se jim pridružili tudi posnetki ponarodelih in ljudskih pesmi ter izvajalcev na značilnih ljudskih glasbilih, npr. finski harmonikarji, italijanski godci na dude, židovske klezmer skupine itd. V obdobju plošč z 78 o/min je bilo v ZDA posnetih in izdanih na tisoče različnih posnetkov, namenjenih priseljencem, velikokrat pa so evropske podružnice gramofonskih podjetij iz

ZDA odkupile posnetke tudi za proizvodnjo in prodajo v Evropi. Presenetljivo veliko teh plošč je vsebovalo posnetke ljudske glasbe iz Evrope in Bližnjega vzhoda. V tem času v Evropi skorajda niso snemali ljudske glasbe na plošče, zato imajo ti posnetki še toliko večjo vrednost. Med njimi so tudi posnetki ljudske glasbe, ki drugje sploh



Sl. 56 Labela ene od plošč s slovensko vsebino (Vir: Zvočni arhiv GNI).

niso bili posneti, niti kot komercialni posnetki niti kot terenski posnetki zbirateljev in raziskovalcev. Nastali so predvsem zaradi povpraševanja priseljencev, ki so se priselili v ZDA iz ruralnih predelov matične države in želeli tudi s pomočjo plošč ostati v stiku z domovino in svojo kulturo. Do nedavnega so bili ti posnetki skoraj povsem neznani tako širši javnosti kot raziskovalcem ljudske glasbe in šele v zadnjem času postajajo zanimivo gradivo za poslušanje in preučevanje. (Gronow in Saunio 1998: 46–47.)

Tudi slovenski izseljenci v ZDA so očitno predstavljali dobro tržišče in so imeli kar nekaj svojih izvajalcev, ki so tam snemali plošče. Podobno kot za izseljence drugih narodov so tudi za Slovence večja podjetja gramofonskih plošč izdajala v slovenskem jeziku kataloge plošč s slovenskimi izvajalci. Pri tem so računali predvsem na nostalgijo izseljencev po domovini in upali, da bodo zaradi tega povečali prodajo plošč in gramofonov.

V obširni publikaciji *Ethnic Music on Records* (Spottswood 1990: 1021–1043) vidimo, da je med leti 1893 in 1942 kar 44 različnih izvajalcev naredilo skoraj 600 posnetkov slovenske »ljudske« glasbe. Med posnetki so, sodeč po naslovih in komentarjih, predvsem različne priredbe ljudskih pesmi in instrumentalne glasbe, poleg tega

Leta 1925 se je ukrajinski lastnik trgovine s knjigami in ploščami pritožil zastopniku podjetja OKeh, da njegovi kupci niso zadovoljni s posnetki ukrajinske glasbe. Predlagal je, naj posnamejo godca melodij, priseljenca v New Yorku, Pawla Humeniuka iz Galicije, ki je zelo priljubljen med ukrajinskimi priseljenci. Res so posneli dve *kolomyjki* v izvedbi na violino, plošča pa je postala tržno precej uspešna. Še večji uspeh je dosegla njegova naslednja plošča, posneta aprila 1926 z naslovom *Ukrajinska svatba*, ki vsebuje pesmi, plesno glasbo in kratke skeče iz tipične ukrajinske vaške svatbe. Prodali so več desetisoč teh plošč, ne samo Ukrajincem, ampak tudi Poljakom, Slovakom in drugim slovanskim kupcem. Uspeh te plošče, pa tudi njegovih kasnejših, je povzročil, da so podjetja gramofonskih plošč izdajala več posnetkov z »izvirno« ljudsko glasbo in jih tudi oglaševala v svojih katalogih s »tujimi« ploščami. (Gronow in Saunio 1998: 46–47.)

»S pomočjo Victor-ja lahko poslušate glasbo svoje rojstne domovine in uživate to, kar je bilo najboljše in najlepše v deželi, kjer ste se rodili. Oživi se vam spomin iz davnih dni svoje mladosti v oddaljeni domovini. Pesni, ki ste jih popevali, glasbo, po kateri ste plesali, vse to vam pojejo ali svirajo najboljši in najbolj priljubljeni umetniki, vaši rojaki« je zapisano v uvodu kataloga z naslovom *Victorjevi Recordi v Slovenščini* iz leta 1925 (Victor... 1925: 1). V katalogu je izrecno poudarjeno, da vsebuje vse slovenske plošče, ki so izšle do januarja 1925 pri tem podjetju (Victor... 1925: 9). V nadaljevanju seveda tudi pozivajo k poslušanju in nakupu drugih posnetkov: »kadarkoli se vam poljubi, lahko slišite, kako največji pevci in glasbeniki vseh dežel proizvajajo največjo glasbo vseh časov«, na koncu pa neskromno dodajajo: »skoraj je ni pesni ali glasbenega komada, ki je bil kedaj vglasben, da bi ga vi in vaši prijatelji ne mogli uživati, ako le imate Victorjevo Victrola doma« in s tem reklamirajo tudi svoje gramofone Victrola. (Victor... 1925: 1–2) Podobne kataloge je podjetje Victor Talking Machine Co. tiskalo tudi v jezikih drugih priseljencev in jim predstavljalo sezname izdanih plošč z njihovo glasbo. Npr. v katalogu *Slovenské Rekordy Victor* so predstavljeni vsi posnetki slovaške glasbe,

pa kar nekaj ljudskih plesnih viž, zaigranih na diatonično ali kromatično harmoniko ali v manjših instrumentalnih zasedbah. Prvi posnetki, 25 po številu, so bili narejeni že leta 1917, izvajalci pa so sopranistka Augusta Danilova, duet Augusta Danilova in Mila Polančeva ter Slovensko pevsko društvo »Slaves«. Pesmi so zapete ob spremljavi harmonike ali pa manjše instrumentalne zasedbe, naslovi pesmi pa so znane ljudske pesmi, kot npr. *Barčica po morju plava*, *Bratci veseli vsi*, *Regiment po cesti gre*, *Pojdmo na Štajersko* itn. Tudi v naslednjih letih, 1918–1920, so vsako leto posneli okoli deset slovenskih pesmi, večinoma v izvedbi Auguste Danilove. Leta 1921 posnetkov ni bilo, leta 1922 pa je poleg Danilove posnel harmonikar Victor Lisjak s svojim orkestrom nekaj instrumentalnih viž, večinoma njegovih skladb oz. priredb z naslovi *Bleški valček*, *Slovenska četvorka*, *Miramarska-Mazurka Kaprica* itn. Od leta 1923 se število posnetkov povečuje, vse več pa je tudi različnih izvajalcev. Tako je v letih 1924–1926 posnetih od 40 do 50 skladb na leto, v letih 1927–1929 pa od 80 do 105 na leto. Leta 1930 in 1931 se število posnetkov ponovno zmanjša na okoli 40 na leto, potem pa od leta 1932 naprej skoraj popolnoma usahne, saj le izjemoma zasledimo kakšnega slovenskega izvajalca s posnetki »ljudske« glasbe. Samo še Orkester Rudy Deichman posname 1934. leta štiri viže in 1940 leta osem viž, medtem ko Moški zbor Prešeren posname 1938. leta šest pesmi. Vidimo torej, da je večina posnetkov narejenih v drugi polovici dvajsetih let 20. stoletja, po letu 1932 pa snemanja skoraj ni več. Razmeroma veliko plošč je bilo posnetih tudi med leti 1917–1919, predvsem po zaslugi Auguste Danilove in nekaterih drugih pevcev.

Ugotavljanje podrobnosti ozadja nastanka teh posnetkov je zaradi raznovrstnosti, obsega, prepletenosti z drugimi dejavniki in do sedaj precej

slabega poznavanja gradiva zelo dolgotrajno in zamudno delo. Zato bom v nadaljevanju obdelal le primer diskografije ene izvajalske skupine, znane instrumentalne zasedbe Hoyer trio.

uvodno besedilo pa je popolnoma enako kot v slovenskem katalogu, le da je v slovaškem jeziku (Victor... 1925a).

HOYER TRIO



Sl. 57 Ena redkih fotografij Hoyer tria (Vir: *The National Cleveland Style Polka Hall of Fame*).

Ustanovitelj in vodilni član Hoyer tria je bil Matt Hoyer (Matija Arko), eden prvih godcev na diatonično harmoniko v ZDA in začetnik t. i. »Cleveland-Style« polka skupin.³² Z njim so v triu nastopali različni glasbeniki, ki so se v triu večkrat menjavali, med drugimi tudi brata Frank in Edward (Eddy) Simončič (Sims) in Frank Novak. Največkrat so igrali na kitaro in bendžo, občasno tudi kot duet harmonik s spremljavo. Z zasedbo Hoyer trio so večinoma nastopali v severovzhodnem delu Ohia in zahodni Pennsylvaniji. Bili so

Matt Hoyer (Matija Arko) je bil rojen leta 1891 v Sloveniji, v okolici Ribnice, in je kot mladenič prišel v ZDA ter se leta 1911 naselil v Clevelandu. Že v Sloveniji se je naučil izdelovati, popravljati in uglaševati harmonike, s čimer je nadaljeval tudi po prihodu v ZDA. Iz Slovenije je prinesel svoje domače ime Hojer, ki ga je prevzel kot svoje umetniško ime in pod katerim je kasneje zaslovel. Ime Hojer se največkrat pojavlja v angleškem načinu pisanja Hoyer, čeprav imajo nekatere plošče tudi slovensko različico zapisa. V knjigi je zato raje uporabljen angleški način zapisa, saj je bolj razširjen in znan.

Matt je igral harmoniko zelo dobro, tako diatonično, kakor tudi 120-basno kromatično. Njegov način igranja je bil nekaj posebnega, zelo tekoč, poleg tega pa poln posebnega odrezanega načina igranja, ki je zelo popestril njegovo glasbo. Njegova posebnost je bila tudi, da je na nastopih razdril harmoniko in zamenjal bloke z jezički ter tako spremenil intonacijo harmonike. S tem je razbil monotonijo igranja diato-

³² Osnovi podatki o Hoyer triu so vzeti iz virov: Hoyer... s. a.1 in Hoyer... s. a.2 ter Kaferle s. a.

nične harmonike v dveh ali treh tonalitetah. Za svoj trio je prirejal ljudsko glasbo, poleg tega pa jo je tudi sam skladal. Manj znano pa je, da je skladal tudi plesno in klasično glasbo. Harmoniko je igral do svoje pozne starosti in bil član različnih glasbenih zasedb. Leta 1959 je zbolel za rakom in v starosti 69 let umrl 20. decembra 1960 v Clevelandu v Ohio.

prva »Cleveland-Style« polka skupina, ki je hitro postala zelo priljubljena. Igrali so predvsem na porokah in zabavah Slovencev, pa tudi Čehov in drugih slovanskih narodov. Prepoznavni so bili po tem, da so v prvih letih potovali med rudniškimi mesti Pennsylvanije in Ohia s starim Fordovim avtomobilom, ki je bil last Matije. S svojim načinom igranja in priljubljenostjo so neposredno ali posredno vplivali na skoraj vse glasbenike, ki izvajajo slovensko »Cleveland-Style« polka glasbo.

Matt Hoyer je s svojim triom, občasno pa tudi sam, precej snemal. Že leta 1919 naj bi naredil prve posnetke za Victor Talking Machine Co., vendar

O skupini Hoyer trio obstaja veliko legend, predvsem iz prvih let igranja. Ena takšnih pravi, da naj bi Matt Hoyerja na eni od plesnih zabav dobesedno zasipali z denarjem, samo da trio ne bi prenehal z igranjem. Ker denarja ni imel več kam spravljati, je odprl meh svoje harmonike in denar stlačil tja.


VABILO NA PIKNIK.

KI GA PRIREDI
DRUŠTVO "PRIMOŽ TRUBAR"
ŠT. 126 S. N. P. J.
NA RECHARJEVI FARMI V EUCLID, OHIO

V NEDELJO, DNE 30. JULIJA 1916.

➡ VZEMI SHORE-LINE KARO STOP 126 ⚡

Ker je čisti dobiček namenjen za delnice S. N. DOMA, se pričakuje od strani članov in članic S. N. P. J. iz Clevelanda in okolice in slovenskega občinstva mnogo udeležbe. Na pikniku se bo licitiral velik "PURMAN", brata Hojar bodeta skrbela, da se bo prav po domače zaplesalo, odbor društva bo pa prekrbel, da bodo sodelujočenci dobro in točne postreženi z raznimi okrepčili, in za prosto domačo veseljo zabavo.

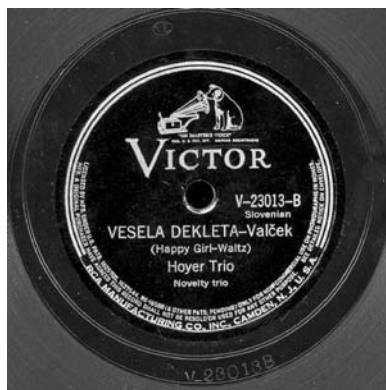
Za obilno udeležbo se še enkrat
priporoča 

Dr. Primož Trubar.

Sl. 58 Vabilo na piknik leta 1916, na katerem sta za zabavo poskrbela brata Hoyer (Vir: *The National Cleveland Style Polka Hall of Fame*).

vendar podatka ni bilo mogoče preveriti. Očitno je, da podjetje Victor do januarja 1925 še ni izdalo nobene njegove plošče, saj je ni v njihovem katalogu slovenskih plošč. Na podlagi publikacije *Ethnic Music on Records* (Spottswood 1990: 1028–1031) lahko ugotovimo, da so bili prvi posnetki Hoyer tria narejeni 30. novembra 1924 za podjetje Victor. Kasneje so snemali tudi za Columbia Gramophone Co. in OKeh Records. Zadnji posnetki so bili narejeni leta 1929. Ob odprtju Slovenskega doma na

St. Clair Ave leta 1924 je Victor Talking Machine Co. posnela številne znane slovenske glasbenike, med njimi tudi Matt Hoyerja, Louisa Speheka, Mary Udovich in Josephino Lausche. Takrat sta Hoyer in Spehek posnela svoj znani duet harmonik. (Kaferle s. a: 2.) Hoyer trio naj bi leta 1929 prenehal s snemanjem predvsem zato, ker se niso hoteli vključiti v »združenje glasbenikov« (ang. musicians union), ki je v začetku tridesetih let 20. stoletja postalo zelo aktivno. Pogoj za snemanje plošč je bil članstvo v zvezi, česar pa Matt Hoyer ni želel. Raje so prenehali s snemanji. Poleg tega naj bi snemanje plošč glede na število prodanih izvodov postalo zanje predrago.



Sl. 59 Labela ene od plošč Hoyer tria
(Vir: Zvočni arhiv GNI).

Na podlagi popisa posnetih plošč Hoyer tria, ki ga je naredil Louis Kaferle, in popisa iz publikacije *Ethnic Music on Records* (Spottswood 1990: 1021–1043), je bilo mogoče sestaviti naslednjo diskografijo Hoyer tria. Nekaj posnetkov na koncu seznama sicer ni v izvedbi celotnega tria, ampak samo s solo harmoniko Matt Hoyerja ali Edwarda Simončiča, trije posnetki pa tudi v duetu harmonik obeh.

Zap. št.	Naslov	Številka matrice	Založba	Kataloška številka	Leto	Kraj in datum snemanja
1	Na poskok	B 31239-1	Victor	77915, V-23015	1924	Cleveland, 30. nov.
2	Taniska polka*	B 31240-1	Victor	77915, V-23015	1924	Cleveland, 30. nov.
3	Zerker – valček	B 31241-1	Victor	Ni podatka	1924	Cleveland, 30. nov.
4	Talinska – valček	B 31242-1	Victor	Ni podatka	1924	Cleveland, 30. nov.
5	Veseli rudarji – koračnica	W 106568-2	Columbia	25041-F, 25190-F	1926	NY, marec
6	Polka Štaparjev	W 106569-2	Columbia	25043-F	1926	NY, marec
7	Pečlarska polka	W 106570-1	Columbia	25040-F	1926	NY, marec
8	Ti si moja – valček	W 106571-1	Columbia	25043-F, 65-F	1926	NY, marec
9	Hojer valček	W 106572-2	Columbia	25040-F	1926	NY, marec
10	Coklarska koračnica	W 106573-2	Columbia	25044-F, 65-F	1926	NY, marec
11	Ptičja vohcet – šotiš	W 106574-2	Columbia	25045-F	1926	NY, marec
12	Triglavski valček	W 106575-2	Columbia	25044-F	1926	NY, marec

* Spottswood navaja pri tem posnetku naslov Taniška-valček (Spottswood 1990: 1029).

Zap. št.	Naslov	Številka matrice	Založba	Kataloška številka	Leto	Kraj in datum snemanja
13	Sladki spomini – valček	W 106576-2	Columbia	25041-F, 25190-F	1926	NY, marec
14	Mazulinka	W 106577-2	Columbia	25045-F	1926	NY, marec
15	Pošter tanc	W 107472-2	Columbia	25062-F	1926	NY, december
16	Ribenska polka	W 107473-2	Columbia	25062-F	1926	NY, december
17	Clevelandski valček	W 107474-2	Columbia	25059-F	1926	NY, december
18	Jaka na St. Clairu – polka	W 107475-2	Columbia	25059-F	1926	NY, december
19	Treplan – za ples	W 107514-2	Columbia	25063-F	1927	NY, januar
20	Ven pa not – polka	W 107515-2	Columbia	25065-F	1927	NY, januar
21	Samo še enkrat – valček	W 107516-2	Columbia	25065-F	1927	NY, januar
22	Slovenska polka	W 80927-B	OKeH	24056	1927	Chicago, 20. maj
23	Veseli valček	W 80928-B	OKeH	24057	1927	Chicago, 20. maj
24	Gorenska polka	W 80929-B	OKeH	24057	1927	Chicago, 20. maj
25	Primorski valček	W 80930-A	OKeH	24056	1927	Chicago, 20. maj
26	Sokolska koračnica	W 108140-2	Columbia	25074-F, 1070-F	1927	Chicago, julij
27	Šebelska koračnica	W 108141-1	Columbia	25071-F	1927	Chicago, julij
28	Kde je moja ljubica – valček	W 108142-2	Columbia	25074-F	1927	Chicago, julij
29	Moja Micka – polka	W 108143-2	Columbia	25069-F	1927	Chicago, julij
30	Neverna Ančka – valček	W 108144-2	Columbia	25078-F	1927	Chicago, julij
31	Stari šotiš	W 108145-2	Columbia	25069-F	1927	Chicago, julij
32	Al me boš kaj rada imela	W 108150-2	Columbia	25070-F	1927	Chicago, julij
33	Odpri mi dekle kamrico	W 108151-2	Columbia	25070-F	1927	Chicago, julij
34	Moj prijatelj – polka	W 108152-1	Columbia	25072-F	1927	Chicago, julij
35	Regiment po cesti gre	W 108153-2	Columbia	25071-F	1927	Chicago, julij
36	Štajerska	W 108154-2	Columbia	25072-F	1927	Chicago, julij
37	Vipavska polka	BVE 45359-2	Victor	V-23034, 253052	1928	Chicago, 13. junij
38	Poskočna polka	BVE 45360-1	Victor	V-23001, 253046	1928	Chicago, 13. junij
39	Ljubljanski valček	BVE 45361-1	Victor	V-23001, 253046	1928	Chicago, 13. junij

Zap. št.	Naslov	Številka matrice	Založba	Kataloška številka	Leto	Kraj in datum snemanja
40	Milka moja – polka	BVE 45362-1	Victor	V-23034, 253052	1928	Chicago, 13. junij
41	Vesela polka (Vesela Ančka)	BVE 45363	Victor	81414, V-23033	1928	Chicago, 13. junij
42	Lepa Jožefa – valček	BVE 45364-1	Victor	V-23002, 253047	1928	Chicago, 13. junij
43	Lizika-polka	BVE 45365-1	Victor	Ni podatka	1928	Chicago, 13. junij
44	Terezinka – polka	BVE 45366-2	Victor	V-23002, 253047	1928	Chicago, 13. junij
45	Empajriš	BVE 45367-2	Victor	V-23007, 253048	1928	Chicago, 13. junij
46	Samo da bo likof	BVE 45369-1	Victor	V-23007, 253048	1928	Chicago, 13. junij
47	Kar imam to ti dam – polka	BVE 55499-1	Victor	V-23013, 253049	1929	Chicago, 25. julij
48	Vesela dekleta	BVE 55500-1	Victor	V-23013, 253049	1929	Chicago, 25. julij
49	Ne pozabi me – polka	BVE 55501-1	Victor	V-23017, 253050	1929	Chicago, 25. julij
50	Po valovih – valček	BVE 55502-1	Victor	V-23017, 253050	1929	Chicago, 25. julij
51	Trboveljska polka	BVE 55503-1	Victor	V-23021, 253051	1929	Chicago, 25. julij
52	Novomeški purgarji	BVE 55504-1	Victor	V-23021, 253051	1929	Chicago, 25. julij
53	Veseli godec – polka	W 111312-2	Columbia	25129-F	1929	Chicago, december
54	Večerni valček	W 111313-2	Columbia	25135-F	1929	Chicago, december
55	Gozdni valček	W 111314-1	Columbia	25129-F	1929	Chicago, december
56	Hopsasa polka	W 111315-1	Columbia	25135-F	1929	Chicago, december
57	Moja ljubca valček	W 111316-2	Columbia	25128-F	1929	Chicago, december
58	Katarina – polka	W 111317-1	Columbia	25128-F	1929	Chicago, december
59	Vesela Urška – valček	W 111322-3	Columbia	25138-F	1929	Chicago, december
60	Ribenčan Urban – polka	W 111323-3	Columbia	25138-F	1929	Chicago, december
61	Krasna Karolina – polka	W 111324-3	Columbia	25143-F	1929	Chicago, december
62	Samo tebe ljubim – valček	W 111325-3	Columbia	25143-F	1929	Chicago, december

Zap. št.	Naslov	Številka matrice	Založba	Kataloška številka	Leto	Kraj in datum snemanja
63	Šuster polka	W 107476-2	Columbia	25060-F	1926	New York, december
64	Sieben Šrit – za ples	W 107477-2	Columbia	25060-F	1926	New York, december
65	Ančka pejt plesat – valček	W 107479-2	Columbia	25063-F	1926	New York, december
66	Zadnji poljubček – valček	W 107478-1	Columbia	25061-F	1926	New York, december
67	Dunaj ostane Dunaj – koračnica	W 107513-1	Columbia	25078-F	1927	New York, januar
68	Žuženberg – polka	W 107517-2	Columbia	25061-F	1927	New York, januar

Hoyer trio je pri snemanjih sodeloval tudi s pevci ali drugimi glasbeniki in tako izdal skupaj z njimi nekaj posnetkov, ki so navedeni v naslednji preglednici.

Zap. št.	Naslov	Številka matrice	Založba	Kataloška številka	Leto	Kraj in datum snemanja
69	Studentjeska pesen	BVE 45368-2	Victor	81413, V-23032	1928	Chicago, 13. junij
70	Na pustni torek	BVE 45956-2	Victor	81520	1928	Chicago, 22. junij
71	Domače veselje	BVE 45957-2	Victor	81414, V-23033	1928	Chicago, 22. junij
72	Vojaški nabor	BVE 45958-2	Victor	81520	1928	Chicago, 22. junij
73	Zeleni Jurij	BVE 45959-1	Victor	81413, V-23032	1928	Chicago, 22. junij
74	Vandrovec	BVE 45960-2	Victor	V-73000 (12")	1928	Chicago, 22. junij
75	Cigani	BVE 45961-2	Victor	V-73000 (12")	1928	Chicago, 22. junij
76	Ples v skednju-Pt. 1	BVE 55495-2	Victor	V-23020	1929	Chicago, 24. julij
77	Ob zimskih večerih-Pt. 1	BVE 55496-2	Victor	V-23016	1929	Chicago, 24. julij
78	Ob zimskih večerih-Pt. 2	BVE 55497-2	Victor	V-23016	1929	Chicago, 24. julij
79	Botrinja	BVE 55498-2	Victor	V-73002 (12")	1929	Chicago, 24. julij
80	Zlata poroka-Pt. 1	BVE 55511-2	Victor	V-73001 (12")	1929	Chicago, 26. julij

Zap. št.	Naslov	Številka matrice	Založba	Kataloška številka	Leto	Kraj in datum snemanja
81	Zlata poroka-Pt. 2	BVE 55512-2	Victor	V-73001 (12")	1929	Chicago, 26. julij
82	Kadar imajo vsi Jožeti god	BVE 55513-2	Victor	V-73002 (12")	1929	Chicago, 26. julij
83	Ples v skednju-Pt. 2	BVE 55514-1	Victor	V-23020	1929	Chicago, 26. julij
84	Predpustna	W 111318-2	Columbia	25127-F	1929	Chicago, december
85	Brez cvenka in soli	W 111319-2	Columbia	25127-F	1929	Chicago, december
86	Na morju-Pt. 1	W 111320-3	Columbia	25132-F	1929	Chicago, december
87	Na morju-Pt. 2	W 111321-3	Columbia	25132-F	1929	Chicago, december
88	Ljubimsko veselje – Šotiš	B 31247-1	Victor	77916	1924?	Cleveland, 1. dec.
89	Urno skakaj – valček	B 31248-1	Victor	77916	1924?	Cleveland, 1. dec.

Nekaj posnetkov Hoyer tria so izdali tudi s prevodom naslova posnetka ali z drugačnim naslovom in s tem verjetno želeli približati plošče tudi izseljencem drugih narodnosti. V diskografiji Ethnic Music on Records (Spottswood 1990: 1021–1043) imajo ti posnetki na ploščah enake številke matrice, vendar druge kataloške številke kot slovenski izvodi. V naslednji preglednici so navedeni naslovi tuje izdaje posnetkov Hoyer tria, v prvi vrstici vsake skladbe pa izvorni (slovenski) naslov.

Zap. št.	Naslov	Številka matrice	Založba	Kataloška številka	Leto	Kraj in datum snemanja
1	Ven pa not – polka Regina polka Jen vesele – polka	W 107515-2	Columbia	25065-F 1065-F 96-F	1927	NY, januar
2	Samo še enkrat – valček Naša lijepa – valcer Na táboře – valčík	W 107516-2	Columbia	25065-F 1056-F 96-F	1927	NY, januar
3	Slovenska polka Warszawska polka Knäpparpolka Vstuvij – polka	W 80927-B	OKeH	24056 11330 19216 26050	1927	Chicago, 20. maj
4	Veseli valček För Försten Gängen – Vals Palangos Valcas	W 80928-B	OKeH	24057 19216 26050	1927	Chicago, 20. maj

Zap. št.	Naslov	Številka matrice	Založba	Kataloška številka	Leto	Kraj in datum snemanja
5	Gorenska polka En Riktig Gris – polka	W 80929-B	OKeH	24057 19215	1927	Chicago, 20. maj
6	Primorski valček Amore Campagniolo – valzer Siwe Oczy – walc Gammal Vastgötavals	W 80930-A	OKeH	24056 9322, Co14710F 11330 19215	1927	Chicago, 20. maj
7	Ne pozabi me – polka Nepamiršk Manes – polka	BVE 55501-1	Victor	V-23017, 253050 14024	1929	Chicago, 25. julij
8	Po valovih – valček Per vilnis – valcas	BVE 55502-1	Victor	V-23017, 253050 14024	1929	Chicago, 25. julij
8	Veseli godec-polka Vesely musikanti-polka	W 111312-2	Columbia	25129-F 151-F	1929	Chicago, december
10	Gozdni valček Horský valčík	W 111314-1	Columbia	25129-F	1929	Chicago, december

Očitno so dosti plošč Hoyer tria ponatisnili tudi v Evropi. Tako lahko v Glavnem katalogu Columbie iz leta 1932, ki ga je natisnila v Zagrebu Columbia Graphophone Jugoslavensko d.d. iz Ilice 44, najdemo kar nekaj plošč Hoyer tria,³³ ki jih je Hoyer trio posnel za Columbio (Columbia 1932: 36–37). Iz žiga na katalogu je razvidno, da je bil nekdanj last prodajalne Tehnik, ki jo je imel Josip Banjai v Ljubljani, na Miklošičevi 20. Plošče iz kataloga, med njimi tudi Hoyer tria, so bile tako precej preprosto dostopne v Ljubljani. V katalogu je posebej poudarjeno, da gre za »engleski import« in da katalog vsebuje samo električne posnetke. Oznaka naročila plošč je v katalogu drugačna od ameriške Columbie in ustreza oznakam podjetja Columbia v Angliji. Žal v katalogu niso navedene številke matric posnetkov. V naslednji preglednici so navedeni vsi posnetki Hoyer tria iz tega kataloga.

Zap. št.	Naslov	Izvajalci	Oznaka založbe in naročila	Številka matrice	Založba
1	Mazulinka	Hojer Trio	D 30820	?	Columbia
2	Ptičja vohcet	Hojer Trio	D 30820	?	Columbia
3	Samo še enkrat	Hojer Trio	D 30815	?	Columbia
4	Ven pa not	Hojer Trio	D 30815	?	Columbia
5	Ančka pejt plesat	Hojer Trio	D 30816	?	Columbia
6	Treplan	Hojer Trio	D 30816	?	Columbia
7	Odpri mi dekle kamrico	Hojer Trio	D 30812	?	Columbia
8	Al me boš kaj rada mela	Hojer Trio	D 30812	?	Columbia

³³ V katalogu je naveden slovenski način pisave imena, torej Hojer trio, medtem ko je npr. na plošči DV 258 natisnjeno ime izvajalcev Hoyer trio.

Zap. št.	Naslov	Izvajalci	Oznaka založbe in naročila	Številka matrice	Založba
9	Zadnji poljubek	Hojer Trio	D 30819	?	Columbia
10	Žuženberg polka	Hojer Trio	D 30819	?	Columbia
11	Pečlarska polka	Hojer Trio	D 8231	?	Columbia
12	Hojer valček	Hojer Trio	D 8231	?	Columbia
13	Veseli rudarji – koračnica	Hojer Trio	D 8230	?	Columbia
14	Sladki spomini – valček	Hojer Trio	D 8230	?	Columbia
15	Neverna Ančka – valček	Hojer Trio	D 30810	?	Columbia
16	Dunaj ostane Dunaj – koračnica	Hojer Trio	D 30810	?	Columbia
17	Polka Štaperjev	Hojer Trio	D 8229	?	Columbia
18	Ti si moja – valček	Hojer Trio	D 8229	?	Columbia
19	Coklarska koračnica	Hojer Trio	D 8228	?	Columbia
20	Triglavski valček	Hojer Trio	D 8228	?	Columbia
21	Sokolska koračnica	Hojer Trio	D 30843	?	Columbia
22	Zim-bum-polka (tamb. zbor »Orao«)	Hojer Trio	D 30843	?	Columbia
23	Moja ljub'ca – valček	Hojer Trio	DV 152	?	Columbia
24	Katarina polka	Hojer Trio	DV 152	?	Columbia
25	Veseli godec	Hojer Trio	DV 258	?	Columbia
26	Gozdni valček	Hojer Trio	DV 258	?	Columbia
27	Vesela Urška – valček	Hojer Trio	DV 279	?	Columbia
28	Ribenčan Urban – polka	Hojer Trio	DV 279	?	Columbia
29	Krasna Karolina – polka	Hojer Trio	DV 556	?	Columbia
30	Samo tebe ljubim - valček	Hojer Trio	DV 556	?	Columbia
31	Moja Micka – polka	Hojer Trio	DV 557	?	Columbia
32	Regiment po cesti gre (s petjem)	Hojer Trio	DV 557	?	Columbia
33	Štajerska	Hojer Trio	DV 558	?	Columbia
34	Moj prijatelj – polka	Hojer Trio	DV 558	?	Columbia
35	Ribenška polka	Hojer Trio	DV 560	?	Columbia
36	Pošter tanc	Hojer Trio	DV 560	?	Columbia
37	Clevelandski valček	Hojer Trio	DV 579	?	Columbia
38	Jaka na St. Clairu – polka	Hojer Trio	DV 579	?	Columbia
39	Sedem korak (Sieben Schritt)	Hojer harmonika solo	D 8528	?	Columbia
40	Šuster polka	Hojer harmonika solo	D 8528	?	Columbia

Če primerjamo oba seznama, lahko ugotovimo, da so v Glavnem katalogu Columbia iz leta 1932, natisnjemem v Zagrebu, ponatisnjene skoraj vse viže, ki jih je Hoyer trio posnel v ZDA. V ponatisu manjka samo pet viž: Šebeljska koračnica, Kde je moja ljubica – valček, Stari šotiš, Večerni valček in Hopsasa polka.

USODA ZBIRKE

Pri komercialno izdanih gramofonskih ploščah z 78 o/min je usoda zvočnih zbirk in posnetkov precej drugačna kot pri unikatnih terenskih posnetkih na valjih. Gramofonske plošče so se prodajale v številnih izvodih, zato lahko za posamezen posnetek najdemo in dobimo več izvodov gramofonskih plošč. Po drugi strani pa posnetki enega izvajalca ali neke glasbene zvrsti navadno niso zbrani na enem mestu, tako kot večina zbirk terenskih posnetkov, in jih je treba šele izslediti, narediti njihov popis, ugotoviti okoliščine snemanja, določiti vse izvajalce ter druge vsebinske in tehnične podatke in na koncu tudi priti do posnetkov. To pa je lahko zelo dolgotrajno in naporno delo, saj so plošče raztresene po celem svetu, veliko pa je tudi izgubljenih in uničenih. Težko je priti tudi do podrobnejših podatkov o posnetkih, še posebej za znanstveno uporabo in študij posnetkov, saj je bil namen izdajanja plošč zadovoljiti glasbene, estetske in druge potrebe pri poslušalcih, predvsem pa zaslužiti pri prodaji. Zato spremljajo plošče le najosnovnejši podatki o vsebini in izvajalcih, ki so natisnjeni na nalepki (labeli) plošče, ostale podatke pa je težje pridobiti. Tako pri arhivskih zbirkah komercialno izdanih posnetkov ne govorimo samo o usodi, zaščiti in arhiviranju posameznih plošč zbirke, ampak tudi o iskanju novih izvodov plošč, dopolnjevanju zbirke s ploščami, ki jih v zbirki še nimamo in iskanju podatkov o posnetkih.

V slovenski javnosti in med raziskovalci ljudske glasbe komercialni posnetki ljudske glasbene kulture na ploščah skorajda niso bili znani, saj ni bilo mogoče ugotoviti nobene objave, analize in študije, ki bi vključevala tudi takšne posnetke. Redka izjema je publikacija Bertija Logarja iz leta 1996, ki podaja zgodovinski pregled zvočnih posnetkov ljudske glasbe na Koroškem. Tam je med drugim omenjeno, da so prvi posnetki slovenske ljudske glasbe na Koroškem na gramofonskih ploščah Polydor, ki vsebujejo 16 pesmi moškega seksteta Brnica. Datum posnetkov ni naveden, vsekakor pa so bili narejeni že pred letom 1931, saj članek v časopisu Koroški Slovenec z dne

V šestdesetih letih 20. stoletja L. Kaferle poroča, da je plošče Hoyer tria precej težko najti. Najtežje naj bi bilo dobiti ploščo *Zlata poroka*, ki je izšla pri podjetju Victor na obeh straneh 12 col velike plošče in vsebuje komični skeč prikaza praznovanja zlate poroke iz poznih dvajsetih let 20. stoletja ob glasbeni spremljavi Hoyer tria. (Kaferle s. a.)

29. 4. 1931 že navaja seznam teh plošč (Logar 1996: 4). Tudi popisa in diskografije starih plošč s posneto slovensko glasbo na Slovenskem ni. Po do sedaj zbranih informacijah pri nas tudi ne obstajajo zbiralci plošč z 78 o/min, kaj šele združenja takšnih zbiralcev. Le redki posamezniki, poleg tega pa nekateri zbiralci starin, imajo doma med drugim kako staro ploščo, tudi takšno s slovensko ljudsko glasbo. Nekaj takšnih plošč hranita še glasbena zbirka NUK in Tehniški muzej Slovenije, nekaj presnetkov s plošč pa imata v svojem arhivu tudi Radio Slovenija in GNI. V nadaljevanju bom po-

novno kot primer navedel, kako sem se spoznal z diskografijo Hoyer tria in do koliko njihovih plošč ali posnetkov sem lahko do sedaj prišel.

Leta 1990 sem, takrat še kot študent, prvič slišal posnetke Hoyer tria. Ob obisku v Hamiltonu v Kanadi sem pri gostitelju, Kanadčanu, ki se je ukvarjal s poučevanjem slovenskih ljudskih plesov, odkril dve zanimivi gramofonski plošči s posnetki slovenskih ljudskih plesnih viž. Plošči sem na domačem stereosistemu gostitelja presnel na avdiokaseto za lastno uporabo in zabeležil osnovne podatke o izvajalcih in vižah. Leta 1996 sem kaseto presnel za arhiv GNI, presneto gradivo pa dokumentiral v skladu s takratnim postopkom arhiviranja. Iz te dokumentacije lahko ugotovimo, da gre za plošči s skupnim naslovom *Slovenian old time dances* izvajalcev Hojer tria, naslovi viž pa so: *Stari šotiš*, *Šušter polka*, *Mrzulinka* in *Zibenšrit*. *Šušter polka* in *Zibenšrit* sta zaigrana solo na diatonično harmoniko, pri čemer *Šušter polka* zaradi tehničnih težav pri predvajanju plošče ni presneta v celoti (A-GNI Tzap 10, 1996). Po poslušanju presnetkov in po spominu lahko rečem, da verjetno izvirne plošče niso bile stare šelak plošče z normalno brazdo, ampak novejša male plošče z mikro brazdo in 33,33 o/min. To dokazuje tudi primerjava z objavljeno diskografijo, saj v njej navedene viže niso po parih na istih ploščah, poleg tega pa pri njih ni skupnega naslova *Slovenian old time dances*. Očitno je prišlo do kasnejšega ponatisa starih posnetkov.

Pri enem od terenskih snemanj sem kot sodelavec GNI leta 1995 v zasebni zbirki zbiratelja glasbil in starih gramofonov iz Železnikov med drugim videl in presnel eno ploščo Hoyer tria. Na njej sta bili posneti viži *Šušter polka* in *Sedem korak (Ziebenšrit)*, zaigrani solo na diatonično harmoniko. Presnetek je bil narejen tako, da se je plošča predvajala na starem gramofonu z lijakom, z mikrofonom pa smo v kletnem prostoru posneli reprodukcijo na DAT-kaseto. Več podatkov o plošči in posnetkih žal nismo zabeležili. Očitno je, da gre za ploščo Columbia 25060-F, posneto decembra 1926.

Največ posnetkov s starih plošč smo na GNI dobili leta 1999, ko smo na terenskih snemanjih v Medani naleteli na precejšno zbirko starih gramofonskih plošč. Zbirko je skupaj z gramofonom Grafolona model 163 podedoval informator od svojih tet, Frančiške Deman (roj. 1892) in Helene Jenko (roj. 1903), ki sta se leta 1930 vrnila domov iz New Yorka. Plošče so bile precej dobro ohranjene, enako gramofon, tako da smo kar na terenu presneli vse plošče s predvajanjem na izvirnem gramofonu in s pomočjo mikrofona na DAT-kaseto. Kasneje istega leta smo se uspeli dogovoriti za izposojto plošč in smo jih presneli še v studiu GNI na DAT-kaseto; s sodobnim gramofonom, ki je prirejen za predvajanje plošč z normalno brazdo in 78 o/min. Plošče smo natančno dokumentirali, labele plošč pa tudi fotokopirali. Spodnja preglednica podaja naslove viž s treh plošč Hoyer tria iz te zbirke in njihove osnovne podatke.

Naslov	Izvajalci	Oznaka založbe in naročila	Številka matrice	Založba
Botrinja	Pevski zbor Adrija in Hoyer Trio	B V 73002 B	BVE 55498-2	Victor
Kadar imajo vsi Jožeti god	Pevski zbor Adrija in Hoyer Trio	B V 73002 A	CVE 55513-2	Victor
Kar imam to ti dam – polka	Hoyer Trio	V 23013A	BVE 55499-1	Victor
Vesela dekleta – valček	Hoyer Trio	V 23013B	BVE 55500-1	Victor
Po valovik* – valček	Hoyer Trio	B V 23017A	BVE 55502-1	Victor
Ne pozabi me – polka	Hoyer Trio	B V 23017B	BVE 55501-1	Victor

* Naslov viže je na plošči verjetno napačno napisan in bi moral biti *Po valovih*.

Nekaj plošč Hoyer tria hrani v svoji glasbeni zbirki tudi NUK v Ljubljani. Zbirko starih plošč so leta 2005 digitalizirali, zvočno obdelali ter skupaj z osnovnimi podatki in komentarji objavili na svoji spletni strani. Med njimi je tudi 6 plošč Hoyer tria z vižami, ki jih navaja naslednja preglednica.

Naslov	Izvajalci	Oznaka založbe in naročila	Številka matrice	Založba
Coklarska koračnica	Hoyer Trio	25044-F	106573	Columbia
Triglavski valček	Hoyer Trio	25044-F	106575	Columbia
Pošter tanc	Hoyer Trio	25062-F	107473	Columbia
Ribenška polka	Hoyer Trio	25062-F	107472	Columbia
Moj prijatelj	Hoyer Trio	25072-F	108152	Columbia
Štajerska	Hoyer Trio	25073-F	108154	Columbia
Gde je moja ljubica	Hoyer Trio	25074-F	108142	Columbia
Sokolska koračnica	Hoyer Trio	25074-F	108140	Columbia
Dunaj ostane Dunaj – koračnica	Hoyer Trio	25078-F	107513	Columbia
Neverna Ančka – valček	Hoyer Trio	25078-F	108144	Columbia
Ribenčan Urban – polka	Hoyer Trio	25138-F	111323	Columbia
Vesela Urška – valček	Hoyer Trio	25138-F	111322	Columbia

Eno ploščo Hoyer tria hrani tudi Tehniški muzej Slovenije. Naslova viž s te plošče sta *Katarina polka* in *Moja ljubca – valček*, izdala pa jo je Columbia pod oznako 25128-F.

Enaka plošča je bila očitno tudi v arhivu Radia Ljubljana (sedaj Radio Slovenija), saj so jo leta 1976 presneli na magnetofonski trak, ploščo pa verjetno zavrgli, ker je danes v njihovem arhivu ni mogoče več najti. Iz popisa v katalogu starih posnetkov na Radiu Slovenija ugotovimo, da sta naslova presnetih viž *Moja ljubca – valček* in *Katarina – polka* ter da je bila presneta plošča podjetja Columbia. Drugih podatkov o

izvirnem nosilcu ni zapisanih. Kolikokrat, kdaj in za kakšne namene so te viže morda predvajali na radiu, ni bilo mogoče ugotoviti. V popisu starih plošč RTV Slovenija ni navedenih drugih plošč Hoyer tria.

V letu 2005 je GNI navezal stike z Američanom slovenskega rodu Jožetom Valenčičem (Joseph A. Valencic), kustusom muzeja The National Cleveland Style Polka Hall of Fame iz Clevelanda in se z njim začel dogovarjati o sodelovanju pri obdelavi in zaščiti njihovega zvočnega gradiva. Izvedeli smo, da imajo v muzeju bogato zbirko slovenskih posnetkov, ki je nastala predvsem na podlagi donacij izseljencev; med drugim tudi veliko v ZDA posnetih starih plošč slovenskih izvajalcev. Popis celotne zbirke je še v izdelavi, vendar je po besedah Jožeta Valenčiča v zbirki tudi precej plošč Hoyer tria. Kot potrditev je ob svojem obisku v Ljubljani podaril inštitutu dve plošči Hoyer tria, saj imajo v svoji zbirki nekatere plošče v več izvodih. Podatki o posnetkih na podarjenih ploščah so v naslednji preglednici.

