

Glasbena podoba ljudske pesmi v rokopisnih, tiskanih in zvočnih virih v prvih desetletjih 20. stoletja

Mojca Kovačič



Glasba na Slovenskem po 1918

Glasbena podoba ljudske pesmi v rokopisnih, tiskanih in zvočnih virih v prvih desetletjih 20. stoletja

Mojca Kovačič

Glasbena podoba ljudske pesmi v rokopisnih, tiskanih in zvočnih virih v prvih desetletjih 20. stoletja

Zbirka: Glasba na Slovenskem po 1918
ISSN: 2350-6350

po 1918
Glasba na Slovenskem

Avtorica: Mojca Kovačič

Urednika zbirke: Leon Stefanija, Aleš Nagode

Člani uredniškega odbora zbirke: Matjaž Barbo, Katarina Bogunović Hočevar, Igor Grdina, Peter Grum, Darja Koter, Svanibor Pettan, Lidija Podlesnik Tomášiková, Gregor Pompe, Nejc Sukljan, Urša Šivic, Larisa Vrhunc, Jernej Weiss

Recenzenta: Drago Kunej, Simona Moličnik

Lektorica: Teja Klobčar

Tehnični urednik: Leon Stefanija

Fotografija na naslovni strani: Ljudski pevci pojejo ob kresu, fotografirano v Šentanelu leta 1964 (vir: Arhiv GNI)

© Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2015.

Vse pravice pridržane.

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdal: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za založbo: Branka Kalenič Ramšak, dekanja Filozofske fakultete

Oblikovanje in naslovnica: Jure Preglau

Prva izdaja, elektronska izdaja

Ljubljana, 2015

Publikacija je brezplačna

Dostop na spletu: <http://slovenskaglasbenadela.ff.uni-lj.si>

DOI: 10.4312/9789612377373

CIP - Kataložni zapis o publikaciji

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

78(497.4)"1918-"(0.034.2)

398.8(497.4)"1918-"(0.034.2)

KOVAČIČ, Mojca, 14.12.1976-

Glasbena podoba ljudske pesmi v rokopisnih, tiskanih in zvočnih virih v prvih desetletjih 20. stoletja [Elektronski vir] / Mojca Kovačič. - 1. izd., elektronska izd. - El. knjiga. - Ljubljana : Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2015. - (Zbirka Glasba na Slovenskem po 1918)

ISBN 978-961-237-737-3 (pdf)

278798592

Kazalo

Uvod.....	7
1 Idejni pogled na ljudsko pesem	10
1.1 Zbiranje ljudskih pesmi z napevi.....	11
1.2 Kako zapisati ljudsko večglasje.....	12
2 Kako je zvenelo ljudsko večglasje	20
2.1 Zapisi o ljudskem večglasju v prvih glasbenonarodopisnih študijah	20
2.2 Zapisi o ljudskem večglasju v okvirih rimskokatoliške cerkvene glasbe.....	25
2.3 Ljudsko večglasje na prvih terenskih zvočnih zapisih	28
2.4 Ugotovitve etnomuzikologov po letu 1951	33
3 Ljudska pesem v oblikah javnega izraza.....	36
3.1 Zbližanje zborovske in ljudske estetike ter mit o izginjanju <i>prave narodne pesmi</i>	36
3.2 Podoba ljudske pesmi v zborovski literaturi	38
3.3 <i>Je pa davi slanica padla</i> : primer ljudske pesmi v zborovskih obdelavah	41
3.4 Podoba ljudske glasbe na zgodnjih posnetkih gramofonskih plošč.....	49
3.5 <i>Je pa davi slanica padla</i> : primer komercializiranja ljudske pesmi na gramofonskih ploščah	52
4 Sklep	58
Viri in literatura.....	62
Seznam slikovnih virov	69
Stvarno in imensko kazalo.....	71

Uvod

Vprašanje, kako je zvenela ljudska glasba v času, ko še ni bilo na voljo množičnih zvočnih posnetkov, vznemirja tako tiste, ki se ukvarjajo z zbiranjem, arhiviranjem in raziskovanjem ljudske glasbe, kot tudi one, ki ljudsko glasbo poustvarjajo, promovirajo in usmerjajo njeno življenje v današnjem času. Viri, ki so nastali še pred množičnimi posnetki ljudske glasbe, nam prikazujejo vsebinsko podobo ljudske pesmi in njeno vpetost v vsakdanje življenje, medtem ko njena glasbena podoba ostaja precej manj oprijemljiva. Mnogo obstoječih virov je brez notnih zapisov, v kolikor pa ti zapisi obstajajo, običajno odstirajo le določen ali (zaradi nenatančnosti zapisov) okrnjen segment glasbene podobe ljudske pesmi (npr. okrnjeno metro-ritmično ali tonalno strukturo pesmi). Prav tako je ljudska pesem najpogosteje predstavljena v enoglasnih zapisih, čeprav se je običajno pela večglasno, kar nam dokazujejo tudi (sicer redki) zvočni zapisi ljudske pesmi na voščениh valjih. Po drugi strani je bila ljudska pesem pomemben del narodnoprebudniškega gibanja in jo posledično pogosto najdemo v zborovski literaturi, koncertnih programih in na prvih gramofonskih ploščah s slovensko glasbo.

V pričujočem delu želim s pomočjo različnih fragmentarnih pisnih in zvočnih virov osvetliti predstavo zvočnosti ljudske pesmi v prvih desetletjih 20. stoletja. Osredotočam se na vprašanje, kakšna je bila podoba ljudske pesmi v okviru zborovske in gramofonske produkcije v razmerju do podobe ljudske pesmi, ki je živela v vsakdanjiku predvsem podeželskega prebivalstva. V študiji kot rdečo nit zasledujem eno bistvenih sestavin ljudske pesmi: to je večglasje, kajti temu pojavu ni bilo posvečeno dovolj pozornosti znotraj preteklih etnomuzikoloških raziskav (Kumer 1975, 1977, 2002 in Vodušek v Terseglav in Vrčon, ur., 2003). Prav tako pa so obstoječe raziskave večglasja temeljile predvsem na zvočnih virih ljudske glasbe, posnetih po letu 1950. V pričujočem delu na podlagi različnih virov iz prvih desetletij 20. stoletja po eni strani ugotavljam, kakšno je bilo dejansko stanje ljudskega večglasja v obravnavanem obdobju, ter po drugi strani, koliko so ga poznali, razumeli in kako uporabili prvi zbiralci ljudske glasbe, folkloristi, glasbeni ustvarjalci in poustvarjalci.

Rokopisi ljudskih pesmi, pisna pričevanja tvorjenja večglasja v ljudskem petju ter prvi terenski zvočni posnetki na voščениh valjih razkrivajo predvsem tisto podobo ljudskega večglasnega petja, ki je živelo spontano in zunaj vedno bolj prevladujoče zborovske glasbe. Hkrati s tem pa notne zbirke ljudskih pesmi za

vokalne sestave, glasbene kritike teh zbirk in koncertnih izvedb ter prvi zvočni posnetki ljudskih pesmi na gramofonskih ploščah, kažejo na to, da je bila ljudska glasba za javno predstavitev drugače. Primerjava obeh podob ljudske glasbe – torej spontane in organizirane – vodi k razumevanju njenega sovplivanja in sobivanja že v prvi polovici 20. stoletja na Slovenskem.

Izbira primerov vokalnih del v notnih izdajah, predstavljenih v pričujoči raziskavi, izhaja iz načela primerjave različnih pristopov do ljudske pesmi, ki so jih zavzemali glasbeni ustvarjalci¹, poustvarjalci, zbiralci in drugi za ljudsko glasbo zainteresirani posamezniki. Podoba ljudskega v zborovski literaturi in na gramofonskih ploščah je predstavljena na primeru pesmi *Je pa davi slanica padla*, saj je na konkretnem primeru najlažje prikazati različne odnose do ljudskega gradiva. Časovni okvir izbranih notnih izdaj je nekoliko širši in zajema primere ljudskih pesmi, izdane od leta 1876 do 1937. Zbirke, ki so bile izdane pred začetkom 20. stoletja, predstavljajo vpogled v zborovsko produkcijo obravnavanega časovnega okvirja, saj so bile v zborovskem repertoarju navzoče tudi kasneje.