Naslov	Izvajalci	Oznaka založbe in naročila	Številka matrice	Založba
Moja Micka – polka	Hoyer Trio	25069-F	W 1008143	Columbia
Stari šotiš	Hoyer Trio	25069-F	W 1008145	Columbia
Kar imam to ti dam-polka	Hoyer Trio	V 23013A	BVE 55499-1	Victor
Vesela dekleta-valček	Hoyer Trio	V 23013B	BVE 55500-1	Victor

V letih 2006–2008 je prišlo med pripravo razstave *Zvoki Slovenije – Od ljudskih godcev do avsenikov* do zelo plodnega sodelovanja med Slovenskim etnografskim muzejem v Ljubljani (SEM) in The National Cleveland Style Polka Hall of Fame iz Clevelanda, saj je na razstavi predstavljeno tudi glasbeno ustvarjanje slovenskih izseljencev v ZDA, med drugim tudi snemanje gramofonskih plošč. Ob zaključku razstave, ki bo jeseni 2008, naj bi The National Cleveland Style Polka Hall of Fame iz Clevelanda podaril SEM večjo zbirko plošč slovenskih izvajalcev iz ZDA. Natančno število podarjenih plošč in njihov popis še ni znan, vsekakor pa bo med njimi tudi nekaj posnetkov Hoyer tria.

Leta 2006 sem med povpraševanjem pri zbirateljih LP-plošč naletel tudi na eno ploščo z 78 o/min Hoyer tria. Plošča je bila precej poškodovana, saj je bil del plošče odlomljen. Lastnik plošče je želel ploščo obdržati, vendar pa je dovolil, da sem jo za arhiv GNI presnel. Zaradi odlomljene plošče del posnetka na presnetku manjka. Podatki o posnetih vižah na plošči so v naslednji preglednici.

Naslov	Izvajalci	Oznaka založbe in naročila	Številka matrice	Založba
Gozdni valček, valček	Hoyer Trio	DV 258	W 111314	Columbia
Veseli godec, polka	Hoyer Trio	DV 258	W 111312	Columbia

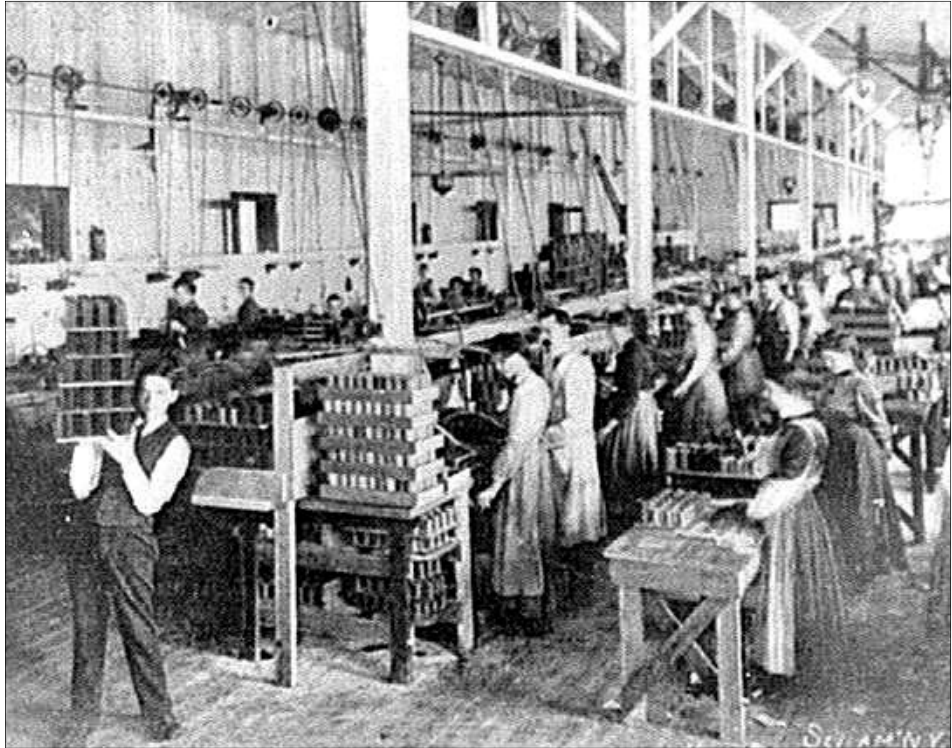
Vsega skupaj je bilo torej do sedaj mogoče priti do 17 plošč Hoyer tria ali pa vsaj dobiti njihove presnetke. Seznam vseh posnetkov Hoyer tria, katere sem pridobil doslej, je podan v naslednji preglednici.

Zap. št.	Naslov	Izvajalci	Oznaka založbe in naročila	Številka matrice	Založba	Lastnik posnetka ali plošče
1	Botrinja	PZ Adrija in Hoyer Trio	B V 73002 B	BVE 55498-2	Victor	GNI
2	Coklarska koračnica	Hoyer Trio	25044-F	106573	Columbia	NUK
3	Dunaj ostane Dunaj-koračnica	Hoyer Trio	25078-F	107513	Columbia	NUK
4	Gde je moja ljubica	Hoyer Trio	25074-F	108142	Columbia	NUK
5	Gozdni valček, Valček	Hoyer Trio	DV 258	W 111314	Columbia	GNI
6	Kadar imajo vsi Jožeti god	PZ Adrija in Hoyer Trio	B V 73002 A	CVE 55513-2	Victor	GNI
7	Kar imam to ti dam – polka	Hoyer Trio	V 23013A	BVE 55499-1	Victor	GNI
8	Kar imam to ti dam – polka	Hoyer Trio	V 23013A	BVE 55499-1	Victor	GNI
9	Katarina – polka	Hoyer Trio	25128-F	W 111316-2	Columbia	Ra Slo
10	Katarina – polka	Hoyer Trio	25128-F	W 111316-2	Columbia	TMS
11	Moj prijatelj	Hoyer Trio	25072-F	108152	Columbia	NUK
12	Moja ljubca – valček	Hoyer Trio	25128-F	W 111317-1	Columbia	Ra Slo
13	Moja ljubca – valček	Hoyer Trio	25128-F	W 111317-1	Columbia	TMS
14	Moja Micka – polka	Hoyer Trio	25069-F	W 1008143	Columbia	GNI
15	Mrzulinka	Hoyer Trio	?	(W 106577-2)	?	GNI
16	Ne pozabi me – polka	Hoyer Trio	B V 23017B	BVE 55501-1	Victor	GNI
17	Neverna Ančka – valček	Hoyer Trio	25078-F	108144	Columbia	NUK
18	Po valovik – valček	Hoyer Trio	B V 23017A	BVE 55502-1	Victor	GNI
19	Pošter tanc	Hoyer Trio	25062-F	107473	Columbia	NUK
20	Ribenčan Urban polka	Hoyer Trio	25138-F	111323	Columbia	NUK
21	Ribenška polka	Hoyer Trio	25062-F	107472	Columbia	NUK
22	Sedem korak (Ziebenšrit)	Matija Hoyer	(25060-F)	(W 107477-2)	(Columbia)	GNI
23	Sokolska koračnica	Hoyer Trio	25074-F	108140	Columbia	NUK
24	Stari šotiš	Hoyer Trio	?	(W 1008145)	?	GNI

Zap. št.	Naslov	Izvajalci	Oznaka založbe in naročila	Številka matrice	Založba	Lastnik posnetka ali plošče
25	Stari šotiš	Hoyer Trio	25069-F	W 1008145	Columbia	GNI
26	Štajerska	Hoyer Trio	25073-F	108154	Columbia	NUK
27	Šušter polka	Matija Hoyer	?	(W 107476-2)	?	GNI
28	Šušter polka	Matija Hoyer	(25060-F)	(W 107476-2)	(Columbia)	GNI
29	Triglavski valček	Hoyer Trio	25044-F	106575	Columbia	NUK
30	Vesela dekleta – valček	Hoyer Trio	V 23013B	BVE 55500-1	Victor	GNI
31	Vesela dekleta – valček	Hoyer Trio	V 23013B	BVE 55500-1	Victor	GNI
32	Vesela Urška valček	Hoyer Trio	25138-F	111322	Columbia	NUK
33	Veseli godec – polka	Hoyer Trio	DV 258	W 111312	Columbia	GNI
34	Zibenšrit	Matija Hoyer	?	(W 107477-2)	?	GNI

Od tega je naslednjih sedem posnetkov podvojenih: *Kar imam to ti dam – polka*, *Katarina – polka*, *Moja ljubca – valček*, *Sedem korak (Ziebenšrit)*, *Stari šotiš*, *Šušter polka* in *Vesela dekleta – valček*.

Zaključimo lahko, da imamo Slovenci razmeroma veliko komercialnih gramofonskih plošč za 78 o/min, na katerih je dokumentirana slovenska »ljudska« glasba. Veliko jih je bilo posnetih med našimi izseljenci v Severni Ameriki, večinoma v dvajsetih in tridesetih letih prejšnjega stoletja. Precej teh posnetkov je bilo ponatisnjenih tudi v Angliji in so se prodajali v Evropi, največ pa na domačem tržišču. Predvsem posnete plesne viže predstavljajo zanimivo etnomuzikološko in etnokoreološko gradivo, saj so to najstarejši zvočni zapisi naše instrumentalne ljudske glasbe; najstarejši terenski zapisi slovenske ljudske instrumentalne glasbe so nastali namreč šele okoli 30 let kasneje, po letu 1955. Poleg tega pri večini teh posnetkov ne gre za umetelne priredbe ljudske glasbe, ampak so plesne viže predstavljene v precej izvorni obliki. Omenjeni komercialni posnetki na gramofonskih ploščah še niso bili raziskani z etnomuzikološkega in etnokoreološkega vidika, čeprav predstavljajo pomemben vir pri preučevanju naše ljudske glasbe in plesa. Prav tako Slovenci še nimamo podrobnejšega popisa komercialno posnetega gradiva iz zgodnjega obdobja gramofonskih plošč, kaj šele, da bi bilo to gradivo v celoti zbrano, presneto in digitalizirano ter s tem dostopno raziskovalcem in javnosti.



Množična proizvodnja neposnetih valjev (Sage 2005).

ZGODNJI ZVOČNI POSNETKI KOT ZNANSTVENI VIRI

Preučevanje ljudske glasbe na podlagi zvočnih zapisov ima pred preučevanjem notnih zapisov veliko prednosti. Zvočni zapis namreč omogoča temeljno pri zaznavanju glasbe – zvočno sprejemanje, poslušanje. Oskár Elschek (1975: 628) meni, da precejšnja omejenost in nepopolnost notnega zapisa nudi le osnovno in okrnelo predstavo o glasbi in zvoku, ker manjka ravno bistvo zvoka – dejanski zven z vsemi podrobnostmi interpretacije, dinamike, tempa, zvočne barve idr. Vendar pa tudi zvočni zapis ni popoln znanstveni vir, saj na zaznavanje in dojetje posnete glasbe močno vplivajo številni tehnični in metodični dejavniki pri snemanju, kakor tudi akustični, psihološki in sociološki dejavniki pri predvajanju posnetega gradiva. (Več o tem glej Kunej 2000.) Še posebej velja to za zgodnje posnetke v etnomuzikologiji. Zaradi skromnih tehničnih možnosti prvih snemalnih naprav ter današnjega pomanjkanja tehnologije in znanja pri predvajanju in interpretaciji zgodnjih zvočnih posnetkov so lahko le-ti pomanjkljiv in celo zavajajoč znanstveni vir. Pomembna naloga raziskovalca je, da pozna tehnične značilnosti, metodološke postopke in razmere pri nastanku zgodnjih zvočnih posnetkov ter poskuša oceniti in upoštevati različne dejavnike, ki so vplivali na zvočni zapis in njegovo vsebino. Prav tako je pomembno, da pri zgodnjih zvočnih zapisih, ki so večinoma dostopni v obliki presnetkov, pozna tehnične parametre ter postopek predvajanja in presnemavanja izvirnega nosilca zvoka, saj to odločilno vpliva na slišano vsebino.

SNEMALNI POSTOPKI V AKUSTIČNEM OBDOBJU SNEMANJA

V začetku so bila glasbena snemanja skoraj povsem odvisna od tehnologije snemanja zvoka in njegove reprodukcije. Ker so se nosilci zvoka in aparati za reprodukcijo izdelovali pod isto streho, so se proizvajalci usmerili bolj v izdelavo aparatov kot na snemanje glasbe, ki je služila predvsem kot pripomoček za prodajo aparatov. Snemali so pretežno tisto glasbo, ki je poudarjala določene lastnosti aparata. Ker so bili fonografi še razmeroma redki in pogosto postavljeni na javnih prostorih, je bila to glasba, ki je bila takrat popularna, prirejena za pihalno godbo ali klavir; ti zvočni viri so se zaradi tehničnih lastnosti fonografov namreč najbolj uspešno posneli. Druga vrsta

Oblika in velikost lijakov je bila ena najboljše obdelanih teoretičnih raziskav v akustičnem obdobju snemanja. Prvotni lijakovi so bili razmeroma kratki in niso bili načrtovani tako, da bi se izognili resonančnim frekvencam lijakov; nekatere resonance so bile celo zaželeni, saj so s tem povečali občutljivost naprave v določenem frekvenčnem območju. S časom se je dolžina in velikost lijakov precej povečala, predvsem pri boljših fonografih in zaradi potrebe po kvalitetnejših posnetkih. V grobem lahko po obliki razdelimo lijake v konične in eksponencialne. Konične oblike lijakov so se uporabljale predvsem pri prvih preprostih fonografih ter kasneje pri snemanjih, saj je takšna oblika bolj neposredno usmerila zvočno energijo na membrano. Eksponencialna oblika lijakov, kjer se prerez lijakov podvoji na vsako celo dolžino lijakov, se je uporabljala predvsem pri predvajalnih lijakovih. Pri taki obliki lijakov je bila pomembna kritična frekvenca, (t. i. cut off frekvenca), pod katero lijakovi ni več prenašali zvočne energije. Kritično frekvenco je mogoče preprosto oceniti z izrazom $20/l$, kjer l pomeni dolžino lijakov: vse valovne dolžine zvoka, ki so večje od $20/l$, se pri takšnem lijakov zelo slabo reproducirajo. V izogib resonančnim frekvencam so pri izdelovanju lijakov upoštevali različne popravke in odmike od eksponencialne oblike. Veliki

aparati so bili namenjeni predvsem domači rabi bogatega meščanskega sloja, zato so zanje snemali operne arije in druge vokalne skladbe. Tudi tukaj so zaradi tehničnih pomanjkljivosti snemali predvsem solistične vokalne posnetke ali manjše vokalne zasedbe. Najbolj učinkoviti so bili posnetki homogenih in prodornih zvočnih struktur. (Bezcec 2002: 8.)

V prvem obdobju zvočnih snemanj, do okoli leta 1925, so se vsa snemanja izvajala izključno akustično, brez uporabe ojačenja zvoka s pomočjo mikrofonov ali drugih električnih naprav. Poglavita težava pri tem je bila, da je bila zvočna energija glasbenih virov precej majhna za grob in neroden mehanski postopek snemanja zvoka. Zvočno energijo vira (npr. pevca, glasbila) je bilo zato treba učinkovito usmeriti na membrano, ki je z nihanjem in s pomočjo snemalne (rezalne) igle izdolbla brazdo v razmeroma mehko, vosku podobno snov (t. i. rjavi vosek, ang. brown wax, ki je pravzaprav sestavina zmesi težkih kovin in voščenege gela). Zvočno energijo so usmerili z lijakom, ki je s svojo obliko in velikostjo precej vplival na kakovost posnetka. Za snemanja so navadno uporabljali velike lijake stožčaste oblike, ki so učinkovito usmerjali zvok vira neposredno na membrano. Za dober posnetek pa je bilo potrebno imeti tudi precej močan zvočni vir, zato so morali izvajalci svoje nastope izvajati glasno in zelo blizu lijakov, da se je čim več zvočne energije preneslo na membrano.

Na zvočni zapis je zelo vplival tudi snemalni medij, predvsem snov, v katero je igla vtiskala brazdo. Prvotno je morala biti snov dovolj mehka, da je bilo mogoče vanjo s pomočjo razmeroma majhne sile membrane izpraskati in vtisniti brazdo, po drugi strani pa dovolj obstojna in trda, da je bilo mogoče s predvajalno iglo drseti po brazdi, ne da bi jo preveč in prehitro poškodovali. Prav

tako je morala biti površina nosilca čim bolj gladka, homogena in drobnozrnata, da ni povzročala nepotrebnih odmikov igle zaradi geometrijskih nepravilnosti in zrnatosti strukture snovi. Ker so želeli čim bolj primerno snov, so le-to vseskozi spreminjali in za izdelavo zvočnih nosilcev uporabljali različne zmesi.

lijaki, predvsem predvajalni, so bili lahko tudi zaviti, da so s tem zasedli manj prostora. (Kellogg 1963: 772D.)

V tem obdobju se je snemanje razvijalo in napredovalo predvsem z izkušnjami. Zvočna snemanja so predstavljala umetnost, pri kateri so se skoraj vse odločitve in nastavitve določale s poslušanjem in poskušanjem. Podrobnosti pri snemalni opremi in snemalnih postopkih so bile velike poslovne skrivnosti. Zato se ni čuditi, da je poleg tehnologije na kakovost posnetka zelo vplival človeški faktor – snemalec.

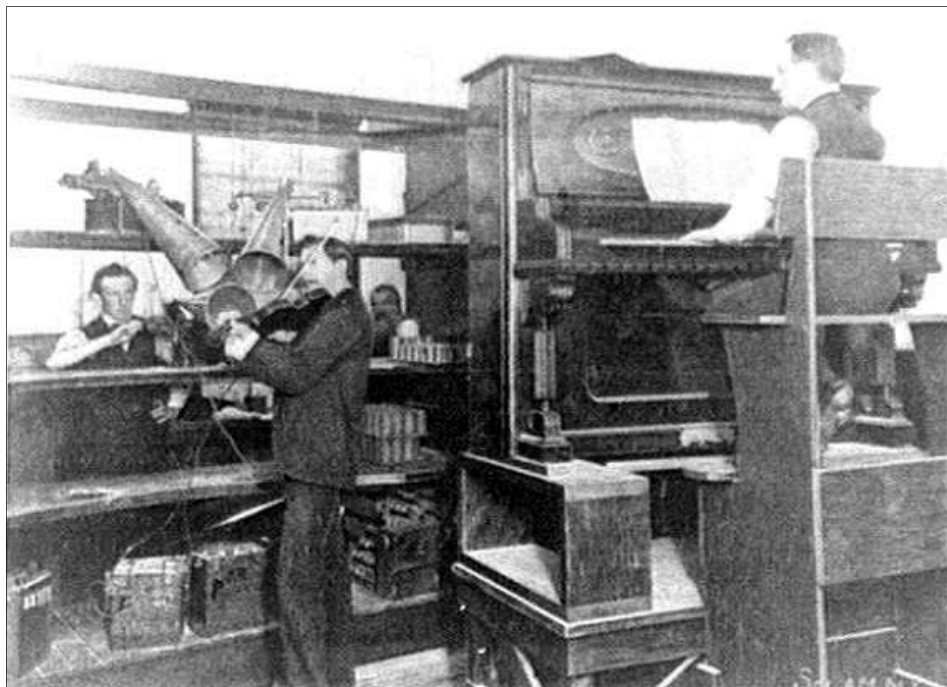
Postopek snemanja na valje in plošče je potekal podobno, različen je bil predvsem način razmnoževanja posnetkov. Pri gramofonskih ploščah je bilo razmnoževanje plošč s tiskanjem že od vsega začetka sestavni del tehnologije, medtem ko so se pri valjih skozi zgodovino uporabljali različni postopki razmnoževanja posnetkov.

Prvotni postopek snemanja valjev je bil počasen in drag, saj še niso poznali tehnologije, s katero bi lahko posnetke razmnožili. Vsak valj so posneli posebej, unikatno, in ga takšnega ponudili poslušalcu. Večina posnetkov med letoma 1888 in 1892 je zato izvernih, unikatov, ki bi jim danes rekli »master« (Borri s. a.).

Postopek snemanja je bil razmeroma preprost: izvajalci so stali pred lijakom fonografa in vanj glasno govorili, peli ali igrali. V studiih so uporabljali velike in dolge



Sl. 60 Edisonov snemalni studio v letih 1890–1893 (Sage 2005).



Sl. 61 Snemanje violine v 90. letih 19. stoletja (Borri s. a.).



Sl. 62 Snemanje pihalne godbe U. S. Marine Band v času akustičnih snemanj (Sage 2005).

lijake, ki so bili postavljeni čim bliže zvočnemu viru, da so usmerili dovolj zvočne energije, ki je bila potrebna za vrezovanje brazde. Zaradi razmeroma toge membrane se nekateri zvoki s kompleksnim zvočnim spektrom, kot ga proizvaja npr. violina, niso dobro zapisali. Predvsem dobro so bila posneta trobila in nekatera pihala, zato je veliko zgodnjih instrumentalnih posnetkov v izvedbi pihalnih godb. Za razmeroma jasen posnetek glasbene zasedbe je bilo treba imeti malo izvajalcev v skupini, da so se lahko razporedili blizu lijaka fonografa. Zato so bile godbe omejene na največ 15 glasbil, ki so jih zaradi precej močnih zvočnih virov lahko nekoliko bolj oddaljili od lijaka in razporedili po prostoru, medtem ko so bile vokalne zasedbe omejene največ s štirimi izvajalci, ki so morali stati zelo blizu lijaka in v enaki oddaljenosti od njega. (Sage 2005.)

Da bi zagotovili večje število posnetkov za prodajo, so pri snemanju v studiih pogosto uporabili več fonografov, ki so izvajanje snemali hkrati; postavili so jih čim bolj skupaj in v neposredno bližino izvajalcev. Po končanem izvajanju so posnete valje zamenjali z novimi, še neposnetimi, snemalni postopek ponovili in izvajalci so ponovno izvajali isto skladbo. Pri snemanju pihalnih godb je lahko hkrati snemalo od 10 do 15 fonografov, za posnetek pa so potrebovali okoli 10 minut. Tako so lahko na uro posneli do 80 valjev, če so bili seveda vsi valji tehnično zadovoljivi. Pri pevskih izvajanjih je bilo mogoče uporabiti do največ štiri fonografe hkrati, kar je pomenilo le do 20 posnetih valjev na uro. Zato se ni čuditi, da so bili v prvem obdobju zvočnih posnetkov priljubljeni predvsem posnetki pihalnih godb, saj so bili ti posnetki najlažje dosegljivi in so razmeroma dobro zveneli. (Sage 2005.)

Zaradi omenjenih omejitev pri razmnoževanju posnetkov so se kmalu razvile preproste mehanske metode za kopiranje valjev. Tako so npr. uporabili gumijasto cev, ki je vodila zvok iz fonografa, na katerem se je predvajal izvorni valj, neposredno na membrano drugega fonografa, na katerem se je ta zvok posnel na nov valj. Kasneje so se razvili fonografi z neposredno mehansko povezavo med predvajalno iglo izvirnega fonografa in rezalno iglo snemalnega fonografa ter so

Vodilno vlogo v glasbeni industriji si je leta 1891 zagotovila Columbia Phonograph Co., ko je podpisala ekskluzivno pogodbo s priznano pihalno godbo U. S. Marine Band. Večina glasbe, ki jo je godba izvajala za fonografiranje, je bilo posebej prirejene z namenom, da bi dosegli najboljše zvočne učinke na posnetku. Profesor Bianchi, ki je vodil glasbeni oddelek pri podjetju Columbia, se je posebej posvetil preučevanju in preizkušanju snemanja pihalnih godb ter dosegel za tisti čas zelo dobre posnetke. (Sage 2005.) Za dober posnetek je bila pomembna predvsem pravilna postavitev lijaka in popolno delovanje fonografa. Že leta 1891 je objavljen katalog Columbie vseboval okoli 100 naslovov različnih maršev, polk in valčkov, izdelovali pa so od 300 do 400 valjev na dan. Leta 1893 je letni katalog obsegal že 32 strani, leta 1896 pa kar tisoč naslovov različnih glasbenih del. (Bez nec 2002: 7.)

tako izvedli pantografsko kopiranje. Omenjeni načini niso bili zadovoljivi, saj je bilo mogoče izdelati le omejeno število kopij, ki so imele poleg tega precej slabši in bolj popačen zvok kot izvorni posnetek. (Sage 2005.)

Velik napredek pri študijskem snemanju valjev je pomenil nov postopek razmnoževanja valjev. Leta 1901 so predstavili postopek, pri katerem so iz izvirnega valja lahko izdelali kovinsko matrico, ki so jo nato uporabljali pri odlivanju valjev za poslušanje. Metoda se je imenovala »gold molded«, saj so z naprševanjem zlata na izvorni valj dosegli njegovo električno prevodnost, ki je bila pogoj za izdelavo kovinske matrice. Iz kovinskih matric so nato s posebnim postopkom odlivali valje, pri čemer so izkoristili lastnost, da se odliti valji pri ohlajanju nekoliko skrčijo in s tem »odluščijo« od kovinske matrice. Snov za odlitke valjev, t. i. »črni vosek« (ang. black wax), je bila sestavljena iz mešanice kovine in voska ter je bila trša in odpornejša na abrazijo, saj v tak valj ni bilo treba najprej vrezati brazde. Posnetki so bili zato na splošno bolj jasni in glasnejši kot prej. S tem postopkom se je število proizvedenih valjev povečalo na več tisoč dnevno. (Borri s. a., Kellogg 1963: 772C.)

Nov postopek razmnoževanja valjev pa je vplival tudi na samo snemanje. Izvajalcem tako ni bilo več potrebno v nedogled ponavljati izvajanja glasbe, snemanje pa so lahko izvedli z enim samim fonografom, ki so ga namestili na najbolj primerno mesto v prostoru. Tudi kakovost posnetka se je izboljšala, saj so za snemalni valj lahko uporabili mehkejšo snov, v katero je snemalna igla lažje in bolj zvesto zapisala zvočno sliko. Tako so se izpopolnile snemalne metode in snemalni valji, kar je povzročilo izdelavo boljših »master« posnetkov. Tudi izbor primernih izvajalcev in skupin se je s tem povečal, pojavljati so se začeli tudi posnetki večjih orkestrrov, čeprav so še vedno prevladovali posnetki solistov in manjših zasedb.

Novo veliko spremembo v snemalnem postopku je prinesla predstavitev električnega snemalnega postopka leta 1925. Snemanje s pomočjo mikrofonov ni več zahtevalo gnetenja izvajalcev okoli snemalnega lijaka, zato so lahko začeli snemati tudi neokrnjene velike instrumentalne zasedbe. Poleg tega sta izboljšanje kakovosti posnetka in razširjen frekvenčni obseg bolj zvesto predstavila zvočno sliko kompleksnejših glasbenih zasedb. Z električnim postopkom snemanja so lahko ojačili zvočne vire, kar je povzročilo, da so se na posnetkih pojavljala tudi tista glasbila in izvajalci, ki v akustičnem obdobju niso bili primerni za snemanje. Vendar pa je električni postopek snemanja povzročil spremembo le pri gramofonski industriji, saj je tehnologija valjev takrat že skoraj popolnoma izginila in le peščica valjev je bila posneta z električnim postopkom (Borri s.a.).

SNEMALNI POSTOPKI PRI PRVIH TERENSKIH SNEMANJIH
V ETNOMUZIKOLOGIJI

Snemalni postopek pri zgodnjih terenskih etnomuzikoloških snemanjih je bil precej podoben prvim akustičnim studijskim snemanjem s fonografom. Razlika je bila predvsem v tem, da snemalci na terenu navadno niso imeli na razpolago toliko in tako dobre snemalne opreme kot snemalci v studiih, poleg tega pa so snemali v prostorih, ki niso bili posebej prirejani za snemanje; večkrat so snemali tudi na prostem. Večina so snemali z enim fonografom, če so jih imeli več, so te uporabljali predvsem za snemanje daljših izvajanj brez prekinitev (primerjaj snemanja Matije Murka). Zato je bil vsak posnetek unikaten in praviloma edini.

Že pri studijskih snemanjih je bilo potrebnih veliko izkušenj in znanja za dober posnetek, čeprav so bili izvajalci praviloma že navajeni snemanja in so jih snemalci poznali, zasedbe pa so bile pogosto »standardizirane«, zato so snemalci vedeli, kako jih je najbolje posneti. Studijski snemalci so tudi zelo dobro poznali svoje delo in snemalno opremo, poleg tega pa je bila v studiu izvajana glasba prirejena za fonografska snemanja in optimizirana za čim boljši zvočni učinek. Raziskovalci na terenu pa so bili različno veščji snemalnega postopka in ravnanja s fonografom ter so pogosto snemali zasedbe izvajalcev, ki niso bili vajeni snemanja. Ljudska glasba seveda ni bila prirejena razmeram okornega zvočnega zapisa. Zato se ni čuditi, da terenski fonografski posnetki ne dosegajo tiste kakovosti, ki bi jo morda pričakovali in si jo želeli oz. kakršno imajo takratni studijski posnetki.

Osnovna navodila za ravnanje s fonografom so navadno dobili lastniki fonografov že ob nakupu aparata. Fonografom so bila pogosto priložena kratka navodila o uporabi in vzdrževanju aparata, dodanih pa je bilo lahko tudi nekaj osnovnih napotkov za popravilo manjših okvar. Iz kratkih navodil za uporabo fonografa Excesior iz leta 1902 lahko po napotkih za predvajanje že posnetih valjev zasledimo tudi navodila za snemanje. Za snemanje je treba

»pod lijak namestiti posebno membrano s safirno rezalno iglo, pognati mehanizem za pogon valja in spregovoriti s srednje močnim glasom v lijak. Ko je snemanja konec, se snemalna membrana odstrani, očisti valj s čopičem in namesti membrano za predvajanje, s katero se bodo predvajale na valj spregovorjene besede. Pri snemanju je posebej pomembno, da se uporabljajo fino polirani valji. Membrani se ne smeta med sabo nikoli zamešati, saj bi se valji lahko poškodovali; pred poslušanjem valja se je potrebno vedno prepričati, če je res nameščena membrana za predvajanje.« (Gebrauchs ... 1902.)

Seveda so bili to le osnovni napotki za rokovanje, za dober posnetek pa je bilo treba upoštevati še nekaj nastavitvev in imeti nekaj spretnosti in izkušenj.

Iz navodil za uporabo nekega drugega fonografa lahko razberemo, da je »*pod cevjo nosilca membrane vijak, s katerim nastavijo safir na višino, ki ustreza debelini valja. Ob dobro nastavljeni membrani bo jakost zapisa največja.*« (Instructions ... 1903.) Tudi izkušnje z današnjimi poskusi snemanja na valje kažejo, da je nastavitev globine rezalne igle zelo pomembna: pri prenizko nastavljeni igli se ta preveč pogrezne v valj in zaradi velikega trenja moti njegovo vrtenje in popači zapis, pri previsoko nastavljeni igli pa brazda ni dovolj globoka in se lahko občasno celo izgublja, kar povzroči zelo šibak in nepopoln zapis (Wiedmann 2006 u. v.).

Berlinski Phonogramm-Archiv je v svojih *Navodilih za etnografska opazovanja in zbiranja* podal obsežne napotke za fonografiranje na terenu. Med opremo, ki jo mora imeti vsak snemalec na terenu, je navedeno (Anleitung 1908: 1):

- a) Fonograf s snemalno in predvajalno membrano in 1–2 lijaka.
- b) Rezervne membrane ali opremo za popravilo membran.
- c) Piščal z referenčnim tonom ($a^1 = 435$ Hz).
- d) Kantica z oljem, čopič za prah, usnjena krpica, izvijač.
- e) Valji, po možnosti zaščiteni pred tresljaji in vlago, vsaj 20 kosov.

Glede samega postopka snemanja pa v istih navodilih piše (Anleitung 1908: 1–2):

- a) Vzmetni mehanizem pred vsakim posnetkom do konca naviti.
- b) Vzmetni mehanizem običajno pognati s srednjo hitrostjo; pri zelo visoko intonirani, zelo tihi ali zelo hitri glasbi uporabiti višjo hitrost.
- c) Aparat stabilno namestiti in ga med snemanjem ne premikati.
- d) Vsak posnetek se začne s piskom referenčne piščali, temu sledi napoved številke zapisa in naslova posnetka. Na začetku valja se pusti za prst širok pas brez posnetka.
- e) Sevalno telo glasbila, usta pripovedovalca ali pevca namestiti kolikor mogoče blizu lijaka, ne da bi se ga dotikali. Pravi položaj in jakost zvoka preizkusiti med »slepim« snemanjem (pustiti teči vzmetni mehanizem brez spuščene membrane).

V nadaljnjih točkah navajajo še nekatere posebnosti za snemanje neevropskih glasbenih kultur ter napotke za dokumentiranje posnetkov. Med zanimive napotke spada še nasvet, da je treba takoj po snemanju vsak posnetek v celoti predvajati, kar pri izvajalcih navadno povzroči zadovoljstvo in pomaga pri nadaljnem snemanju. Če je le mogoče, naj se posnetek potem ne predvaja več, saj se tako zaščiti zapis na valju. Med tehnične napotke spada tudi nasvet, naj se pri večjih zasedbah morda uporabita dva lijaka, ki ju s T-cevjo povežemo na fonograf.

Zelo obširno in podrobno analizo snemanja s fonografom podaja E. M. Hornbostel v članku *Fonografske metode* iz leta 1923, v katerem navaja tudi precej praktičnih napotkov za snemanje na terenu. Še posebej zanimiv je razdelek, ki obravnava snemalni postopek (Hornbostel 1923: 424–432). V njem najprej poudari, da je najbolje snemati v zaprtih prostorih, kjer ne sme biti poodmevanja; pri snemanju na prostem pa naj se fonograf zaščiti vsaj pred vlago, prahom in vetrom. Aparat je treba dobro namestiti na stabilno podlago in primerno višino (npr. na mizo, trden zaboj itn.), med snemanjem se ne sme premikati. Opozarja, da se je na fonografiranje treba vnaprej pripraviti, ne pa improvizirati ali celo na skrivaj snemati »trenutne posnetke«, kakor to lahko delamo s fotografsko kamero. Kakovost posnetka je precej odvisna od snemalne membrane, ki naj bo primerna za vrsto snemanega zvoka. Za potovanja priporoča imeti več različnih membran, ki služijo za snemanje različnih zvočnih virov in kot rezerva. Najboljši lijaki za snemanje so iz gladkega aluminija in preproste stožčaste oblike. Tudi lijaki iz lepenke so uporabni, najpomembneje je, da je material gladek in da odprtna lijaka ni premajhna. Večje lijake ali sistem dveh lijakov se namesti na posebno stojalo. Z neposnetimi valji je treba skrbno ravnati in se jih ne sme dotikati na snemalni površini; ta mora biti »gladka kot steklo«. Valj namestimo na fonograf tako, da ga nežno potisnemo s širšim delom stožčaste odprtine naprej. Potisnemo ga le toliko močno, da se zadostno zagoddi na nosilcu in med snemanjem ne zdrsne z njega; premočno potiskanje valja na nosilec valj kaj hitro razkolje. Pri snemanju mora snemalna igla urezati globoko brazdo, zato valj ne sme biti iz pretrede in preveč izsušene snovi. Pri kakovostnem valju se med snemanjem skoraj ne sliši zvoka rezanja, ostružki pa so čisto tanki in se takoj zvijejo v spiralne kodre. Glede pogonskega vzmetnega mehanizma ponovno svetuje, da ga pred vsakim posnetkom navijemo do konca, kar je še posebej pomembno pri malih, lahkih fonografih tipa Excelsior. S popuščanjem zavornega vijaka naj se nastavi srednja hitrost vrtenja (okoli 60–70 o/min), razen pri tihih in visokih zvokih ali zelo hitrih izvedbah. Zvočni vir naj bo čim bližje lijaku, zvok pa naj se širi v smeri lijakove osi in naj ne vpada s strani na stene lijaka. Zvoka, ki izvira ob lijaku ali za njim, na posnetku ne bo slišati. Pri glasbilih je treba ugotoviti, kako sevajo zvok, in jih ustrezno namestiti pred lijak, da se čim več zvočne energije usmeri na membrano fonografa.

Tudi nekateri drugi raziskovalci in zapisovalci so v svojih poročilih navajali značilnosti snemanja na terenu, snemalne okoliščine in postopek snemanja. Tako npr. Jiří Polívka leta 1906 v svojem članku *Fonograf v službi narodopisja* omeni nekatere izkušnje, ki so jih imeli prvi zapisovalci s fonografom na terenu. Polívka je iz poročila Rusa A. D. Grigorjeva o snemanju iz leta 1901 povzel (Polívka 1906: 172–173), da je Grigorjev pevce najprej natančno poučil, kako naj pojejo v fonograf in kako naj se pred lijakom obnašajo. Petje naj ne bo tiho, pa tudi ne preveč glasno. Za snemanje je izbiral najbolj zanesljive pevce, ki so bili tudi bolj pogumni. Tudi izbor epskih pesmi

(*bilin*) je vnaprej skrbno pripravil: poskušal je zajeti čem več *bilin* z različnimi melodijami in iz različnih krajev, da bi dobil predstavo o razširjenosti melodij in besedila. Posnetek celih epskih pesmi na valje bi bil zelo drag in nepraktičen, zato je Grigorjev posnel večinoma le 5–10 začetnih verzov pesmi.

O omejitvah snemanja epskih pesmi na le nekaj začetnih verzov v svojih poročilih podrobno piše tudi Matija Murko. Na valje je bilo mogoče posneti največ štiri minute posnetka. Ker je Murko poznal težave pevcev pri prekinjanju petja že iz prejšnjih snemanj, je na snemanjih v letih 1930–1932 z dodatnim fonografom nadaljeval snemanje, ko je potekel čas snemanja na prvem. Tako je z izmeničnim snemanjem obeh fonografov lahko posnel neprekinjeno petje daljših epskih pesmi. Zaradi praktičnih in finančnih razlogov je na tak način snemal le nekajkrat in tudi takrat seveda zaradi izjemne dolžine epskih pesmi teh ni bilo mogoče posneti v celoti.

Murko že v poročilih o svojih prvih snemanjih v letih 1912 in 1913 navaja težave pri snemanju glasbil, ki so jih pevci epskih pesmi uporabljali ob petju in pojasnjuje, kako se je poskušal tem težavam izogniti: »*Pri snemanju sem vedno uporabljal povečan, iz papirja izdelan lijak, s katerim sem glede na možnosti poskušal posneti tudi spremljajoča glasbila*« (Murko 1912: 8). Pevce je sicer poskušal snemati v njihovi čim bolj naravni poziciji petja, »*tako da so povečini sedeli na stolih, zofah in klopcah s pod telesom prekrižanimi nogami ali po naši navadi*« (Murko 1912: 8). Vendar so kljub temu spremljevalna glasbila, predvsem gusle, večkrat posneta komaj slišno. Murko o tem ugotavlja: »*Razlog za to je, da so pevci gusle naslonili na koleno in stegno. Pomagal ni niti povečan lijak iz lepenke, ki sem ga skoraj vedno uporabljal, saj so bile gusle še vedno prenizko, ko so pevci peli v lijak*« (Murko 1915: 7). Tudi napotek za snemanje takšnih sestavljenih zvočnih zased podaja Murko v svojem poročilu: »*Tako eden izmed pevcev v Sarajevu nad fonografom z akademije sploh ni navdušen. Med poslušanjem /posnetka.../ je razložil, da je pri snemanju gramofonske plošče uporabljal eno 'cev' za glas, drugo pa za gusle*« (Murko 1915: 7).

Tudi med snemanji v letih 1930–1932 je Murku največjo težavo predstavljalo dejstvo, da je bilo zelo težko posneti petje in glasbeno spremljavo hkrati, čeprav sta nerazdružljivi vsebinski celoti. Vzrok je v tem, da je razdalja med pevčevimi usti in glasbilom prevelika, da bi lahko oboje enakovredno posneli z malim Edisonovim aparatom. Zato se npr. gusle le izjemoma slišijo med petjem, zadovoljivo pa predvsem v tistih delih pesmi, kjer ni petja. Občasno so fonografirali samo glasbeno spremljavo, tako da so fonograf položili na stol nasproti pevca ali pa ga celo držali v roki na ustrezni višini glasbila. Dodatno težavo so predstavljali prostori za snemanje, ki niso bili vedno ustrezni za snemanje in dovolj tihi. Težko je bilo tudi po pevčevem glasu določiti pravo oddaljenost fonografa od pevca, ki je med petjem ni bilo priporočljivo spreminjati. Tudi sami pevci se niso držali navodil in so nekateri peli preblizu, drugi pa predaleč od lijaka. Neki pevec je pel neposredno v lijak, tako da se niso posnele nekatere podrobnosti petja,

drugi je pel v aparat in ne v lijak, večina pa je med petjem premikala glavo sem in tja, tako da je glas posnet neenakomerno. Na tak način je mogoče razložiti različna slaba mesta na posnetku, predvsem popačenje in bučoč glas, kadar je bil pevec preblizu ali je imel premočen glas. Pevcev s šibkim glasom, kot je bil npr. Ivan Meštrovič, sploh niso posneli, čeprav se je včasih izkazalo, da so nekateri posnetki pevcev s šibkejšim glasom uspeli precej bolje, kot so predvidevali. (Murko 1951: 536.)

Postopek snemanja je pri vseh Murkovih snemanjih potekal podobno: najprej je pevec narekoval besedilo pesmi za zapis, nato je za vajo zapel pred fonografom brez snemanja, potem pa je zapel še za posnetek. Zaradi študija besedil in odstopanj pri izvajanju so beležili besedila pri vseh izvajanjih, tako da za vsak posnetek obstajajo vsaj trije zapisi besedila. Večkrat je Murko zapisoval besedila tudi brez fonografiranja ali pa je zapisoval pesem tudi v nadaljevanju, ko se je snemanje že končalo. (Murko V. 1963: 116.)

Tudi iz poročil Linjove lahko izvemo precej zanimivosti o terenskem snemalnem delu, predvsem o snemanju večglasnih pesmi. Njen mož Aleksander je kasneje celo izpopolnil fonograf, ki ga je uporabljala Linjova, tako da je bilo mogoče nanj namestiti tri lijake, in s tem izboljšal snemanje večglasnih pesmi in večjih pevskih zasedb. Iz prvega snemanja na Bledu leta 1913 se Linjova tudi spominja, da so bili pevci »energični ljudje, z močnim dihom in so peli tako glasno, da je bilo treba fonograf postaviti kakšna dva lakta in pol od njih« (Karska 1958: 309), kar je skoraj 1,8 metra.

Zaradi nepopolnosti zgodnjih snemalnih naprav so bili terenski posnetki lahko precej različne kakovosti; nanjo so vplivali tako tehnični in akustični dejavniki pri snemanju, kakor tudi izkušnost in spretnost snemalca ter sposobnost izvajalca. Nekateri snemalci so zato v svojih poročilih ali pa kar na škatlice valjev na kratko ocenili kakovost posnetkov. Tako lahko npr. v popisu valjev Matije Murka (Murko 1951: 546–555) zasledimo pri številnih valjih opombe, kot so: *izvrstno; dobro; odlično; slabo; komaj slišno; zelo dobro, ampak tiho; glasno, ampak nejasno; slabo, zato je ponovno fonografirano* itn. Torej so nekateri posnetki uspeli bolj kot drugi tudi pri tistih raziskovalcih, ki so že imeli izkušnje s snemanji in so na terenu natančno in skrbno fonografirali. Veliko raziskovalcev pa je pri etnomuzikoloških raziskavah uporabljalo fonograf bolj priložnostno, kar seveda ni pripomoglo k boljši kakovosti posnetkov.

Fonografi in prvi gramofoni so imeli, še posebej, če jih primerjamo z današnjimi snemalnimi napravami, kar nekaj slabosti in pomanjkljivosti. Kljub temu pa so pomenili velik napredek pri zapisovanju ljudske glasbe na terenu. O prednostih in slabostih fonografiranja so razpravljali že zelo zgodaj in so se večinoma strinjali, da prednosti zvočnega zapisovanja v veliki meri prekašajo njegove slabosti. Večina raziskovalcev se je zavedala tehničnih pomanjkljivosti fonografov, vendar so to vzeli v zakup in nepopolnosti zvočnega zapisa poskušali upoštevati pri študiju posnetega gradiva. Pri vrednotenju starih zvočni zapisov je pomembno, da tudi danes poznamo prednosti in

slabosti fonografskih posnetkov, saj le na takšen način kritično uporabljamo in interpretiramo zgodovinske zvočne dokumente.

PREDNOSTI ZVOČNEGA ZAPISOVANJA S FONOGRAFOM

Že kmalu ob pojavu zvočnega zapisovanja so številni raziskovalci spoznali njegove prednosti, ki ga ima pred rokopisnim zapisovanjem na terenu. Predvsem so hvalili njegovo nepristranskost in natančnost zapisovanja, poleg tega pa tudi čudovito možnost, da se lahko posnetek večkrat predvaja ter s tem lažje in popolnejše notno zapiše. Nekateri so v posnetku videli tudi možnost zapisa »nezapisljive ljudske glasbe« in glasbe neevropskih kultur, ki jih je nemogoče ustrezno zapisati z notno pisavo. Carl Stumpf, ustanovitelj berlinskega Phonogramm-Archiva, je 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).

Že zelo zgodaj je napreden pogled na fonografiranje izrazil Karel Štrekelj. Kot predsednik Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi je leta 1905 utemeljeval neobhodnost fonografa predvsem pri zapisovanju večglasnih ljudskih pesmi, saj je za neposredno zapisovanje takšnega izvajanja zelo težko dobiti izurjene zapisovalce. Poleg tega je po njegovem mnenju fonograf nepristranski aparat, ki zvesto zapisuje in služi kot odličen pripomoček pri kasnejšem notnem prepisu. V njegovi razlagi iz *Priloge H* v poročilu glavnemu odboru razberemo napotek, naj ostanejo posneti valji kot dokaz in referenca notnemu zapisu (A-OSNP m 11, priloga H: 3); torej da lahko s pomočjo valjev kasneje preverjamo ustreznost in točnost transkripcije. Zaradi nepristranskosti in objektivnosti fonografskega zapisa, v kar je bil Štrekelj prepričan, se lahko s fonografskimi posnetki, kljub njihovi tehnični nepopolnosti, preverja subjektivnost in nepopolnost notnih zapisov. Arhivirani zvočni zapis mu zato predstavlja popolnejši znanstveni vir kakor notni zapis, kar je za tiste čase zelo napredno spoznanje.

O prednostih fonografiranja pri raziskovanju ljudske glasbe je Franz Scheirl leta 1906 napisal obširen članek z naslovom *Fonograf v službi ljudske pesmi*. V njem že uvodoma predstavi temeljne prednosti fonografskega zapisa:

»Z moderno tehniko smo dobili fonograf, pripomoček, ki na nek način prenaša zaklad ljudskih pesmi na prihodnje rodove. Ta pripomoček šele začenja služiti ljudski pesmi. Kljub svojim napakam ima neprecenljivo vrednost pred zgolj ročnim zapisovanjem: ne prenaša zgolj melodije, temveč tudi način, kako ljudski človek melodijo poje, kako dojema ritem in naglas besed in stavkov, kje 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 vpogled v psihologijo naroda kot 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 obširneje opiše, kako lahko notni zapis ohrani samo prvine, ki jih je mogoče zapisati, medtem ko se izgubijo vse individualne, subjektivne značilnosti posameznega pevca, ki pa se s fonografiranjem ohranijo.

Nad fonografiranjem je bila zelo navdušena tudi Rusinja Linjova, saj so ji ravno zvočni posnetki omogočili podrobnejše raziskovanje večglasnih ljudskih pesmi v Rusiji. Ob primerjavi starejših in novejših zapisov ruskih ljudskih pesmi je ugotovila, kakor navaja J. Polívka (1906: 171), da se pri starejših zapisih velikokrat pojavljajo nepravilnosti in pomanjkljivosti, ker zapisovalci niso mogli ob izvajanju pesmi natančno zapisovati besedila. Zato so zapisovali besedila po nareku, kar je pripeljalo do številnih netočnosti, saj izvajalci niso mogli zvesto podati besedila brez petja. Oboje je zanje nezdržljiva celota, ki jo morajo podati istočasno. Še večje težave pa so nastale pri zapisovanju večglasnih melodij ruskih ljudskih pesmi. Zapisovalci so nekdam zapisovali vsak glas večglasja posebej, ob ponavljanju petja iste pesmi. Pri tem pa je prišlo do napak, saj so izvajalci pri vsakem ponavljanju nekoliko spreminjali petje tako glavnega kakor tudi spremljevalnih glasov, ki se v skupnem zapisu niso več ujemali. Zato zgodnji zapisovalci niso mogli zapisati in ugotoviti pravega odnosa med vodilnim in spremljevalnimi glasovi. Šele fonografski posnetek je omogočil zajetje vseh glasov hkrati in jih ob večkratnem predvajanju tudi ustrezno notirati. Tega ni zmožal prej niti zelo izurjen glasbeno izobražen zapisovalec. (Linjova 1909: 235.) Linjova tudi opozarja, da je 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. To dosežeš predvsem z razumevanjem kulture, ljudi in jezika, ki jih snemaš. Zato priporoča dobro pripravo na snemanje. (Linjova 1909: 236.)

Tudi Filaret Kolessa je 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« (Kolessa 1909: 278). Prav tako poroča leta 1909 Leoš Janáček, 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).

Na napredek, ki ga pri zapisovanju ljudske glasbe prinaša fonograf, je večkrat

opozoril tudi Ludvik Kuba. Že leta 1899 je 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). Tudi leta 1909 je v prispevku na mednarodnem kongresu opozoril, da je »primitivne« glasbene oblike nujno posneti s fonografom, saj jih je nemogoče notirati »z našim glasbenim sistemom« (Kuba 1909: 273).

Prednosti fonografiranja je v svojem prispevku na kongresu leta 1909 strnil H. W. Pollak, sodelavec Phonogrammarchiva na Dunaju. Po njegovem je fonograf uporaben predvsem na dveh znanstvenih področjih: v jezikoslovju in pri raziskovanju glasbe. Tudi pomen zvočnega snemanja je dvojen: fonograf premosti prostorsko oviro raziskovanja, saj lahko raziskovalec s pomočjo posnetkov doma preučuje glasbo in jezik različnih narodov, prav tako pa posnetki premostijo časovno oviro raziskovanja, saj bodo zvočni zapisi omogočili tudi kasnejšim rodovom raziskovalcev spoznati preteklo glasbo in jezik, kakor da bi živeli z njo. (Pollak 1909: 224.) Čeprav so njegove trditve zaradi tehničnih nepopolnosti fonografa in površnega metodološkega pristopa k raziskovanju morda preveč idealistične, pa so v bistvu pravilne.

J. 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 govornice, 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, zaključil, da je nova metoda zapisovanja postala nepogrešljiva v narodopisju, in pozval k njeni čim pogostejši uporabi.

Danes se lahko v večini strinjamo z nekdanjimi raziskovalci o bistvenih prednostih, ki jih je prineslo zvočno zapisovanje: glasbeno in jezikovno izvajanje se je na posnetku zapisalo objektivno in korektno, z vsemi posebnostmi trenutnega izvajanja, posnetek pa se je prihodnjim rodovom ohranil v nespremenjeni zvoneči obliki kot zvok in ne kot subjektivna transformacija slišane. Čeprav posnetek nosi veliko več informacij kot še tako natančen zapis ali prepis, je treba tudi posnetek razumeti le kot enega od možnih zapisov izvajanja in vedeti tudi za nepopolnosti, ki jih ima. Nanje pa so opozarjali tudi že nekdanji raziskovalci.

SLABOSTI ZVOČNEGA ZAPISOVANJA S FONOGRAFOM

Nepopolnosti in slabosti terenskega zvočnega snemanja v zgodnjem obdobju zvočnih snemanj so podobne tistim pri sodobnih zvočnih snemanjih. Bistvena razlika je pred-

vsem v tehnično izpopolnjenih snemalnih napravah, ki sedaj omogočajo kakovostnejše posnetke in nekatere drugačne metodične postopke. Zaradi napredka tehnologije so pri današnjih posnetkih nekatere slabosti prvih zvočnih zapisov manj izrazite, čeprav so v veliki meri še zmeraj prisotne.

Večkrat so bili nasprotniki fonografiranja prepričani, da se preprosti ljudje bojijo fonografa in ne bodo hoteli vanj govoriti ali izvajati glasbe. Zato v poročilih o terenskih snemanjih velikokrat zasledimo podatke o odzivih ljudi, ki so jih snemali; med njimi pa večinoma ni razbrati negativnega vpliva snemanja. Že o prvi terenski uporabi fonografa v Ameriki leta 1890 je J. W. Fewkes presenečen poročal, da se Indijanci aparature ne bojijo, čeprav seveda ne razumejo njenega delovanja; vzeli so jo kot enega od elementov raziskovalnega procesa belcev (Brady 1999: 31). Podobne vtise je pri svojih prvih snemanju dobila tudi J. E. Linjova, saj piše, da se ljudje niso bali fonografa in so po snemanju radi poslušali svoje posnetke; večinoma so bili pri tem presenečeni, »kako se je stroj hitro naučil« njihovih pesmi (Polívka 1906: 172). Tudi s snemanja na Bledu se Linjova spominja: »Fonograf so sprejeli popolnoma preprosto in samo to jih je skrbelo, da bi dobro zapeli« (Linjova 1958: 317). Podobne izkušnje s snemanji je imel tudi M. Murko; pevci so bili večinoma navdušeni in iskreno presenečeni, ko so se slišali na posnetku. Predvsem so bili začudeni, da fonograf vse tako zvesto posname: »nič ni izgubil«, »vse je isto: gusle, glas, petje« (Murko 1915: 7), »ni zgrešil niti ene besede«, »točno, kjer sem se sam zmotil, se je zmotil tudi on« (Murko 1951: 537). Dva pevca sta celo pred fonografom salutirala in mu s tem izrazila svoje spoštovanje, spet drugi se mu je od začudenja zahvalil (Murko 1951: 537). Le enkrat se je pevec fonografa ustrašil in je izjavil, »da je sicer pripravljen storiti vse, v lijak pa niti za 100 guldnov ne bo pel« (Murko 1915: 5). Murko takoj v nadaljevanju posebej poudari: »Vendar je to moja edina tovrstna izkušnja, ki se mi je prvič zgodila leta 1913.« Murko pa poroča tudi o nasprotnem primeru, kjer je pevec, sicer trinajstletni deček, želel biti na vsak način fonografirani in je pri snemanju pel bolje kot na preizkušnji: »izprsil se je in zares pel bolje in z močnejšim glasom kot prej, tako da je reprodukcija fonograma zelo uspela« (Murko 1951: 536).

Nekateri so tudi menili, da zaradi bojazni pred fonografiranjem velikokrat niso posneti tisti izvajalci, ki bi bili najprimernejši; posnetki zato ne kažejo objektivne slike na terenu, ampak so pristranski. Vendar so izkušnje drugih to izpodbijale; O. Hostinský npr. poroča, da je snemal osemdesetletnega starca, ki je brez vsake bojazni in »pristranskosti« sodeloval pri snemanju (Hostinský 1909: 226).

Stališče, ki ga je odločno zastopal predvsem Pommer, da fonograf kot brezčuten aparat ne more nadomestiti glasbeno izobraženega zapisovalca, do neke mere drži. Vendar na očitke, da fonograf ne zapiše »občutka« pevca in da »kovinska plošča ne more nadomestiti žive psihe« izvajalcev in zapisovalcev, lepo odgovarja Karel Štrekelj že leta 1905:

»Očitek, da z aparatom ni mogoče zajeti pevčevih občukov, se pojavi tudi pri notnem zapisovanju melodije. Mar ni prav ta tako imenovani občutek nekaj najbolj izmuzljivega in spremenljivega pri ljudski pesmi? Mar ljudski pevec isto pesem vedno poje z istim občutkom? Mar se pri pevcu ne bodo pojavili neprijetni, z dolgočaseni občutki, če zapisovalec od njega zahteva, naj pesem zapoje štiri-, pet- ali celo večkrat? In kako pogosto zapisovalec v pesem vnese svoje lastno občutenje – ali neobčutenje? Pri tem pa je nepristranski aparat, pa naj ima še tako velike pomanjkljivosti, dobrodošel pripomoček, ki ga ne gre zanemarjati. Neobčutenih posnetkov melodij praktično ni; shranjeni valji pa naj služijo kot dokaz za čim korektnjši zapis in prepis.« (A-OSNP m 11, priloga H: 2–3.)

Pogosto so raziskovalci s terenskih snemanj poročali tudi o tehničnih težavah, ki so jih imeli med snemanjem. J. E. Linjova poroča (Polívka 1906: 172), da se nekateri posnetki slišijo slabo in nenaravno, ker so bili narejeni v majhni sobici; poleg tega se navadno pri večji skupini pevcev ne sliši jasno vseh glasov. Tudi v poročilu češkega odbora za nabiranje narodnih pesmi iz leta 1910 lahko preberemo, da na predvajanih posnetkih *»zvok ustreza realnosti, vendar se narečne posebnosti v petju izgubijo in so komaj zaznavne pri govorjenju«* (Toncrová 1998: 143). Prav tako češki delovni odbor, pa tudi sam avtor posnetkov Otokar Zich, ni bil povsem zadovoljen s prvimi posnetki s fonografom, saj so bili pevski glasovi precej osiromašeni, zvočni spekter je bil popačen in brez globine, pa tudi razmerja med glasbili niso bila prava; najbolj jasno so se slišali namreč tisti glasovi, ki so bili najbližje snemalnemu lijaku (Tyllner 2001: 2). Pri snemanju večjih glasbenih zasedb pa ni imel težav Leo Hajek, ki je med 1. svetovno vojno pri vojakihi snemal vojaške pesmi. Glede tega je celo zelo pohvalil snemalni aparat, arhivski fonograf dunajskega Phonogrammarchiva (Hajek 1916: 4). Izšolani fizik je bil očitno tako izurjen v postavljanju pevskih skupin in regimentovskih godb pred snemalnim lijakom, da se pesmi celo ob spremljavi godb na pihala razločno slišijo in razumejo. Za kakovostne posnetke je bilo treba nekdam izvajalce skrbno razmestiti, da so bili na posnetku različni glasovi ustrezno predstavljeni. To velja tudi pri sodobnih posnetkih, le da lahko sedaj zaradi napredka snemalne opreme zajamemo večje število izvajalcev in v večji razdalji od mikrofona kot nekdam.

Precejšnje težave so raziskovalcem predstavljali teža in velikost fonografa, dodatna oprema in potrebno število praznih nosilcev. Še posebej je bilo to očitno pri snemanju z arhivskimi fonografi dunajskega Phonogrammarchiva, ki so bili zelo nerodni in težki; snemalna naprava iz leta 1901 je z vso potrebno opremo tehtala okoli 120 kg in je bila spravljena v več zabojih. Zato so raziskovalci večkrat raje posegali po Edisonovih fonografih, ki so bili dosti manjši in lažji; tehtali so le nekaj kilogramov. E. M. von Hornbostel je za potovanja priporočal fonografe tipa *»Excelsior«*, saj so bili

majhni, lahki ter preprosti za rokovanje pri snemanju, predvajanju in transkribiranju valjev, kljub temu pa precej solidni in cenovno ugodni. Za laboratorijsko delo pa so po njegovem primernejši večji fonografi, npr. model Edison »Home«, saj so robustnejši, kakovostnejši in imajo daljši čas delovanja. (Hornbostel 1909: 226.) J. Polívka v članku navaja (1906: 172), da je Grigorjev na svojih snemanjih leta 1901 uporabljal lahek in priročen fonograf (točneje povedano grafofon), ki ga je bilo mogoče preprosto prenašati. Precej težav so mu na potovanju povzročali le občutljivi voščeni valji, za katere je bilo treba skrbeti in jih varovati pred prahom in poškodbami. Na vlaku jih je moral imeti vseskozi na očeh in paziti, da se po nerodnosti ne bi polomili, na potovanjih z vozovi brez vzmetenja pa jih je moral imeti celo ves čas v rokah, da se niso zdrobili. Pošiljanje valjev med prtljago je bilo tvegano; ko je Grigorjev skrbno zapakiran zabojček valjev, spravljenih v košaro, poslal med prtljago z železnico, se je nekaj valjev vseeno polomilo. Tudi iz poročil o Murkovih snemanjih izvemo, da se je nekaj valjev, tako praznih kakor tudi posnetih, poškodovalo že na potovanju.

Z današnjega zornega kota lahko poleg že omenjenih pomanjkljivosti fonografskega snemanja navedemo še nekatere. Predvsem nas moti zelo ozek frekvenčni obseg posnetka, ki obsega pri valjih v najboljšem primeru območje med 100 in 5000 Hz, pri terenskih posnetkih z manjšimi in preprostejšimi fonografi pa le nekje med 300 in 3500 Hz. Zato je posneti zvok precej okrnjen in zvensko obarvan. Pri posnetkih pesmi je besedilo večkrat slabo razumljivo, pri instrumentalnih posnetkih pa je težko prepoznati glasbila. Poleg tega so posnetki pogosto precej popačeni, saj so snemalni lijak in membrana ter razmeroma slab način in izvedba zvočnega zapisa vnesli v posnetek precej nelinearnosti. K temu pripomore tudi pogon fonografa, ki ni tekel povsem enakomerno in je zaradi mehanskih prenosov povzročil tudi nizkofrekvenčni ropot, ki ga je mogoče zaznati na posnetku. Sam način snemanja ni dovolil dinamike izvajanja, saj je bil za dober posnetek potreben precej močan in enakomeren zvočni vir. Zaradi slabe občutljivosti fonografa na posnetkih ni slišati poodmevanja oz. prostorskega vtisa, kar povzroči pri predvajanju precej izoliran, prazen, pa tudi nenaraven zvok. Še enkrat je treba izpostaviti tudi dejstvo, da se mehanski nosilci ob vsakem predvajanju trošijo; posebej je bilo to očitno pri predvajanju na izvornih aparataturah z akustičnim odjemniki, ki so z razmeroma veliko težo pritiskali na brazdo. Voščeni valji, ki so jih uporabljali za terenska snemanja, so zaradi mehkejše izvedbe, ki je bila potrebna za zapis zvoka, še bolj občutljivi na abrazijo ob predvajanju kakor odliti valji in tiskane plošče.

Tehnične nepopolnosti pa so velikokrat vodile tudi k metodološkim slabostim pri terenskem zapisovanju. Ena takšnih je omejenost dolžine posnetka na valju na dve do štiri minute, kar je povzročilo, da so zapisani posnetki velikokrat posneti okrnjeno: npr. pri daljših pesmih so posneti le uvodni verzi ali kitice, daljša instrumentalna izvajanja pa so prirejena tako, da ustrezajo trajanju, ki ga je mogoče posneti na en valj. Zaradi

varčevanja z valji (visoke cena valjev, majhno število praznih valjev na potovanju) je na enem valju pogosto posnetih več enot, kar je še okrnilo podobo posnetka. Kadar so raziskovalci v spremni dokumentaciji zabeležili posege v izvajano gradivo in so npr. dopisali manjkajoče besedilo pesmi, je mogoče do neke mere ugotoviti izvirno izvajanje na terenu, drugače pa je posnetek precej nepopoln in lahko tudi zavajajoč dokument.

Slabost pri snemanju s fonografom je predstavljala tudi precej slaba občutljivost aparature. Zato so morali stati izvajalci zelo blizu lijaka in se med izvajanjem niso smeli premikati. Poleg tega je bilo treba peti oz. igrati glasno in razločno. To je verjetno pri izvajalcih povzročilo napetost in nenaravne razmere, kar je vplivalo na izvajanje in zvočno sliko. Izvajanja nikakor ni bilo mogoče posneti dokumentarno, v naravnem kontekstu in v funkciji, ampak ga je bilo treba podati posebej za snemanje. Vendar tudi ročno zapisovanje pesmi navadno ni potekalo na dokumentaren način, ampak se je izvajalo na željo zapisovalcev in zato v podobno nenaravnih razmerah kot snemanje. O tem priča npr. tudi poročilo iz leta 1843:

»Zbiranje izvirnih dokazov je težje, kot si ljudje mislimo. Tujec, meščan, ki misli, da mu bodo ti padli v naročje na površnem izletu v hribe, se moti. Zgolj veliko zapravljenega denarja ga ne bo pripeljalo do cilja; kajti nič ni bolj v nasprotju z naravo podeželanov kot to, da bi peli pred tujci in za denar.« (Spaun 1843 po Haid 1974: 15.)

Zato je pri zbiranju ljudskega gradiva zelo pomembna vzpostavitev sodelovanja med zapisovalci in izvajalci, pa naj gre za ročno zapisovanje ali zvočno snemanje gradiva.

PRESNETKI ZGODNJIH ZVOČNIH ZAPISOV

Pri zgodnjih zvočnih zapisih, ki so danes večinoma dostopni v obliki presnetkov, je prav tako zelo pomembno, da poznamo tehnične parametre ter postopek predvajanja in presnemavanja izvirnega nosilca zvoka, saj to odločilno vpliva na slišano vsebino na posnetku. Obširna in precej tehnično naravnana tema presnemavanja zvočnih nosilcev presega namen in okvir te knjige, zato bo v tem poglavju predstavljena le bežno ter zgolj v svojih načelnih izhodiščih.

Pri predvajanju starih nosilcev kot znanstvenih virov želimo reproducirati čim več zapisanih informacij v nespremenjeni obliki, pri čemer nas morajo voditi predvsem znanstveni in ne estetski kriteriji. Takšno predvajanje je zahtevno, saj zanj potrebujemo poleg ustrezne opreme tudi veliko znanja o tem, kako predvajati zgodovinski nosilec, da se bo reproducirana zvočna slika čim bolj približala izvajani in posneti.

Poleg tega pa nosilca, ki je večkrat v zelo slabem in neobstojnem stanju, pri tem ne smemo poškodovati ali celo uničiti.

Pred predvajanjem je pomembno, da najprej ugotovimo nekatere tehnične parametre predvajanja ter nastavimo in pripravimo predvajalno aparaturo v skladu z ugotovitvami. Med osnovne parametre predvajanja sodijo predvsem: hitrost predvajanja (frekvenca vrtenja) nosilca, izbira predvajalne igle in odjemnika, ekvilizacijska krivulja in filtriranje, priprava nosilca za predvajanje idr. Ti parametri lahko odločilno vplivajo na predvajani zvočni signal in določajo verodostojnost zvočnega signala kot vira za etnomuzikološko raziskavo. Z njimi neposredno vplivamo na številne dejavnike, ki določajo zvok in zvočni posnetek: na tempo izvajanja glasbe in hitrost govora, intonacijo posnetka, zven posnetka, način podajanja izvajalca (npr. glasbenih okraskov, dramatičnost govora ...), nivo in barvo šuma idr. Nastavitve tehničnih parametrov predvajanja nosilca pa vplivajo tudi na subjektivno zaznavo posnetega gradiva, kot je npr. razumljivost govora in besedil pesmi, občutek »naravnega« zvena glasbil in glasov, estetsko dožemanje posnete glasbe in govora itn.

Določanje teh parametrov velikokrat ni preprosto, saj so prva etnomuzikološka snemanja pogosto slabo dokumentirana, še posebej s tehničnega stališča. Zato si pri ugotavljanju razmer snemanja in tehničnih nastavitvev pomagamo tudi z drugimi viri in s poznavanjem tehnologije tistega časa. Z nepremišljeno in subjektivno izbranimi parametri predvajanja, ki smo jih določili na podlagi današnje glasbene estetike in okusa, bodo nastale reprodukcije in zvočni posnetki, ki so lahko precej drugačni od izvirnika. Takšni posnetki zagotovo niso dober znanstveni vir za preučevanje glasbene kulture iz preteklosti.

Iz znanstvenega in arhivskega stališča je zato zelo pomembno, da se posnetki mehanskih zvočnih nosilcev naredijo s čim boljšo opremo, ki je prilagojena za predvajanje starih nosilcev, ter da se pri tem uporabi čim več znanja, izkušenj in spremnih podatkov, saj lahko le tako ustrezno predvajamo in presnamemo staro zvočno gradivo, ga primerno interpretiramo in uporabimo za znanstveno preučevanje. Pomembno je tudi, da pred presnemavanjem zberemo vso spremno dokumentacijo in morebitne dodatne vire o posnetkih, pri presnemavanju pa ne posegamo v zvočni signal ter dobro dokumentiramo postopek presnemavanja in vso uporabljeno opremo z njenimi nastavitvami (parametri presnemavanja). S tem ovrednotimo posnetek in omogočimo raziskovalcem boljše razumevanje slišane. Skupaj z vso spremno dokumentacijo nudijo takšni posnetki največ možnosti za uporabo zvočnega gradiva kot dobrega vira pri etnomuzikoloških in drugih raziskavah sedanjim in prihodnjim raziskovalcem.

SKLEPNE MISLI

Slovinci smo verjetno med prvimi v Evropi dobili zvočne posnetke svoje ljudske glasbe, pa tudi sicer imajo posnetki naše ljudske glasbe vidno mesto v evropskem prostoru. Prve zvočne zapise slovenske ljudske glasbe je naredil madžarski raziskovalec Béla Vikár, ki je, po nekaterih podatkih sodeč že leta 1898, v kraju Tišina (Csendlak) v današnjem Prekmurju posnel nekaj slovenskih ljudskih pesmi. Ti posnetki, ki so se na srečo ohranili do danes in katerih presnetke hranimo tudi v zvočnem arhivu GNI ZRC SAZU, sodijo med najstarejše evropske terenske etnomuzikološke posnetke, saj se je fonograf v Evropi za etnomuzikološke raziskave začel pogosteje uporabljati šele po letu 1900, bolj množično pa po letu 1910. Najstarejši ohranjeni zvočni zapisi slovenskih ljudskih pesmi so tako verjetno starejši kot pri mnogih drugih evropskih narodih tistega časa; najstarejši ohranjeni posnetki so npr. pri Poljakih iz leta 1904, pri Čehih iz leta 1909, pri Slovakah iz leta 1901, pri Ukrajincih iz leta 1900 (prvi posnetki so bili narejeni leta 1898, a se niso ohranili), pri Avstrijcih iz leta 1902, pri Hrvatih iz leta 1901 itn. Po sedanjih podatkih imajo starejše posnetke ljudske glasbe le Rusi in Madžari ter morda kak njun sosednji narod, saj so raziskovalci iz Rusije in Madžarske v Evropi prvi uporabljali fonograf v etnomuzikološke namene.

Slovensko ljudsko glasbo so prvi snemali tuji raziskovalci in zbiratelji, med njimi tudi zelo priznana in pomembna raziskovalca ljudske glasbe tistega časa Béla Vikár in Jevgenija E. Linjova. Oba sta bila med pionirji fonografiranja v etnomuzikologiji in sta se zelo zavzemala za razširitev uporabe fonografa pri terenskem zapisovanju ljudske glasbe. Slovensko ljudsko glasbo so fonografirali tudi sodelavci prvih evropskih zvočnih arhivov, Phonogrammarchiva na Dunaju in Phonogramm-Archiva v Berlinu. Zato se ni čuditi, da so izvorniki prvih zvočnih zapisov slovenske ljudske glasbe danes shranjeni v starih in priznanih zvočnih arhivih in drugih cenjenih raziskovalnih ustanovah, kot sta že omenjena zvočna arhiva na Dunaj in v Berlinu, poleg tega pa tudi v zvočnem arhivu Inštituta ruske literature Puškinski dom Ruske akademije znanosti v St. Peterburgu in v Etnografskem muzeju v Budimpešti.

Posnetki naše ljudske glasbe so vključeni tudi v dva seznama svetovne dediščine. Tako je skupaj z ostalim zgodovinskim gradivom dunajskega Phonogrammarchiva od leta 1999 v Unescov seznam »Spomin sveta – Memory of the World« vključenih deset posnetkov pesmi slovenskih vojakov iz 1. svetovne vojne, iz istega leta pa tudi

posnetki slovenskih pesmi iz Küppers-Sonnenbergove zbirke v berlinskem Phonogramm-Archivu.

Tudi Slovenci sami smo želeli že zgodaj zvočno zapisati svojo ljudsko glasbo. Predsednik Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi Karel Štrekelj je v okviru projekta *Narodna pesem v Avstriji* od same ustanovitve odbora načrtoval sistematična in obširna zvočna snemanja in s tem povezan nakup vsaj dveh snemalnih aparatov in večjega števila valjev. Štrekelj je vse od leta 1905 utemeljeval neobhodno potrebo po uporabi fonografov predvsem pri zapisovanju večglasnih ljudskih pesmi. V sistematičnosti in obsegu načrtovanih zvočnih snemanj je bil, po razpoložljivih podatkih sodeč, naprednejši od vseh drugih narodnih odborov, ki so bili vključeni v projekt zbiranja ljudskega pesemskega gradiva v nekdanji Avstro-Ogrski. Poleg tega je s prepričanjem o fonografu kot nepristranskem aparatu, ki zvesto zapisuje in služi kot odličen pripomoček pri kasnejšem notnemu prepisu, ter o shranjenih valjih, ki ostanejo kot dokaz in referenca notnemu prepisu, utiral pot novi raziskovalni metodologiji. Žal se te, za tisti čas zelo napredne ideje zaradi nerazumevanja dunajskega glavnega odbora kar nekaj let niso uresničile. Ko je naš odbor leta 1914, že po Štrekljevi smrti, končno pridobil fonograf in je z njim uspel Juro Adlešič narediti prve posnetke, sicer bolj po naključju kot skrbno načrtovano, so bili odborniki nad slišanim navdušeni in so velikopotezno načrtovali naslednja snemanja. Izkazalo pa se je, da je bilo to snemanje zaradi 1. svetovne vojne, ki je kmalu nastopila in končala delovanje odbora, ena zadnjih pomembnejših aktivnosti, vsekakor pa prvo in edino snemanje s fonografom. Kljub temu da se je velik del zbirke uničil in igubil, pa predstavlja ohranjeno zvočno gradivo danes izjemen etnomuzikološki dokument ljudskega petja na Slovenskem. Tudi količina posnetega gradiva (najverjetneje 38 posnetih valjev s posnetki ljudskih pesmi iz Bele krajine) in število ohranjenih valjev (19 ohranjenih valjev, od tega 10 celih valjev) je primerljiva s količino posnetega in ohranjenega gradiva ostalih narodov, ki so v tem času snemali svojo ljudsko glasbo v okviru projekta *Narodna pesem v Avstriji*. Tako se je npr. v dunajskem Phonogrammarchivu ohranilo le okoli 35 avstrijskih ljudskih pesmi različnih nemških odborov za nabiranje ljudskih pesmi, od delovanja Odbora za nabiranje čeških ljudskih pesmi na Moravskem in v Šleziji se je ohranilo okoli 75 valjev, od delovanja Odbora za nabiranje čeških ljudskih pesmi na Češkem pa 27 valjev (od tega 17 celih) itn., čeprav so imeli ti odbori fonografe vsaj že od leta 1909 in so z njimi lahko do leta 1914 izvedli večje število snemanj. Značilnost naših posnetkov iz Bele krajine je tudi, da so na valjih posnete pesmi v celoti oz. v dolžini trajanja celega valja in ne le začetki ali prve kitice pesmi, kakor je bila to navada v drugih deželah pri takratnih snemanjih.

V zgodnjem obdobju zvočnih snemanj pa niso samo tujci snemali naše ljudske glasbe, ampak so tudi slovenski raziskovalci preučevali in snemali ljudsko glasbo drugih narodov. Eden takšnih je bil Matija Murko, mednarodno priznan učenjak in

raziskovalec ljudske epike. Na svojih terenskih popotovanjih po Balkanu je od leta 1912 veliko snemal in zapustil bogato zvočno zbirko posnetkov, ki je shranjena v Phonogrammarchivu na Dunaju in v arhivu HAZU v Zagrebu. Njegove terenske zvočne posnetke spremljata podrobna dokumentacija o snemanju in bogato fotografsko gradivo, kar daje zvočnim zapisom še dodatno veljavo. Obširna objavljena poročila s teh snemanj in monografija *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike* (primerjaj Murko 1912, Murko 1915, Murko 1951 idr.) lahko še danes služijo kot vzor dokumentiranja in obdelave etnomuzikoloških terenskih raziskav z uporabo zvočnih snemanj ter dodatno vrednotijo ohranjene zvočne zapise.

Slovinci imamo tudi razmeroma veliko komercialnih gramofonskih plošč za 78 o/min s slovensko »ljudsko« glasbo. Večina jih je bila posnetih v dvajsetih in tridesetih letih prejšnjega stoletja med našimi izseljenci v Severni Ameriki, mnogo od njih pa je bilo kasneje ponatisnjenih v Angliji in so se prodajale predvsem na domačem tržišču. Nekaj posnetkov slovenskih izvajalcev ljudske glasbe je bilo narejenih tudi v Evropi, npr. na Dunaju, v Zagrebu in drugod. Čeprav se število naših izseljencev ne more meriti s številom izseljencev nekaterih drugih evropskih narodov v Ameriki (npr. Italijanov, Poljakov idr.) in je zato tudi število naših posnetkov temu primerno manjše, pa je slovenskih posnetkov in izvajalcev kljub temu precej. Tako naj bi po nekaterih podatkih med letoma 1917 in 1940 v ZDA okoli 45 različnih izvajalcev posnelo nad 600 enot slovenske »ljudske« glasbe. Večinoma gre pri tem za priredbe ljudskih pesmi in izvedbe instrumentalnih viž v ljudskem duhu, ki jih izvajajo znani gledališki igralci, nadarjeni posamezniki in skupine, nekaj pa je tudi ljudskih plesnih viž, zaigranih na diatonično in kromatično harmoniko ali v manjših instrumentalnih zasedbah. Zanimivo etnomuzikološko in etnokoreološko gradivo predstavljajo predvsem plesne viže, saj so to najstarejši zvočni zapisi naše instrumentalne ljudske glasbe. Najstarejši terenski zapisi slovenske ljudske instrumentalne glasbe so nastali namreč šele okoli 30 let kasneje, po letu 1955. Poleg tega pri večini teh posnetkov ne gre za umetelne priredbe ljudske glasbe, ampak so plesne viže predstavljene v precej izvorni obliki.

Večino prvih zvočnih zapisov slovenske ljudske glasbe je strokovna javnost slabo poznala ali pa dolgo sploh ni vedela zanje. Tako lahko v predgovoru k prvi knjigi serije *Slovenske ljudske pesmi* v poglavju *Pogled v zgodovino zbiranja* preberemo:

»Iz deželice pod Gorjanci imamo menda tudi najstarejše zvočne zapise naših ljudskih pesmi: posnel jih je že pred prvo svetovno vojno J. Adlešič na fonograf; voščeni valji, ki so zdaj v GNI, so žal že čisto sprhneli. Pač pa se je ohranilo okoli sto slovenskih pesmi, ki jih je septembra 1913 ujela na fonograf ruska folkloristka J. E. Lineva /.../. Vzorce smo dobili v Ljubljano že pred časom« (Kumer et al. 1970: VIII–IX).

Druge zvočne zbirke iz zgodnjega obdobja terenskih snemanj v besedilu niso omenjene, zato lahko sklepamo, da jih slovenski raziskovalci takrat niso poznali. Čeprav so npr. člani OSNP dobro vedeli za posnetke vojakov iz 1. svetovne vojne, ki so jih naredili v Phonogrammarchivu na Dunaju in je Murko že leta 1929 v svojem članku podrobno navedel naslove in arhivsko signaturo vseh posnetih pesmi, se je nanje »pozabilo« tako med Slovenci kakor tudi v dunajskem Phonogrammarchivu. Zanje smo izvedeli šele leta 2000, ob objavi celotnega zvočnega gradiva iz tega obdobja, in prišli do njihovih presnetkov. Podobno je bilo tudi z zbirko posnetkov Jura Adlešiča iz Bele krajine. Posneti voščeni valji so bili sicer ves čas v lasti slovenskih ustanov, vendar se z njimi niso veliko ukvarjali in se o njih niti ni veliko vedelo. To potrjuje tudi Julijan Strajnar (1989: 3), ko pravi, da o tej zvočni zbirki, »*hvalevrednem in pomembnem delu za glasbeno narodopisje in tudi za slovensko kulturo sploh, širša javnost sploh ni bila seznanjena*«. O najstarejših slovenskih zvočnih zapisih, posnetkih Béla Vikárja, se pri nas ni vedelo vse do leta 1995, ko smo bili prvič opozorjeni na nekatere v letu 1978 objavljene pesmi iz te zbirke (primerjaj Vujičić 1978) in smo nato presnetke leta 1996 na GNI tudi pridobili. Za najmlajše slovenske posnetke na voščениh valjih, pesmi v Küppers-Sonnenbergovi zbirki berlinskega Phonogramm-Archiva, smo izvedeli šele leta 2005 in naslednje leto presnetke tudi pridobili za arhiv GNI. Posnetkov ljudske glasbe na komercialnih izdajah starih gramofonskih plošč z etnomuzikološkega vidika doslej še ni nihče raziskoval ali se zanje posebej zanimal; prve presnetke teh plošč in nekaj izvirkov pa imamo v arhivu GNI šele od leta 1996.

Zato se ni čuditi, da je bil tudi dostop do zvočnega gradiva teh zbirk zelo omejen. Med najstarejše presnetke voščениh valjev s slovenskim ljudskim gradivom sodi šest pesmi, ki jih je leta 1913 posnela Linjova na Bledu. Te presnetke smo dobili leta 1956 kot vzorec in uvod v obširnejše sodelovanje ISN in GNI s Puškinskim domom v St. Peterburgu; sodelovanje se žal ni izpeljalo in tako so ti presnetki še vedno edini, ki jih imamo iz njene zbirke posnetkov slovenskih pesmi. Vsi ostali presnetki starih zvočnih zapisov slovenske ljudske glasbe so precej mlajši, npr. prvi presnetki valjev Jura Adlešiča so iz leta 1988, ostali pa šele s konca prejšnjega ali začetka tega stoletja. Presnetkov valjev Matije Murka, ki so obstajali od leta 1967 v IEF v Zagrebu, nismo nikoli imeli, čeprav so jih posamezni slovenski raziskovalci poznali. Verjetno zato, ker to gradivo ne vsebuje slovenskih pesmi, čeprav ga je posnel raziskovalec slovenskega rodu.

Z izjemo posnetkov Jura Adlešiča Slovenci nimamo dostopa do starih zvočnih posnetkov svoje ljudske glasbe na izvirnih nosilcih, ampak le do njihovih presnetkov. S tem je povezanih kar nekaj pomanjkljivosti, ki spremljajo presnetke. Najprej je treba omeniti spremno dokumentacijo k izvornim posnetkom, ki k večini presnetkov ni priložena. Zato so raziskovalcem, ki preučujejo presnetke, pogosto slabo znane tehnične, metodološke in zgodovinske okoliščine nastanka izvornih posnetkov; slabo

znani ali neznani so tudi podatki o izvajalcih in repertoarju ter drugi etnološki in dokumentarni podatki, kar osiromaši zvočni zapis kot znanstveni vir, saj ga je težko primerno umestiti med ostalo gradivo in ga ovrednotiti. Treba se je tudi zavedati, da se na presnetkih, še posebej na presnetkih starih zvočnih nosilcev, ne odraža le izvorni zvočni zapis, ampak tudi ves metodološki in tehnični postopek presnemavanja, torej vsa uporabljena oprema, njeno stanje in nastavitve ter morebitno »popravljanje«, urejanje in drugo poseganje v zvočni zapis. Ker se pri presnemavanju praviloma slabo dokumentirajo metodološki in tehnični podatki presnemavanja, pri presnetku pogosto ne vemo, kako zvesta kopija izvornika so. Predvsem starejša presnemavanja imajo zelo pomanjkljivo spremno dokumentacijo.

Za starejše presnetke je tudi značilno, da so zaradi različnih tehničnih in metodoloških vzrokov praviloma slabše tehnične kakovosti in ne odražajo primerno zvočnega zapisa na izvorniku. To lahko močno vpliva na zaznavanje, interpretacijo in uporabo posnetega gradiva. Kot primer lahko navedemo posnetke Matije Murka, katerih presnetke hranijo v IEF v Zagrebu. Ti presnetki so bili leta 1967 narejeni akustično (predvajani na starem fonografu in z mikrofonom presneti na magnetofonski trak). Način presnemavanja je za tisti čas povsem razumljiv, saj je bilo takrat težko najti delujoč fonograf za predvajanje valjev in se seveda niso mogli posebej posvečati optimalnemu predvajanju, kot je to mogoče danes s sodobnimi elektronskimi predvajalniki. Žal so bili presnetki zato veliko razočaranje, saj je bilo »*dragoceno gradivo /.../, ki so si ga jugoslovanski folkloristi tako želeli in komaj smeli upati, da ga bodo nekoč dobili*« (Bošković-Stulli 1966: 285) zaradi tehnično slabe kakovosti neuporabno. Akademik Bezić se spominja (Bezić 2004a u. v.), da so bili nad slišanim »globoko razočarani« ter da so po njegovem npr. posnetki Jura Adlešiča, ki jih je kasneje večkrat slišal, »pravi biseri kakovosti« v primerjavi z Murkovimi posnetki. Obveljalo je celo prepričanje, da so Murkovi posnetki tehnično tako slabi, da so praktično neuporabni. Zato tega gradiva ni nihče obdeloval in skoraj nihče več poslušal; tudi po letu 2002 ne, ko so bili ti presnetki digitalizirani. Sodobni presnetki vzorcev Murkovih valjev, narejeni leta 2005, pa pričajo, da nekateri njegovi posnetki po kakovosti ne zaostajajo od povprečnih terenskih posnetkov tistega časa. Torej je za zelo slab vtis o Murkovih posnetkih v veliki meri kriv postopek presnemavanja in slabi presnetki, ki niso nudili vsega tistega, kar je bilo posneto na izvorniku. Zaradi tehničnih slabosti je tako celotno posneto gradivo ostalo nezanimivo in so se ga izogibale tudi mlajše generacije raziskovalcev. Nihče tudi ni pomislil, da bi morda z novim, sodobnim presnemavanjem lahko iz izvornikov dobili boljšo kakovost zvoka in s tem več koristnih informacij. Presnetke so brez kritične presoje imeli za enake izvorniku in vse slabosti presnetka pripisovali tudi izvornemu posnetku.