Novost za raziskovalno področje je digitalizacija posnetkov z voščeni valjev ter nedavna pridobitev velikega števila presnetkov z gramofonskih plošč z 78 obrati na minuto (o/min), ki pomenijo prvo zvočno gradivo na gramofonskih ploščah na Slovenskem. Gradivo na voščeni valjih v prispevku pomembno dopolnjuje pisne vire in nam podaja realnejši vpogled v slušno podobo ljudske glasbe zunaj kontekstov njene javno reprezentativne oblike, torej v funkciji, ki jo je ljudska glasba imela v vsakodnevem in prazničnem življenju ljudi. Zaradi maloštevilnosti teh posnetkov v pričujoči raziskavi obravnavam vse znane zvočne zapise večglasnega petja na voščeni valjih. Zapisi na gramofonskih ploščah so drugačne narave in razkrivajo začetke tedaj novega glasbenega prostora, to je prostora glasbene industrije, v katerem je ljudska pesem odigrala pomembno vlogo. Gre za vokalne in vokalno-instrumentalne izvedbe profesionalnih glasbenikov v razmeroma obsežni produkciji, ki je nastajala tako na Slovenskem kot med slovenskimi izseljenci v Ameriki.

Delo sem razdelila na tri večja poglavja: v prvem kratko predstavljam družbenozgodovinske okoliščine obravnavanega obdobja in pomen zbirke ljudskih pesmi z napevi, ki je nastala v okviru vseavstrijske zbiralne akcije Odpora za nabiranje narodnih pesmi. Nadalje razkrivam, kakšna navodila so imeli zbiralci za zapisovanje večglasne ljudske pesmi in v kolikšni meri so

1 V pričujoči razpravi v krog glasbenih ustvarjalcev umeščam vse glasbenike, ki so v svoje notne izdaje vključevali ljudske pesmi, pri tem pa so postopali različno: primeri se razpenjajo od preproste harmonizacije ljudske pesmi do kompozicijsko kompleksnejših pristopov. Večina virov uporablja izraze harmonizator, glasbeni ustvarjalec, prirejevalec, skladatelj. Ponekod so izrazi pomensko ločeni, drugod pa uporabljeni enoznačno.

jih upoštevali. Drugo poglavje se osredotoča na vire, ki razkrivajo podobo ljudskega večglasja v obravnavanem času skozi prve glasbenonarodopisne študije, zapise o petju v okviru cerkvenega obredja ter prve zvočne zapise ljudske glasbe na voščeni valjih. Dopolnjujejo jih etnomuzikološka spoznanja druge polovice 20. stoletja. V tretjem poglavju predstavljam ljudsko pesem, kot je živela v okvirih zborovske produkcije. Pri tem se dotaknem vpliva množičnosti zborovskega petja na ljudsko petje in v glasbenoanalitičnem delu predstavim načine harmoniziranja na primeru ljudske pesmi *Je pa davi slanica padla*. Poglavje zaključujem s primeri iste pesmi na gramofonskih ploščah, glasbenoanalitično pa sta zaradi dosegljivosti obravnavana dva primera, ki sta bila posneta v Ameriki.

1 Idejni pogled na ljudsko pesem

Slovenska nacionalna identiteta se je v času po marčni revoluciji (1848) gradila na podlagi pozitivnega vrednotenja narodovih zgodovinskih, političnih, gospodarskih, kulturnih, družbenih in drugih dosežkov. Identitetno občutenje se je oblikovalo tudi s procesi razločevanja in primerjanja z dosežki drugih narodov. Eden bistvenih razločevalnih elementov slovenstva proti tujemu je bil slovenski jezik, zato je bilo petje pesmi v slovenskem jeziku vidnejša oblika izražanja nacionalne identitete. Del kulturne konstrukcije nacionalnega občutenja je bila produkcija vokalne glasbe »v nacionalnem slogu« (Barbo 2003: 156), pozneje pa tudi množično izdajanje t. i. zbirk *narodnih pesmi*² in njihovo poustvarjanje.