Na omenjeni primer se navezuje tudi dejstvo, da raziskovalci v etnomuzikologiji pogosto premalo poznajo zgodovinske, metodološke in tehnične omejitve, ki so vplivali

na prve terenske zvočne zapise v narodopisju. Zato imajo zvočne posnetke za zanesljiv znanstveni vir, čeprav sami po sebi to niso, niti pri sodobnih zvočnih posnetkih (več o tem glej Kunej 2000). Stari zvočni zapisi, na katere odločilno vplivajo nekateri metodološki in tehnični dejavniki snemanja in kasnejšega predvajanja, so s temi parametri opredeljeni, kar moramo upoštevati pri poslušanju izvirnega nosilca ali presnetka. Spremni podatki o izvajalcih, načinu izvajanja, okoliščinah snemanja, uporabljeni tehnologiji, zgodovinskih okoliščinah idr. lahko veliko pripomorejo k ustrezni interpretaciji posnetega gradiva, določanju nekaterih tehničnih parametrov pri predvajanju in presnemavanju starih nosilcev ter s tem pri ovrednotenju posnetkov kot znanstvenih virov. Kot primer bom navedel presnetke voščenih valjev Jura Adlešiča.

Prvo presnemavanje voščenih valjev Jura Adlešiča je potekalo na Dunaju leta 1988. Etnomuzikološki del presnemavanja je vodil Julijan Strajnar, izkušen raziskovalec in poznavalec slovenske ljudske glasbe, tehnični del pa dipl. inž. Franz Lechleitner, takratni vodja tehničnega oddelka v Phonogrammarchivu, uveljavljeni strokovnjak za predvajanje mehanskih zvočnih nosilcev in izdelovalec elektronskih fonografov. Strajnar je imel takrat prvič možnost videti reprodukcijo valjev, zato se seveda na presnemavanje ni mogel in znal vnaprej dobro pripraviti ter ni priskrbel morebitnih spremnih podatkov o posnetkih, ki bi pripomogli k določanju tehničnih parametrov reprodukcije. Sam pravi (Strajnar 2006 u. v.), da je tehnično plat presnemavanja povsem prepustil sodelavcem Phonogrammarchiva, saj sam ni poznal tehnologije starih zvočnih nosilcev. To zaupanje so v Phonogrammarchivu upravičili, saj so v skladu s takratno tehnologijo in arhivsko prakso ustrezno predvajali in presneli voščene valje ter dokumentirali postopek presnemavanja in uporabljeno opremo, kar lahko ugotovimo tudi ob primerjavi ponovnih presnetkov istih valjev leta 2005. Med starimi in novimi presnetki sicer obstajajo nekatere razlike v tehnični kakovosti, ki so nastale predvsem zaradi napredka tehnologije in izpopolnjenih sodobnih predvajalnikov, bistvena razlika med presnetki pa je v drugačni hitrost predvajanja valjev. Zaradi pomanjkanja podatkov o izvajalcih ter okoliščinah nastanka posnetkov, njihovi usodi in dotedanji obdelavi, so leta 1988 določili frekvenco vrtenja valjev le po občutku in na podlagi slišane. Čeprav sta presnemavanje vodila izkušen poznavalec slovenskega ljudskega petja in uveljavljen strokovnjak za predvajanje mehanskih zvočnih nosilcev, se je izkazalo, da je bila frekvenca vrtenja valjev najverjetneje določena napačno, saj novejši presnetki iz leta 2005, ki so narejeni z drugačno frekvenco vrtenja, bolj ustrezajo zbranim spremnim podatkom o posnetkih. Večino teh podatkov je zbral že leta 1989 Julijan Strajnar, ko je pripravljal presneto zvočno gradivo za objavo; med drugim je s pomočjo sodelavcev našel podrobnejše podatke o izvajalcih, raziskal osnovne okoliščine nastanka posnetkov in objavil ohranjene Štritofove transkripcije teh posnetkov. Zanimivo je, da zbrani metapodatki ne potrjujejo tistega, kar lahko slišimo na presnetkih valjev (npr. spola in starosti pevcev, intonacije v Štritofovih transkripcijah idr.), vendar tega nihče ni opazil

in so ostali presnetki iz leta 1988 do nedavnega »zanesljiv« znanstveni vir raziskovalcem. Šele ob presnemavanju leta 2005, ko smo na podlagi študija spremnih podatkov in tehnično-akustične analize presnetkov določili drugačno hitrost vrtenja valjev, so se ti posnetki na valjih pokazali povsem v novi luči in so postali za etnomuzikološke raziskovalce povsem drugačen znanstveni vir.

S poznavanjem spremnih podatkov lahko veliko pripomoremo k ustreznemu predvajanju mehanskih nosilcev in s tem določimo tudi presnetek posnetega gradiva. Zato spremni podatki neposredno vplivajo na slišano in na interpretacijo zvočnega zapisa. Prav tako pa na zaznavanje vsebine posnetka, njeno interpretacijo in predstavo o izvajalcih vpliva naše védenje o posnetku, izvajalcih in posneti vsebini ter poznavanje zgodovinsko-tehničnih razmer v času snemanja in presnemavanja. Naš sluh namreč ni neodvisno in nepristransko čutilo, ampak je povezan z drugimi zaznavanji in védenjem, z njimi sodeluje in se dopolnjuje. In predvsem predstavitev spremnih podatkov in osvetlitev razmer, v katerih so nastali in se ohranili prvi posnetki slovenske ljudske glasbe, je namen pričujoče knjige.

The Phonograph Has Arrived!

The First Sound Recordings of Slovenian Folk Music

SUMMARY

THE FIRST RECORDING DEVICES

The first attempts to record sound go back to 1857, when the French printer Édouard-Léon Scott de Martinville built a device that he named the *phonautograph*. This machine transcribed a visual analogue of sound waves but did not enable playback of the transcription.

In 1877 Thomas Alva Edison (1847–1931) constructed a device superficially resembling the phonautograph, which he named the *phonograph*. Sound waves caused a membrane with a stylus attached to it to vibrate. This then traced an impression into a grooved tinfoil-covered cylinder in the form of bumps and recesses (i.e., a “hill-and-dale” or vertical cut). Playback took place in the opposite manner; the rounded tip of a needle fixed to a membrane was slid along the hill-and-dale impression in the tinfoil and caused the membrane to vibrate, changing this vibration into sound waves. At the beginning of December 1877 Edison succeeded in recording the lyrics of the children’s song “Mary Had a Little Lamb,” which he shouted into the device and then also played back. The device became a media sensation and earned Edison the nickname “The Wizard of Menlo Park.”

Alexander Graham Bell, the inventor of the telephone, was extremely enthusiastic about the invention of the cylinder phonograph. He founded the Volta Laboratory in Washington, where he and his associates started developing a device called the *graphophone*. This device was very similar to the cylinder phonograph but featured certain improvements. In 1885 and 1886 Bell and his associates protected their improvements with a patent in Canada and the United States, and in 1887 they began working toward producing and selling the devices.

In 1888 Edison again turned his attention to improving the cylinder phonograph and, after a legendary 72 hours of nonstop work, he completed his “perfected” cylinder phonograph. The improved cylinder phonograph had an electric motor, removable recorder/reproducer, and a special device to “shave” (i.e., erase) the cylinders; it recorded sound on solid wax cylinders, composed of beeswax, stearic acid, and ceresin.

The cylinder phonograph and the graphophone were initially primarily marketed as dictation machines, intended to replace stenographic notation in professional work;

however, this did not prove to be very successful. A new use for them began developing in 1889, when a cylinder phonograph was set up for advertising purposes, outfitted with four stethoscope-like tubes that allowed people to listen to music from a cylinder. This coin-operated device was not only the forerunner of the famous jukebox, but also a great commercial success because it was purchased by owners of restaurants, taverns, amusement parks, casinos, and so on. Demand for these devices also automatically increased demand for prerecorded cylinders to play on them.

Cylinder phonographs and sound carriers underwent many important changes and improvements during their history. The advantages of the spring drive became apparent, and by the end of 1896 all cylinder phonographs and disc phonographs on the market had spring drives. The most improvements took place in the production of wax cylinders. Around 1888, cylinder form and size were standardized; the most common cylinder diameter was just over 2 inches (about 5 cm), and they were 4 inches (about 10 cm) long. In 1901 Edison and the Columbia company unveiled a new method for duplicating cylinders using castings from metal master copies. The castings were made from relatively hard celluloid thermoplastics, which improved the durability of the cylinder and increased the number of times it could be played. In the late 1890s the most common cylinder speed was 120 to 125 revolutions per minute, and in 1902 this was standardized at 160 revolutions per minute. Musical recordings on cylinders were usually just over two minutes long. The length of the recording also directly depended on how densely the transcription was made on the cylinder, especially on the spacing between the grooves. Initially the cylinders were engraved at a density of 100 grooves per inch (about 39 grooves per cm or 3.9 per mm). In 1908 Edison unveiled a cylinder recording that was twice as compact, with a density of 200 grooves per inch (nearly 79 grooves per cm or 7.9 per mm). This extended the playing time of the cylinder from two to approximately four minutes.

The golden age of wax cylinder recordings and cylinder phonograph reproductions was relatively brief, and then the leading role was taken over by the disc phonograph. In 1913 Edison, who for a long time wanted nothing to do with phonograph discs, started producing a disc called the “Diamond-disc” and special players for them. Nonetheless, he continued to produce cylinders for phonograph owners up to 1929, when his company ceased operating.

The first disc phonograph was produced and patented around 1888 by Emile Berliner (1851–1929), a German emigrant to the United States, who named his invention the *gramophone*. In developing the disc phonograph he decided to tackle sound recording differently and completely avoided the patents by Edison and by Bell and Tainter. He based his device on the phonograph; unlike Edison, he decided that the cylinder had no future, and chose the disc as a recording medium. He also chose Scott’s lateral sound recording in a groove, which was different from the vertical re-

cordings for Edison's cylinder phonographs. These are the two key characteristics that distinguish the disc phonograph from Edison's cylinder phonograph and later helped the disc phonograph win out over the cylinder phonograph.

Berliner especially wished to perfect the technology for mass-producing copies of discs. In 1893 he registered a patent for producing zinc discs and copper negatives from them, from which it was possible to press discs made from hard rubber and celluloid. The pressed discs were significantly harder than the wax cylinders of the time and therefore more durable. The harder material combined with the lower cutting resistance of the more strongly modulated groove resulted in somewhat louder reproduction of the recording than with cylinders. Disc phonographs were much simpler than cylinder phonographs and could thus be sold for a lower price; in addition, producing discs was much cheaper than producing cylinders. Berliner later sold licenses for mass-producing discs to many companies that produced them commercially. This marked the beginning of mass production of discs and their final triumph over the wax cylinder industry.

THE BEGINNINGS OF SOUND RECORDING IN ETHNOMUSICOLOGY

According to Iryna Dovgalyuk (2000: 143), phonograph technology used in ethnomusicology research can be divided into three chronological phases. The first phase is represented by "test recording," the goal of which was especially to test and demonstrate the technical capabilities of the phonograph for studying and recording folk music. The second phase encompasses "thematic recording" from field expeditions, in which the phonograph was used to record musical events that could not be directly recorded in written transcription when performed in the field. Such recording was especially characteristic at the close of the 19th century and the first decade of the 20th century; representatives of this kind of recording include the Russian researcher Eugenia Lineva, who studied and recorded primarily Russian part-singing. The third and last phase of phonograph use represents "systematic recording" in ethnomusicology, in which researchers in a particular geographical area thoroughly investigated and recorded various forms of folk music. This includes recordings by many researchers in the 1920s and 1930s that used audio documentation in their work. These phases are only a rough division of various periods and manners of using the phonograph. Of course, it is impossible to simply classify each of the researchers that used phonographs in their documentation into one of these periods because they used phonographs in various ways and for various purposes due to a number of circumstances.

THE FIRST ATTEMPTS AT FIELD RECORDING

The beginning in the United States

The first sound recordings of folk music were created in the United States in 1890, when experimental phonograph recordings were made during studies of Native American culture. At that time the phonograph represented a completely new technology that had just appeared on the market. Today it is generally acknowledged and cited that the first ethnomusicology phonograph recordings were made by Jesse Walter Fewkes (1850–1930), who recorded the singing and speech of the Passamaquoddy tribe. In 1890 Fewkes made preparations to join the Hemenway expedition to the Hopi and Zuni tribes in the southwest United States, where he wanted to use the phonograph. Because of reservations about the utility of the phonograph in ethnographic fieldwork, he first wanted to test the phonograph near Boston, where he was living at the time. From 15 to 17 March 1890 in Calais, Maine he recorded Noel Josephs and Peter Selmore, who sang some songs and recited some stories and linguistic features of the Passamaquoddy tribe. The result of this test recording was a collection of approximately thirty cylinders that are still preserved today with relatively good quality.

Fewkes was very satisfied with the utility of the phonograph for ethnomusicology purposes and immediately published an enthusiastic report in three journals, thereby quickly notifying the professional community of the utility of the new technology. With great expectation, he announced the imminent use of the phonograph in “proper” field conditions among the Zuni. However, Fewkes not only participated in the expedition to the Zunis, but through a series of circumstances became its leader and made a large number of sound recordings. In 1890 and 1891 he announced his success with the phonograph in a profusion of enthusiastic articles. The cylinders with these recordings are still preserved today, and the reports and articles about this groundbreaking recording work, often filled with self-adulation, are also well known.

However, it is very likely that Fewkes was not the first to use the phonograph to record Native American cultures. Some reports indicate that he was preceded in this by his rival Frank Hamilton Cushing (1857–1900). If the information is accurate, Cushing made ethnographic sound recordings at least a year earlier, before Fewkes started testing the phonograph. Unfortunately, these recordings have not been preserved. Thus the recordings from 1890 are the first sound recordings in which the use of a phonographic for ethnographic work is also documented and published.

The first studies to investigate the utility of the phonograph exclusively for ethnomusicology purposes were conducted by the philologist Benjamin Ives Gilman. Gilman was entrusted with analyzing the recordings that Fewkes had made among the Zuni. Gilman was primarily interested in the technical reliability of phonograph recordings and their applicability for comparative musicology. In 1891 he made a

detailed description of his technique for transcribing cylinders. He was enthusiastic about the recordings and the precision of the phonograph, and he also advocated the use of this research method in the future. Gilman's work was well known to Erich M. von Hornbostel, who therefore designated him as the first scholar to use the phonograph in the scientific study of music. Using the phonograph in ethnographic work was discussed extensively in American professional circles, and between 1890 and 1935 the phonograph was intensively used in fieldwork by nearly all professional folklore specialists in the United States.

The first recordings in Europe

Based on the information currently available, the first use of the phonograph to record folk music in Europe occurred in Russia. Recordings were made by Yulii Ivanovich Blok (1858–1934), who was the first to bring a phonograph to Russia and make numerous recordings with it. He recorded the voices of Tolstoy and Tchaikovsky, performances by leading Russian singers and instrumentalists, various folk singers, and many others.

Blok headed a company that introduced technical innovations to Russia. He was an enthusiastic amateur musician and a rather good violinist, an acquaintance of Tchaikovsky and many other Russian composers, writers, and artists. His acquaintance with Tchaikovsky in particular was connected with the introduction of Edison's phonograph to Russia. Tchaikovsky's archive preserves a copy of a letter from Blok that reveals the beginnings of sound recording in Russia. In a letter dated 4 October 1889, Blok wrote news of the phonograph to Tchaikovsky: "I have a secret to share with you! Two months ago I was with Edison in his laboratory. He personally gave me a phonograph to demonstrate before the tsar and among musicians and scholars." (Vajdman [no date]: 1) Tchaikovsky met with Blok and was very impressed with the phonograph that he was shown because he wrote in a letter: "The phonograph is without doubt the most surprising, most beautiful, and most interesting discovery among all that have graced the 19th century. All honors to the great inventor Edison" (Vajdman [no date]: 1).

Unfortunately there is not much information about Blok's first recordings of folk music, although quite a lot is known about the Moscow concert where these recordings were made. The ethnography department and the Ethnomusicology Committee of the Society of Friends of Natural Science, Anthropology, and Ethnography organized "ethnographic concerts" in Moscow between 1893 and 1906. These were intended to "popularize the motifs of Russian and other ethnic" folk music. In the winter of 1894 the renowned ballad singer Ivan Trofimovich Ryabinin performed at an ethnographic concert, at which Blok made sound recordings of Russian traditional epics known as *bylinas*. A photograph of this recording activity was also published in 1895 in the journal *Etnograficheskoe obozrenie*.

In Bohemia, Leoš Janáček (1854–1928) planned to use the phonograph in field research on folk music as early as 1892. While the great 1895 Czecho-Slavic Ethnographic Exhibition in Prague was being prepared, Janáček used money contributed by the regional ministries to order a phonograph. In a letter probably written around the middle of 1893, Janáček reported to the prominent ethnographer Lucie Bakešová that he had purchased a phonograph and it was already on its way from Berlin. It is not known whether Janáček actually received the phonograph and made recordings with it because no resulting recordings have been preserved, nor has any information about possible recording activity. If recording had actually been carried out around 1893, this would have been the oldest use of the phonograph for ethnomusicology research in Europe.

The significance of phonograph recordings for ethnomusicology research was also quickly recognized in Hungary, and scholars began writing about this new method. As early as 1891 the Hungarian Ethnographic Society reported on the successful recording of the Passemaquoddy tribe that Fewkes had carried out in the United States the previous year. They themselves also wished to test this new transcription method, and in 1896, after many years of requests, the Hungarian Ethnographic Society received money to purchase a phonograph. Béla Vikár (1859–1945) started using it to make recordings, and by 1900 he had recorded approximately 500 cylinders in various parts of Hungary. Although his recordings belong to the early phase of ethnomusicology field recording, Vikár made not only experimental and individual recordings, but also used the phonograph to document folk music rather systematically.

THE BEGINNINGS OF THEMATIC AND SYSTEMATIC RECORDING AND THE ESTABLISHMENT OF SOUND ARCHIVES IN EUROPE

Eugenia Lineva's recordings

Great credit for early recordings of Slovenian folk music goes to the Russian researcher Eugenia Lineva (1854–1919). She made extensive use of the phonograph in her research and collection activities, and used it to arrive at important conclusions in the study of Russian part-singing. Some consider her the greatest Russian folklore specialist of the late 19th and early 20th centuries. Her scholarly publications and success with the phonograph were known to many others studying folk music at that time, including the Slovenian scholars Karel Štrekelj and Matija Murko.

Lineva first started using the phonograph experimentally in the United States, to which she and her husband Aleksander traveled in 1892. She was probably introduced to the device by Henry E. Krehbiel, who was a music critic with the *New York Tribune*. He authored several books about music and was one of the early promoters of scholarly research on folk music. Similar to Lineva, Krehbiel also advocated the most precise

possible transcription of folk-song lyrics and melodies. It is possible that Krehbiel made phonograph recordings of some songs performed by Lineva's American choir.

In 1896 Lineva and her husband returned to Moscow, where Aleksander, who was an engineer, was to build the first streetcar line. Eugenia and Aleksander were invited into the Ethnography Department at the Society of Friends of Natural Science, Anthropology, and Ethnography – Eugenia as a musician, and her husband as an engineer that was familiar with the latest devices for recording sound.

Lineva made her first field recording with an Edison phonograph in the summer of 1897, when she departed to record folk songs in central Russia. Lineva's lectures about her first field studies, illustrated with playbacks of her field recordings, received a broad response in the Russian press.

Lineva's initial travels also promoted further work in studying folk music. In 1903 Lineva set off to do research in Ukraine, and in 1910, on an order from the Russian Geographical Society, she departed to the Caucasus to record the songs of Russian sect members. In 1913 "at her own initiative she set off for Galicia, Czechoslovakia [sic.], and adjacent Slavic lands" (Kann-Novikova 1952: 138). Lineva's last ethnographic journey was to the province of Kaluga in the summer of 1914, just before the outbreak of the First World War. No information has been preserved on what Lineva transcribed and recorded there. Due to the difficult conditions during the First World War, Lineva primarily dedicated herself to studying, popularizing, and presenting folk music as a continuation of her career at Moscow's conservatory for folk music, where she had taught since 1906.

Lineva's research took her across central Russia and the province of Novgorod (1897–1901), Ukraine (1903), and the Caucasus (1910), and in 1913 she also made recordings in the crown lands of Austria-Hungary. Altogether she is believed to have recorded 540 songs from Russia, 120 from Ukraine, and 120 from Slovenia and Croatia, or a total of 780 songs.

Sound field recording in Ukraine

Although the study and recording of Ukrainian folk music did not have a direct influence on sound recording in Slovenia, certain Slovenian researchers were well acquainted with Ukrainian achievements using the phonograph to study folk music. The Ukrainians were among the first Slavic people to make use of the phonograph, and they were especially early in starting systematic recording of their own folk music, transcribing recordings, and publishing material.

The first recordings of Ukrainian folk music were created by Valentin Moshkov in 1898. He recorded some folk Christmas songs at Christmastime; unfortunately, these recordings have not been preserved. Starting in 1900, Osyp Rozdol's'kyi systematically made phonograph recordings of folk music; by 1940 he had recorded more than

one thousand cylinders. In 1980 Filaret Kolessa led an important field study supported by the prominent Ukrainian poet Lesya Ukrainka. The basic goal of the study was to record Ukrainian folk ballads called *dumas*. The transcription of these recordings was published in two volumes in 1910 and 1913, and the cylinders are currently preserved in the Kolessa family archive. In the early 1920s, Klyment Kvitka organized the Ethnomusicology Department at the All-Ukrainian Academy of Sciences and began the systematic transcription of folk music.

Rozdol's'kyy's work with the phonograph was groundbreaking in numerous respects because his research and collecting activity contains many new features. During the preparation of the collection he was the first to use the "division of labor" method, whereby Rozdol's'kyy primarily focused on field research and collection, and Stanislav Lyudkevych on transcribing and processing the material. Rozdol's'kyy used "field sampling" methodology, which was later extensively used in ethnomusicology field research throughout the world. Rozdol's'kyy was also the first to use sound recordings for documentation because he recorded much additional information about the material on the cylinder itself. The cylinders generally start with a recorded *a'* concert pitch, which greatly aided later playback of the cylinders and the transcriber's work, and the cylinders ended with the performers presenting themselves. The recordings were also quite well documented on the cylinder boxes, generally including the following information: the cylinder number, its content, the number of recorded units on the cylinder, and the place and time of recording. Often Rozdol's'kyy also added a comment on the technical quality of the recording; for example, very poor, useless, etc.

The Vienna *Phonogrammarchiv*

The first scholarly sound archive in the world was established in 1899 as part of the Austrian Academy of Sciences in Vienna. The basic purpose of creating it was to use sound-recording technology for research purposes because it was recognized that this new documentation method using sound recordings offered many advantages. Activities at the archive were first of all oriented especially toward finding recording technologies that would ensure long-term preservation of the sound recordings. A special type of phonograph known as the archive phonograph (Germ. *Archiv-Phonograph*) was developed. This was a hybrid of the Edison cylinder phonograph and the disc phonograph; it made a variable-depth groove in a wax disc, and a special process using a metal matrix allowed many copies to be produced. This ensured that the sound medium could be played back many times without loss of quality of the original recording and that it could be preserved long-term. The archive's activities had a decisive impact on sound recording elsewhere in Europe because many researchers from other places were educated in Vienna. Although this sound archive in Vienna, known as the *Phonogrammarchiv*, was not specifically dedicated to recording folk music, but rather

focused on linguistic audio research, recordings of folk music were also brought to the archives by researchers from many field expeditions. Similar to the sound archive in Berlin, known as the *Phonogramm-Archiv*, these recordings were primarily from non-European “exotic” cultures. The Vienna *Phonogrammarchiv* worked closely with the Slovenian Matija Murko, who used the archive’s equipment and guidelines in 1912 and 1913 to make his first recordings of epic songs in Bosnia, Croatia, and other areas of the Balkans and wrote two reports about his experiences with the phonograph. The Vienna *Phonogrammarchiv* also preserves some early recordings of Slovenian folk songs sung in multiple parts during the First World War.

One characteristic of the Vienna *Phonogrammarchiv* is the quality documentation accompanying the recordings. From the very beginning there was an awareness of the importance of this archiving task, so those that made the recordings supplied the archive not only with sound recordings, but also information on the performers and the material recorded, the circumstances of the recording, and additional technical information. The researchers that used the archive phonograph had to complete a special form that required the entry of specific data.

Phonograph technology was used at the *Phonogrammarchiv* until 1931, and the archive contains approximately 3,200 discs with various recordings from many parts of the world. Until the Second World War, the disc collection at the Vienna recording archive was divided into two parts: the first contained the negatives (metal matrixes), and the second the positives (the original recordings and wax or metal castings). During the war the two parts of the collection were stored separately for safety, which proved to be a very wise decision. An aerial bomb struck the building where the positives were stored and destroyed them. Fortunately, the metal matrixes were preserved, and in 1962–1964, after many tests with a variety of materials, positives were repressed from the metal matrixes and copied onto tape. Because of the collection’s exceptional documentary value, in 1999 UNESCO included the historical sound recordings of the *Phonogrammarchiv* from 1899 to 1950 in its Memory of the World register. In recent years, the complete collection began to be copied and digitized; these recordings are being released in a compact disc collection along with the original completed forms, musical notation, illustrations, and extensive scholarly commentary.

The Berlin *Phonogramm-Archiv*

One of the largest and best-known sound archives with ethnomusicology material is the Berlin *Phonogramm-Archiv*. It was established in 1900, only one year after the archive in Vienna. Its sound collection, which includes folk music from various parts of the world, and the study of these recordings laid the foundation for comparative musicology, which later developed into ethnomusicology. Through its method of researching and analyzing recorded material, its fieldwork, and its archival procedure,

it became a model for researchers and collectors throughout the world. All major folk music researchers turned to those working at the archive for advice and requests for assistance in making field recordings or safeguarding recorded material. The work of the Berlin *Phonogramm-Archiv* was also well known to Matija Murko, and in his field research in the 1930s he used the same recording equipment that was being used at that time in Berlin. One of the oldest preserved official letters to the newly-founded Folklore Institute in Ljubljana from 1934 is from the Berlin *Phonogramm-Archiv*; it is a response to a question from France Marolt regarding the most appropriate recording equipment for ethnomusicology research (cf. Kunej 1998). In addition, the Berlin *Phonogramm-Archiv* preserves some recordings of Slovenian folk songs made in 1935 in Bled and Zagreb.

The galvanoplastic method of copying cylinders, which was introduced in 1906 with the help of the Presto company in Berlin, represented a great technical advance. This process made it possible to produce metal matrixes (or negatives), from which any number of cylinders (or positives) could be cast. This made it possible to exchange recordings with other sound archives around the world and to prepare a “demonstration collection,” or a representative selection of recordings from various musical cultures for study and teaching purposes. This process became a kind of trademark of the Berlin *Phonogramm-Archiv*, and institutions and individual researchers from around the world (including Béla Bartók, Eugenia Lineva, and Łucjan Kamiński) turned to the archive with requests to “process” cylinders. In exchange for this galvanization, they provided the *Phonogramm-Archiv* with a copy of their material. Because of this, the quantity of audio material in the archive increased significantly, and to this day the archive preserves many phonograph recordings that have otherwise been lost by other institutions and individual collectors.

After the First World War there were over 10,000 cylinders stored at the archive, representing “the songs and music of nearly all the nations of the earth.” The sound collection in Berlin was the world’s largest collection of phonograph recordings at that time. Between 1934 and 1939 the archive received approximately 1,700 new cylinders and 2,000 discs, but after this it did not receive any new field recordings because of the Second World War. The entire sound collection comprised approximately 15,000 recordings at that time.

In 1945, before the end of the Second World War, the entire sound collection (the originals, galvanized negatives, and their castings) was packed into crates and stored in two locations: approximately four-fifths of the collection was sent to the east of the country, and one-fifth to the west of the country. All of the written documentation and approximately 250 cylinders remained at the museum. This material was preserved, but most of the crates of cylinders were seized by Russian troops and sent to the sound archive in Leningrad (today Saint Petersburg). Some material – for example, the considerable collection of phonograph discs – was destroyed in the courtyard of

the ethnographic museum. This essentially marked the end of the existence of the Berlin *Phonogramm-Archiv*.

In his work after the war, Kurt Reinhard came across the remnants of this former great collection, which now comprised only about 3% of its former value, and he began restoring it. With the help of new recording technology, research and collection work surged ahead, creating new growth in the sound collection, which soon exceeded its former size.

The first cooperation with scholars from East Berlin, who had access to the phonograph collection of the former *Phonogramm-Archiv*, started in the 1960s. The seized collection of cylinders from Berlin had been tape-recorded in Leningrad and transferred to East Berlin, where Erich Stockmann stored it at the Academy of Sciences. Cooperation between the *Phonogramm-Archiv* and the Academy of Sciences in East Berlin soon came to a halt because of an order from political circles, but following Germany's reunification the entire collection once more came under the ownership of the *Phonogramm-Archiv* in 1991. Only the collection of 359 wax cylinders with Yulii Blok's recordings, representing the earliest recordings of Russian music and culture, were not returned by Russia. It is estimated that today the *Phonogramm-Archiv* has approximately 95% of its former phonograph collection. In recent years the entire collection of cylinders has been thoroughly examined and documented, and it has started being copied onto a new carrier and digitized. Because of its exceptional historical and cultural value, UNESCO has also included this collection in its Memory of the World register.

THE FIRST SOUND RECORDINGS IN SELECTED CENTRAL EUROPEAN COUNTRIES

To better understand how the first sound recordings in Slovenia were created, it is also necessary to be familiar with the first sound recordings among other nations in Austria-Hungary because their activities and experiences in documenting folk music influenced the work of Slovenian researchers. This also helps place the first sound recordings in Slovenia in a European context.

Austria

Early sound recordings of folk music in Austria¹ were largely connected with the activity of the *Phonogrammarchiv* in Vienna and with the state collection program titled *Das Volkslied in Österreich* (Folk Song in Austria), which covered all of Austria. Although the Vienna *Phonogrammarchiv* is the oldest sound archive in the world, hav-

¹ The term *Austria* is used here to include modern Austria as well as adjacent parts of Austria-Hungary that were settled by a German-speaking population.

ing systematically made field recordings and carefully documented and preserved this recorded material since 1901, and although several working committees were active in the collection program for transcribing folk music in the German-speaking parts of Austria-Hungary, it contains surprisingly few recordings of folk music from Austria. Recordings of Austrian folk music were largely unsystematic and they arose as a secondary result of other recording and research projects as well as the work of certain individuals. Because these recordings were largely the work of amateur collectors and not recognized researchers, as is the rule for other recordings in the archive, the documentation accompanying the recordings was also often less carefully prepared and not verified.

The oldest recordings of Austrian folk music were made by Sigmund Exner, one of the founders and the first head of the Vienna *Phonogrammarchiv*. In the summers of 1902 and 1903, at his summer residence in Sankt Gilgen, he recorded ten songs by two folk singers from this area.

The establishment of the program *Das Volkslied in Österreich* also dates to this time. Because the *Phonogrammarchiv* had by then already accumulated significant experience with field recordings in various parts of the world, in December 1903 the archive offered cooperation in the project in the form of systematic recording of folk music at state expense. However, these plans were not realized and no formal cooperation was established between the *Phonogrammarchiv* and the collection project. Because of the clearly negative position of the chairman of the main committee, Josef Pommer, on using sound recordings to collect folk songs, use of the phonograph was not implemented in this collection program for several years. Nonetheless, in 1906 Pommer procured a phonograph for his working committee for Styria. The working committee for Lower Austria also had a small Edison phonograph, which committee chairman Karl Kronfuß used in 1910 to make 48 recordings of songs and yodeling. Unfortunately, these recordings have not been preserved.

Around 1910, recordings were also made in Styria by Konrad Mautner, who was collecting material for a monograph collection. He used a “Type IV archive phonograph” from the Vienna *Phonogrammarchiv*, and he was assisted in his recording by Hermann Köberl, the son of the innkeeper at the Veit Inn. These recordings had been considered lost until some wax discs were discovered at the Veit Inn in 1998. Unfortunately, it was determined that only two of these discs had been recorded, which is all that remains of this collection.

A considerable time after the First World War, in 1928, Karl Magnus Klier carried out a well-prepared phonograph field study of Austrian folk music with the help of the *Phonogrammarchiv*. This collection of 21 recordings is the only fruit of the planned ethnomusicology study of Austrian folk music through the *Phonogrammarchiv*.

Today the Vienna *Phonogrammarchiv* collection contains only about 80 recordings of Austrian folk music from before the Second World War.

Croatia

Early sound recordings of folk music in Croatia are directly connected with the work of the Vienna *Phonogrammarchiv*. Not only did one of the first field expeditions that wished to test the utility of the Vienna *Phonogrammarchiv*'s new recording device travel to Croatia, but later the Section for Folk Music of the Ethnography Department at the Croatian National Museum in Zagreb decided to use the *Phonogrammarchiv*'s recording technology and methodology. This was how the majority of Croatian folk heritage was recorded before the Second World War.

The first recordings of folk music in Croatia were created by the philologist Milan von Rešetar. As a member of the Balkan Committee at the Vienna Academy of Sciences, in 1901 he headed a linguistic research expedition to Croatia. He was one of the first to try out the new "archive phonograph" in the field and he recorded six discs of folk narratives and two folk songs. Later various researchers, as well as *Phonogrammarchiv* members themselves, used the archive's equipment to record a considerable amount of Croatian folk heritage. Among the most important researchers to make recordings were Josip Široki (who recorded in 1913–1914 and 1917–1920), Matija Murko (1912, 1913), Leo Hajek (1916), and František Pospíšil (1910). To this day, the *Phonogrammarchiv* has preserved approximately 140 discs made by these researchers. In the majority of cases, this material has already been copied and digitized.

Close cooperation with the Vienna *Phonogrammarchiv* also continued after 1921, when the Section for Folk Music of the Ethnography Department at the Croatian National Museum was officially established. Božidar Širola in Milovan Gavazzi extensively reported on the founding and activities of this section in an article in 1931. This article also offers a detailed description of phonograph recording at that time. Financial limitations made it impossible to outfit a planned "phonograph workshop," and so the researchers turned to the Vienna *Phonogrammarchiv* with a proposal to establish some sort of branch office in Zagreb. The *Phonogrammarchiv* had similar branch offices in Zurich, Switzerland and in the Netherlands. This proposal was eagerly accepted in Vienna, which sent the section a large amount of literature on phonograph recording technology and proposed a way to cooperate. The *Phonogrammarchiv* immediately transferred a "Type III archive phonograph" to the section together with blank disks for recording. In 1929 a grant enabled the section to purchase a new "1927 Type V archive phonograph," which was considerably lighter and easier to transport than the previous one. At the end of their report, Širola and Gavazzi provided a detailed list of all of the section's phonograph recordings; this inventory included 120 recorded discs with accompanying information on their content. Today 141 discs of recordings from this period are preserved at the *Phonogrammarchiv*.

During the study of epic songs in the Balkans in the early 1930s, one of the researchers involved in recording in Croatia was the Slovenian Matija Murko. However,

this time he did not use the Viennese “archive phonograph” as he had in 1912 and 1913, but an Edison phonograph like those also being used at the Berlin *Phonogramm-Archiv*. He used it to record a large number of cylinders (about 350), primarily in Croatia. More about this is given in the section on Murko’s cylinders.

The Czech lands and Slovakia

The oldest sound recordings of Czech folk music date from the time of the large-scale collection program *Das Volkslied in Österreich*. There were two working collection committees as part of this program in the Czech lands: the Committee for the Collection of Czech Folk Songs in Bohemia, and the Committee for the Collection of Czech Folk Songs in Moravia and Silesia. Both committees received funds in 1909 to purchase phonographs and did so. That same year they also used them to make their first field recordings.

As part of the Committee for the Collection of Czech Folk Songs in Moravia and Silesia, Leoš Janáček arranged the purchase of a phonograph; as the chairman of the committee, he determined what should be recorded with it and where. It was primarily used by his colleagues Františka Kyselková and Hynek Bím to make recordings in Moravia. It was used from 1909 to 1912 during seven field expeditions to record approximately 120 songs. Today about 75 cylinders of these recordings are preserved in Brno. The cylinders are quite worn because Janáček replayed and listened to them extensively. New copies were made from the cylinders several times, and in 1998 a selection of these recordings with an extensive accompanying study was also released.

In 1909 the Committee for the Collection of Czech Folk Songs in Bohemia also received a phonograph. It was most likely used that same year by Otokar Zich to record a few cylinders by the well-known bagpipe player František Kopšík, and later the same year in western Bohemia for a less well-known village band. Today 27 cylinders of these recordings are preserved, of which 17 are undamaged. With the help of the Vienna *Phonogrammarchiv*, new copies from these cylinders were made in 2000 and they were digitized. Out of 27 cylinders, minor corrections and restoration allowed 26 to be copied in full or at least in part. These recordings were released in 2001 together with an extensive accompanying booklet.

In the fall of 1928 the Phonograph Committee was established at the Czech Academy of Sciences and Arts, with the task of producing quality sound recordings for various areas of research: folk and art music, languages and dialects, speech samples of artists and other prominent public personages, and so on. The results of the phonograph committee’s work are especially important in folk music because 204 out of the total 304 recordings contain folk material. The performers most familiar with folk heritage, primarily farmers and teachers, were invited to Prague, where they were also

recorded in a specially prepared studio with the help of the French company Pathé. In Paris, metal matrixes were then produced from the original wax-disc recordings. These matrixes were used to press discs. The cooperation with Pathé was later suspended for financial reasons and an agreement was concluded with the Czech company Esta. By the beginning of the Second World War, which ended the activities of the phonograph committee, 89 Slovak, 24 Ukrainian, 26 Bohemian, 50 Moravian, 17 Silesian, and 13 Sorbian folk music recordings had been made.

The phonograph was also used very early to record and study folk music in Slovakia. The first to use it in the field was the curate Karol Medvecký, an ethnographer and folk-song enthusiast, who was driven by a desire to create as objective as possible an account of folk culture. He learned about field work with the phonograph from the journal *Etnografia*, in which Béla Vikár had described his first experiences recording folk songs. Thus at the beginning of June 1901 Medvecký set off for Budapest for a phonograph, where he also met with Vikár, who provided him with basic training in how to use it. Medvecký recorded some folk songs and instrumental music in the village of Detva in the summer of 1901; this material probably encompassed about 45 units altogether. Today seven boxes of cylinders are preserved, of which the majority are damaged. A damaged and incomplete phonograph is also preserved.

Researchers of other nationalities also made recordings in Slovakia, which was under Hungarian administration before the First World War. Slovak folk music was therefore recorded very early by the Hungarian Béla Vikár, who was later followed by Zoltán Kodály and Béla Bartók. For example, Bartók collected 3,223 Slovak melodies between 1908 and 1917 as part of his comparative studies of folk music. Bartók's wax cylinder collection with recordings of Slovak material was turned over to the Slovak Cultural Society (*Matica slovenská*) some time ago. It is believed that the Russian folklore specialist Eugenia Lineva and Leoš Janáček also recorded in Slovakia, although little is known about the number of recordings they made and whether they have been preserved. An important part of older audio material in Slovakia is also represented by the disc recordings from Prague mentioned earlier.

The phonograph collections preserved in Slovakia were recorded onto tape in 1954, and in 1996 these were recorded once again and digitized with the assistance of the Vienna *Phonogrammarchiv*.

Hungary

The Hungarians were among the first in Europe to use the phonograph to record folk music. Intellectuals in Hungary quickly recognized the significance of the phonograph for ethnomusicology research and they began to write about and promote this new method. Thus in 1891, in a special issue of its journal *Ethnographia*, the Hungarian Ethnographic Society reported about the successful phonograph recording

of the Passamaquoddy tribe in the United States carried out by Jesse Walter Fewkes the year before. Articles also started to appear about the precision and the objectivity of the phonograph for transcribing melodies as well as comparisons with photography, which was better known at that time. This was followed by a desire among Hungarians to try this new recording method themselves.

The new period of folk-music research in Hungary was initiated by Béla Vikár (1859–1945), who was the first in Hungary and among the first in Europe to use the phonograph in ethnomusicology field research. The beginning of Vikár's recording activity is directly tied to preparations to celebrate the millennium of Hungary's settlement in 1896. All branches of the arts and sciences wished to use the large exhibition marking this occasion to present the major achievements and special features of their discipline. The Hungarian Ethnographic Society provided the initiative for the collection and preservation of cultural heritage, especially folk music and dance, and it assumed the implementation and organization of collecting activity. Because the society itself was not financially capable of carrying out the anticipated project, it repeatedly asked the Ministry of Culture for financial assistance, primarily to purchase a phonograph and cover the collection costs. For Vikár, who was the general secretary of the society at that time, the collection of folk music was a sort of "cultural archeology" and thus the recordings were to be presented at the exhibition as the "oldest monuments" of Hungarian music and language. However, it was only after several years of requests for money that the society was able to persuade the Ministry of Culture, and in November 1896 it received financial support; that is, half a year after the great exhibition was opened on 2 May 1896. Vikár was responsible for the purchase of the phonograph, and at Christmas 1896 he made his first field recordings with it.

The promised financial assistance for collecting material arrived in January 1898, and Vikár began intensive fieldwork. That year it was also decided that the recorded cylinders would be stored at the Ethnographic Department of the National Museum in Budapest. On 12 August 1898 the Ministry of Culture issued written permission for the purchase of Vikár's cylinders to the National Museum: 5 forints for each recorded cylinder at a total annual amount of 150 forints. This amount was also to cover the recording and collecting costs because the cost of a blank cylinder at that time was 1.50 forints. Vikár was required to deliver the cylinders in perfect condition with all appertaining documentation. This financial framework, established through a signed agreement, soon proved to be inadequate because the National Museum was unable to purchase as many cylinders as Vikár recorded. Therefore at Vikár's request the Ministry of Culture allocated additional funds for field collection.

The cylinders' content and accompanying information were documented on special thick cards that are preserved today at the Ethnographic Museum (Hung. *Néprajzi Múzeum*). This has been an independent museum since 1947, having grown

out of the Ethnographic Department of the National Museum in Budapest. The song lyrics with information about the performers and the place of recording were pasted onto one side of the card; these were prepared by Vikár himself. A musical notation of the melody was pasted to the other side of the card. These rough musical notations were produced by István Kereszty, a library attendant at the museum, who listened to the cylinders. The cylinders and cards were assigned identical Arabic numerals, and the order of individual songs (when more than one was recorded on a cylinder) was marked with a letter. Kereszty's musical notation was later corrected and updated by Zoltán Kodály (1882–1967), who added changes to the existing notations in pencil, and Béla Bartók (1881–1945), who generally made new transcriptions of the melodies from the cylinders and pasted his musical notations next to or over the old ones. Bartók often used the edge of the card to write various notes and his own opinions about the content of the recordings, the manner of singing, the performers, and so on.

A special feature of Vikár's field collecting is that the sound recordings are supplemented by shorthand transcriptions of the material recorded. Before he started sound recording, Vikár thoroughly interviewed the performers and recorded the conversation in shorthand. Before or during recording he also transcribed the lyrics of the song in shorthand. Vikár was one of the fastest stenographers at that time in Hungary and he also made extensive use of shorthand in his ethnographic studies. His field notes are therefore written in a special form and in shorthand, which caused considerable difficulties for later researchers.

Three hundred cylinders from Vikár's collection were displayed at the world's fair in Paris in 1900. At the international folk art congress that was held as part of this fair, Vikár presented a systematic classification of his collection and recordings in addition to the collection of recorded cylinders. The presentation of sound recordings at the exhibition was a great success, and at Vikár's initiative the folk art congress recommended the phonograph as the only scientific tool for recording folk music.

In 1903 Kodály started studying and transcribing Vikár's recordings, followed by Bartók soon thereafter. They thus became familiar with the field material and the significance of recording technology in the study of folk music. Until 1905, Vikár had been the only one to record folk music in Hungary. After this Kodály and Bartók, who were still students, started making field recordings themselves: Kodály in 1905 and Bartók in 1906. The three researchers divided their fieldwork by regions to help cover all of Hungary. Vikár conducted his last field research in 1911. During his collection activity he traveled across nearly all of Hungary and recorded 1,492 songs on 875 cylinders.

The recorded cylinders and cards with documentary information on the cylinders and accompanying data were preserved at the National Museum during the Second World War without significant damage. However, the majority of Vikár's personal

estate, which had not been turned over to the museum, was gradually lost during the war. Vikár's apartment was hit by a shell during air raids and seriously damaged; even greater damage was caused by the looting that followed this. Much of his furniture, books, and notes disappeared from the apartment, including all of his notebooks with his shorthand field notes. Through a series of fortunate circumstances, at a Budapest flea market in 1947 Pál Gergely, a librarian at the Hungarian Academy of Sciences, purchased a collection of Vikár's documents and manuscripts that had been stored in cabinets intended for sale at the market. Among these documents were nineteen of Vikár's shorthand field notebooks.

Vikár himself started making the first longhand transcriptions of his shorthand notebooks. After the Second World War they were primarily transcribed by Pál Gergely and Sándor Papp from 1949 to 1952. The lyrics of songs recorded in shorthand were written out in three longhand copies and each copy was stored at a different institution. The longhand transcription was not entirely consistent because the transcribers occasionally subjectively selected material, and today some lyrics still have not been written out in longhand. The cylinder collection was also not organized completely clearly, some cylinders were broken or damaged, others are not in the right boxes, and sometimes the accompanying information does not correspond.

The phonograph was used in Hungary until the early 1950s. The recordings made by Vikár, Kodály, Bartók, László Lajtha, and others, as well as some private collectors, resulted in an extensive collection of wax cylinders, most of which (over 4,500 cylinders) is still preserved today. This audio material was completely tape recorded, and this was later digitized and placed on CD-Rs.

Poland

Ethnographic journals brought information about the first successful test applications of the phonograph in ethnographic and linguistic studies to Poland relatively early. Polish researchers thus learned about the first phonograph field tests by the American Jesse Walter Fewkes, about Béla Vikár's work in Hungary, and the presentation of phonograph recordings at the 3rd and 4th international congresses of folklore specialists held in Chicago in 1893 and in Paris in 1900.

The history of the use of the phonograph in ethnomusicology in Poland can be chronologically divided into two phases. The first phase represents individual, pre-institutional recordings and lasted from 1904 to 1929. After 1930, sound archives started being established, for which the phonograph was used on a large scale, systematically, and for institutional research purposes. This phase lasted from 1930 to 1939.

The first sound recordings in Poland were made for philological purposes; in 1904 the philologist Roman Zawiliński recorded two cylinders that included a wedding song and a wedding invitation. Both cylinders are still preserved today, and several years

ago they were copied in Washington (at the Library of Congress) and in Vienna (at the *Phonogrammarchiv*).

As part of the collection program *Das Volkslied in Österreich*, after 1909 the Polish working committee received permission and funds to purchase a phonograph. One of the reports of this committee states that the phonograph was primarily useful in places where skilled people could not be found to transcribe melodies. It has not been possible to determine where and how much material the Polish working committee recorded, nor whether any of this material has been preserved.

In 1913 and 1914 Juliusz Zborowski, the director of the Ethnographic Museum in Zakopane, and some of his colleagues wished to record local folk music in a rather systematic fashion. Unfortunately, their efforts did not receive support in academic circles and so they had to purchase the recording equipment and cylinders with their own money. This considerably hampered Zborowski's recording plans, but nonetheless approximately 100 cylinders were recorded. Some information indicates that Zborowski's entire cylinder collection was destroyed during the First World War.

In the 1920s and 1930s the leading Polish ethnomusicologists, who were primarily educated in Germany and Austria, used the phonograph in their work. At the initiative of Łucjan Kamiński, the Regional Sound Archive was founded in 1930 at the musicology department at the University of Poznań. Kamiński, who had been educated in Berlin, cooperated closely with the Berlin *Phonogramm-Archiv*. He used the same types of Excelsior phonograph devices as in the Berlin archive to make his recordings, he corresponded with Erich M. von Hornbostel on professional and technical issues, and he also sent some of his cylinders to Berlin in an exchange of material. In 1939 the archive in Poznań contained 4,020 recordings of folk songs and instrumental music on approximately 1,000 cylinders. At the beginning of the Second World War the collection was seized by the Germans, and it has probably been completely destroyed. Only a few copies have been preserved that were sent to Berlin in 1930 so that galvanized copies could be produced.

The other sound archive in Poland, the Central Sound Archive in Warsaw, was founded in June 1934 as part of the Polish National Library. Julian Pulikowski and twenty of his colleagues collected approximately 20,000 recordings on 4,850 cylinders by 1939. The material was quite diverse, ranging from extremely interesting and valuable to more trivial material. The entire collection was destroyed during the Second World War, together with certain other special collections at the National Library.

Based on preserved documentation and available sources, it can be concluded that over 24,000 recordings of folk music were made and approximately 6,000 wax cylinders were recorded in Poland before the Second World War. The majority of this material was collected in both sound archives, which were completely destroyed. It is most likely that only two of the oldest cylinders from 1904, now stored in Warsaw,

were preserved. Twenty-two copies of cylinders that were galvanized in Berlin in 1930 as part of material exchange between archives were also preserved; today these are stored at the Berlin *Phonogramm-Archiv*.

Other researchers and collectors also made recordings in what is now Poland, including Filaret Kolessa and Osyp Rozdol's'kyy.

THE FIRST SOUND RECORDINGS IN SLOVENIAN ETHNOMUSICOLOGY

BÉLA VIKÁR'S WAX CYLINDERS

It is currently believed that the oldest sound recordings of Slovenian folk music were made by the Hungarian researcher Béla Vikár. These recordings likely reach back to the very early period of ethnomusicology field recording in Europe and are among the very oldest European recordings of folk music.

It is not possible to determine much information about the first recordings of Slovenian folk songs. Vikár probably also traveled to Prekmurje during the first years of his field recording activity and likely recorded at least six cylinders with thirteen Slovenian songs. It is not known whether these are all of the recordings that Vikár made of Slovenian songs because it has not been possible to obtain information from his field notes or reports on recording during that period. However, the recordings and preserved accompanying information make it possible to determine the performers, their age, and place of residence because the performers present themselves at the beginning or end of some of the songs. Thus we learn that Anuška Horvat was 21 years old when the recordings were made and Ferenc Džuban was 45 years old. Both of them lived in Tišina (Hung. *Csendlak*), Prekmurje, which was part of the Hungary's Vas County before the First World War.

In line with the agreement that he had with the Ethnology Department at the National Museum in Budapest, Vikár also turned over his Slovenian recordings and accompanying documentation to the museum. However, these were among the last cylinders to be sent to the museum; that is, among the cylinders that represented a very mixed collection of recordings and were probably "leftovers" or the results of chance recordings from previous years. It is believed that the museum purchased cylinder no. 1220 in 1911 and the other five cylinders with Slovenian recordings in 1912. The cylinders purchased in 1912 were the only cylinders that were purchased that year and were the last of Vikár's cylinders that the museum acquired.

The cylinders and cards with Slovenian material were assigned the archive numbers 1220 (92896), 1221 (96325), 1222 (96326), 1223 (96327), 1224 (96328), and 1225 (96329). The content of the recordings was documented similarly to that on the

other cylinders from Vikár's collection: on thick cards to which sheets with the song lyrics and musical notation were pasted. The song lyrics and the basic accompanying information were written by Vikár himself, and the transcription of the basic melodies was made by the library attendant at the National Museum, István Kereszty. However, Kereszty probably did not transcribe all of the melodies, or the transcriptions on those cards were not preserved, because they are not currently among the documents at the Ethnographic Museum (Hung. *Néprajzi Múzeum*), which is the successor to the Ethnography Department of the National Museum in Budapest. Only three musical notations of songs have been preserved (M.F. 1224a, M.F. 1224b, M.F. 1224c), which, judging from the handwriting, were prepared by Béla Bartók, who later edited and organized the material for publication. Traces of Bartók's editing can also be seen on all of the other cards with Slovenian material because he wrote comments about the text of the songs in green ink.

A comparison of the content of the recordings and the transcriptions on the cards shows that Vikár apparently also first wrote out the lyrics of the songs in shorthand when recording the Slovenian material, and then later documented it in full on the cards, and recorded only one or two of the opening stanzas on the phonograph. The majority of Bartók's comments on the cards also relate to this.

The fate of the Slovenian recordings from Vikár's collection is similar to that of the other material on wax cylinders at the Ethnographic Museum in Budapest. The cylinder collection started being copied onto tape at the end of the 1950s. The process of making the tape copies and the use of technical equipment for the copies was not documented in detail and therefore it is difficult to determine when and how the individual cylinders were copied. Judging from the listening quality of the copies of the Slovenian material, they were probably made in the first era of copying, in the late 1950s or early 1960s, and were probably created acoustically by being played back on an old phonograph and recorded with a microphone.

In the 1970s the Slovenian recordings on Vikár's cylinders were studied by Tihomir Vujičić, a musician and composer that lived in Budapest and studied Slavic cultures. Two transcriptions of Vikár's Slovenian recordings were published in his book *Muzičke tradicije južnih Slovena u Mađarskoj* (South Slavic Musical Traditions in Hungary; Vujičić 1978). A transcription of the song "Marko skače" (Marko Leaps) was published, and a note adds that the musical notation, which was made by T. V. (probably the author of the book, Tihomir Vujičić), was based on the recording by Vikár from 1898 from Tišina (Hung. *Csendlak*), sung by Ana Horvat (age 21) and Franz Džuban (age 45). Similar information also accompanied the published song "Po bregi leče" (Flying Along the Banks). A comparison of the published transcriptions, cards, and recordings shows that the published lyrics are almost exactly the same as those written on the cards, and that the musical notation does not indicate certain rhythmic

features of the performance. In addition, the song “Po bregi leče” is notated for two voices, even though it is sung by only one singer.

Slovenian researchers were long unaware of these recordings and their published transcriptions because no ethnomusicology or folklore literature can be found that mentions or refers to them. It was only in the fall of 1995 that Slovenian researchers became aware of them, and in 1996 that copies of the recordings were obtained from the Institute of Musicology at the Hungarian Academy of Sciences. I was at a congress in Budapest in 2001, and I also visited the Institute of Musicology and tried to ascertain more details about Vikár’s recordings, the accompanying documentation, and any other possible transcriptions of Slovenian folk songs among them. It was not possible to view the cylinders and accompanying documentation then because the Ethnographic Museum was being rearranged, but we did receive copies of the cards from Vikár’s recordings of Slovenian songs from the manuscript collection at the Institute of Musicology. During a second visit to Budapest in the spring of 2007, with the help of László Felföldi I visited the Ethnographic Museum and viewed the cylinders and cards from Vikár’s collection. I learned about the process for archiving sound material at the museum, and documented and photographed it. A meeting with Ferenc Sebő, who published the book *Vikár Béla népzenei gyűjteménye* (Béla Vikár’s Folk-Song Collection; Sebő 2006), was also very productive because it clarified certain details in Vikár’s collection work and clarified the circumstances of how the recordings were made. During his research, Sebő studied and collected numerous sources, and also acquired copies of all of Vikár’s preserved shorthand field notebooks and their longhand transcription. Unfortunately, it is not possible to find any information on the recording of Slovenian songs in these or in any other available documents. Consequently, many details remain unknown about how the first sound recordings of Slovenian folk songs were made.

EUGENIA LINEVA’S WAX CYLINDERS

Based on what is known today, the second-oldest sound recordings of Slovenian folk music were created with a phonograph by the Russian collector and folklore specialist Eugenia Lineva. She and her husband spent some time in Slovenia (i.e., Carniola) in 1913, and some information indicates that she made recordings of over one hundred Slovenian folk songs in Upper Carniola and White Carniola.

Lineva’s travels through Carniola to collect material and her recording of folk songs are quite well documented because an incomplete manuscript copy of her report “Travels in Carniola in the Summer of 1913” has been preserved. It describes her travels and recording activity in Slovenia; she delivered it on 29 November 1913 at

the Section for Ethnography of the Russian Geographical Society in St. Petersburg, and then on 28 January 1914 at a session of the ethnomusicology committee of the Section for Ethnography at the Society of Friends of Natural Science, Anthropology, and Ethnography at the University of Moscow. Therefore Russian professional circles had the opportunity to learn about Lineva's travels and recording activity in Carniola shortly after her return.

Lineva did not travel to Carniola with collection in mind; instead, doctors had advised her husband to spend the season at the spa town of Bled in Upper Carniola. After her husband's health had stabilized somewhat and they had decided to remain in Carniola for two to three months, Lineva became interested in Slovenian folk music and also recorded it because she had brought along her phonograph for any eventuality. In Ljubljana she became acquainted with the prominent musician Matej Hubad, in Bled with the family of the late Ljudevit Jenko and the priest Franc Zabret, in Črnomelj and Vinica with the lawyer Juro Adlešič, and with the teachers Franjo Lovšin and Leopoldina Bavdek. These "new friends" not only helped organize Lineva's recording activity, but also played a significant role in planning where Lineva traveled.

Based on the information collected, the following recording activity by Lineva in Bled and its vicinity can be determined:

- 1) Recording of male part-singing by railway workers, Bled, 17 recordings;
- 2) Recording of spiritual songs performed by a "girls chorus," Brezje; 10 recordings;
- 3) Recording of the three Ulčar (a.k.a. Rogač) sisters, Bled; unknown number of recordings;
- 4) Attempt to record a group of employees at the Rikli Baths, Bled, 0 recordings;
- 5) Recording of the Sernek family, Bled; unknown number of recordings;
- 6) Repeat recording of the Sernek family, Poljšica pri Gorjah; unknown number of recordings.

Because of the scant information on how collecting took place in White Carniola, it is only possible to roughly sketch out Lineva's recording activity. This can be divided into two parts:

- 1) Recording of part-singing by girls and boys in Vinica (or in Črnomelj); 30 recordings;
- 2) Recording of part-singing by girls and boys in Adlešiči; unknown number of recordings.

The precise number of sound recordings that Lineva made in Slovenia cannot be determined. The 1936 collection inventory of the sound archive in St. Petersburg indicates that the collection of recordings by Lineva from 1913 received the inventory number

64. "Austria-Hungary" was listed as the place of the recording, and the specification "South Slavs" was written in parentheses. The ethnic group that the recordings pertained to was given as "Slovenians and Croatians" and the content of the recordings as "farmer's songs" (Germ. *Bauernlieder*) and "spiritual verses." There were 116 cylinders in the collection altogether, believed to have been recorded in 1912. A later handwritten note in the list next to this collection states that it also included Slovak recordings. This inventory was precise and well done, although it obviously contains some errors.

Where and how Lineva's wax cylinders were stored before 1930 is not completely clear. In any case, around 1930 the entire sound collection was located at the Central Ethnography Museum in Moscow, from which it was taken over between 1931 and 1935 by the newly established Phonogram Archive of the Section for Folklore at the Institute for Anthropology, Ethnography, and Archeology of the USSR Academy of Sciences. The head of the Phonogram Archive, Evgenii V. Gippius, reported in a 1936 article accompanied by an inventory of the entire sound collection that the collection had been received "in an unbelievably neglected state, mixed with undocumented and broken cylinders from every possible other collection" (Gippius 1936: 406); in addition, it had been poorly inventoried and documented, and did not contain the accompanying lyrics of the recorded songs.

From Lineva's manuscript report and an article by Tat'yana S. Karskaya, it is possible to determine the approximate number of recordings from Carniola, which totaled at least 57 songs (27 in Upper Carniola and 30 in White Carniola) altogether. In any case, there were certainly more recordings because this number does not include the recordings of the Ulčar sisters and the Serneč family, which Lineva certainly made because some of these recordings are still preserved today. This total also does not include the recordings from Adlešiči.

In 1958 Karskaya stated that 42 phonograph recordings of Slovenian folk songs and 8 recordings of "Croatian" folk songs were still preserved; in addition, Lineva's manuscript archive contained an additional 73 sets of lyrics for these songs (of which 50 were Slovenian and 23 were "Croatian"), evidently transcribed by the collector's volunteer assistants in the field. In any case, this was considerably less material than had been stated in the inventory of 1936. Perhaps the 1936 inventory mistakenly included Slovak material among the Slovenian and "Croatian" material, or perhaps some wax cylinders were lost and damaged during the Second World War. More about this could likely be learned only through a careful examination of Lineva's entire original sound collection and all appertaining documentation.

Slovenian scholars first learned about these folk-song recordings from Carniola in 1956. At that time, associates of the Pushkin House Institute of Russian Literature at the USSR Academy of Sciences turned to the Slovenian Academy of Sciences

and Arts (SAZU) for assistance in preparing the article “O poezdke E. È. Linevoi v Krainu letom 1913 goda” (Eugenia Lineva’s Travels in Carniola in the Summer of 1913), which Tat’yana S. Karskaya later published in the collection *Russkii fol’klor* (Russian Folklore). The initial correspondence in 1956 promised fruitful cooperation from both sides in studying the material that Lineva had recorded in Carniola. The Institute of Slovenian Ethnology (ISN) received tape recordings of six songs and their appertaining lyrics as a sample of the material, and it was also planned that a research associate from Slovenia would visit the archive in Leningrad in order to “be acquainted with the details of Lineva’s entire phonograph and manuscript archive so that we can publish it jointly” (A-ISN m 1956, no. 285a). The Institute of Ethnomusicology (GNI) also planned to participate in the joint publication: “At the initiative of the Institute of Russian Literature at the USSR Academy of Sciences in Leningrad, the institute will participate in transcribing and publishing Slovenian material recorded on phonograph cylinders in Slovenia in 1914 by the Russian researcher Eugenia Lineva” (A-GNI, m 1956–1957, no. 54/58). However, for reasons unknown, this cooperation and the complete publication of the material evidently did not take place.

It was not until 1989 that the GNI again came into contact with Lineva’s material when, more by chance than by design, GNI associate Julijan Strajnar visited the sound archive at the Pushkin House. During his visit he also inquired about the material Lineva had recorded in Slovenia, and at the archive he was able to examine her inventory books and manuscript transcriptions, as well as listen to some tape recordings of cylinders. During his examination of the material, Strajnar made a list of Lineva’s recordings from Carniola; this was rather superficial and unsystematic due to the disorder of the material and time constraints. After Strajnar returned to Slovenia, intensive arrangements were started to process and obtain the recordings that Lineva had made in Carniola. That same year Mirko Ramovš, the director of the ISN, which the GNI also belonged to at that time, produced a working plan for cooperation with the sound archive at the Russian Academy of Sciences, including an examination of all of Lineva’s material. This discussion on cooperation came to a halt in 1991 because of the complexities of the political situation at the time.

In 1999 activity to more closely examine the recordings was restarted. GNI associate Robert Vrčon wrote to the director of the Pushkin House Institute of Russian Literature, Nikolai Skatov, and proposed professional cooperation on the material that Lineva had recorded in Carniola. In May 2000, Vrčon visited the sound archive at the Pushkin House in St. Petersburg and carefully listened to and examined all of the available material on Lineva’s recordings in Carniola. He also wrote an exhaustive report about this, in which he stated that Lineva’s cylinders are stored in wooden cabinets at the sound archive together with approximately 10,000 other cylinders. According to the archivist responsible for the cylinders in St. Petersburg, the cylinders are in good

condition, without damage or mold, and it would be possible to obtain recordings of sufficient quality from them using modern equipment. Vrčon was unable to view the original collection of cylinders because the archive deemed this unnecessary; he was also unable to examine Lineva's manuscripts because at that time this part of the archive was being transferred to new premises. However, he was permitted to listen to tape recordings made from the cylinders. These recordings were created in 1976, when all of Lineva's material was being restored, which was evident from the documentation accompanying the recordings. Vrčon has determined that 39 cylinders of Lineva's recordings in Carniola were recorded on tape in 1976. These cylinders included 47 songs from various locations: Bled (10 cylinders, 13 songs), Brezje (4 cylinders, 6 songs), Rečica (16 cylinders, 19 songs), and Vinica and Adlešiči (9 cylinders, 9 songs).

After Vrčon returned to Slovenia, the GNI began the long process of obtaining copies of Lineva's sound recordings. Due to numerous complications, this process is still underway. The GNI sound archive therefore only contains the recordings from four cylinders with six songs that the ISN received as a sample on tape in 1956 and later transferred to the GNI.

JURO ADLEŠIČ'S WAX CYLINDERS

The first field sound recordings of Slovenian folk music by Slovenian researchers were made in the spring of 1914. The wax cylinder recordings were made by Juro Adlešič in the White Carniola villages of Adlešiči and Preloka on behalf of the committee for the Collection of Slovenian Folk Songs (OSNP), whose contributions were intended for the collection *Das Volkslied in Österreich*. Even though a major part of the collection was either destroyed or lost, the 19 wax cylinders, almost half of which have been damaged, still remain an extraordinary ethnomusicological document of Slovenian folk singing and represent the oldest sound recordings in the archives of the Institute of Ethnomusicology (GNI) at the ZRC SAZU.

Several articles and papers on the activities of the OSNP and the phonograph recordings from White Carniola have been published, but the existing bibliography is very vague and sometimes imprecise or even incorrect regarding the background events leading to the purchase of a phonograph. This section therefore analyzes the committee's activities involving large-scale plans for making the first sound recordings of Slovenian folk songs and the much more modest realization thereof.

OSNP members were interested in recording folk songs with a phonograph from the very beginning of their work together. The Slovenian committee was formally established at the end of October 1905, after almost a year of selecting committee members and planning the committee's activities. The committee was presided over

by Karel Štrekelj, a professor from Graz, who was responsible for correspondence with the main committee in Vienna and was also a sort of spiritual leader for the Slovenian committee. The Ljubljana executive board was led by Matej Hubad, a musician and conductor at the *Glasbena matica* (Music Society). The committee's vice president was Matija Murko, also a professor in Graz and later in Prague. He became more involved in the committee's work when he became its president in 1913, after Štrekelj's death. The three committee members also played key roles in the planning and actual purchase of a phonograph.

Some letters from Karel Štrekelj have been preserved in which he asked prospective committee members to join the OSNP. One such letter reads: "We hope to be granted two phonographs by the ministry in order to record melodies. We could sometimes loan one to you and even send someone to teach you how to use it" (A-OSNP, m 1, pismo 27. 5. 1905). This letter shows that Štrekelj had a clear idea about collecting and recording folk songs even before the Slovenian committee was established.

Štrekelj exhaustively presented his views of the committee's goals at its first meeting on 17 December 1905. The agenda he prepared for it was very long, listing 14 items supplemented by numerous annexes. Item 5, Questionnaire and Guidelines for Recording the Material, was supplemented by Annex C, which contained a draft version of the later publication called *Navodila in vprašanja za zbiranje in zapisovanje narodnih pesmi, narodne godbe, narodnih plesov in šeg, ki se nanašajo na to* (Guidelines and Questions for Collecting and Transcribing Folk Songs, Folk Music, Folk Dances, and Related Customs). In the section on recording tunes, the use of a phonograph was suggested for easier and more precise recording of part-songs. The manuscript in Annex C is in German and is practically identical to the Guidelines and Questions published in 1906 in Slovenian: "Because it is very unlikely that enough skilled transcribers could be found, it is highly appropriate to capture such folk part-songs on a phonograph, especially where valuable folk songs are sung one after another in very quick succession. Using phonograms to capture notation is easier than transcribing songs immediately after they have been sung (straight from the singer's mouth)" (*Navodila* . . . 1906: 18).

It may therefore be concluded that the advice to record folk songs with a phonograph predates the formal establishment of the Slovenian committee and that it had first been given by Štrekelj, even though it was Hubad that later prepared the guidelines for recording folk songs. Štrekelj clearly "followed folk-song research all over the world . . . and was well aware of the successful recordings of Russian folk songs made by Eugenia Lineva in 1902" (Murko 1929: 43).

Even more detailed information on the use of the phonograph can be found in Annex H, supplementing item 12 on the agenda and including the budget and activities planned for 1906. The annex, titled *Praeliminare* (Preliminaries), contained the

committee's budget proposal for the rest of 1905 and for 1906. It was also enclosed with the minutes of the meeting and sent to the ministry in Vienna. Item 7 in the budget proposal listed two phonographs and 400 cylinders at a total of 1,320 crowns. The annex presents arguments in favor of the expenditure, including extensive arguments for the purchase of recording equipment. These were that the Slovenian committee was in urgent need of at least two phonographs and a sufficient number of cylinders. The recordings obtained with a phonograph would primarily facilitate better and easier transcriptions of tunes to a greater extent than texts, because there were not enough musically trained collectors in Slovenia that could produce musical notation of folk songs quickly and accurately.

Štrekelj was well aware of both the importance and advantages of the phonograph for recording folk songs, and was familiar with the positive experience of researchers and folk music collectors that used it in their work. However, he was also aware of the negative attitude towards the phonograph on the part of some collectors, resulting from the technical disadvantages of the device. He had to confront this attitude at the first meeting of the main committee in Vienna on 28 November 1904, where the possibilities and needs of sound recordings for folk-song collection were discussed. The president of the main committee and head of the entire collection campaign, Josef Pommer, took an extremely negative stance on the use of sound recordings in folk-song collection and would not change his position long after that.

This is probably why Štrekelj's arguments in favor of purchasing a phonograph in 1905 focused on explaining that opposition to the use of a phonograph in folk music was based on incorrect assumptions, which had been successfully disproved by the Russian folk-song collectors Eugenia Lineva and Aleksander D. Grigor'ev. Štrekelj continued by saying that the phonograph was an objective device and could therefore be of great help in folk-song collection, in spite of its technical limitations.

It is clear that Štrekelj did not simply estimate the costs, but rather based them on a concrete offer. Details of the quote are given in Annex H, in which Štrekelj stated that the phonograph most suitable for purchase was the "American type offered by J. Lorenz from Chemnitz." It cost 150 marks and cylinders were sold at 4 marks each, amounting to 1,100 marks or 1,320 crowns for two phonographs and two hundred cylinders.

Even bolder plans for sound recordings can be seen in the manuscript containing a draft estimate of the Slovenian committee's expenditure for planned activities. The document is written in Štrekelj's handwriting and bears no date, although at some point it is clearly indicated that the (estimated) expenditure refers to 1905. In the document, Štrekelj defined and evaluated individual activities in ten items, especially the preparation and publishing of the Guidelines and Questions as well as the cost of fieldwork for song collection. All costs are rounded off, and some even corrected, which is why it can be assumed they were merely a rough estimate of all the funds required. Item 9

includes as many as three phonographs (at a total of 900 crowns) and 3,000 cylinders (at a total of 1,800 crowns). Compared to the expenditure stated in Annex H, the manuscript included the purchase of three instead of two phonographs and also indicated a much higher price for them as well. In addition, the number of cylinders planned was significantly higher and the price per cylinder much lower than in Annex H.

How serious Štrekelj really was about sound recordings may be further indicated by his recommendation in Annex H, explaining that he did not see a phonograph recording only as a means of easier and faster notation of the music, but also as a reference for the notation used for future reviews of precision and adequacy of the transcriptions. In spite of the technical weaknesses of phonographic recordings, he believed that due to their objective and unbiased nature they could also be used to find any subjective and inaccurate places in the notation produced from the recordings. Štrekelj believed that archived sound recordings were a much more reliable source than notation, which was an extremely advanced view for his time. In his opinion, the phonograph would not only serve collectors that lacked musical education, but also as a more reliable and verifiable way of recording folk songs.

The great enthusiasm with which the Slovenian committee approached their efforts to purchase a phonograph for folk-song collection was greatly obstructed by the ministry in Vienna, which authorized a much smaller grant than the committee needed and had applied for. The funds approved by the ministry sufficed only for the activities that had already been carried out by the committee: organization of the first meeting and correspondence costs. Despite this, the committee was still seriously considering the purchase of a phonograph, which can be seen from Štrekelj's letter. In this letter, Štrekelj mentioned "the costs of publishing the Guidelines and Questions and the purchase of a phonograph" (A-OSNP m 2, št. 14/5) as the most important expenditures. In the autumn of 1906, the ministry did approve some additional funds for the Slovenian committee, but allocated them specifically to the preparation of publications as proposed in the budget. Pommer's influence and his negative attitude towards sound recordings clearly outweighed Štrekelj's well-founded arguments.

In spite of all this, Štrekelj still would not give up on a phonograph, because he sent a note to the committee about authorizing additional funds, adding briefly: "If any (funds) are left unused, we can buy one phonograph and at least a few cylinders" (A-OSNP, m 8, 24. 11. 1906). In the next letter, sent to Ljubljana three days later, he defined the expenditure of the new donation in more detail, adding: "We can buy one phonograph and a limited number of cylinders: a phonograph for 150 marks, 25 cylinders for 100 marks, a total of 250 marks or 195 crowns" (A-OSNP, m 2, št. 35/19). Štrekelj also stressed the urgent need for a phonograph in later documents. He believed it was a crucial tool for critical evaluation and study of melodies. He thus felt that at least two phonographs and an appropriate number of cylinders were indispensable.

Štrekelj's decisive arguments in favor of purchasing a phonograph reflect his strong belief in the utility and necessity of using sound recordings for folk-song collection. What is more, he was certain that the Slovenian committee would soon obtain recording equipment because he also planned a detailed register of the collected material, including "a list of inventory, together with anything in the committee's property, namely: a) hand-written collections, b) printed collections, c) phonographs and cylinders, d) publications, etc" (A-OSNP, m 2, št. 58/29). Štrekelj elaborated on this in his letter to Hubad on 9 January 1907, in which he proposed appointing an archivist that would be responsible for the committee's collection: "Each collection, song, and object should be numbered. . . . Each cylinder should therefore be numbered as well; 35.40 (for example) identifies the 40th cylinder in the group registered with number 35. Without identification numbers, the transcription of cylinders will be impossible." (A-OSNP, m 2, št. 3/53.)

The ministry in Vienna clearly felt that recording folk songs with a phonograph was unnecessary, which is evident from its letter of 22 June 1907, calling upon the Slovenian committee to be highly economical with the approved funds and to discontinue all activities not absolutely necessary for the collection of folk songs. It explicitly mentioned the planned purchase of a phonograph as an example of unnecessary spending and added it might be bought sometime in the future. Štrekelj forwarded the bad news to the committee members in his letter of 9 July 1907, noting also that the ministry had approved neither the appointment of an archivist nor the establishment of the archives and the purchase of an archival cabinet.

Probably due to strong opposition of the ministry, phonographs and cylinders were not entered in the budget for 1908. Štrekelj explained this by stressing that the goal for 1908 was the allocation of as many funds as possible for song collectors and for payment of debt that had accumulated in previous years. He again assigned great importance to sound recordings for critical analysis of melodies and continued by saying that the Slovenian committee would solicit funds for a phonograph again the following year.

Štrekelj kept his promise, because item 6 of his budget proposal for 1909 contains the purchase of two phonographs and 200 cylinders at a total price of 660 crowns. It seems unusual that, although the same quantity of recording equipment was entered in the budget proposal, the costs were only half of the costs foreseen in previous years. Because this is only a draft version of the budget proposal, the explanation might lie in Štrekelj's explanation of the purchase: he again stressed the importance of a phonograph in studies of melodies and the urgent need for the committee to acquire at least one phonograph with the appropriate number of cylinders. Due to necessary cost cuts, Štrekelj reduced the amount of recording equipment and funds required

by half, possibly forgetting to change the quantity of the recording equipment in the budget proposal.

The proposal to the ministry for the purchase of a phonograph was rejected again at the end of February 1909 with an explanation that doing so would considerably increase the costs of the collection campaign because a phonograph would then have to be granted to other committees as well. After some consideration, however, the ministry did grant the purchase of a phonograph to some committees such as the Romanian and the Polish ones, but not to the Slovenian one.

Because the Slovenian committee did not receive the funds required for phonographs in 1909, its budget proposal for 1910 contains the purchase of one phonograph and 100 cylinders. The total budget amount is very similar to the one from the previous year: the items and explanations are the same, but the requested funds are somewhat differently allocated. The argumentation in favor of purchasing a phonograph is also nearly the same as the previous year.

It could not be established what activities were carried out for the purchase of recording equipment between 1910 and 1912. What is known, however, is that the Slovenian committee did not receive a phonograph and cylinders. The reason for this might lie in the fact that Štrekelj, who was the initiator of the purchase of the phonographs, fell ill: “he was confined to bed in mid-July 1911, although he had been ill before” (Murko 1929: 31). His illness “caused disorganization in the committee”. After a long and painful illness, Štrekelj died on 7 July 1912.

On 17 January 1913, the ministry appointed Matija Murko as the new president of the Slovenian committee, which then revived the effort to purchase a phonograph. Murko became deeply involved in this project: with the aid of his acquaintances in international professional circles, he collected the necessary information on the usefulness of the phonograph for folk-song collection, the range of phonographs on offer, and their price. Murko’s interest in the purchase of a phonograph and its use is understandable because he used it quite a lot in his own work. He reported on his experience with a phonograph in two reports to the Austrian Academy of Sciences (Murko 1912, Murko 1915), and the first one was also sent to his colleagues at the OSNP in order to convince them that a phonograph really was useful. By this time, phonographs and wax cylinders had also become significantly cheaper, making them much more accessible.

Item 5 on the agenda for the very first meeting that Murko led after Štrekelj’s death was “Discussion on the use of a phonograph”. The minutes of the meeting read that Murko reported on a phonograph that was owned by the Academy of Science in Vienna and suggested: “it should be lent to the committee to carry out the necessary activities, or the academy should record Slovenian songs by itself! Another option

would be to acquire the Edison phonograph. Decision: to either borrow the phonograph from the academy or buy the Edison.” (A-OSNP, Zapisniki: 8.)

A report on activities in 1912 that was sent to the ministry was written by Murko shortly after the meeting and was based on Tominšek’s report. It contains an “extraordinary expenditure: for a phonograph, first installment = 500 crowns” (A-OSNP, m 5, Vorschlag). This shows that the committee started saving for the purchase, although the exact price and delivery details were still unclear.

Murko’s position on the importance of making sound recordings of Slovenian as well as other folk songs can also be established from the agenda for the meeting of the main committee in Vienna, which took place on 13 and 14 June 1913, item seven being: “Prof. Murko’s motion to record folk songs in Austria with a phonograph” (A-OSNP m 5, Einladung). At the meeting, Murko “proposed to the Vienna Academy of Science, which had a special phonograph commission with a specially designed phonograph, much praised for its age, that it start being used for recording folk songs of Austrian nations. . . . Two professors, academy members, were appointed to be responsible for organizing the activities at the academy” (Murko 1929: 20).

With his proposal to the main committee, Murko aimed to ensure the use of contemporary technical equipment for recording and preserving as many folk songs as possible. By getting the academy to take over the recording part, Murko hoped to relieve the Slovenian committee of some of the workload and expenditure. However, judging from his letter of 26 June 1913 sent to the Slovenian committee, he did not fully trust the academy’s assurance to make “recordings of folk songs of the Austrian nations on a phonograph It has been decided that a phonograph could be used as an aid, should individual committees wish. . . . A way to provide a phonograph for the Slovenian committee has already been found. What is more, a standard phonograph will be bought from Wertheim of Berlin, not costing the expected 500–1000 Kr., . . . but as little as 50 marks, whereas the price for a cylinder is 40 pfennigs. In my opinion, we should order a phonograph as early as this year” (A-OSNP Zapisniki: 15).

Unfortunately, his lack of trust later proved to be justified because he reported that, as far as recording activities carried out by the Austrian academy were concerned, “no results have been seen, at least not in Slovenia” (Murko 1929: 20).

In several more letters, Murko asked the committee members in Ljubljana to make a decision about a phonograph as soon as possible and tried to persuade them to make the purchase. His eagerness is understandable because he made another field trip to the Balkans that summer, where he did research on folk epics and used a phonograph that belonged to the Vienna academy, and was more than pleased with the results.

The Ljubljana committee members also made inquiries about a phonograph. Matej Hubad reported at the meeting of 17 July 1913 about a visit from Eugenia Lineva and her husband Aleksander, who “had collected many Russian folk songs with a

phonograph. . . . Their experience with the phonograph, which cost about 80 marks, was very positive. . . . It was therefore agreed to purchase such a phonograph from this year's funds" (A-OSNP Zapisniki: 12).

The committee appointed Hubad to visit Lineva at Bled, where she was staying at the time and to inquire about the make of phonograph. Hubad reported on his visit to Bled at the next meeting of the executive board, which took place on 29 November 1913. He said that Lineva "was a great phonograph enthusiast" and that the device was "more than indispensable for part-singing" (A-OSNP Zapisniki: 15). Based on Murko's recommendations and their own inquiries, committee members passed the following decision: "A phonograph shall be purchased from the Wertheim department store in Berlin for 50 marks. The committee secretary shall make the purchase" (A-OSNP Zapisniki: 15).

Ordering information and specific offers began to be collected in the second half of 1913, followed by a long exchange of correspondence with the supplier and various complications with the order. The final offer was put forward early in January 1914 by A. Wertheim G.m.b.H, a company in Berlin, and the Slovenian committee accepted it: the price of a phonograph with recording and playback functions was 48 German marks, and wax recording cylinders cost 40 pfennigs each.

The exact purchase date is unknown but, in spite of some delivery problems, the equipment finally arrived in Ljubljana at the beginning of February 1914. The invitation to the committee meeting of 11 February 1914 opened with the good news: "the phonograph has arrived" (A-OSNP, m 8, Vabilo). The preserved records, invoices, and correspondence show that a phonograph and 39 wax cylinders were acquired from Berlin at a total cost of 90.60 crowns. The brand and type of the phonograph were not mentioned. Due to delivery problems, the remaining 146 cylinders were sent from Berlin at a later date.

The phonographs and cylinders were stored in the physics study room at the public secondary school no. 2 in Ljubljana, probably because the committee asked a physics teacher for instruction in operating and using the machine. Records show that it took some time before this happened, which is why the phonograph was not used immediately. The minutes of the committee meeting of 5 March 1914 state that "we cannot discuss the use of the phonograph because there is no one that understands how it works" (A-OSNP, Zapisniki: 35).

Very few records exist on preparatory activities for the first recording. The only document attesting to this is a letter of 23 May 1914 in which committee member Fran Milčinski writes about Juro Adlešič's trip² "to his home region of White Carniola on

² Juro Adlešič was a young lawyer from White Carniola who worked in Trieste. He did not engage in collecting folk songs at all, nor was he a member of the Slovenian committee; the only reason why he was asked to make the recordings seems to be the fact that he had had some experience

Whitsunday, where he would be willing to record a few songs with the phonograph . . . and capture folk singing on our cylinders” (A-OSNP, m 8, pismo). The letter also says that Adlešič had become familiar with the phonograph when he accompanied Lineva, who used the phonograph to make recordings in White Carniola.

The recordings in White Carniola did in fact take place. Adlešič recorded a few folk songs on 31 May 1914 in the village of Adlešiči and on 1 June 1914 in the village of Preloka. In addition to the recorded cylinders, an inventory of singers and songs has also been preserved.

The committee members were very impressed with the recordings. They first listened to them at the committee meeting of 18 June 1914, which is recorded in the minutes of the meeting: “(the committee secretary) played five songs from White Carniola on the phonograph” (A-OSNP, Zapisniki: 36). They must have liked what they heard because they immediately agreed to pay Adlešič a fee of 39.40 crowns for the recordings presented, as well as an advance fee of 110 crowns for further recordings. They also ordered 100 additional cylinders from Berlin and agreed to finance transcriptions of the songs (at a cost of 100 crowns). Bookkeeping accounts in the OSNP archives show that all payments were high priority, made within days of the meeting, which was not the committee’s normal practice.

The recordings had a great impact on interpreting written records of folk songs collected by committee associates before 1914. An especially interesting discovery was that all songs were documented as unison in the written records but had been in fact sung in parts in most cases. Some committee members had already suspected this and the recordings from White Carniola confirmed it. The committee even discussed the need to review the entire collection of previously written records and evaluate them according to how the songs were in fact performed. According to Zmaga Kumer, this unfortunately did not take place: “almost all instances of the very few part-songs in the collection are harmonizations and therefore useless for the study of part-singing in Slovenian folk songs” (Kumer 1959: 209).

The collection’s fate

Due to lack of space, all the Slovenian committee’s written records were stored in a cabinet in Matej Hubad’s home, but it is unknown where the recorded wax cylinders and the phonograph were stored. It is possible they were stored in Hubad’s cabinet along with the written records, or they may have been returned to the physics study room where the phonograph had been stored before the recordings were made.

Soon after the first recordings were made, the outbreak of the First World War halted the collection of folk songs in Austria as well as the Slovenian committee’s work.

with the phonograph. Adlešič later moved to Ljubljana, opened a law office, and also served as mayor of Ljubljana for some time.

Only a few minor activities continued during and after the war. In the spring of 1927, the Slovenian committee was formally dissolved by the new government and committee members were instructed to hand over all the collected material to the Ljubljana Ethnographic Museum. In the procedures, conducted by Matej Hubad on behalf of the committee, an inventory of all the material that was handed over was made. However, neither the cylinders nor the phonograph were mentioned in the inventory, which makes it unclear how many recorded cylinders were handed over – if any – with the rest of the written records, and what condition the cylinders may have been in.

The written records of the songs collected by the OSNP were used several times by the Ethnographic Museum, but the wax cylinder collection was never mentioned. One exception is a letter by France Marolt, director of the newly-founded Folklore Institute, dated 14 December 1935. In the letter, Marolt replied to Josip Široki regarding the demand for folk-song collections in Slovenia and for institutions and professionals involved in studying folk music. Marolt's detailed answer, on ten typed pages, included a brief description of the OSNP's activities and the fate of its collection. In the section of the letter where Marolt listed the song collections, under point "b) phonograms" he lists "18 songs on cylinders, recorded by Juro Adlešič in Preloka, White Carniola in 1914; transcribed from the recordings as musical notation by opera librettist Niko Štrifof in Ljubljana (held by the Ethnographic Museum in Ljubljana)" (A-GNI m Znan. Koresp. 1935, št. 126: 6). During the Second World War, all of the Museum's material was catalogued, placed in cases, and stored in a bunker, but there was still no mention of the wax cylinder collection. In 1950 the material in the museum was re-examined and an inventory was made of all the collections, including the folk-song collection, again with no trace of the wax cylinders. There are records of the phonograph, however, which was in the study room of one of the museum's affiliates. Because the device was incomplete, it was probably used only for decoration. On 7 August 1952 a report on the museum's collections was submitted to UNESCO, which also included "19 wax cylinders with folk songs recorded on the phonograph" (A-SEM, m RA, št. 90). This document once again attests that the wax cylinder collection of Juro Adlešič from White Carniola was at the museum and how many cylinders there were, but not what condition they were in.