Idejni nazori meščanskih krogov so temeljili na evropski romantični ideji enačenja ljudskega z narodnoreprezentativnim ter na pojmovanju ljudske ustvarjalnosti kot kolektivne, spontane in podzavestne ustvarjalnosti nekega naroda. S tega stališča lahko razumemo tudi razpravo Frana Kimovca *O zunanjih vplivih na slovensko narodno pesem* iz leta 1917: »Narodna pesem je tvorba, ki se je v narodu samem spočela in iz njega izšla« (Kimovec 1917: 163). Omenjeni nazor je v javnosti pogosto prevladoval tudi pozneje, čeprav so strokovnjaki opozorili (in še danes opozarjajo) na spornost tovrstnega mišljenja: »Z eno besedo, pokazalo se je tudi pri nas, da narodna pesem ni mistična cvetka, ki nekako trajnostno nastane v celem narodu, in da jo tudi pojejo večinoma nadarjeni poedinci in ne 'ves narod'« (Murko 1929: 29).

Ljudska glasba je bila pojem »najbolj čiste 'narave', neomadeževane od urbane kulture« (Barbo 2003: 157), hkrati pa je pomenila potrditev samobitnosti slovenskega naroda in njegove glasbe, predvsem v primerjavi s »prevladujočo italijansko in nemško umetno glasbo« (ibid.: 158), ki sta v tistih časih prevladovali v umetniških glasbenih krogih. Tako so na primer podeželski zbori, ki so izvajali ljudsko pesem v zborovski obliki na širšem območju Trsta in Gorice, pomenili »branik denacionalizacije« slovenskega naroda. Ta naj bi namreč potekala tudi tako, da je slovensko prebivalstvo množično prepevalo italijanske popularne pesmi (Pisk 2005: 85).

² Pojem *narodna pesem* je bil v obravnavanem času najpogosteje sinonim za pozneje uveljavljen pojem *ljudska pesem*. Vendar pa je bil v nekaterih pogledih tudi širši, saj so posamezne zbirke *narodnih pesmi* vključevale tudi avtorske domoljubne pesmi in ponarodele pesmi (Cigoj Krstulović 1995: 71).

Ljudska pesem je pomenila tudi »skupno identifikacijsko stičišče za vse sloje Slovencev, za kmečki in rastoči meščanski sloj« (Cigoj Krstulović 2014: 214). V predgovoru k prvi Bajukovi izdaji *Slovenskih narodnih pesmi*, ki je izšla leta 1904, tako beremo: »Pesmice domačinke so priljubljene izobraženemu, umetno šolanemu pevcu, kakor so preprostemu narodu najmilejše« (Bajuk 1904: 3).³ Vendar pa pesem sama po sebi – v obliki, kot je bila *nabrana* med ljudmi, in v načinu, kot so jo prepevali – estetsko ni zadovoljevala narodnoidentifikacijskih potreb meščanstva. Zato je glasbenoustvarjalni krog od nje prevzel zgolj tisto, kar mu je ustrezalo. Tako so bili nosilci ljudske glasbene kulture (predvsem pesmi) za skladatelje le vir glasbenih podatkov, ki jih je bilo zaradi neprimernosti glasbenega podajanja potrebno osmisлити, jim dati novo preobleko in drugačen izraz, primeren za javno prezentacijo nacionalne glasbe. V tem smislu so se imeli skladatelji »za nekakšnega nadaljevalca ljudske glasbene tradicije« (Barbo: 157), torej za tiste, ki bodo ljudsko pesem vzeli »v varstvo, da bi jo razširili med narodom« (Čerin 1897: IV).

1.1 Zbiranje ljudskih pesmi z napevi

Za pomembno kulturno delo in znamenje narodne zavesti je veljalo tudi zbiranje »narodnega blaga« (Štrekelj 1887: 630). Ustvarjalno in poustvarjalno usmeritev slovenskega glasbenoumetniškega delovanja na začetku dvajsetega stoletja sta zaznamovali dve vidnejši dejavnosti: izdaja *Slovenskih narodnih pesmi* v uredništvu Karla Štreklja (1859–1912) ter zbiralna akcija slovenskih ljudskih pesmi v okviru t. i. *Odbora za nabiranje narodnih pesmi* (v nadaljevanju OSNP), vseavstrijske akcije zbiranja ljudskih pesmi z napevi, ki je potekala pod okriljem *Das Volkslied in Österreich*.⁴ Odbor je do svoje smrti prav tako vodil Karel Štrekelj, po njegovi smrti pa do leta 1927 Matija Murko. Zbiralna akcija OSNP je za pričujočo razpravo pomembnejša, saj je vsebovala tudi zapise melodij zbranih ljudskih pesmi. Ker so bili številni zbiralci ljudskih pesmi tudi skladatelji, je akcija močnejše vplivala na ustvarjalni in poustvarjalni glasbeni krog. V času akcije (od 1905 do 1918) je bilo zbranih skoraj 13.000 pesmi, prvotno z namenom izdaje pri dunajski založniški hiši *Universal Edition*, do česar pa zaradi političnih sprememb nikoli ni prišlo. Gradivo je vse