In 1957 the OSNP material changed hands again. On 18 May 1957 all the written records and all other OSNP materials were permanently handed over to the GNI. Upon delivery, all the material was carefully examined and entered into an inventory. Point 3 reads: "a phonograph (small) and cylinders numbered 1, 3, 7, 8, 10, 13, 14, 17, 18, 20, 22, 25, 28, 30, 31, 35, 36, 37, and 38. The cylinders numbered 3, 7, 13, 17, 22, and 28 are damaged" (A-GNI, 1957, št. 15/2-57). This means that 6 of the 19 cylinders that were handed over to the institute were damaged and 13 were still in good condition.

Although most cylinders were undamaged, the GNI could not use the collection

because the phonograph was incomplete and broken. Therefore, the collection was regarded simply as a curiosity and museum exhibit with no real value. The institute staff occasionally tried to find an appropriate playback device in order to be able to use the cylinders, but without success. As a result, their interest in the collection slowly diminished and, because they saw no particular value in it, they did not take very good care of the cylinders. It is therefore unsurprising to find records from 1970, showing that the cylinders had “unfortunately decayed completely” (Kumer 1970: VIII). This was probably an indicator of the collection’s uselessness rather than its condition, because the cylinders and recordings, apart from the ones that had been physically damaged or broken, are in very good condition even today.

A major shift in understanding and appreciating the collection occurred in the fall of 1988, when Julijan Strajnar, an institute researcher, contacted the *Phonogrammarchiv* in Vienna, where they copied all the undamaged cylinders onto magnetic tape on 13 October 1988. Twelve cylinders were copied, but the contents of two could not be identified due to the poor technical quality of the recordings. Nonetheless, Strajnar was very enthusiastic about the results as soon as he heard them for the first time, and his excitement soon spread among the rest of the institute’s staff as well. Sound recordings that had long been regarded as useless and lost turned out to be a unique ethnomusicological document. They confirmed the assumption that part-singing similar to the singing in central Slovenia had once been widespread in other Slovenian regions too. Strajnar transcribed some of the recordings, collected the transcriptions made by Niko Štritof in 1914, and published all of the material in a booklet called *Lepa Ane govori* (Beautiful Ane Said; Strajnar 1989). He also introduced the singers and both villages where the songs were recorded, and included a brief history of the collection. Some recordings from the collection were later played at several ethnomusicology conferences and symposiums; some were also included in audio publications on audio cassettes and CDs.

In 2004 the wax cylinder collection from White Carniola and its accompanying documentation was examined once again with the aim of studying in detail the circumstances under which the recordings were made, the history of the collection, and the type of phonograph that was used to make the recordings. The exact number of cylinders and their fates were also focused on. The use of state-of-the-art equipment enabled us to restore the recordings on the wax cylinders with better quality than could be achieved in 1988. Even some of the damaged cylinders could be used. The institute therefore decided to re-record the entire collection, restore it, and study its contents.

When trying to determine the type of phonograph used, labels on the damaged phonograph and other sources were used. With the help of experts from the two sound archives in Berlin and Vienna, it was determined that the phonograph in question was an Excelsior, made by Excelsior Werk of Cologne (EWC). At the time, this type of phonograph was very common for ethnomusicology field recordings in Europe.

The total number of cylinders is less certain. Bookkeeping accounts and other documents from the OSNP archives show that the committee had originally ordered 200 cylinders, but they only received 39 of them in February 1914. A month later, on 3 March 1914, the committee received a further shipment of six cases of 146 cylinders. This means that they had 185 cylinders before the first recordings. They were so pleased with the results of the first recording that they immediately ordered 100 more cylinders, which were paid for on 30 June 1914. It could not be determined whether these cylinders ever arrived in Ljubljana. The committee thus had at least 185 cylinders available for recording, and perhaps as many as 285.

The exact number of recorded cylinders could also not be determined. There is a register of 38 units (songs) that were presumably recorded in White Carniola in 1914, but two of these units have no titles and are marked only with consecutive numbers. Furthermore, it is not known whether each song was recorded on a separate cylinder or whether a single cylinder carried more songs. The question also remains whether anything else, such as narration, was recorded as well. The preserved cylinders contain only one song each, but on at least one of the two cylinders with unidentified contents something other than singing has been detected. The committee paid Niko Štritof to transcribe 38 songs from the cylinders, probably in advance, but only 17 of his transcriptions have been preserved. The number of these transcriptions on the cover of the folder was initially recorded as 19 and later changed to 17. On the other hand, when the institute received the collection in 1957, there were 19 boxes with cylinders, some of which were damaged. Therefore, it remains unanswered whether there were in fact 38 cylinders with 38 songs that were all transcribed in full. The fate of the unrecorded cylinders has also not been determined, nor is it known when they were lost.

The exact number of undamaged cylinders in the collection was able to be determined, although the number of undamaged cylinders has changed over time. However, it is impossible to determine when any particular cylinder was damaged, destroyed, or lost. It is only the records from transferring materials in 1957, when the OSNP material was taken over by the GNI, that first give a precise record of the number and condition of preserved cylinders: of the 19 cylinders turned over, 6 were damaged and 13 were entire. In 1988 Strajnar took all the undamaged cylinders to Vienna, at which time there were 12. This is clear from the itemized list on the magnetic tape cover from 1988. When I viewed the collection in 2004, I determined that there were 10 undamaged cylinders, but from comparing the two recordings from 1988 and 2005 it can be determined that two cylinders must have been restored and spliced even during the 1988 copying, because both recordings have the same sound disturbances (pops and crackles) where the needle encountered spliced or damaged areas of the cylinder.

Additional confusion has surrounded this sound collection because the cylinders did not remain in their original boxes. It appears that when certain cylinders were

destroyed, their boxes may have been preserved, and then cylinders from damaged boxes may have been stored in these; at the very least, the box covers may have been exchanged. The confusion of covers and boxes may have also come about because of careless handling of the boxes and cylinders. It also appears that after 1988 someone tried to use the recognizable recordings to organize the cylinder collection, and thereby changed some of the covers and title sheets so they would match the recordings on the cylinders. Unfortunately some of the title sheets were lost in this process.

The cylinders were once again recorded at the *Phonogrammarchiv* in Vienna in June 2005. This time I also took all the undamaged cylinders to Vienna, but I also took along some of the broken and scratched cylinders in the hope that it might be possible to restore and play back some of them. Altogether there were 15 boxes of cylinders. Franz Lechleitner once again carried out the recording in Vienna, this time with a state-of-the-art phonograph of his own making. During the recording I documented the technical information on the recording, and I also noted the environment, setting, commentary, and visually interesting details, which I also photographed. I also had all the written documentation about the first copying in 1988, Niko Štritof's transcriptions, and the booklet *Beautiful Ane Said* with me. We were able to copy 14 cylinders, although some of them could not be copied in their entirety because of damage. In addition to the cylinders that had already been copied in 1988, two more cylinders were also partially copied.

PHONOGRAPH DISCS WITH RECORDINGS OF SLOVENIAN SOLDIERS FROM THE FIRST WORLD WAR

Some new recordings of Slovenian folk music were made during the First World War. These were sung by Slovenian soldiers serving in the Austro-Hungarian army in the spring of 1916, and the recordings were made by Leo Hajek, an associate of the *Phonogrammarchiv* at the Austrian Academy of Sciences. The recorded military songs of the Slovenian soldiers were part of a larger project by the ministry of war, which sought to collect and record the military songs of all ethnic and linguistic groups in the monarchy at that time. Altogether, 84 discs were recorded in the project, representing the song heritage of eleven ethnic groups in Austria-Hungary. It is interesting that Slovenians are represented on nine of these discs, with a total of ten songs. Only the Germans had more recordings (21 discs), and all other ethnic groups – including those that are much larger – had fewer recordings than the Slovenians.

The sponsor of the project was the ministry of war, and so the collection and recording activity took place in line with its goals and expectations. Although it was inspired by scholarly interest, the recording process was also clearly carried out with

military psychological and tactical intentions. Thus the commanding officers of the divisions enforced strict censorship in the selection of songs. They also strictly oversaw the selection of singers and their repertoire. For the songs to meet the selected criteria, they had to be of a patriotic nature; ironic versions of the lyrics were permitted if they denigrated the enemy. They could also sing songs with “neutral,” “harmless” content, such as folk songs and love songs.

All of the songs recorded had accompanying forms with the lyrics and a transcription of the melody. Both were likely prepared by the singers in advance and turned over to Hajek when the recording was made, or the content was added or copied into the form itself. Good documentation of content and the technical equipment used is characteristic of all of the recordings in the Vienna *Phonogrammarchiv*, and so this material also ranks among the best documented sound material of Slovenian folk songs.

The fate of the collection of recorded Slovenian soldiers’ songs from the First World War was the same as the fate of other sound material at the Vienna *Phonogrammarchiv*. Although the recordings were made in 1916, it was quite some time until they would become available to scholars in the form of archive discs. Because there was a lack of material for discs during the First World War, archival work came to a standstill in the early 1920s. Fortunately, metal matrixes – which were the only medium preserved during the bombing raids in the Second World War – had been produced from the original wax discs. It was only between 1962 and 1964 that synthetic resin positives were pressed from the metal matrixes and tape recordings were made from them. In this manner the sound material became available to listeners once more.

As early as 1929, Matija Murko cited the titles of all nine Slovenian soldiers’ songs recorded with the phonograph and proposed that the Slovenians obtain copies of the recorded material. Unfortunately this did not happen and Slovenian scholars forgot about these recordings. Staff at the *Phonogrammarchiv* apparently also forgot about these recordings because, despite repeated requests from Slovenia to be notified of any Slovenian recordings in the archive, these were never mentioned.

Therefore it was not until the *Phonogrammarchiv* released all of its military songs on CD with extensive accompanying documentation that these songs were rescued from oblivion and made available to the general Slovenian public. Together with the original information forms, musical notation, illustrations, and extensive scholarly commentary, this sound material was issued in 2000 as the fourth publication in a series of historical recordings from the *Phonogrammarchiv* titled *Soldatenlieder der k. u. k. Armee/Soldier Songs of the Austro-Hungarian Army*. Together with the other sound material from the early period of sound recording at the *Phonogrammarchiv* from 1899 to 1950, this collection of Slovenian soldiers’ songs from the First World War has been included in UNESCO’s Memory of the World register since 1999.

MATIJA MURKO'S WAX CYLINDERS

Matija Murko's studies of folk culture are also closely connected with Slovenian folk heritage. His work was primarily related to organization and management. He was actively involved with Slovenian folk song starting in 1905, when he became a member and vice president of the OSNP (Committee for the Collection of Slovenian Folk Songs) as part of the program *Das Volkslied in Österreich*. After Karel Štrekelj's death in 1912, he became the president of the committee. Unfortunately, he never studied Slovenian folk music directly, although he carried out much fieldwork and often documented his work with sound recordings and photos. It was characteristic of Murko to document all of his work extremely well, including its technical aspects, which has turned out to be extremely useful in ascertaining the proper parameters for playback of the sound carriers.

Murko initially wished to use the phonograph to create a full and accurate transcription of the lyrics of epic songs directly from the performance. Until that time, such lyrics had been based on dictation of songs or on transcriptions of fragmentary performance segments because not even the most skilled stenographer could transcribe the lyrics during singing. Based on tests with the archive phonograph, he determined that it would not be possible to record such lyrics in full because it would require over 350 discs to record one of the lengthier epics. He therefore wished to use the phonograph primarily to determine the performance style of the song, to study the number of syllables per verse, the rhythm and its relation to emphasis in the lyrics, dialect features, and other speech elements. The use of the phonograph therefore contributed to new insights in the study of folk epics. Murko discovered that the singers also change small parts of the song with each new performance (e.g., when singing for a transcriber, rehearsing in front of the phonograph, and singing for recording), which nobody in the Slavic lands had previously noticed or drawn attention to. These deviations in the lyrics were not insignificant; they altered the entire verse or verse count. Even the beginning of the song could be changed.

Murko's sound recordings can be divided into two parts: his Vienna material from his travels in 1912 and 1913, and his Prague material from his travels from 1930 to 1932. The Vienna material was recorded using an archive phonograph from the *Phonogrammarchiv* at the Austrian Academy of Sciences on two journeys in 1912 and 1913. Both of these journeys were carried out during his summer vacations and with the support of the Balkan Committee of the Austrian Academy of Sciences. He wrote two detailed reports (cf. Murko 1912, Murko 1915) about his experiences and the results of his work with the phonograph, explaining the purpose the phonograph was used for in fieldwork and its advantages and disadvantages. Both reports also include a detailed list of all of the discs recorded, and for each recording a description of the

contents, information about the singers, and individual technical and content-related notes are provided. During these journeys Murko recorded 82 discs altogether. The fate of these discs is the same as that of other material at the *Phonogrammarchiv* in Vienna; the originals were destroyed during the Second World War, but the galvanized negatives and accompanying information on the completed forms were preserved. The material was later copied to tape, and in 2005 it was newly copied from the discs and digitized. This material will soon be released as part of a sound recording series from the *Phonogrammarchiv*.

The Prague material encompasses recordings that Murko made while traveling from 1930 to 1932. These travels were made possible by the increased efforts of Charles University and the Czechoslovak Ministry of Education and Culture to advance Slavic studies, and especially the establishment of the Slavic Institute in 1928, which awarded major travel grants in its early years. Murko prepared very well for these journeys and, mindful of his positive experience with the phonograph in previous years, took a phonograph along. To facilitate documentation, and probably also because of Murko's advancing years, he was assisted by his sons Vladimir and Stanko, who were responsible for sound recording and photography.

During his travels between 1930 and 1932, Murko wished to use high-quality modern recording technology and he made inquiries about a wide variety of recording devices at various institutions, especially at the Vienna *Phonogrammarchiv*, at Josef Chlumský's phonetics laboratory in Prague, and at the Prague Trade Fair; however, he was unable to use any of this information. With the help of the *Phonogramm-Archiv* in Berlin, he learned that a Berlin company was still producing the old Edison phonographs, which were the only ones suitable for the planned journey. Therefore at the beginning of April 1930 Murko traveled to Berlin, where he studied the recording methods and experience of the *Phonogramm-Archiv* and the Telefunken wireless station at the technical faculty in Potsdam. He finally decided to use the Edison phonograph in the field, and so in Berlin he purchased two of the devices and ordered cylinders for recordings. Murko does not mention the brand of the phonographs he purchased anywhere, although his estate preserves a phonograph that was very likely one of those that he purchased in Berlin. The same phonographs were being used at that time at the Berlin *Phonogramm-Archiv*, which still has some of them in its archive. As Murko himself wrote, experience showed that he had made a good choice because he was able to record 349 cylinders using the Edison phonograph, and in the singers' home environments at that. He was aware of the disadvantages of his phonograph recordings in advance, although these were not as great as had seemed at first glance. The cylinders were limited to four minutes of recording. Because Murko was aware of the difficulty of interrupting singers from his previous recordings, the use of a second phonograph made it possible to continue recording when the first had reached its limit. By alter-

nating both phonographs, it was also possible to record somewhat longer songs; for example, a song recorded on seven consecutive cylinders in 1930. These recordings are especially interesting because they demonstrate extended uninterrupted singing, which had not been previously recorded. Murko's sons Vladimir and Stanko documented the sound recordings on the cylinder boxes and in special notebooks. Based on his own notes and the list of cylinders by Vladimir and Stanko, Matija Murko later reviewed the list, corrected and made additions to it, and published it in a special chapter of the extensive publication *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike – Putovanja u godinama 1930–1932 (In the Footsteps of Serbo-Croatian Folk Epic: The Trips of 1930–1932)*. This 940-page publication discusses field material from these journeys, exhaustively documented with various lists and selected photos from the field.

In the words of Vladimir Murko, the fate of these field recordings from 1930 to 1932 was rather sad and represents a “sore point in [Matija Murko’s] literary heritage.” Although Matija Murko reported that some of these cylinders were already being used for scholarly study (by Gerhard Gesemann, Gustav Becking, and Gojko Ružičić at the German university in Prague, and by the Russian linguist Roman Jakobson) and that these prominent scholars had recommended that many of these recordings be galvanized (i.e., permanently preserved), this galvanization never took place. An attempt by the Czech company Elektrotechna in 1933 was unsuccessful; the company reported that “the cylinders are made of such soft material that even the wooden needle used on the electric membrane cuts the cylinders and essentially destroys the recorded layer. Because of the weakness of the recording, the reproduction itself is very unclear despite amplification; this is also exacerbated by the noise created by the gramophone needle cutting into the cylinder material” (Murko 1951: 538). Part of the cylinder collection was also sent to the *Phonogramm-Archiv* in Berlin for galvanizing, but the cylinders are believed to have been destroyed during street battles in the Second World War. Some cylinders were also damaged and destroyed during travel and storage, so that after the Second World War approximately 200 undamaged cylinders remained out of the collection of 349 that had been recorded, according to Murko’s own memoirs.

Vladimir Murko took an active role in settling his father’s estate, and in 1963 he suggested that an institution in Yugoslavia request the transfer of the cylinders and accompanying documentation for scholarly analysis and publication because it was unthinkable to allow this richly documented material to fall into decay. In Prague, preparations were underway to abolish the Slavic Institute, which held most of the material from Matija Murko’s estate, calling into question the future of the sound archive and its preservation. In the mid-1960s the Institute of Folk Art (now the Institute of Ethnology and Folklore Research, IEF) in Zagreb tried to track down and obtain the material from Matija Murko’s estate; it succeeded in doing so in 1966. The Czechoslovak Academy of Sciences presidency presented the material to the Yugoslav

embassy in Prague, which handed it over to the Yugoslav Academy of Sciences and Arts in Zagreb, which in turn placed it in its archive on 20 May 1966. The material was also accompanied by a decree on the transfer with a condensed inventory of the material, listing among other things a collection of 138 wax cylinders. The following year it was arranged in Zagreb to transfer the cylinder recordings to tape and make an inventory of them. An inventory of the recordings was made for the tapes and they were numbered consecutively, ending at 132. The inventory also indicated damaged cylinders. The tape recordings were stored at the Institute of Folk Art and the cylinders remained in the academy archives. In January 2002 the sound material from the tapes was digitized and stored on CD-Rs.

It is interesting that the sound recordings from this collection, which was awaited with such expectation, were rarely used. The initial enthusiasm over the valuable material quickly subsided when it was determined that the manuscript documentation did not contain many transcriptions of epic songs; those that were there had for the most part already been published in monographs. Further disenchantment arose when the cylinders were played because their sound quality was much worse than had been hoped. The usability of the recordings was therefore minimal and nobody processed them for research purposes. Later, too, there was no interest in the cylinders because of the conviction that the recordings were useless due to their technical quality.

I myself became more interested in Murko's cylinders in 2004 as part of this study and I attempted to collect as much information about them as possible. I especially wanted to determine what happened to the cylinders after 1966, when they arrived in Zagreb, how the re-recording had taken place, how many cylinders were preserved, where they were now located, and what state they were in. With the help of staff at the IEF, and especially the assistance of academy member Jerko Bezić, I examined the preserved cylinders and Murko's estate in the Oriental Collection at the Archive of the Croatian Academy of Sciences and Arts (HAZU), and at the IEF I tried to ascertain as many details as possible about the use and processing of Matija Murko's sound material. In 2005 we made test recordings of some of the cylinders from Murko's collection at the *Phonogrammarchiv* in Vienna, as well as with Velimir Kraker in Sisak. These modern recording samples from Murko's cylinders show that the quality of some of the recordings are no less than the average quality of field recordings from that time. Therefore, the extremely poor impression of Murko's recordings in Zagreb is largely the fault of the re-recording process: the poor copies did not reproduce everything that is on the original and could be reproduced from it.

RECORDINGS OF SLOVENIAN SONGS IN THE
KÜPPERS-SONNENBERG COLLECTION

Among the youngest recordings of Slovenian folk music from before the Second World War are the cylinder recordings from the Küppers-Sonnenberg collection at the Berlin *Phonogramm-Archiv*. These recordings were made in 1935 in Bled and Zagreb, and they are part of a larger collection of field recordings made by the journalist Gustav Küppers-Sonnenberg during his travels throughout the Balkans in 1935, 1937, and 1939. Together with other sound collections, his recordings were taken to Russia at the end of the Second World War and later returned to the Berlin *Phonogramm-Archiv* in a rather disorderly form. As a result, scholars were unfamiliar with them and they were also unknown in Slovenia until recently. It was only in 2006 that I became aware of them as part of this research project and also succeeded in obtaining them for the Institute of Ethnomusicology.

Küppers-Sonnenberg recorded 12 cylinders in Slovenia, consecutively numbered 74 to 85, containing recordings of Slovenian, German, Slovak, Czech, Croatian, Serbian, and Roma music. Only cylinders 74 and 75 contain Slovenian folk songs. The label on the box indicates that they were recorded in Bled on 3 October 1935. However, it turned out that there was also a recorded cylinder with Slovenian folk songs among the recordings from Zagreb from 8 October 1935. Altogether the Küppers-Sonnenberg collection therefore contains eight Slovenian folk songs on three wax cylinders.

Although these represent only a few widely known Slovenian folk songs, these recordings are an interesting document of folk singing from that time and they also have their own documentary value in the technical sense. Specifically, most of the cylinders have hardly been played since the time they were recorded and they are therefore in excellent condition. This is a singular and exceptional example because other cylinder recordings of folk music are generally worn out from frequent listening and study of their content, and their audio quality is considerably diminished. Together with the other sound material from the *Phonogramm-Archiv*, these recordings have also been included in the UNESCO Memory of the World register.

THE FIRST COMMERCIAL DISCS WITH SLOVENIAN
ETHNOMUSICOLOGY MATERIAL

Recordings of immigrants' music also increased the buyers of phonograph discs and players in the United States. There was a large number of immigrants in the United States – over five million at the beginning of the 20th century, primarily from Europe. The American music industry saw their great potential for record purchases and began

to record music for “foreign-speaking” customers. In the era of 78-rpm records, various recordings were issued by the thousands aimed at immigrants; oftentimes European subsidiaries of American phonograph companies also purchased the recordings for production and sale in Europe. A surprisingly large number of these contained recordings of folk music from Europe. These recordings were created primarily in response to demand from immigrants that had settled in the United States from rural parts of Europe and wanted to use records to help stay in touch with their homeland and their culture. Until recently these recordings were almost completely unknown to both the general public and folk-music researchers; only recently have they become material of interest for listening and study.

Slovenian immigrants to the United States apparently also represented a good market and they had a few of their own performers that made records there. Similar to immigrants from other countries, large record companies also produced Slovenian-language catalogues of records with Slovenian performers for Slovenians. The extensive publication *Ethnic Music on Records* (Spottswood 1990: 1021–1043) indicates that between 1893 and 1942 nearly 600 recordings of Slovenian “folk” music were made by 44 different performers. Judging from the titles and commentaries, these recordings were primarily various adaptations of folk songs and instrumental music, as well as some folkdance melodies played on an accordion or by small ensembles. Determining the details behind how these recordings were made is extremely protracted and time-consuming work because of their variety, scope, and interconnection with other factors, as well as the considerable lack of familiarity with the material to date. Therefore in this book I have only provided an example of the discography of one instrumental performing group, the well-known Hoyer Trio.

The founder and leader of the Hoyer Trio was Matt Hoyer (a.k.a. Matija Arko), one of the first diatonic accordion players in the United States and the founder of Cleveland-Style polka groups. Various musicians performed with him at different times in the trio, including the brothers Frank and Edward (or Eddy) Simončič (or Sims), and Frank Novak. They mostly played guitar and banjo, but sometimes also an accordion duet with accompaniment. The manner of playing and the popularity of the Hoyer Trio had a direct or indirect influence on almost all musicians performing Slovenian Cleveland-Style polka music.

Matt Hoyer and his trio, or sometimes Matt solo or together with singers or other musicians, recorded a lot of material. It is believed that by 1919 he had made his first recordings for the Victor Talking Machine Company, although it has not been possible to verify this. Later he also recorded for the Columbia Gramophone Company and OKeh Records. His last recordings were made in 1929. Based on a list of records by the Hoyer Trio compiled by Louis Kaferle, and a list from *Ethnic Music on Records*, it was possible to compile a rather good discography for the Hoyer Trio. The trio also

released some records with translated titles or with different titles, probably in an effort to market them to immigrants of other nationalities as well. In the discography in *Ethnic Music on Records*, these recordings have the same matrix numbers as the Slovenian releases, but different catalogue numbers. Apparently the Hoyer Trio also reissued many records in Europe. For example, the main Columbia catalogue for 1932, printed in Zagreb by Columbia Graphophone Jugoslavensko d.d. at Ilica 44, contains several records by the Hoyer Trio that the group had recorded for Columbia. The stamp on the catalogue makes it clear that it was once the property of Josip Banjai's Tehnik store at Miklošičeva 20 in Ljubljana. The records from the catalogue, including those by the Hoyer Trio, were therefore readily available to Ljubljana residents. The catalogue specially emphasizes that this is an "English import" and that the catalogue contains only electrical recordings. The label for ordering the record in the catalogue was different from the American Columbia company and corresponded to the label for the Columbia company in England. The selection in the main Columbia catalogue for 1932 indicates that nearly all of the tunes recorded by the Hoyer Trio in the United States were reissued.

For commercially issued 78-rpm records, the fate of the sound collections and recordings is considerably different from that of the unique cylinder field recordings. Phonograph records were sold in large numbers of copies, and so it is possible to find and obtain multiple record copies of a particular performance. On the other hand, the recordings of a single performer or a certain musical genre were not usually collected in one place, as in most collections of field recordings, and so it is necessary to track them down, make a list of them, determine the circumstances of their recording, establish all of the performers and other technical and content-related information, and finally to obtain the recordings themselves. This can be very protracted and time-consuming work because the records are scattered across the globe, and many of them have also been lost or destroyed. It is also difficult to obtain precise information about the recordings, and especially for using and studying the recordings for research purposes, because the purpose of issuing the records was to satisfy the musical, esthetic, and other needs of listeners, and especially to profit from sales. The records therefore have only the most basic information about their content and the performers printed on the record labels, and other information is very difficult to obtain. Thus for archive collections of commercially issued recordings, consideration must be given not only to the fate, protection, and archiving of individual record collections, but also to the search for new copies of records, expanding the collection with records it does not yet contain, and searching for information about the recordings.

Commercial phonograph records of musical folk culture were almost unknown to the Slovenian public and among folk-music researchers because it has been impossible to find any publications, analyses, or studies that included such recordings. There are also no lists or discographies of old records of Slovenian music in Slovenia. Only a

few individuals, and a few antique collectors, may have an old record, perhaps with Slovenian folk music on it, among other items at home. Some records of this type are stored in the music collection of the National and University Library and at the Technical Museum of Slovenia, and a few records are also in the archives of Radio Slovenija and the GNI. So far it has been possible to obtain 17 records by the Hoyer Trio or at least recordings made from them. Of course, this includes some duplicate records or recordings.

EARLY SOUND RECORDINGS AS SCHOLARLY RESOURCES

The study of folk music based on sound recordings offers several advantages compared to transcription-based study. Specifically, sound recordings allow one to perceive music in the most basic way: listening. The considerable limitations and incompleteness of musical notation offer only a basic and incomplete representation of music and sound because the essence of sound is missing: the actual sound itself with all the details of its interpretation, dynamics, tempo, timbre, and so on. However, a sound recording is also not a complete scholarly resource because the perception and understanding of music is affected by many technical and methodological recording factors, as well as acoustic, psychological, and sociological factors when playing back the recorded material (cf. Kunej 2000). This is especially true for early recordings in ethnomusicology. Because of the limited technical abilities of the first recording devices and today's lack of technology and expertise for playing back and interpreting early sound recordings, these can represent a deficient and even a misleading scholarly resource. An important task for the researcher is to be familiar with the technical characteristics, methodological processes, and conditions when early recordings were made, and to try to assess and take into account various factors that influenced the sound recording. For early sound recordings, which are largely available in the form of copied recordings, it is also important to be aware of the technical parameters and the process of playing back and re-recording the original sound medium because this has a decisive impact on what is heard on the recording.

RECORDING PROCESSES IN THE ACOUSTIC RECORDING ERA

Studio recordings were initially almost completely dependent on sound recording and reproduction technology. The strengths and weaknesses of recording devices dictated what types of music were more frequently recorded. In the first phase of sound recording, until about 1925, all recording was done exclusively acoustically, without

using microphones or electrical amplification. The main difficulty in this was that the acoustic energy of the musical sources was very weak for what was a rather rough and awkward mechanical process of recording sound. The acoustic energy of the source (e.g., a singer or musical instrument) therefore had to be effectively directed onto the membrane, whose vibrations caused a stylus to cut a groove into a relatively soft wax-like medium. This sound energy was directed with a horn, the shape and size of which had a significant impact on the quality of the recording. For a good recording it was also necessary to have a sufficiently strong sound source, and so the performers had to perform loudly and very close to the horn in order to transfer as much acoustic energy as possible to the membrane.

The recording medium also strongly influenced sound recording, particularly the substance that the stylus cut the groove into. First, the substance had to be soft enough so that the relatively small force of the membrane could scratch and press a groove into it; on the other hand, it had to be durable and hard enough for the playback needle to slide through the groove without damaging it too much or too quickly. The surface of the medium also had to be as smooth, homogenous, and fine-grained as possible so that it would not cause unnecessary deviations of the needle because of geometric irregularities or the granular structure of the material.

During this time, recording developed and advanced primarily through experience. Sound recordings represented an art in which nearly all decisions and adjustments were determined through listening and experimentation. The details of recording equipment and recording processes were great trade secrets. It is therefore no wonder that, in addition to the technology, the human factor (i.e., the recording operator) also had a noticeable impact. The processes of recording onto cylinders and discs were similar, but the manners of duplicating the recordings were significantly different.

The initial process of recording cylinders was slow and expensive because technology for duplicating cylinders had not yet been developed. Each cylinder was recorded separately, as a unique product, and offered to listeners this way. The recording process was relatively simple: the performers stood in front of the phonograph horn and spoke, sang, or played loudly into it. The relatively rigid membrane meant that some sounds with a rich tonal spectrum, such as those produced by a violin, were not recorded well. Brass instruments and certain woodwinds recorded especially well, and so there are many early instrumental recordings of band music. To achieve a relatively clear recording of a musical ensemble it was necessary to have few performers in the group so they could arrange themselves in front of the phonograph horn. Groups were therefore limited to 15 instruments at most, which due to their rather strong acoustic strength could be placed further away from the horn and arranged around the recording room, whereas vocal groups were limited to four performers that had to stand very close to the horn and at an equal distance from it.

In order to create a large number of recordings for sale, multiple phonographs were often used during recording in the studio. These recorded simultaneously, and they were positioned as closely together and directly next to the performers as possible. When the performance was finished, the recorded cylinders were replaced with fresh blank ones, and the recording process was repeated, with the performers performing the same composition. Later on, simple mechanical methods for copying cylinders were developed; however, these did not work out well because only a limited number of copies could be made. In addition, the sound of the copies was considerably weaker and distorted compared to the original recording.

A great advance in studio recording of cylinders was a process presented in 1901 that allowed a metal matrix to be made from an original cylinder. This matrix could then be used to cast cylinders for listening. The material for the cylinder castings was harder and more abrasion resistant because it was not necessary to first cut grooves into such a cylinder. The recordings were therefore generally clearer and louder than before. This process allowed the number of cylinders produced to grow into several thousand per day. This process for duplicating cylinders also had an effect on recording itself. It was no longer necessary for performers to endlessly perform music over and over, and recordings could be made with a single phonograph positioned in the most suitable place in the recording room.

The electrical recording process, introduced in 1925, brought another major change to the recording process. Recording with the aid of a microphone meant that performers no longer had to crowd together around the recording horn, and they could also start recording complete large instrumental ensembles. In addition, the improvement in recording quality and its expanded frequency range more faithfully reproduced the sounds of complex musical ensembles. The electrical recording process also made it possible to amplify sound sources so that instruments and performers that had been unsuitable for recording in the acoustic age could now appear in recordings. However, the electrical recording process brought about changes only in the disc phonograph industry, because by that time cylinder technology had almost completely disappeared; thus, only a few cylinders were recorded using the electrical process.

RECORDING PROCESSES USED IN THE FIRST ETHNOMUSICOLOGY FIELD RECORDINGS

Throughout this entire period, the recording process for ethnomusicology field recordings was quite similar to the first studio recordings with the phonograph. The difference lay primarily in the fact that the recorders in the field generally did not have as much equipment as recording operators in studios, nor was their equipment as advanced.

In addition, they recorded in places that were not specially set up for recording; often they also recorded outdoors. They mostly recorded with one phonograph; if they had more than one, they primarily used them for recording longer performances without interruption (cf. Matija Murko's recordings). Each recording was therefore unique and, as a rule, the only one.

Field researchers were often unfamiliar with the recording process and how to handle the phonograph, and they usually recorded various ensembles of performers that were not accustomed to being recorded. Folk music was truly not well-suited to the awkward conditions of early sound recording. It is no wonder then that field phonograph recordings, even taking into account the technical capabilities of the phonograph, do not achieve the quality that might be expected and was desired, and that studio recordings of that time did achieve.

In its *Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen* (Instructions for Ethnographic Observation and Collection), the Berlin *Phonogramm-Archiv* provided extensive instructions for making phonograph recordings in the field. Among the equipment that every recorder was to have in the field, it listed: "a phonograph with a recording and playback membrane and 1 or 2 horns, a spare membrane or equipment for repairing the membrane, a concert-pitch whistle ($a^1 = 435$ Hz), a small oilcan, a dust brush, a leather cloth, a screwdriver, and at least 20 cylinders protected against vibrations and moisture if possible" (Anleitung 1908: 1). Regarding the actual recording process, the same instructions state: "a) Wind up the spring mechanism fully before each recording, b) The spring mechanism should ordinarily run at medium speed; for very high-pitched, very quiet, or very fast music, a higher speed should be used, c) Position the device solidly and do not move it during recording, d) Begin each recording with the concert-pitch whistle, and follow this by stating the recording number and the title of the recording. Leave a finger-wide strip unrecorded at the beginning of the cylinder, e) Position the resonating body of the instrument, or the mouth of the narrator or singer, as close as possible to the horn without actually touching it. Test the proper positioning and strength of the sound by 'blank' recording (let the spring mechanism run without engaging the membrane)" (Anleitung 1908: 1–2).

Among the interesting directions in the instructions is the advice that immediately after making each recording it should be played back in full because doing so usually made the performer feel satisfied and aided further recording. It was recommended that, if possible, the recording then not be played again in order to protect the recording on the cylinder.

The reports of some other researchers and recorders also mentioned characteristics of field recording, recording circumstances, and the recording procedure used. For example, in his report on recording from 1901, the Russian researcher Aleksander D. Grigor'ev wrote that he first carefully instructed the singers on how to sing into

the phonograph and how to behave in front of the horn. Their singing should not be quiet, but also not too loud. He selected the most reliable singers, who were also the bravest, for recording. Matija Murko's reports also often mention recording processes and recording circumstances; for example, in recording the musical instruments that singers of epic songs played to accompany themselves: "During recording I always used an enlarged horn made of paper, with which I also tried to record the accompanying instrument whenever possible" (Murko 1912: 8). Otherwise he tried to record the singers in the most natural singing position possible.

The advantages and disadvantages of making phonograph recordings were discussed very early on, and it was largely agreed that the advantages of sound recording greatly outweighed the disadvantages. The majority of researchers were aware of the technical shortcomings of the phonograph, but they accepted this and they tried to take the imperfections of sound recording into account when studying the recorded material. When evaluating old sound recordings, it is also important even today to be aware of the advantages and disadvantages of phonograph recordings; this awareness is a necessity for critical use and interpretation of historical sound documents.

Advantages of sound recording with the phonograph

Soon after the appearance of sound recording, many researchers recognized its advantages over manual transcription in the field. They especially appreciated the objectivity and precision of recordings, as well as the incredible ability to play the recording back multiple times, facilitating more complete musical notation. Some researchers also saw sound recordings as an opportunity to create a record of "untranscribable folk music" as well as the music of non-European cultures, for which (Western) musical notation was hopelessly inappropriate.

Many researchers were convinced of the advantages of phonograph recordings for studying folk music. For example, Karel Štrekelj proposed preserving recordings in order to later check subjective and incomplete musical notations because, for him, sound recordings represented a more complete scholarly resource than musical notation, which was a very progressive insight for that time. Eugenia Lineva believed that sound recordings in particular enabled her to carry out more precise studies of part-singing in Russian folk music. She had frequently discovered errors and omissions in older transcriptions because the transcribers were unable to write down the lyrics accurately while the song was being sung, and so they transcribed it from dictation. This led to much imprecision because the performers were unable to accurately reproduce the lyrics without singing. Even greater difficulty arose when transcribing part-song melodies because the transcribers wrote down each voice in the song separately by having the singers repeat the same song. This led to errors because in each repetition the singers changed both the main and accompanying voices, which then no longer matched in

the combined transcription. Only phonograph recordings made it possible to capture all of the voices at once and also properly transcribe them by playing back the song several times. Ludvik Kuba also drew attention many times to the improvement that the phonograph made to recording folk music. In a report from 1899 he picturesquely described the difficulties that researchers have in transcribing the songs of gusle players: "There is a horse in front of us, running unrestrained, and our hearing and our hands are following it like a sluggish tortoise. . . . This can only be tackled with Edison's phonograph" (Kuba 1899: 25).

Today we can largely agree with these past researchers on the significant advantages that sound recording introduced: musical and linguistic performances were recorded objectively and accurately on the recordings, with all of the special features of the momentary performance, and the recording was preserved for future generations in an unchanged resonant form as sound, and not as a subjective transformation of what had been heard. Although recordings contain much more information than a precise transcription or notation, sound recordings also have to be understood as only one of the possible ways to record a performance and one should also bear in mind their incompleteness. These caveats were also highlighted by researchers in the past.

Disadvantages of sound recording with the phonograph

The imperfections and weaknesses of early sound field recording are similar to those encountered in modern sound recordings today. The basic difference is primarily in the technically advanced recording devices, which now enable better quality recordings and some other methodical processes. Because of technological advances, some of the disadvantages of the first sound recordings are less apparent in today's recordings, although they are still present.

Opponents of phonograph recording were often convinced that ordinary people feared the phonograph and would not want to speak or perform music into it. Therefore one often finds comments about the reactions of the people that were recorded in reports on field recording; among these there are hardly any in which recording had a negative impact.

Researchers engaged in field recording also often reported about the technical difficulties that they had while recording. Lineva commented that some recordings sounded bad and unnatural because they were made in a small room. In addition, it was generally not possible to clearly hear all of the voices in large groups of singers.

Critical researchers also stated that the voices were considerably impoverished, the sound spectrum lacked depth, and the balance between the instruments was not correct because those that were closer to the recording horn were perceived as louder. For quality recordings it therefore used to be necessary to carefully position the performers so that various voices would be suitably represented on the recording. This

is also true today for modern recordings, but advances in recording equipment have now made it possible to capture larger groups of performers at much greater distances from the microphone than in the past.

The weight and size of the phonograph, additional equipment, and the necessary number of empty cylinders or discs presented considerable difficulties for researchers. The sensitive wax cylinders, which had to be handled carefully and protected from dust and damage, also made travel more challenging.

From today's perspective, in addition to the shortcomings of phonograph recording mentioned above, some additional ones may be cited. The very narrow frequency range of the recordings is particularly bothersome; in the best of circumstances, this was between 100 and 5,000 Hz for cylinders, and in field recordings made with smaller and simpler phonographs it was somewhere between 300 and 3,500 Hz. The recorded sound is therefore considerably impaired and acoustically colored. In song recordings the lyrics are often difficult to understand, and in instrumental recordings it is difficult to recognize the instruments. In addition, the recordings are often distorted because the recording horn and membrane introduced considerable nonlinearity into the recording, combined with the relatively poor manner and execution of the recording. This was exacerbated by the drive mechanism of the phonograph, which did not run completely smoothly and also created low-frequency noise, which is audible in the recording due to the mechanical transmission of sound. The manner of recording itself did not allow dynamics in the performance because for a good recording it was necessary to have a fairly strong and uniform sound source. Because of the poor sensitivity of the phonograph, on the recordings it is not possible to hear reverberation, or the acoustics of the room, which creates a rather isolated, empty, and unnatural sound during playback. It is also necessary to emphasize once more the fact that mechanical carriers are gradually worn down each time they are played; this was especially evident when they were played back on the original devices with acoustic pick-ups, which pressed relatively heavily into the groove. Because of the softer construction necessary for recording sound, the wax cylinders used for field recording were even more sensitive to abrasion during playback than were cast cylinders and pressed discs.

These technical imperfections often also led to methodological drawbacks in field recording. One of these was the limitation of the length of cylinder recordings to two to four minutes, which resulted in recordings often being incomplete; for example, for long songs only the introductory verses or stanzas were recorded, and long instrumental performances were adapted to fit the length that could be recorded on a cylinder. Economizing with cylinders (due to their high cost and the limited number of blank cylinders one could travel with) often resulted in multiple units being recorded on one cylinder, which further affected the image of the recording. When researchers noted their interference with the material performed in the accompanying documenta-

tion and, for example, noted down the missing lyrics of a song, it is possible to some extent to determine the original field performance; otherwise, the recording is rather incomplete and can also be a misleading document.

Another disadvantage of phonograph recording was the rather poor sensitivity of the device. As a result, the performers had to be very close to the horn and were not permitted to change position during recording. In addition, the performance had to be relatively loud and clear. This likely created a certain amount of tension among the performers and unnatural conditions, which had an effect on the performance itself and the sound image. The performance could never be recorded in a documentary manner, in its natural context and function, but always had to be specially presented for recording.

COPIES MADE FROM EARLY SOUND RECORDINGS

For early sound recordings, which today are primarily accessible as copies, it is also equally important to be familiar with the process of playing back and re-recording the original sound medium, as well as the technical circumstances, because these have a decisive impact on the content heard on the recording. The extensive and more technically oriented topic of copying sound carriers exceeds the purpose and framework of this volume, so this aspect will be presented only in passing and only in its basic premises.

When playing back old carriers as scholarly resources, we seek to reproduce as much recorded information as possible in an unchanged form, whereby we must be guided primarily by scholarly rather than esthetic criteria. Such playback is demanding because, in addition to appropriate equipment, it also demands a great deal of expertise in how to play back historical carriers so that the reproduction of the sound image will most closely approximate that which was performed and recorded. It is necessary to determine and establish certain technical parameters for playback that can have a decisive impact on the audio signal played back and define the reliability of the audio signal. These have a direct impact on the sound and the sound recording (on the tempo of the musical performance and speech speed, the intonation of the recording, the timbre of the recording, certain aspects of the performance – e.g., the vocal ornamentations, the dramatic quality of speech, etc.), as well as on the subjective perception of the recorded material (e.g., the intelligibility of speech and song lyrics, the feeling for the “natural” sound of the instruments and voices, the esthetic understanding of the recorded music and speech, etc.).

From the scholarly and archival points of view, it is therefore very important to copy recordings of mechanical sound carriers with the best possible equipment that is

adapted to playing back old recordings, and in doing so to utilize the greatest possible knowledge, experience, and accompanying information, because this is the only way to suitably play back and make copies of old audio material, interpret it appropriately, and use it for scholarly study. This is how we evaluate a recording and make it possible for researchers to better understand what they hear.

CONCLUDING THOUGHTS

Slovenians were probably among the first nations in Europe to receive sound recordings of their folk music; moreover, recordings of Slovenian folk music have a visible place in Europe as well. The first sound recordings of Slovenian folk music were made by the Hungarian researcher Béla Vikár; certain information indicates that he recorded some Slovenian folk songs as early in 1898 in Tišina (Hungarian *Csendlak*), Prekmurje. These recordings, which are fortunately still preserved today, and their copies are also stored in the sound archive at the GNI of ZRC SAZU, and as such they rank among the oldest European ethnomusicology field recordings because the phonograph started being used more frequently in Europe for ethnomusicology research only after 1900, and on a major scale after 1910.

Slovenian folk music was first recorded by researchers and collectors from abroad, including two very well-known and important folk music collectors of that time, Béla Vikár and Eugenia Lineva. They were among the pioneers in using phonographs in ethnomusicology and they strongly supported expanded use of the phonograph in field recordings of folk music. Phonograph recordings of Slovenian folk music were also made by associates from the first European sound archives: the *Phonogrammarchiv* in Vienna and the *Phonogramm-Archiv* in Berlin. It is therefore no wonder that today the originals of the first sound recordings of Slovenian folk music are stored in old, recognized sound archives and other respected research institutions; in addition to the sound archives mentioned above in Vienna and Berlin, these include the Pushkin House Institute of Russian Literature at the Russian Academy of Sciences in St. Petersburg and the Ethnographic Museum in Budapest.

Recordings of Slovenian folk music are also included in two lists of world heritage. Together with other historical material from the Vienna *Phonogrammarchiv*, since 1999 ten recordings of Slovenian soldiers' songs have been included in UNESCO's Memory of the World register, as well as recordings of Slovenian songs from the same year in the Küppers-Sonnenberg collection at the Berlin *Phonogramm-Archiv*.

Slovenians themselves also sought to make sound recordings of their folk music relatively early. As part of the program *Das Volkslied in Österreich*, the chairman of the Committee for the Collection of Slovenian Folk Songs, Karel Štrekelj, planned

systematic and extensive sound recording from the founding of the committee, which was connected with the purchase of at least two recording devices and a large number of cylinders. Starting in 1905, Štrekelj considered recording folk part-songs to be the area of research that called the most urgently for using phonographs. Judging from the information available, the systematic nature and breadth of these plans for sound recording were far ahead of all the other national committees included in the folk-song collection program for Austria-Hungary. In addition, the argument that the phonograph was an objective device that made faithful recordings and served as an outstanding aid for later musical notation, and that cylinders could be preserved as verifiable material and a reference for musical notation, paved the way for new research methodology. Unfortunately, because of disagreement by the main committee in Vienna, these advanced ideas remained unrealized for several years. When the Slovenian committee finally acquired a phonograph in 1914, after Štrekelj had already died, and Juro Adlešič succeeded in making the first recordings (albeit more at random than through careful planning), the committee members were very enthusiastic about what they heard and they made grand plans for further recording. However, because of the ensuing outbreak of the First World War, which halted the committee's work, this turned out to be one of its last major activities; indeed, this was the first and only endeavor to make phonograph recordings. Despite the fact that much of this collection was destroyed or lost, the audio material that is preserved today represents an exceptional ethnomusicological document of folk singing in Slovenia. The quantity of material recorded (probably 38 cylinders with recordings of folk songs from White Carniola) and the number of preserved cylinders (19, of which 10 are whole) is also comparable to the quantity of recorded and preserved material from other nations that were recording their folk music at that time as part of the program *Das Volkslied in Österreich*. It is characteristic of the Slovenian recordings from White Carniola that the cylinders contain complete recordings of songs or that the songs take up the entire cylinder; that is, they are not merely the beginnings or first stanzas of songs, as was the practice in other lands where this kind of recording took place.

During the early period of sound recording, not only did researchers from abroad record Slovenian folk music, but Slovenian researchers also studied and recorded the folk music of other nations. One such researcher was Matija Murko, an internationally recognized scholar and researcher of folk epics. During his field expeditions throughout the Balkans, from 1912 onwards he recorded extensively and left behind a rich collection of sound recordings that are preserved at the *Phonogrammarchiv* in Vienna and at the HAZU archive in Zagreb. His field recordings are accompanied by detailed documentation about the recording process and rich photographic material, giving the recordings even greater value.

For a long time, scholars were only vaguely familiar with most of the first sound

recordings of Slovenian folk music or simply did not know of them at all. It is therefore no surprise that access to the audio material in these collections was very limited; nearly all of the new copies of old recordings of Slovenian folk music were not made until the 1990s or later.

With the exception of Juro Adlešič's recordings, Slovenians do not have access to old sound recordings of their folk music on the original carriers, but only to copies made from them. Such copies are associated with quite a number of deficiencies. First of all, the documentation accompanying the original recordings is often not included with the copies. Therefore researchers studying the copies are often unaware of the technical, methodological, and historical circumstances that accompanied the making of the original recordings, and they also do not have information about the performers, the repertoire, and other ethnological and documentary data. This impoverishes the sound recordings as a scholarly resource because it is difficult to properly contextualize them among other material and evaluate them. It is also necessary to be aware that such copies, especially copies of older sound carriers, express not only the original sound recording, but also the entire methodological and technical process of recording – that is, all of the equipment used, its state and setup, and any “corrections,” editing, or other interference in the sound recording. Because methodological and technical information is usually poorly documented when re-recording audio material, we often do not know how faithful a copy is to the original. Older copies in particular have very deficient accompanying documentation. For various technical and methodological reasons, older copies typically also have worse technical quality and do not properly express the original recording. This can strongly influence the perception, interpretation, and use of recorded material.

The fact that ethnomusicologists often know too little about the historical, methodological, and technical limitations that influenced the first field recordings in ethnomusicology is also connected with this. They consequently accept sound recordings as a reliable scholarly resource, although they are not per se, not even in the case of modern sound recordings (cf. Kunej 2000). Old sound recordings, which are critically influenced by certain methodological and technical parameters of recording and later playback, are defined by these parameters, which must be taken into account when listening to the original carriers or copies made from them. Accompanying information about the performers, the performance method, the recording circumstances, the technology used, the historical circumstances, and so on can greatly contribute to proper interpretation of the material recorded, to defining certain technical parameters during playback and copying recordings from old carriers, and all of this together to evaluating recordings as scholarly resources.

VIRI IN LITERATURA

A Chronology ...

s. a. A Chronology of the Sound Recording Industry, 1878–1924. The Virtual Gramophone. <http://www.collectionscanada.ca/gramophone/m2-3009-e.html>, 16. 3. 2005.

Adlešič, Miroslav

1964 *Svet zvoka in glasbe*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Anleitung ...

1906 *Anleitung zur Sammlungen und Aufzeichnung. Fragebogen. "Das Volkslied in Österreich"*. Tiskovina.

1908 *Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Ozeanien. Fünfte Auflage*. Berlin: Königliches Museum für Völkerkunde in Berlin.

Bailey, James in Lobanov, Mikhail

1999 A Collection of Translations of Russian Folk Songs: E. E. Lineva's Visit to America (1892–1896). *SEEFA Journal* 4(2): 24–34. <http://www.virginia.edu/slavic/seefa/LI-NEVART.htm>, 2. 8. 2005.

Baker's ...

1971 Lineva. V: Nicolas Slominsky (ur.), *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 5. New York: G. Schirmer: 958–959.

Beardsley, Roger

s. a. A guide to playing 78 rpm records. http://clpgs.org.uk/78_playing_guide_page.htm, 27. 5. 2005.

Bezić, Jerko

2004 Ustni vir: dopisnica z dne 23. 12. 2004.

2004a Ustni vir: pogovor dne 5. 11. 2004.

2005 Ustni vir: pogovor dne 22. 2. 2005.

Bez nec, Peter

2002 *Glasbena industrija v svetu in pri nas*. Diplomsko delo. http://www.cek.ef.uni-lj.si/u_diplome/beznec367.pdf, 25. 2. 2004.

Bol'shaja ...

1954 Lineva Evgenija Eduardovna. V: *Bol'shaja sovetskaja ènciklopedija, vtoroe izdanie, t. 25*. Moskva: Gosudarstvennoe nauènoe izdatel'stvo »Bol'shaja sovetskaja ènciklopedija«: 144.

Borri, Shawn

s. a. Cylinder record History. The Edison Phonograph Works. http://members.tripod.com/~Edison_1/index.html, 22.7.2005.

Borwick, John

1997 Stylus maker to the world. A visit to the Expert Stylus Company. *ICRC (International Classical Record Collector)* Spring 1997: 69–73.

Bošković-Stulli, Maja

1966 Tragom ostavštine Matije Murka. *Narodna umjetnost* 4: 285–287.

Brady, Erika

1999 *A Spiral Way: how the phonograph changed ethnography*. Jackson: University Press of Mississippi.

Burt, Alexander D.

1963 Phonograph. V: Harry S. Ashmore (ur.), *Encyclopaedia Britannica, Volume 17*, Chichago (etc.): William Benton: 772B–773.

Ceribašić, Naila

2005 Ustni vir: pogovor dne 12. 5. 2005.

Columbia ...

1932 *Glavni katalog Columbia 1932. Engleski import. Samo električne snimke*. Zagreb: Columbia Graphophone Jugoslavensko d. d.

Dahlig, Piotr

2002 Early Field Recordings in Poland (1904–1939) and Their relations to Phonogram Archives in Vienna and Berlin. V: Gabriele Berlin in Artur Simon (ur.), *Music Archiving in the World. Paper presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*. Berlin: VWB – Verlag für Wiissenschaft und Bildung: 205–218.

Dahlig-Turek, Ewa

2004 From National Heritage to National Heritage. Sound Archive of the Institute in Warsaw. *Jahrbuch des Österreichisches Volksliedwerkes* 53/54: 162–169.

Deutsch, Walter in Hois, Eva Maria

2004 (ur.) *Das Volkslied in Österreich. Volkspoesie und Volksmusik der in Österreich lebenden Völker herausgegeben vom k.k Ministerium für Kultus und Unterricht*

Wien 1918. Bearbeiteter und kommentierter Nachdruck des Jahres 1918. (= *Corpus Musicae Popularis Austriacae, special volume*). Wien: Böhlau.

Domokos, Mária

- s. a. The Academic Workshop of Hungarian Folk Music Research. http://www.zti.hu/folkmusic/folk_music_research_workshop.htm, 21. 8. 2006.

Dovgaljuk, Iryna (Dovhal'uk, Iryna)

- 1999 Fonoarhiv Osypa Rozdol'skogo. V: *Visnyk L'vivs'kogo Universytetu, Serija filologična*, vyp. 27: 164–170.
2000 *Osyp Rozdol's'kyj: Muzyčno-etnografičnyj dorobok*. L'viv: TeRus. Disertacija.

Early Sound ...

- s. a. Early Sound Recording and the Invention of the Gramophone. The Virtual Gramophone. <http://www.collectionscanada.ca/gramophone/m2-3004-e.html>, 16. 3. 2005.

Elschek, Oskár

- 1961 Etnomuzikologia a elektroakustika. *Slovenský Národopis. Časopis Slovenskej Akadémie vied* 9: 295–309.
1975 Musikethnologie und Elektroakustik. V: Rolf Wilhelm. Brednich, et al. (ur.) *Handbuch des Volklides II*. München: Wilhelm Fink Verlag: 623–645.
2000 The collection of soldier songs in the Austro-Hungarian army from the time of World War I. V: Dietrich Schüller (ur.), *Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Gesamtausgabe der historischem Bestände 1899–1950, Serie 4: Soldatenlieder der k. u. k. Armee*. OeAW PHA CD 11. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: 38–48.
2002 Concepts and Strategies of Sound Archives in the Past and Present. V: Gabriele Berlin in Artur Simon (ur.), *Music Archiving in the World. Paper presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*. Berlin: VWB – Verlag für Wiissenschaft und Bildung: 426–434.

Enciklopedija ...

- 1990 Hubad, Matej. V: *Enciklopedija Slovenije, zvezek 4*. Ljubljana: Mladinska knjiga: 84.
1993 Murko, Matija. V: *Enciklopedija Slovenije, zvezek 7*. Ljubljana: Mladinska knjiga: 239.
1999 Štrekelj, Karel. V: *Enciklopedija Slovenije, zvezek 13*. Ljubljana: Mladinska knjiga: 148.

Encyclopédie ...

- 1958 Vikár Béla. V: Francois Michel (ur.), *Encyclopédie de la musique*, 3. Paris: Fasquelle: 858.

Fadeyev, Vitaliy et al.

- 2003 Reconstruction of Mechanically Recorded Sound from an Edison Cylinder using

Three Dimensional Non-Contact Optical Surface Metrology. <http://www-cdf.lbl.gov/~av/cylinder-paper-PVF.pdf>, 22. 9. 2005.

Fedun, Iryna

2005 Ustni vir: elektronska pošta z dne 5. 7. 2005.

Felföldi, László

2006 Ustni vir: elektronska pošta z dne 19. 2. 2006 in pogovor dne 20. 4. 2006.

Friedman, Howard S.

2002 Matrix and Catalog Numbers in G&S Discography. <http://www.cris.com/~Oakapple/gasdisc/matrix1.htm>, 1.9.2005.

Gebrauchs ...

1902 *Gebrauchs-Anweisung für Excesior-Apparat C. CC. u. Kn.* Tipkopis.

Gippius, E. V.

1936 Fonogramm-arhiv Fol'klornoj sekcii Instituta antropologii, ètnografii i arheologii Akademii Nauk SSSR. *Sovetskij fol'klor* 4–5: 405–413.

Glonar, Joža

1952 Matija Murko. V: *Slovenski biografski leksikon, druga knjiga*. Ljubljana: SAZU: 169–175.

Gronow, Pekka in Saunio, Ilpo

1998 *An International History of the Recording Industry*. London: Wellington House.

Haid, Gerlinde

1979 Methodologie Volksmusikalischer Feldforschung in Österreich. *Das Schallarchiv* 5: 14–28.

Hajek, Leo

1916 *Bericht über die Ergebnisse der auf Anregung des k.u. k. Kriegsministeriums durchgeführten Sammlung von Soldatenliedern aus dem Kriege von 1914 – 1916. (= Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien, 42. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission)*. Wien: Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien.

Hornbostel, Erich Moritz von

1909 Antwort (am 29. Mai) auf die Anfrage des prof. Schmidt. V: *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht*. Wien: Wiener Kongreßausschuß: 225–226.

1923 Phonographische Methoden. V: Emil Abderhalden (ur.) *Sonderabdruck aus dem Handbuch der biologischen Arbeitsmethoden*. Berlin: Urban & Schwarzenberg: 419–438.

Hostinský, Otakar

1909 Demonstrationen von tschechischer Dudelsackmusik am Phonographen. V: *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht.* Wien: Wiener Kongreßausschuß: 296–297.

Hoyer ...

- s. a. 1 *Matt Hoyer – Deceased Category – Inducted 1987.* International Polka Association. <http://www.internationalpolka.com/hoyer.htm>, 2. 12. 2004.
- s. a. 2 *Matt Hoyer 1891 – 1960.* National Cleveland Style Polka Hall of Fame. www.clevelandstyle.com, 2. 12. 2004.

Instructions ...

1903 *Instructions pour se servir du phonographe "XX^e siècle". Dernière création – modèle 1903.* <http://www.archeophone.org/catalogues>, 6. 9. 2004.

Jackovski, Jacek

- 2004 *Save for the Future. Chosen aspects of preservation and protecting phonographic collection of The Institute of Art of Polish Academy of Science in Warsaw.* Tipkopolis: 1–17.
- 2005 Ustni vir: elektronska pošta z dne 25. 5. 2005.

Kaferle, Louis

s. a. *Matthew Arko – Hoyer.* Tipkopolis.

Kann-Novikova, Elisaveta I.

1952 *Sobiratel'nica russkikh narodnyh pesen Evgenija Lineva.* Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo.

Karska, Tatjana S. (Karskaja, Tat'jana S.)

1958 O poezdke E. E. Linevoj v Krajnu letom 1913 goda. *Russkij fol'klor* 3: 308–312.

Katalog I

1922 *Katalog I der Platten 1–2000 des Phonogramm-Archives der Akademie der Wissenschaften in Wien.* Sigmund Exner (ur.), Wien: Phonogramm-Archiv der Akademie der Wissenschaften.

Katalog II

s. a. *Phonogramm-Matrizen über 2001.* Tipkopolis.

Katalog III

s. a. *Verzeichnis der Schallplatten (aufnahmen).* Tipkopolis.

Katičić, Radoslav

1999 Milan von Rešetar's expedition to Croatia. V: Dietrich Schüller (ur.), *Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Gesamtausgabe der historischem Bestände 1899-1950, Serie 1: The First Expe-*

ditions 1901 to Croatia, Brazil, and the Isle of Lesbos. OEAW PHA CD 7. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: 17–21.

Kellogg, Edward W.

1963 Phonograph. V: Harry S. Ashmore (ur.), *Encyclopaedia Britannica, Volume 17*, Chicago (etc.): William Benton: 772B–773.

Kolessa, Filaret

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

Kratochvíl, Matěj

2005 Phonographic Commission of the Czech Academy of Sciences and Arts. V: Lubomír Tyllner (ur.) *Podoby evropské lidové hudby II: Lidová hudba ve sbírkách Etnologického ústavu AV ČR 1909–2005*. Praha: Etnologický ústav AV ČR: 19–21.

Kuba, Ludvik

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

1909 Einiges über das istrodalmatinisches Lied. V: *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht*. Wien: Wiener Kongreßausschuß: 271–276.

Kumer, Zmaga

1959 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: 203–211.

1970 (ur.) *Slovenske ljudske pesmi - Pripovedne pesmi*. Ljubljana: Slovenska matica.

1995 Štrekljevo delo za slovensko ljudsko pesem. V: Rajko Muršič in Mojca Ramšak (ur.), *Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj. Zbornik prispevkov s kongresa Ljubljana, Cankarjev dom, 24.–27. oktober 1995*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete: 9–19.

Kunej, Drago

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

2000 *Akustične lastnosti mikrofonom in njihov vpliv na kakovost terenskega snemanja ljudske glasbe*. Magistrska naloga.

Kunej, Rebeka

2004 Nekateri pojavi plesnega folklorizma v Beli krajini do druge svetovne vojne. *Traditiones* 33/2: 181–192.

Lechleitner, Franz

- 1990 A Newly Constructed Cylinder Replay Machine for 2-inch Diameter Cylinders. V: *Proceedings of the Third Joint Technical Symposium. Ottawa, May 3–5 1990*. Ottawa: Canadian Museum of Civilization: 145–148.
- 1999 Technology of the first recordings. V: Dietrich Schüller (ur.), *Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Gesamtausgabe der historischen Bestände 1899–1950, Serie 1: The First Expeditions 1901 to Croatia, Brazil, and the Isle of Lesbos*. OEAW PHA CD 7. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: 14–16.
- 2000 Recording technology of the soldier songs. V: Dietrich Schüller (ur.), *Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Gesamtausgabe der historischen Bestände 1899–1950, Serie 4: Soldatenlieder der k. u. k. Armee*. OEAW PHA CD 11. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: 37–38.
- 2004 Schellacks sind nicht nur zum Hören da. Leitfaden für Interessierte. V: Christiane Hofer (ur.) *Rundschrift – Circolare*. Wien: Gesellschaft für historische Tonträger e.V.: brez označbe strani.
- 2006 Ustni vir: pogovor dne 9. 3. 2006.

Lechleitner, Gerda

- 1999 On the oldest recordings in the Phonogrammarchiv. V: Dietrich Schüller (ur.), *Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Gesamtausgabe der historischen Bestände 1899–1950, Serie 1: The First Expeditions 1901 to Croatia, Brazil, and the Isle of Lesbos*. OEAW PHA CD 7. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: 12–13.
- 2000 On the soldier songs. V: Dietrich Schüller (ur.), *Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Gesamtausgabe der historischen Bestände 1899–1950, Serie 4: Soldatenlieder der k. u. k. Armee*. OEAW PHA CD 11. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: 35–36.
- 2006 Ethnomusicology and the Historical Collections of the Phonogrammarchiv. <http://ethnomusicologie.free.fr/jetu-docs-pdf/jetu03-lechleitner.pdf>, 8.3.2006.
- 2005 Capturing Sound: The Phonograph in (Early) Folk Music Research. *Traditiones* 34(1): 101–110.
- 2006 Ustni vir: elektronska pošta z dne 18. 5. 2006.
- 2006a Ustni vir: pogovor dne 9. 3. 2006.

Library ...

- s. a. 1 Emile Berliner. Library of Congress, http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?berl:7:/temp/~ammem_02jd, 12. 10. 2008.
- s. a. 2 »Motoriziran gramofon«. Library of Congress, <http://memory.loc.gov/mbrs/berl/berlp/12040201v.jpg>, 12. 10. 2008.

Letopis

- 1958 Inštitut za slovensko narodopisje. *Letopis SAZU* 8: 139–145.
- 1989 Glasbenonarodopisni inštitut. *Letopis SAZU* 40: 301–307, 347–351.

Linjova, Jevgenija E. (Lineva, Evgenija Ė.)

- 1909 Über neue Methoden des Folklores in Russland. V: *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht.* Wien: Wiener Kongreßausschuß: 233–244.
- 1958 Poezdka v Krajnu letom 1913 g. *Russkij fol'klor* 3: 313–320.

Logar, Engelbert

- 1996 *Das Slowenische Volkslied in Kärnten auf Platten, LP's, MC's, CD's und bei Radio Kärnten. Ein diskographischer Überblick über slowenische Choraufnahmen in Kärnten von 1931–1996.* Pesmi in glasba z južne Koroške 12. Graz: Hochschule für Musik und darstellende Kunst.

Magid, S. D.

- 1936 Verzeichnis der Sammlungen im Phonogramm-Archiv der folkloristischen Sektion des Institutes für Anthropologie, Ethnographie und Archäologie der Akademie der Wissenschaften der USSR. Tipkopolis, prevod iz ruskega izvirnika, objavljenega v *Sovetskij fol'klor* 4–5.

Marošević, Grozdana

- 2005 Ustni vir: pogovor dne 12.5.2005.

Manga, János

- 1969 *Hungarian Folk Songs and Folk Instruments.* Budapest: Corvina.

Myers, Helen

- 2006 Russia and Ukraine. *Ethnomusicology*, §II, 3: History to 1945: Southern and eastern Europe. L. Macy (ur.), *Grove Music Online*. [http://nukweb.nuk.uni-lj.si:2151, 12.2.2006](http://nukweb.nuk.uni-lj.si:2151,12.2.2006).
- 2006a Hungary. *Ethnomusicology*, §II, 3: History to 1945: Southern and eastern Europe. L. Macy (ur.), *Grove Music Online*. [http://nukweb.nuk.uni-lj.si:2151, 12.2.2006](http://nukweb.nuk.uni-lj.si:2151,12.2.2006).

Murko, Matija

- 1912 *Bericht über phonographische Aufnahmen epischer, meist mohammedanischer Volkslieder im nordwestlichen Bosnien im Sommer 1912.* (= 30. Mitteilung der Phonogrammarchives-Kommission). Wien: Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien.
- 1915 *Bericht über phonographische Aufnahmen epischer Volkslieder im mittleren Bosnien und in der Herzegowina im Sommer 1913.* (= 37. Mitteilung der Phonogrammarchives-Kommission). Wien: Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien.
- 1929 Velika zbirka slovenskih narodnih pesmi z melodijami. *Etnolog* 3: 5–54.
- 1951 *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike – Putovanja u godinama 1930–1932.* Zagreb: JAZU.
- 1951a *Spomini.* Ljubljana: Slovenska matica.

Murko, Vladimir

- 1953 Moji spomini na očetovo potovanje po sledovih srbsko-hrvatske narodne epike. V: *Ptujski zbornik 1893–1953*. Ptuj: Muzejsko društvo: 76–81.
- 1963 Sudbina literarne ostavštine i fonografskih snimaka srpskohrvatskih epskih pjesama Matije Murka. *Narodna umjetnost* 2: 107–137.

Muzička ...

- 1963 Lineva. V: Josip Andreis (ur.), *Muzička enciklopedija, 2*. Zagreb: Jugoslavenski Leksikografski zavod: 109.

Navodila ...

- 1906 *Navodila in vprašanja za zbiranje in zapisovanje narodnih pesmi, narodne godbe, narodnih plesov in šeg, ki se nanašajo na to*. Ljubljana: Zadrúžna tiskarnica.

Neménth, Ištván

- 2007 Ustni vir: pogovor dne 2. 4. 2007.

Plocek, Jiří

- 1998 Janáček's most important 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, Institute of Ethnography and Folklore Studies of the Czech Academy of Sciences: 129–138.

Polívka, Jiří

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

Pollak, Hans Wolfgang

- 1909 *Ausrüstung der von Akademien und Gesellschaften zu entsendenden Reisenden, mit besonderer Rücksicht auf musikwissenschaftliche Zwecke*. V: *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht*. Wien: Wiener Kongreßausschuß: 224–225.

Procházková, Jarmila

- 1998 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, Institute of Ethnography and Folklore Studies of the Czech Academy of Sciences: 112–116.

Rogelj Škafar, Bojana

- 1995 Slovenski etnografski muzej od ustanovitve do danes. V: Rajko Muršič in Mojca Ramšak (ur.), *Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj. Zbornik prispevkov s kongresa Ljubljana, Cankarjev dom, 24.–27. oktober 1995*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete: 213–220.

Sage, Glenn

2005 Early Recorded Sounds and Wax Cylinders. <http://www.tinfoil.com/earlywax.htm>, 21. 7. 2005.

Sárosi, Bálint

1990 *Volksmusik. Das ungarische Erbe*. Budapest: Corvina.

Scheirl, Franz

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

Schüller, Dietrich

1999 General editor's preface. V: Dietrich Schüller (ur.), *Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Gesamtausgabe der historischen Bestände 1899–1950, Serie 1: The First Expeditions 1901 to Croatia, Brazil, and the Isle of Lesbos*. OEAW PHA CD 7. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: 9–11.

1999a (ur.) *Phonogrammarchiv*. Wien: Austrian Academy of Sciences.

2000 (ur.) *Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Gesamtausgabe der historischen Bestände 1899–1950, Serie 4: Soldatenlieder der k. u. k. Armee*. OEAW PHA CD 11. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Sebő, Ferenc

2006 *Vikár Béla népzenei gyűjteménye*. Budimpešta: Hagyományok Háza, Néprajzi Múzeum.

Shoenherr, Steve E.

2003 Early Sound Recordings in the Field. <http://history.acusd.edu/gen/recording/field.html>, 26. 3. 2004.

2005 The Recordings Technology History. <http://history.acusd.edu/gen/recording/notes.html>, 20. 9. 2006.

Simon, Artur

2000 The Musical Traditions of Mankind in the Berlin Phonogramm-Archive 1900–2000. Collecting, Preserving, Researching and Communicating. V: Artur Simon (ur.), *The Berlin Phonogramm-Archive 1900–2000. Collections of Traditional Music of the World*. Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung: 47–64.

2000a (ur.) *The Berlin Phonogramm-Archive 1900–2000. Collections of Traditional Music of the World*. Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Smirnov, D. V.

1996 Pervye etnografičeskie koncerty v Moskve. V: *Živaja starina* 2: 20–24. Citirano po <http://ru.narod.ru/sta/konzert.html>, 1.3.2006.

Spottswood, Richard K.

1990 *Ethnic Music on Records. A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 to 1942*. Chicago: University of Illinois Press.

Strajnar, Julijan

1989 Lepa Ane govorila... Prvi zvočni posnetki v Beli krajini. *Folklorist* 10(1–2): 1–99.

2006 Ustni vir: pogovor dne 27. 7. 2006.

Stumpf, Carl

1908 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: 65–84.

Širola, Božidar in Gavazzi, Milovan

1931 Muzikološki rad Etnografskog muzeja u Zagrebu od osnutka do konca g. 1929. *Narodna starina* 10: 3–40.

Tari, Lujza

2002 The History of Phonograph and Digital Sound Recordings and a North Hungarian Village between 1896 and 2000. V: Gabriele Berlin in Artur Simon (ur.), *Music Archiving in the World. Paper presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*. Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung: 458–467.

2004 Antal Molnár, a Hungarian Musician as Ethnomusicologist. *Jahrbuch des Österreichisches Volksliedwerkes* 53/54: 83–96.

The Janáček ...

s. a. Leoš Janáček. The Janáček Archive and Museum, Brno. <http://www2.rhnc.ac.uk/Music/Janacek/>, 12. 10. 2008.

Thiel, Helga in Deutsch, Walter

2004 Historical sound documents of folk music in Austria. V: Dietrich Schüller (ur.), *Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Gesamtausgabe der historischen Bestände 1899–1950, Serie 8: Österreichisches Volksmusik (1902–1939)*. OEAW PHA CD 22. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: 32–37.

Tyllner, Lubomír

1999 *Nejstarší zvukové záznamy lidové hudby v Čechách I.: Dudy a dudácká muzika 1909*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky.

2005 Ustni vir: pogovor dne 17. 11. 2005.

Tyllner, Lubomír in Thořová, Věra

2004 Ve svobodném státě. Státní ústav pro lidovou píseň (1919–1952). V: Lubomír Tyllner

in Marcela Suchomelová (ur.), *Etnologický ústav Akademie věd České republiky 1905–2005*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky: 25–39.

Tominšek, Josip

- 1937 Prvo sestavno nabiranje slovenskih narodnih napevov. *Časopis za zgodovino in narodopisje* 32: 308–320.
- 1952 Prof. dr. Karel Štrekelj in nabiranje slovenskih narodnih napevov. *Slovenski etnograf* 5: 169–178.

Toncrová, Marta

- 1998 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, Institute of Ethnography and Folklore Studies of the Czech Academy of Sciences: 138–145.
- 2005 Acoustic Documentation in the Brno Department of the Institute of Ethnology. V: Lubomír Tyllner (ur.) *Podoby evropské lidové hudby II: Lidová hudba ve sbírkách Etnologického ústavu AV ČR 1909–2005*. Praha: Etnologického ústavu AV ČR: 22–27.

Urbancová, Hana

- 2005 K obsahovej rekonštrukcii prvých fonografických nahrávik slovenskej l'udovej hudby. Tipkopis.

Vajdman, P. E.

- 2003 »My uslyšali golos Čajkovskogo...«. V: *P. I. Čajkovskij. Zabytoe i novoe. Al'manah*, vyp. 2. Moskva: Dom-muzej P. I Čajkovskogo v Klinu. Citirano po <http://www.belcanto.ru/article21112003.html>, 6. 1. 2006.
- s. a. Čajkovskij v vospominanijah sovremennikov. <http://www.tchaikov.ru/sovr.html>, 6.1.2006.

Victor ...

- 1925 *Victorjevi Recordi v Slovenščini. Victor records in Slovenian*. New Jersey: Victor Talking Machine Company.
- 1925a *Victor Slovenské Recordy. Victor Slovak records*. New Jersey: Victor Talking Machine Company.

Wiedmann, Albrecht

- 2006 Ustni vir: pogovor dne 7. 3. 2006.

Wikipedia ...

- s. a. Thomas Alva Edison. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Edison_and_phonograph_edit1.jpg, 12. 10. 2008.

Vrčon, Robert

- 2000 Poročilo o delu in ugotovitvah pri pregledu fonografskih posnetkov 47 slovenskih

ljudskih pesmi E. Linjove, shranjenih v Fonogramarhivu Inštituta ruske literature RAZ v St. Peterburgu. Tipkopis: 1–12.

Vujičić, Tihomir

1978 *Muzičke tradicije južnih Slovena u Mađarskoj*. Budimpešta: Preduzeće za izdavanje udžbenika.

Vurnik, Stanko

1926/27 Kr. etnografski muzej v Ljubljani, njega zgodovina, delo, načrti in potrebe. *Etnolog* 1: 139–144.

1928 O novih pridobitvah, delu in potrebah kr. etnografskega muzeja v Ljubljani. V: *Etnolog* 2: 80–83.

1929 Kr. etnografski muzej v Ljubljani v letu 1928. *Etnolog* 3: 196–199.

1931 Studija o glasbeni folklori na Belokranjskem. *Etnolog* 4: 165–186.

1931a Kr. etnografski muzej v Ljubljani v letu 1929./30. *Etnolog* 4: 212–245.

Ziegler, Susanne

2000 The Wax Cylinder Project in Rescue of the Largest Collection of Old Sound Documents of Traditional Music from Around the World. Wax Cylinders and Schellac records of the Berlin Phonogramm-Archiv. V: Artur Simon (ur.), *The Berlin Phonogramm-Archiv 1900–2000. Collections of Traditional Music of the World*. Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung: 189–202.

2000a List of the Berlin Phonogramm-Archiv's Cylinder Collections. V: Artur Simon (ur.), *The Berlin Phonogramm-Archiv 1900–2000. Collections of Traditional Music of the World*. Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung: 228–238.

2004 Historical Sound Recordings from Southeastern Europe and Their Significance for Ethnomusicological Studies Today. V: Bruno B. Reuer (ur.) *Vereintes Europa – Vereinte Musik? Vielfalt und soziale Dimensionen in Mittel- und Südosteuropa. Beiträge des Internationalen Symposium in Ljubljana (19.–23. September 2001)*. Berlin: Weidler Buchverlag: 171–182.

2006 *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin.

2006a Ustni vir: elektronska pošta z dne 13. 7. 2006.

ARHIVSKI VIRI

A-OSNP (= Arhiv Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi na Glasbenonarodpisnem inštitutu ZRC SAZU)

mapa 1. Anlage C2: *III Abschnitt, Weisungen für die möglichst genaue Niederschrift der Melodien*, s. a.

mapa 1. Anlage H: *Präliminare der slovenischen Arbeitsausschussen für das Werk "Österreichisches Volkslieder" für den Rest des Jahres 1905 und für das Jahr 1906*, s. a.

mapa 1. *Dnevni red za prvo sejo delovnega odbora slovenskega za publikacijo ministrstva za bogočastje in nauk "Avstrijske narodne pesmi"*, s. a.

- mapa 1. Štrekljevo pismo z dne 27. 5. 1905.
- mapa 2, 1906 - priloga B2. Rokopisni osnutek dopisa ministrstvu, s. a.
- mapa 2, 48-29. Pismo K. Štreklja M. Hubadu z dne 12. 12. 1906.
- mapa 2, 58-29. Pismo K. Štreklja odbornikom. Osnutek, s. a.
- mapa 2, št. 14/5. Pismo K. Štreklja Ludviku Kubi, s. a.
- mapa 2, št. 35/19. Pismo K. Štreklja M. Hubadu z dne 27. 11. 1906.
- mapa 2, Z. 41/19. Pismo K. Štreklja M. Hubadu z dne 27. 11. 1906.
- mapa 2. Pismo K. Štreklja M. Hubadu z dne 31. 12. 1906.
- mapa 3, add 36/70. *Präliminare und Arbeitsprogramm des slovenischen Arbeitsausschusses für die Publikation "Oesterreichische Volkslieder" für das Jahr 1907* z dne 30. 1. 1907.
- mapa 3, add št. 144/76. *Präliminare und Arbeitsprogramm des slovenischen Arbeitsausschusses für die Publikation "Das Volkslied in Österreich" für das Jahr 1910.* Osnutek, s. a.
- mapa 3, št. 120/61. *Präliminare und Arbeitsprogramm des slovenischen Arbeitsausschusses für die Publikation "Österreichische Volkslieder" für das Jahr 1909.* Osnutek, s. a.
- mapa 3, št. 39/79. Pismo K. Štreklja M. Hubadu z dne 9. 7. 1907.
- mapa 3, št. 48/94. *Präliminare und Arbeitsprogramm des slovenischen Arbeitsausschusses für die Publikation "Österreichische Volkslieder" für das Jahr 1908.* Osnutek, s. a.
- mapa 3, št. 72/35. *Zapisnik o seji delovnega odbora za nabiranje slov. narodnih pesmi dne 30.1.1907 v pisarni "Glasbene matice".*
- mapa 3, št. 78/39. Dopis ministrstva na Dunaju K. Štreklju z dne 22. 6. 1907.
- mapa 5, št. 112. *Letno poročilo za l. 1912 o delovanju delovnega odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi* z dne 31. 1. 1913.
- mapa 5. Dopisnica prof. Johana Golloba M. Murku z dne 25. 6. 1913.
- mapa 5. *Einladung zur Sitzung des leitenden Hauptausschusses für "das Volkslied in Österreich" am 13. und 14. Juni 1913.* S. a.
- mapa 5. Poročilo o delu OSNP za leto 1912 in predlog predračuna za leto 1913. Osnutek, 8. 5. 1913.
- mapa 6, št. 54. Pismo A. Štritofa M. Murku z dne 27. 1. 1914.
- mapa 6. Poročilo o delovanju OSNP za leto 1913 in predračun za leto 1914. Osnutek, 20. 2. 1914
- mapa 7, add. št. 28. *Zapisnik o seji delovnega odbora za nabiranje slov. narodnih pesmi dne 14. 12. 1906.*
- mapa 7, št. 23. Pismo M. Murka A. Štritofu z dne 17. 7. 1913.
- mapa 7, št. 26. Pismo M. Murka A. Štritofu z dne 31. 7. 1913.
- mapa 7, št. 36. Vabilo na sejo ožjega odbora, poslano A. Štritofu dne 19. 12. 1913.
- mapa 8. *7. zapisnik seje ožjega odbora za sl. n. p. dne 18. 6. 1914.*
- mapa 8. Pismo F. Milčinskega M. Hubadu z dne 23. 5. 1914.
- mapa 8. Pismo z vabilom na sejo OSNP in dnevni redom z dne 5. 4. 1913.
- mapa 8. *Rechnung über dem slavischen Arbeitsausschuss für die Publikation Oesterr. Volkslieder pro 1913 gewährten Verlag* z dne 14. 2. 1914.
- mapa 8. *Seja ožjega odbora ljubljanskega za nabiranje slov. nar. pesmi, dne 17. decembra 1916.*

- mapa 8. *Vabilo k seji ožjega odseka ljubljanskih odbornikov odbora za nabiranje nar. pesmi* z dne 11. 2. 1914.
- mapa 8. *Verrechnung pro 1914 (I.I. bis 30.VI.)* z dne 30. 6. 1914.
- mapa 11. Ocena potrebnih sredstev za aktivnosti OSNP. Osnutek, s. a.
- mapa 11. Dopis K. Štreklja odbornikom z dne 6. 12. 1905.
- mapa 11. Pismo K. Štreklja M. Hubadu z dne 9. 1. 1907.
- mapa 11. Pismo K. Štreklja odbornikom z dne 24. 11. 1906.
- mapa 11. Pismo K. Štreklja odbornikom z dne 5. 3. 1906.
- mapa 14, št. 38. Dopis podjetja A. Wertheim G.m.b.H. A. Štritofu z dne 3. 1. 1914.
- mapa 14, št. 42. Pismo A. Štritofa M. Murku z dne 17. 1. 1914.
- mapa 14, št. 43b. Dopis podjetja A. Wertheim G.m.b.H. A. Štritofu z dne 5. 2. 1914.
- mapa 14, št. 57. Dopis A. Štritofa podjetju A. Wertheim G.m.b.H. z dne 6. 2. 1914.
- mapa 14, št. 61. Pismo M. Murka ožjemu odboru z dne 23. 2. 1914.
- mapa 14, št. 61. Pismo ožjemu odboru v Ljubljani z dne 23. 2. 1914.
- mapa 14, Zl. 62. Dopis A. Štritofa podjetju A. Wertheim G.m.b.H. z dne 19. 6. 1914.
- zapisniki, št. 15. Pismo M. Murka A. Štritofu z dne 26. 6. 1913. Vloženi listi v zvezek zapisnikov.
- zapisniki. *Zvezek zapisnikov sej OSNP od leta 1913 naprej.*

A-GNI (=Arhiv Glasbenonarodopisnega inštituta na Glasbenonarodopisnem inštitutu ZRC SAZU)

- mapa 1956–1957, št. 54/58. Poročilo o delu in problemih Glasbeno-narodopisnega inštituta. 28. 9. 1958.
- mapa 233. Niko Štritof, Bela krajina. 10.644–10.678.
- mapa 491, št. 338/6. Dopis V. G. Bazanova I. Grafenauerju z dne 30. 6. 1958.
- mapa Seznam valjev. Popis presnetkov in tehnični parametri presnemavanja z dne 13. 10. 1988.
- mapa Stokovna korespondenca 1957, št. 15/2-57. Popis prevzete zbirke OSNP z dne 18. 5. 1957.
- mapa Terenski zapisniki. Tzap 10. Hojer trio, 12. 3. 1996.
- mapa Terenski zapisniki. Tzap 8. Železniki, 8. 2. 1995.
- mapa Vikár Béla. Dopis J. Strajnarja A. Viktoroviču z dne 25. 9. 1992.
- mapa Lineva. Dopis M. Golež akademiku M. Brzinu z dne 2. 12. 1996.
- mapa Znanstvena korespondenca 1934, Zn. dps. 2/1(1). Dopis M. Schneiderja tajniku *Znanstvenega društva za humanistične vede Univerze kralja Aleksandra F. Ramovšu* z dne 10. 9. 1934.
- mapa Znanstvena korespondenca 1935, št. 126. Dopis F. Marolta Josipu Širokemu z dne 14. 12. 1935.

A-SEM (=Arhiv Slovenskega etnografskega muzeja v Slovenskem etnografskem muzeju)

3. inventarna knjiga.
- mapa 1927, št. 48/1927. Dopis Velikega župana ljubljanske oblasti Odboru za nabiranje slovenskih narodnih pesmi z dne 31. 3. 1927.
- mapa 1927, št. 53/1927. Dopis Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi ravnateljstvu Etnografskega muzeja z dne 31. 3. 1927.

mapa 1927, št. 60/1927. *Zapisnik spisan pri oddaji narodnih pesmi z dne 30. 4. 1927.*
 mapa RA, št. 56. Popis zbirk Etnografskega muzeja leta 1950.
 mapa RA, št. 90. *Poročilo Glasbeno narodopis. institutu za UNESCO z dne 7. 8. 1952.*

A-ISN (= Arhiv Inštituta za Slovensko narodopisje na Inštitutu za Slovensko narodopisje ZRC SAZU)

mapa 1956, št. 179. Pismo I. Grafenauerja L. Bavdek z dne 24. 7. 1956.
 mapa 1956, št. 181. Dopis M. O. Skripilja predsedniku SAZU z dne 31. 7. 1956.
 mapa 1956, št. 183. Pismo L. Bavdkove I. Grafenauerju z dne 30. 7. 1956.
 mapa 1956, št. 285a. Dopis M. O. Skripilja I. Grafenauerju z dne 8. 10. 1956.
 mapa 1956, št. 285b. Dopis M. O. Skripilja I. Grafenauerju, brez datuma (domnevno november 1956).
 mapa 1957, št. 285c. Dopis V. E. Guseva I. Grafenauerju z dne 30. 3. 1957.
 mapa 1957, št. 285d. Dopis T. S. Karske I. Grafenauerju z dne 5. 7. 1957.
 mapa 1957, št. 285e. *Besedila Pesmi, ki jih je zapisala Linjova leta 1913 v vasi Bled v izvedbi moškega zbora (9 delavcev na železnici in dve dekleti). Kopije s fonografskih valjev.*
 mapa 1957, št. 285f. *Pripombe k tekstnim zapisom E. Lineve.*
 mapa 1957, št. K285. Rokopisni osnutek zbranih biografskih podatkov.
 mapa 1957, št. K337. Pismo V. E. Guseva L. Bavdek z dne 24. 9. 1957.
 mapa 1957, št. 337. Dopis V. E. Guseva I. Grafenauerju z dne 24. 9. 1957.
 mapa 1957, št. 338. Dopis Milka Matičetova L. Bavdek z dne 18. 10. 1957.