³ »Pesmice domačinke« je bil izraz, ki je do začetka 20. stoletja označeval ljudsko pesem (Cigoj Krstulović 2014: 214).

⁴ Zgodovinski pregled zbiranja in raziskovanja ljudske pesmi sta podala Valens Vodušek v predgovoru k prvi objavi *Slovenske ljudske pesmi I* (1970: VII–XI) in Zmaga Kumer v knjigi *Pesem slovenske dežele* (1978: 105–114). Kritična pogleda na zgodovino zbiranja slovenskih ljudskih pesmi v okviru akcije OSNP podajata še Klobčar Marija (2005: 5–9 in 38–48) in Klobčar Teja (2011).

do danes ostalo v rokopisni obliki (z izjemo objav posamičnih pesmi v raznih zbirkah) in ga hrani Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU (v nadaljevanju GNI) v svojem arhivu.⁵

Velik pomen, ki ga glasbena folkloristika danes pripisuje akciji OSNP, je v zavedanju povezanosti melodije in besedila pri ljudski pesmi.⁶ Ker so predhodni zapisovalci ljudske pesmi običajno zapisovali brez napevov (morda melodiji niso pripisovali večjega pomena ali pa niso znali zapisovati glasbe), so besedila tudi popravljali in usklajevali z estetskimi načeli umetne pesmi. Tokrat pa je bilo v navodilih zbiralcem posebej poudarjeno:

»V narodni pesmi sta besedilo in melodija (napev) spojena v živo enoto, zatorej je zapisati oboje. Samo kadar bi se to ali drugo ne dalo doseči iz kakršnegakoli vzroka, se smemo zadovoljiti le z zapisom enega samega dela. [...] Zbirateljem je vedno paziti na to, da bodo v svojem zapisu podajali to, kar so slišali, kolikor moči zvesto po besedi in napevu in pa brez vsakršnega svojega dostavka« (Osnovna načela 1906: 5–6).

Čeprav se je v navodilih poudarjalo, da naj zbiralci napeve zapisujejo tako, kot se pojejo, brez popravkov in sprememb, melodije večinoma niso zapisane natančno. Poleg tega so zapisi večinoma enoglasni, čeprav so se zbiralci zavedali, da so se ljudske pesmi navadno pele večglasno. Na to opozori tudi Matija Murko:

»Koliko se je poučavalo, naj se pesmi zapišejo kakor se res pojejo, torej tudi večglasno! Po sedem letnem nabiranju pa je sam M. Hubad izjavil (v seji 27. XII. 1913): »Imamo večinoma enoglasne zapisane, pojo pa se več glasno. Preiskati bi morali nadalje ves nabrani material, kako se poje.« K temu prepričanju so ljubljanski odborniki tudi šele prišli, ko so imeli več pesmi fonografiranih pred seboj« (Murko 1929: 29).

1.2 Kako zapisati ljudsko večglasje

Analiza muzikoloških vidikov zapisov ljudskih pesmi razkriva, da so imeli zapisovalci najpogosteje težave pri zapisovanju metruma in ritma (glej Klobčar

5 Več o usodi in vsebini arhiva OSNP glej Klobčar T. 2011: 54–58.

6 Kako pomembno je za preučevanje ljudske pesmi zavedanje medsebojne povezanosti melodije in besedila, »je treba vedno znova poudarjati« (Kumer 2002: 8), saj se izven stroke še vedno pogosto pojavljajo besedila ljudskih pesmi brez melodij (npr. pesmarice, šolski učbeniki).