A-IEF (= Arhiv Inštituta za etnologijo in folkloristiko na Institutu za etnologiju i folkloristiku v Zagrebu.)

mapa 1966/1, št. 11-1/66. Dopis M. Bošković-Stulli V. Murku z dne 4. 1. 1966.
 mapa 1967/1, št. 224/1. Dopis M. Bošković-Stulli Odboru za narodni život i običaje in Arhivu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti v Zagrebu z dne 15. 6. 1967.
 Popis presnetkov Murkovih valjev. Dokumentacijski oddelek IEF. Tipkopis.

A-NM (= Arhiv Etnografskega muzeja v Etnografskem muzeju [Néprajzi Múzeum] v Budimpešti)

karton 1220 (92896). Zbirka zvočnega gradiva Béle Vikárja.
 karton 1221 (92325). Zbirka zvočnega gradiva Béle Vikárja.
 karton 1224 (96328). Zbirka zvočnega gradiva Béle Vikárja.
 karton M. F. 1224a. Zbirka zvočnega gradiva Béle Vikárja.
 zvezek MH 1-1319. Popis zbirke valjev Béle Vikárja v Etnografskem muzeju v Budimpešti.

A-Majcen (= Zasebni arhiv Gabriela Majcna)

škafca 4, mapa 2. Pismo K. Štreklja G. Majcnu z dne 27. 5. 1905.

A-Sebő (= Zasebni arhiv Ferenc Sebjőja)

Osnutek dokumentiranja pesmi Marko skače. Kopija rokopisa.

SEZNAM SLIKOVNEGA GRADIVA

<i>Thomas Alva Edison okoli leta 1878 (Wikipedia ... s. a.)</i>	9
<i>Sl. 1 Fonavtograf iz leta 1857 (Early Sound ... s. a.)</i>	10
<i>Sl. 2 Edisonov fonograf iz leta 1879 (Shoenherr 2005)</i>	11
<i>Sl. 3 Grafofon na ročni pogon iz leta 1885, izdelan v Volta Laboratory (Shoenherr 2005)</i>	12
<i>Sl. 4 Grafofon podjetja Columbia iz leta 1897 na vzmetni pogon (Shoenherr 2005)</i>	14
<i>Emile Berliner (Library ... s. a. 1)</i>	15
<i>Sl. 5 Rekonstrukcija gramofona iz leta 1888 (Shoenherr 2005)</i>	16
<i>Sl. 6 Gramofon na ročni pogon iz leta 1894 (Shoenherr 2005)</i>	17
<i>Sl. 7 »Motorizirani gramofon« na vzmetni pogon (Library ... s. a. 2)</i>	17
<i>Jesse Walter Fewkes (Brady 1999: 54)</i>	26
<i>Sl. 8 Dva valja iz zbirke prvih terenskih posnetkov marca 1890 in nekoliko mlajši grafofon Columbia iz leta 1895 (Shoenherr 2003)</i>	26
<i>Frank Hamilton Cushing v oblačilih Indijancev Zuni (Brady 1999: 57)</i>	28
<i>Sl. 9 Frances Densmore med terenskim snemanjem s fonografom (Brady 1999: 92)</i>	29
<i>Leoš Janáček (The Janáček ... s. a.)</i>	32
<i>J. E. Linjova v 70. letih 19. stoletja (Kann-Novikova 1952: 27)</i>	33
<i>A. L. Linjov, mož J. E. Linjove (Kann-Novikova 1952: 49)</i>	35
<i>Sl. 10 Arhivski fonograf tipa V - 1927 (Širola in Gavazzi 1931: 24)</i>	41
<i>Sl. 11 Tri velikosti galvanskih negativov in odlitkov valjev z njih (Ziegler 2006: 397)</i>	45
<i>Sl. 12 Arhivski fonograf tipa III (Širola in Gavazzi 1931: 23)</i>	53
<i>Sl. 13 František Pospíšil na terenskem snemanju z arhivskim fonografom (Plocek 1998: 81)</i>	55
<i>Sl. 14 Labela gramofonske plošče podjetja Pathé s snemanj v Pragi (Thořová in Tyllner 2005: 31)</i>	58

Béla Vikár (<i>Sebő</i> 2006: 33).....	60
Sl. 15 Prva stran kartona številka 1 (<i>Sebő</i> 2006: 36)	63
Sl. 16 Druga stran kartona številka 1 (<i>Sebő</i> 2006: 37).....	64
Sl. 17 Druga stran kartona številka 1 s transkripcijo in popravki Béle Bartóka (<i>Sebő</i> 2006: 60).....	65
Sl. 18 Prva stran enega od terenskih zvezkov Béle Vikárja (<i>Sebő</i> 2006: 50).....	66
Sl. 19 Fonografiranje godcev, v ozadju Béla Vikár (<i>Sebő</i> 2006: 192)	67
Sl. 20 Zvočni arhiv na oddelku za muzikologijo Univerze v Poznau (<i>Dahlig</i> 2002: 207).....	71
Sl. 21 Del zbirke valjev Béle Vikárja v Etnografskem muzeju v Budimpešti, med katerimi so tudi posnetki slovenskih pesmi (Foto: D. K.).....	74
Sl. 22 Osnutek transkripcije besedila pesmi Marko skače (A- <i>Sebő</i> Osnutek).....	75
Sl. 23 Osnutek transkripcije melodij pesmi z valja št. 1224 (A- <i>Sebő</i> Osnutek)	75
Sl. 24 Transkripcija pesmi Marko skače (A-NM karton 1224a)	76
Sl. 25 Transkripcija besedila pesmi Marko skače in Sveti Gregor (A-NM karton 1224).....	79
Sl. 26 Popis pesmi s slovenskih valjev Béle Vikárja (A-NM zvezek MH 1-1319)....	80
Sl. 27 Naslovna stran knjige o terenskem delu Béle Vikárja (<i>Sebő</i> 2006).....	82
Sl. 28 Prva stran pisma Leopoldine Bavdek predstojniku ISN (A-ISN m 1956, št. 183).....	90
Sl. 29 Prva stran dopisa predstojnika ISN v Leningrad (A-ISN m 1956, št. 181)....	97
Dr. Karel Štrekelj (<i>Enciklopedija ...</i> 1999: 148).....	113
Matej Hubad (<i>Enciklopedija ...</i> 1990: 84).....	117
Sl. 30 Priloga H k dvanajsti točki dnevnega reda prve seje odbora OSNP (A-OSNP m 11, priloga H)	118
Sl. 31 Del ocene sredstev za aktivnosti OSNP (A-OSNP m 11, osnutek)	121
Sl. 32 Ponudba za fonograf in valje podjetja Wertheim iz Berlina (A-OSNP m 14, št. 38).....	131
Sl. 33 Vabilo na sejo odbora (A-OSNP m 8, vabilo II. 2. 1914).....	132
Dr. Juro Adlešič (<i>Strajnar</i> 1989: 5)	134
Sl. 34 Prva stran seznama posnetih pesmi v Beli krajini (A-OSNP m 233)	135
Sl. 35 Zadnja stran seznama posnetih pesmi v Beli krajini (A-OSNP m 233).....	136
Sl. 36 Seznam pevcev iz Adlešičev (A-OSNP m 233).....	136
Sl. 37 Ena od transkripcij Nika Štritofa (A-OSNP m 233)	141
Sl. 38 Zdrobljen valj št. 13 (Foto: D. K.).....	147
Sl. 39 Naslovnica knjižice Lepa Ane govorila (<i>Strajnar</i> 1989)	150
Sl. 40 Pevec Jurij Požek iz Adlešičev, ki je bil v času snemanja star 25 let (<i>Strajnar</i> 1989:43)	150
Sl. 41 Fonograf OSNP, kot se je ohranil do danes (Foto: D. K.)	152

Sl. 42 <i>Fonograf Excelsior iz Phonogramm-Archiva v Berlinu</i> (Ziegler 2006: 394)	152
Sl. 43 <i>Počen valj iz škatlice št. 1 (Foto: D. K.)</i>	156
Sl. 44 <i>Odlomljen valj št. 3 (Foto: D. K.)</i>	159
Sl. 45 <i>Začasno restavriran počen valj št. 1 (Foto: D. K.)</i>	159
Sl. 46 <i>Že od prej zlepljen valj št. 8 (Foto: D. K.)</i>	159
Sl. 47 <i>Začasno restavriran večkrat počen valj št. 22 (Foto: D. K.)</i>	159
Sl. 48 <i>Protokol s snemanja ljudske pesmi, ki so jo peli slovenski vojaki</i> <i>1. svetovne vojne (Schüller 2000: CD-Rom)</i>	163
Sl. 49 <i>Stražarska četa 17. pešpolka v Judenburgu leta 1916</i> (Vir: Foto arhiv GNI)	166
Dr. Matija Murko (Enciklopedija ... 1993: 239)	168
Sl. 50 <i>Stanko Murko s fonografom in lijakom v roki ter nahrbtnikom, v katerem</i> <i>je fotoaparatus, stojalo zanj, voščeni valji, rezervne membrane,</i> <i>igle za fonograf idr. (Murko 1951: 847)</i>	173
Sl. 51 <i>Murkov fonograf, ki se je ohranil v njegovi zapuščini (Foto: D. K.)</i>	174
Sl. 52 <i>Tablica na Murkovem fonografu (Foto: D. K.)</i>	174
Sl. 53 <i>Fonografiranje v Nikšiču: na levi sedi Matija Murko, ob fonografu</i> <i>stoji sin Vladimir, za njim na mizi pa je dodatni fonograf</i> (Murko 1951: 738)	176
Sl. 54 <i>Küppers-Sonnenberg med fonografiranjem na Balkanu leta 1937</i> (Ziegler 2004: 175)	185
Sl. 55 <i>Fotografija škatlice valja št. 74 (Foto: D. K.)</i>	187
Sl. 56 <i>Labela ene od plošč s slovensko vsebino (Vir: Zvočni arhiv GNI)</i>	191
Sl. 57 <i>Ena redkih fotografij Hoyer tria (Vir: The National Cleveland Style</i> <i>Polka Hall of Fame)</i>	193
Sl. 58 <i>Vabilo na piknik leta 1916, na katerem sta za zabavo poskrbela brata</i> <i>Hoyer (Vir: The National Cleveland Style Polka Hall of Fame)</i>	194
Sl. 59 <i>Labela ene od plošč Hoyer tria (Vir: Zvočni arhiv GNI)</i>	195
Množična proizvodnja neposnetih valjev (Sage 2005).....	208
Sl. 60 <i>Edisonov snemalni studio v letih 1890–1893 (Sage 2005)</i>	211
Sl. 61 <i>Snemanje violine v 90. letih 19. stoletja (Borri s. a.)</i>	212
Sl. 62 <i>Snemanje pihalne godbe U. S. Marine Band v času akustičnih snemanj</i> (Sage 2005)	212

POGOSTEJE UPORABLJENE KRATICE

GNI	Glasbenonarodopisni inštitut
HAZU	Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
IEF	Institut za etnologiju i folkloristiku
ISN	Inštitut za slovensko narodopisje
JAZU	Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti
OSNP	Odbor za nabiranje slovenskih narodnih pesmi
SAZU	Slovenska akademija znanosti in umetnosti
SEM	Slovenski etnografski muzej
ZRC	Znastvenoraziskovalni center

IMENSKO IN STVARNO KAZALO

1. svetovna vojna 23, 31, 36, 39, 42, 45, 50, 59, 70, 74, 98, 114, 141, 160, 163–170, 185, 224, 229, 230, 232
17. pešpolk 165–166
2. državna gimnazija 133–134, 140–143
2. svetovna vojna 23, 31, 42, 46, 48, 51, 55, 58, 68–69, 71–72, 93, 146, 166, 172, 178–179, 184
- A. Wertheim G.m.b.H. (iz Berlina) 127–133, 140, 151, 268–269
- Abraham, Otto 43–44, 46
- Adlešič, Juro 83–84, 89, 96, 98, 110–111, 134–135, 138, 140, 142–143, 146, 150, 154, 160, 230–234
- Adlešiči 88–89, 92, 96, 108–109, 134–139, 149–150, 156–158, 259–160
- Akademija znanosti v Vzhodnem Berlinu 47
- Akademija znanosti ZSSR (Ruska akademija znanosti) 95, 99, 101–102, 105, 129, 229
- American Folklore Society 28
- Amerika 12, 15, 21–23, 25, 27, 29, 33, 44–46, 87–77, 189, 207, 223, 231
- Anglija 18, 20–21, 200, 207, 231
- arhiviranje
gradiva 83, 123, 203
plošč 202
posnetkov (zbirk) 40–41, 168
- arhivska
kopija (posnetek) 167, 189
oznaka, številka, signatura 54, 77, 79, 99, 102–106, 232
omara 124, 147
plošča 166
ustanova 170
zbirka 38, 93, 202
- arhivski postopek (delo)
43, 72, 82, 166, 181, 227, 234
- arhivsko gradivo (dokumentacija) 107, 111, 143, 181
- Avstrijska akademija znanosti 39, 48, 125–128, 160, 170–171
- Bakeš, Lucia 31
- Balkan 39, 54, 111, 128, 145, 151, 169, 170, 184–185, 231
- Balkanska komisija Avstrijske akademije znanosti 51, 171
- Bartók, Béla 25, 44, 59, 62, 65, 67–69, 77, 79–80, 161
- Bavdek, Leopoldina 89–90, 96, 101
- Bela krajina 83–84, 88–89, 90–92, 98, 101, 110–111, 134–136, 140, 142–146, 150–151, 153–154, 160, 169, 230, 232
- Bell
Aleksander Graham 11, 16, 19–21, 23
Chichester 11
- Bell-Tainter (Bell & Tainter) 12–13, 15–17, 19
- Berliner, Emile 15–18, 20, 22, 40

- Bezić, Jerko 177, 180–182, 233
 bilina 31, 218
 Bím, Hynek 56
 Bled 43, 83–87, 92, 94, 96, 99, 107, 109,
 128–129, 184–185, 187, 219, 223, 232
 Blok, Julij Ivanovič 25, 29–31, 47
 Boaz, Franz 28–29, 44
 bočni (lateralni) zapis zvoka 15, 17
 Bosna 39, 128, 170
 Bošković-Stulli, Maja 179–180
 brazda (pri ploščah)
 globina 15–17, 40
 gostota (razmik) 24, 203
 mikro 23–24, 203
 stene 17
 brazda (pri valjih)
 globina 10, 216–217
 gostota (razmik) 14
 poškodba 15, 160, 175, 225
 vrezati (narediti) 210, 213–214
 Brezje na Gor. 85–86, 92, 96, 107–109

 CD 167–168
 CD–R 69, 181–182
 Celje 128, 167
 Chybiński, Adolf 70
 Cleveland 193–196, 199, 201, 205
 Cleveland-Style polka
 glasba 194
 skupina 193–194
 Columbia (Phonograph Co., Gramophone
 Co. idr.) 13–14, 18–24, 26, 37, 190,
 194–207, 213
 Cushing, Frank Hamilton 27–28
 Cvetko, Igor 147, 189

 Čajkovski, Peter Iljič 29–31
 Češka akademija znanosti in umetnosti
 57, 59
 Češkoslovaška akademija znanosti 180
 Črna gora 170, 186
 Črnomelj 84, 88–89, 96, 137, 156, 158

 Danilova, Augusta 192
 DAT-kaseta 82, 203
 Densmore, Frances 29
 Diamond-disc 15
 digitalizacija, digitaliziranje (gradiva, zbir-
 ke, posnetkov) 38, 42, 47, 51, 57, 181,
 189, 204, 207, 233
 diktafon 12–13, 19
 diskografija 193, 195, 199, 202–203
 dokumentiranje
 ljudske glasbe (pesmi) 47, 170, 207,
 227
 posnetkov, zvočne vsebine, gradiva 27,
 38, 42, 47–48, 62, 68, 77, 80, 95, 162,
 165, 168, 170, 177, 203, 216
 tehnične opreme (podatkov) 81, 148, 156,
 165, 170, 227, 233–234
 terensko (na terenu) 28, 161, 166, 168,
 170, 231
 zvočno 25, 31–32, 39, 68, 169, 172
 dokumentiranje 25, 28, 30, 38, 94, 173,
 185, 189
 domovina 83, 98, 170, 191–192
 Društvo ljubiteljev naravoslovja, antropolo-
 gije in etnografije 30, 34–35, 94
 duma 37
 dvoglasje, dvoglasno petje 82, 114, 148,
 150
 Džuban, Ferenc 73–74, 80–81

 Edison, Thomas Alva 9–16, 19, 21, 30–31
 Edisonovi
 patenti, izumi 12–13, 15, 19
 podjetja 13, 19, 21, 27
 snemalni studio 211

- Elschek, Oskár 58–59, 165, 209
 EMI (Electric & Musical Industries) 22
 emigrant, emigrirati 15, 33, 45–46, 178, 190
 Engels, Friederich 33
 enoglasje, enoglasno petje 114, 140
 epske pesmi 39, 54, 145, 170–173, 175, 177, 181, 218
 Ethnic Music on Records 191, 194–195, 199
 etnična skupina 44, 48, 91, 161, 164, 185
 etnograf 26, 31, 35, 37, 60, 84, 129, 168
 etnografija 26–31, 36–37, 44, 60, 62, 68–70, 84, 94, 98, 143, 168–169, 179, 185–186, 216
 Etnografski muzej
 v Beogradu 143
 v Berlinu 46, 185–186
 v Budimpešti 61–62, 68, 73–74, 77–78, 80–83, 229
 v Ljubljani 98, 114, 142–146, 154, 205
 v Zagrebu 175
 v Zakopanih 70
 Etnografski oddelek
 Hrvaškega narodnega muzeja 51–52
 Moskva 30, 34–35, 94
 Narodnega muzeja v Budimpešti 68, 74, 77
 Ukrajina 37
 etnolog 27, 70, 144
 etnologija 44, 53
 etnomuzikolog 38, 71, 99, 189
 etnomuzikologija 25, 43, 48, 73, 209, 229
 Evropa 20–23, 26, 29, 31–32, 37, 39–40, 47–48, 59, 61, 73, 83, 151, 185, 189, 190, 200, 207, 229, 231
 Excelsior Werk of Cologne 151
 Exner, Sigmund 39, 48
 Fedosova, Irina Andrejevna 31
 Felföldi, László 82–83
 Fewkes, Jesse Walter 25–28, 31, 43, 60, 69, 223
 fiksiranje posnetkov (zapisa, valjev) 15, 44, 52
 Fletcher, Alice 29
 folklor, folkloristika 32, 37, 82, 84, 96, 98, 107, 113, 143–146
 folklorist 26, 29, 32, 33, 37, 59, 69, 83, 89, 96, 99, 144, 231, 233
 Folklorni inštitut (v Ljubljani) 43
 fonavtograf 9, 15
 fonograf (vrste)
 »arhivski« 41–42, 50–56, 128, 164, 170–171, 175, 218, 224
 Edison »Home« 225
 Edisonov 15, 21, 29–30, 34–35, 39–40, 43, 50–51, 54, 57, 81, 126, 128, 160, 174, –175, 218, 222, 224–225
 Excelsior 50, 71, 151–152, 175, 186, 217, 224
 fonograf (aparatus, naprava) kot pripomoček 68, 121–124, 127, 220, 224, 230
 nepristranski 119, 220, 224, 230
 tehnični 58–59, 125, 127
 znanstveni 44, 66
 Fonograf v službi narodopisja 122, 217, 222
 Fonografska komisija
 Avstrijske akademije znanosti 39–40
 Češke akademije znanosti 57–59
 Fonotipia 18, 23
 fotografiranje 60, 83, 147, 158, 170, 173–175
 fotografska
 oprema, naprava 174–175, 217
 zbirka, gradivo 168, 213

- fotografski posnetek, fotografija 31, 173, 177, 180, 186–187, 193
- Francoska akademija znanosti 11–12
- frekvenca
kritična 210
nizka 225
resonančna 210
visoka 23
- frekvenčni obseg, območje 210, 214, 225
- Gaisber, Fred 20, 22
- galvaniziranje 44, 46, 72, 178, 184
- galvanske kopije (negativi) 45–46, 71, 172, 186, 188
- Gavazzi, Milovan 52–53
- Gergely, Pál 61, 68
- Gilliland, Ezra 12, 19
- Gilman, Benjamin Ives 28–29, 43
- glasba 27–28, 43–44, 47, 60, 85, 117, 185, 187, 189–194, 202, 209, 213–215, 220, 222–223, 227
- glasba
ljudska 25, 29–33, 35–37, 39, 43–44, 47–61, 66–74, 82–83, 89, 111, 119, 122, 143–145, 168, 184–194, 202, 207, 209, 215, 219–222, 229–235
popularna 209
umetna, klasična 57, 22, 70, 190, 194
- Glasbena matica (v Ljubljani) 113, 116–117, 129, 140, 142–143, 146
- Glasbenonarodopisni inštitut (GNI) 82, 102–106, 110–111, 114, 135, 146–148, 151, 153, 155, 167, 185, 202–203, 205–207, 229, 231–232
- glava (predvajalna, snemalna) 12, 23, 40
- glavni odbor na Dunaju (pri projektu Narodna pesem v Avstriji) 38, 48–49, 54–55, 112, 115, 117, 119, 127, 142, 167, 220, 230
- globinski (vertikalni) zapis zvoka 10, 15–16, 23, 40, 164
- Golež Kaučič, Marjetka 82, 106
- Gollob, Johan 50, 128
- Gorenjska 83, 85, 103, 187, 196, 200
- gostota zvočnega zapisa 14–15, 24, 40
- Gradec 52, 113, 114, 128, 169
- Grafenauer, Ivan 94, 96, 98, 100, 142
- grafofon 11–14, 19, 26, 28, 225
- Gramophone Company 20–23, 40, 190
- Grigorjev, Aleksander 119, 122, 217–218, 225
- Gusev, V. E. 99–100
- guslarske pesmi 51, 222
- gusle 171, 181, 183, 186, 218, 223, 288
- Hajek, Leo 51, 160–165, 167, 224
- harmonika 190, 192–195, 201, 203, 231
- Hartel, Wilhelm von 39, 48, 112
- Hauser, Fritz 40
- Hemenway
Augustus 26
Mary 26–28
- His Master's Voice 22
- hitrost vrtenja (frekvenca vrtenja) nosilca 13–14, 23, 102, 148, 158, 164, 182, 184, 216–217, 227, 234–235
- Hornbostel, Erich Moritz von 28, 43–46, 71, 217, 224
- Horvat, Anuška 73–74, 80–81
- Hostinský, Otokar 54, 57, 223
- Hoyer
Matt 193–195, 206–207
trio 193–195, 198–207
- Hrvaška akademija znanosti in umetnosti (HAZU) 182, 231
- Hubad, Matej 84, 94, 96, 112–117, 122–123, 127–129, 123–135, 140, 142

- igla 9, 173, 211
 igla
 predvajalna 10–11, 13, 16, 148, 155, 160, 175, 178, 210, 213, 227
 rezalna (snemalna) 10, 16–17, 35, 210, 213–217
 Indijanci 45, 126, 223
 Indijanci plemena
 Apači 28
 Bellakula 43
 Hopy 26
 Kwakiutl 29
 Navajo 28
 Passamaquoddy 26–27, 31, 60
 Tomphoson River 29
 Zuni 26–28
 industrija
 glasbena 9, 190, 213
 gramofonska 23, 40–41, 190, 214
 snemalna 18–19, 21, 189
 voščениh valjev 18
 Inštitu za etnologijo in folkloristiko (IEF) 177, 181–182, 232–233
 Inštitut ruske literature Puškinski dom 95–96, 98–99, 101–102, 105–106, 229, 232
 Inštitut za muzikologijo Madžarske akademije znanosti 81–82
 Inštitut za narodno umetnost 177, 179–181
 Inštitut za slovensko narodopisje (ISN) 96–102, 105, 232
 interpretacija
 notnega zapisa 43
 posnetka, zvočnega gradiva 91, 209, 233–235
 Ipolitov-Ivanov, Mikhail 35
 izbor
 pesmi 162, 186, 217
 pevcev 58, 162, 214
 posnetkov 44, 57
 valjev 178, 182
 Jagić, Vatroslav 39, 52
 Janáček, Leoš 31–32, 55–57, 59, 221
 jedkanje 40
 Jenko
 Ana Ljudevitovna 84
 družina 84, 88, 94
 Grojer, Eleonora 94
 Helena 203
 Ljudevit 84, 94, 96
 Terezina 84, 85
 Johnson, Eldridge Reeves 17–18, 20
 Judenburg 162, 165–166
 Jugoslavija 93, 102, 117, 145, 179
 Jugoslovanska akademija znanosti in umetnosti (JAZU) 117, 180–181
 juke box 13
 kakovost
 fonografov (aparata) 41, 175, 225
 fonogramov (valjev, plošč) 18, 23, 27, 99, 175, 217
 presnetka 107, 233–234
 zvočnega zapisa, posnetka 22, 38–41, 51, 57, 71, 81, 149, 172, 174, 180–184, 210–211, 214–215, 217, 219, 223–224, 233
 Kamieňsky, Lucjan 25, 44, 71
 Karska, Tatjana Sergejevna 84–86, 88, 91, 93–95, 100–101, 110
 katalog
 plošč 22, 191–194, 200–201, 213
 posnetkov 51, 204
 Kereszty, István 62, 77
 Klier, Karl Magnus 50
 Kočevje 185, 187

- kočevski Nemci 187
 Kodály, Zoltan 25, 59, 61–62, 66–69, 81
 Kokošar, Janez 113, 115, 120
 Kolessa, Filaret 36–38, 70, 133, 221
 kolomyjka 191
 kopiranje
 plošč 40
 valjev 40, 44, 213–214
 kovinska
 matrica 13, 18, 39–42, 44, 58, 166, 214
 plošča 16, 40, 223
 Kraker, Velimir 160, 182
 Kramar, Franc 129–130, 133–135
 Kranjska 83–85, 88, 90–95, 98–107, 109–110
 Krehbiel, Henry E. 33–34
 Kronfuß, Karl 49–50
 Kuba, Ludvik 51, 121, 178, 222
 Kumer, Zmaga 111–112, 140, 147
 Küppers-Sonnenberg, Gustav 184–189, 230, 232
 Kuret, Niko 96, 98
 Kyselková, Františka 56
- labela gramofonske plošče 23, 58, 191, 195, 202–203
 Lechleitner
 Franz 148, 155, 158, 164, 234
 Gerda 166
 Leningrad 46–47, 94, 96–97, 99, 101–102
 Lepa Ane govorila 111, 138–139, 150, 153, 158
 Lessiak, Primus 48
 lijak (fonografa, gramofona) 35, 53, 57, 147, 164, 173, 175, 203, 210–219, 223–226
 Lindström 23, 190
 Linjov, Aleksander Loginovič 33–34, 83, 128
 Linjova, Jevgenija Eduardovna 25, 32–36, 44, 59, 83–96, 98–102, 105–107, 110, 119, 122, 128–129, 134, 150, 219, 221, 223–224, 229, 232
 Ljubljana 43, 82, 84, 88, 98, 100–102, 113–114, 116–117, 120–122, 126, 128–129, 133–134, 141–143, 145–146, 152, 166–167, 185, 187, 189, 196, 200, 204–205, 231
 ljudska glasba 25, 29–33, 35–37, 39, 43–44, 47–61, 66–74, 82–83, 89, 111, 119, 122, 143–145, 168, 184–194, 202, 207, 209, 215, 219–222, 229–235
 ljudski ples 54, 57, 60, 114, 116, 144, 192, 203, 207, 231
 Lomax, John 29
- Madžarska akademija znanosti 60, 68, 81–82
 Madžarsko etnografsko društvo 31, 58, 60–61
 magnetofon 38
 magnetofonski trak 38, 42, 47, 57, 59, 69, 81, 98, 100, 102, 105, 107, 110, 147, 148–149, 155, 166, 172, 180–182, 204, 233
 Majcen, Gabriel 113
 Makedonija 185–186
 Marolt, France 43, 145–146, 154
 Marx, Karl 32
 Matičetov, Milko 100–101
 matrica 17–18, 40, 195–201, 204–207
 Mautner, Konrad 50
 Medvecký, Karol 32, 58–59, 251
 membrana 9–11, 35, 173, 175, 178, 210, 213, 315–217, 225
 Meštrovič, Ivan 170, 219
 mikrofoni 9, 16, 23, 38, 81, 110, 203, 210, 214, 224, 233
 Milčinski, Fran 113, 129, 134

- Ministrstvo
 vojno, vojaško 161–162, 166–168
 za kulturo 60–62
 za nauk in bogočastje 112–118, 120–126, 140
 za šolstvo, prosvetno 112, 173
 za znanost, umetnost in izobraževanje 46
 za zunanje zadeve 169
- Moškov, Valentin 32, 36
- Murko
 Stanko 170, 173, 175
 Vladimir 170–173, 175–179
- Murko, Matija 32, 36, 39, 43, 51, 54, 11–113, 116, 119, 123, 125–130, 133, 142–143, 145, 151, 166–184, 186, 218–219, 223, 225, 230–233
- muzikologija 28, 43–44, 46, 71
- najstarejši zvočni zapisi (posnetki) 48, 54–55, 72–73, 83, 98, 111, 144, 150, 207, 229, 231–232
- narodna (ljudska) epika 128, 145, 169, 170–173, 178, 231
- Narodna in univerzitetna knjižnica (NUK) 202, 204, 206–207
- Narodna pesem v Avstriji (Das Volkslied in Österreich) 38, 47–48, 54, 70, 111–112, 114, 230
- Narodni muzej v Budimpešti 61–62, 66, 68, 74, 77
- narodopisje 25–27, 95, 122, 222, 232, 234
- Navodila in vprašanja za zbiranje in zapisovanje narodnih pesmi, narodne godbe, narodnih plesov in šeg, ki se nanašajo na to 116–117, 120–121, 123
- New York 11, 15, 33, 45, 190–191, 198, 203
- Nosek, János 81
- notiranje 37–38, 49, 56, 77, 82, 143, 146, 154, 221–222
- notna transkripcija 144, 153–154, 158, 220, 230
- notni zapis 25, 32, 49, 57, 62, 66, 77, 81–82, 121, 140, 160–161, 165, 209, 220–221, 224
- objektiven prikaz kulture 58, 223
- objektivnost zapisa
 notnega 49, 124
 zvočnega (fonografskega) 60, 68, 121, 124, 220, 222
- Oblak, Janez 85, 86, 96
- Odbor za nabiranje slovenskih narodnih pesmi (OSNP), slovenski odbor 36, 83, 98, 111–127, 140–146, 148, 151, 152, 155, 166–169, 220, 230, 232
- Odeon (Records) 18, 23, 176
- odjemnik 17, 160, 225, 227
- odlitek
 plošče 16–17, 40–42
 valja 13, 45–46, 71, 172, 214, 225
- odlivanje valjev 214
- OKeh (Records) 190–191, 194, 196, 199–200
- Orientalna zbirka HAZU 182
- Owen, William Barry 20, 22
- Pariz 20, 23, 58, 62, 66, 69
- Pathé 18, 20–21, 23, 58
- Phonogrammarchiv na Dunaju 39–42, 47–54, 56–57, 59, 70, 105–106, 148, 158, 160–162, 164–168, 170–172, 174–175, 182, 222, 224, 229–232, 234
- Phonogramm-Archiv v Berlinu 29, 39, 42–47, 54, 71–72, 151–152, 174–175, 178–179, 184, 186, 188–189, 216, 220, 229–230, 232

- Pintar, Luka 113, 130
ples 28, 43, 114, 191–192, 194, 196, 198–200
podatki
o fonografu 59, 115, 118, 151
o izvajalcih (pevcih) 41, 62, 69, 138–139, 171, 180, 187, 202–203, 233–234
o posnetkih (posnetem gradivu) 41, 52, 55, 57, 82–83, 88–89, 91, 94, 98, 107, 138, 145–146, 181, 186, 202, 205
spremni, metapodatki 38, 61–62, 68–69, 77, 135, 227, 233–235
tehnični 42, 148, 151, 158, 176, 202, 233
pogon (fonografa, gramofona) 164, 215, 225
električni 12–13, 81, 160
ročni 9, 12–15, 17, 21
vzmetni 13–15, 17, 216–217
Pommer, Josef 49, 112, 114, 117, 119, 122, 129, 223
ponarodela pesem 186, 190
Pospišil, František 51, 55–56
Potovanje na Kranjsko poleti 1913 94, 101
Prekmurje 73–74, 229
Preloka 135, 137–139, 146, 149, 153, 156–158
pripovedna pesem 30–31, 36–37, 51
priseljenc, izseljenec 15–16, 144, 190–192, 199, 205, 207, 231
proračun (OSNP) 111, 118, 120–125, 127, 130, 140, 152
protokol (Phonogrammarchivu na Dunaju) 42, 161, 165–167, 172
Pulikowski, Julian 71–72
radio 189–190
Radio Slovenija 202, 204–205
Ramovš, Mirko 105, 147
Ravnič, Roman 82
razmnoževanje
plošč 39, 40, 211
valjev 13, 211, 213–214
RCA (Radio Corporation of America) 23, 24
Reihard, Kurt 46
reprodukcija (zvoka, zapisa, fonograma, nosilca) 9–12, 15, 17, 43, 148, 175–176, 178, 203, 209, 223, 234
Rešetar, Milan von 41, 51–52, 171
Rimski-Korsakov, Nikolaj 35
Rjabinin, Ivan Trofimovič 29–30
rokopis (rokopisni zapis, gradivo, dokument, zbirka) 68, 82, 86, 91, 93–95, 99–102, 105–107, 110, 120–121, 123, 135, 138–140, 142–146, 153, 157, 173, 179, 181, 186, 220
Rozdolski, Osip 32, 36–38, 70, 122
Sachs, Kurt 46
Scheirl, Franz 49, 50, 220
Schneider, Marius 46, 186
Scott de Martinville, Édouard-Léon 9, 15
Sebő, Ferenc 69, 82–83
Serbec (družina) 85, 87, 92, 94, 96
sistematična zbirka (študija) 66, 68, 170, 178
sistematično
dokumentiranje 31, 105
snemanje, fonograflanje 25, 32, 36–37, 48, 53, 56, 61, 70, 127, 130, 230
zapisovanje 37, 61
zbiranje 38, 111
Skripilj, M. O. 95–96, 98–100
Slovani 36, 85, 91–93, 100, 128, 163, 191
slovanska
etnografija, folklor 84, 102, 169

- filologija 52, 113, 169, 174
 pesem 99, 101
 slovanski
 jezik 52, 163, 169
 kultura 81
 narodi, dežele 36, 83, 92, 114, 169, 171, 194
 Slovanski inštitut v Pragi 169, 173, 178–179
 Slovenska akademija znanosti in umetnosti (SAZU) 89, 95–96, 105, 111, 135, 229
 Slovenske ljudske pesmi 231
 Slovenske narodne pesmi 100, 114
 Spomin sveta – Memory of the World 42, 47, 168, 189, 229
 Srbija 170, 185–187
 St. Peterburg 31, 35, 46, 90, 94, 106–107, 229, 232
 stenograf 62
 stenografski, stenografiran
 pesem 68, 79
 zapis 62, 68, 83
 zvezek 68, 69, 83
 stenografsko zapisovanje, stenografiranje, stenografija, 12, 62, 176
 Stockmann, Erich 47
 Strajnar, Julijan 105–106, 111, 147–150, 153–155, 189, 232, 234
 Studija o glasbeni folklori na Belokranjskem 143–144, 146
 Stumpf, Carl 29, 43–46, 220
 svetovna razstava v Parizu 62, 66
 Sztano, Pál 81

 Široki, Josip 51–53, 145, 154
 Širola, Božidar 52–54, 175
 škatlica valja 38, 59, 69, 80, 147–149, 153, 155–158, 177–183, 186–189, 219

 Štrekelj, Karel 32, 111–127, 130, 160, 220, 223
 Štritof
 Anton 113, 126, 129–130, 132–134, 140, 151–152
 Niko 140–144, 146, 148, 150, 153–154, 158, 234

 Tainter, Charles Sumner 11–13, 15–16, 19
 Tanejev, Sergej 35
 tehnična kakovost posnetkov 149, 172, 181, 189
 Tehniški muzej Slovenije 202, 204
 terenski zvezki, beležnice, zapiski 62, 66, 68–69, 74, 83, 179
 terensko
 dokumentiranje 28, 161, 166, 168, 170, 231
 potovanje (odprava), raziskovanje, delo 25–29, 35, 37–39, 43–44, 48, 50–51, 56, 58, 61–62, 67, 73, 82–83, 115, 117, 119, 125, 128, 168–175, 231
 snemanje, fonografiranje (posnetki, zvočni zapisi) 25–26, 29, 31–36, 43, 48, 55, 58–61, 66, 69, 73, 111, 151, 168–169, 173–174, 177, 184, 191, 202–203, 207, 215, 219, 222–225, 259, 231–234
 Terseglav, Marko 147
 The National Cleveland Style Polka Hall of Fame 193–194, 205
 Tišina (Csendlak) 73–74, 81, 229
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 29
 Tomišek, Josip 111–113, 126
 Tragom srpsko-hrvatske narodne epike 145, 169, 173, 178, 182, 231
 trajanje
 glasbe 14
 posnetka 14, 107, 187, 225
 valja 14, 230

- transkribiranje (transkripcija)
 besedila 28, 69, 75, 77, 79–80
 gradiva 37–38, 42, 44, 69, 70, 102, 148,
 150, 154, 234
 melodije 37, 62, 75–77, 80, 82, 144,
 153–154, 18
 posnetka, zvočnega zapisa 32, 36–37, 58,
 65–66, 73, 81–82, 93, 101–102, 135, 138,
 140, 144
 valja 27–28, 43, 77, 80, 121, 123, 153–
 154, 225
- Ukrajinka, Lesja 37
 Ulčar, pd. Rogačeve (sestre) 85–88, 92,
 96
 Universal-Edition 112
- Valenčič, Jože 205
 večglasje (mnogoglasje), večglasno petje,
 večglasne pesmi 25, 33–36, 39, 56, 70,
 85, 114, 116, 126, 129, 140, 150, 164,
 219, 220–221, 230
 Victor (Talking Machine Co.) 17–18, 20–24,
 190, 192–200, 202, 204–207
 Vikár, Béla 31, 58–59, 60–62, 66–69,
 73–74, 77–83, 122, 229, 232
 Vinica 84, 88–89, 92, 96, 108–109
 vojaške pesmi 160–161, 164, 167, 224
 voščena plošča 17–18, 40, 50, 58, 164,
 166
 Vrčon, Robert 106–107, 110
- Vseukrajinska akademija znanosti 37
 Vujičić, Tihomir 81
 Vurnik, Stanko 98, 142–146, 154
- Western Electric Co. 23
 Wiener, Karl von 168
- Zabret, Fran 84–85, 88, 96
 Zagreb 42–43, 51–53, 143, 169, 173,
 175–177, 179, 180, 182, 184, 186, 188,
 200–201, 231–233
 zaščita posnetkov (zvočnega gradiva, no-
 silcev) 39, 43, 168, 170, 178–179, 184,
 202, 205, 216
 Zawiliński, Roman 32, 70
- zbiranje
 ljudske glasbe 31, 55, 60, 72, 111
 ljudskega gradiva (blaga) 60–61, 111,
 114, 226
 ljudskih pesmi 34, 38, 49, 83, 111–120,
 124–125, 134, 142, 146, 160, 167, 170,
 186, 221, 230
 Zborowski, Juliusz 70
 ZDA 19, 20, 23, 26, 60, 179, 189–191, 193,
 201, 205, 231
 zgoščenka 42, 51, 150
 Zich, Otokar 57, 224
 Ziegler, Susanne 189
 znanstveni vir 121, 169, 209, 220, 226–227,
 233–235
 Zupanič, Niko 143, 146



Dr. Drago Kunej (1965) je diplomiral na Fakulteti za elektrotehniko in računalništvo v Ljubljani (1991), magistriral na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani (2001), kjer je leta 2007 tudi doktoriral s področja akustike. Od leta 1993 je zaposlen na Glasbeno-narodopisnem inštitutu ZRC SAZU kot vodja zvočnega arhiva. Izpopolnjeval se je v tujini na področju konzerviranja, restavriranja in arhiviranja zvočnih posnetkov (Phonogram-marchiv Avstrijske akademije znanosti). Na Akademiji za glasbo in Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani predava predmet Glasbena akustika.

Področje njegovega raziskovalnega dela sega na preučevanje in zaščito, konzerviranje, restavriranje, dokumentiranje, presnemavanje in arhiviranje zvočnega gradiva. Novejša raziskovanja posveča tehničnim in metodološkim postopkom zvočnega snemanja za raziskovalne namene ter preučevanju prvih etnomuzikoloških zvočnih posnetkov, s poudarkom na slovenskem gradivu.

Je član različnih mednarodnih združenj, kot so IASA (International Association of Sound and Audiovisual Archives), kjer je tajnik tehničnega odbora, ICTM (International Council for Traditional Music) in AES (Audio Engineering Society) ter sodelavec društev in strokovnih komisij, med drugim Slovenskega društva za akustiko (SDA) in Društva restavradorjev Slovenije (DRS).

Monografija prinaša poglobljen pregled zgodovine etnomuzikoloških raziskav skozi predstavo ene njenih najpomembnejših dejavnosti – snemanja zvočnih fenomenov. Poleg nevprašljive kakovostne ravni velja poudariti tudi bogato, dobro izbrano in pregledno razporejeno slikovno gradivo, ki dopolnjuje besedni del študije. Razmeroma lahko berljiva in neposredna naracija bo monografijo – ob nedvorni zanimivosti podatkov, vključno s marsikatero presenetljivo ugotovitvijo in že doseženimi pozitivnimi učinki – naredila dostopno tudi za širši strokovni krog bralcev.

Dr. Drago Kunej pregledno in disciplinirano predstavlja gradivo, trditve prepričljivo podkrepljuje z utemeljitvami ter poudarja vezi med posameznimi dogodki, osebnostmi in ustanovami. Vzpostavlja ustrezno kritičen odnos do podatkov, ki jih drugi raziskovalci niso v zadostni meri preverili, in ima jasno in realno predstavo o smereh, v katerih bo njegova študija prinesla izboljšave.

prof. dr. Svanibor Pettan

Ustrezna znanstveno strokovna literatura, ki obravnava zvočne posnetke v etnomuzikologiji z akustičnega vidika, je v tujini zelo redka, pri nas pa je sploh ni. Torej gre za prvo obsežno tovrstno študijo v slovenskem prostoru, ki jo kljub uporabi strokovnega izrazja odlikuje zgoščenost povedanega ter tekoč, jedrnat in jasen jezik.

Monografija nedvomno prinaša boljše poznavanje in preglednost zvočnega snemanja pri nas, umešča in vrednoti obravnavano gradivo glede na podobna gradiva drugod po svetu, istočasno pa podaja smernice za optimalno uporabo tovrstnega zgodovinskega gradiva kot znanstvenega etnomuzikološkega vira ter pripomore k večjemu poznavanju slovenske glasbene in tehnične dediščine.

izr. prof. dr. Bruno Ravnikar

26 €



9 789612 454052 4

<http://zalozba.zrc-sazu.si>