T. 2011), kakor tudi pri zapisovanju večglasja. Zapisovalci so delna navodila glede zapisovanja večglasja sicer prejeli, napisal jih je namreč Matej Hubad (1866–1937), sicer tudi vodja upravnega odbora OSNP v Ljubljani. Načine oblikovanja večglasja je opisal v knjižici *Navodila in vprašanja za zbiranje in zapisovanje narodnih pesmi, narodne godbe, narodnih plesov in šeg, ki se nanašajo na to* (Navodila 1906). Knjižica je bila dostopna vsem zbiralcem in zapisovalcem ljudskih pesmi, ki so delovali v okviru akcije OSNP. Hubad je v navodilih med drugim omenil, da se pesmi navadno pojejo večglasno, in kot izjemo omenil pripovedne pesmi, pri katerih naj bi bil večglasen le refren. Poznejše glasbenofolkloristične raziskave sicer razkrivajo, da je bila pripovedna pesem enakovredna preostalemu pevskeemu repertoarju in se je pela tudi večglasno. Hubadovemu opisu ustreza sicer redke primer pripovedne pesmi z večglasnim refrenom: *Stoji, stoji Ljubljanca*. Pesem je na ta način zapisana tudi v zbirkah harmonizacij ljudskih pesmi (glej npr. Žirovnik 1933: 97) in se z večglasnim refrenom poje še danes.

Hubad pri opisu večglasja opozarja na vodilni glas, imenovan *naprej*, in poudarja, da ta ni vedno v najvišji legi večglasja. Pri tem navaja, da je pri ženskem večglasju vodilni glas pogosto najvišji, medtem ko naj bi se pri fantovskem petju navadno nahajal v tenorskem ali baritonskem glasu:

»V prvo vrsto spadajo pesmi, ki imajo svojo glavno melodijo, svoj vodilni glas v prvem, to je najvišjem glasu [...]. Sem gredo večinoma dekliške pesmi, ki se pojo enoglasno, dvoglasno, triglasno in eventualno tudi četveroglasno [...]. Velika večina fantovskih pesmi pak spada v drugo vrsto, pri kateri ni vodilni glas ali glavna melodija v prvem, ampak v drugem glasu. Sem gredo ne samo vse fantovske pesmi po Kranjskem in okoli Kranjskega, ampak tudi ob mejah slovenskega jezikovnega ozemlja na Koroškem, Štajerskem in Primorskem« (Navodila 1906: 16–17).

Hubadovi opisi večglasja morebiti temeljijo na poznavanju določene lokalne tradicije večglasnega petja ali na nepoznavanju ljudskega petja nasploh, saj zvočni primeri iz začetka 20. stoletja (glej posnetke E. J. Linjove) kot tudi posnetki po letu 1950 izkazujejo, da je struktura ženskega večglasja lahko enaka moškemu. V prvem glasu pa je ženski glas navadno takrat, kadar sta zgornja dva glasova v intervalnem razmerju sekste.

Matej Hubad je v omenjenih navodilih sicer poudarjal pomen zvočnega zapisa pri zbiranju ljudskih večglasnih pesmi (Navodila 1906: 18), vendar pa je OSNP kljub naporom nekaterih odbornikov snemalno napravo (fonograf)

dobil šele leta 1914.⁷ Zbiralci so morali zato pesmi zapisovati sproti. Pri tem so včasih opazili, da kadar so pevci in pevke na njihovo prošnjo pesem ponovno zapeli, je bila ta pri vsaki ponovitvi drugačna, torej tako tekstovno kot melodično varirana. Hubad je poleg nasvetov, kako metro-ritmično pravilno zapisovati melodije, podal tudi navodila za zapis večglasja:

»Najprej naj se potrudijo, da spoznajo glavno melodijo, to je, vodilni glas, in ga določijo, ali je ta v prvem ali pa v drugem glasu. [...] Ko je zapisana prav glavna melodija, naj pazi zapisovavec ob nadaljnjem, bodi si izprošenem ali prostovoljnem ponavljanju prve kitice in pa ob predavanju nadaljnjih kitic na drugi glas, t.j. na glas, ki je najvažnejši za vodilnim glasom, ter naj ga spravi v note. Ta drugi glas je pri večglasnih pesmih prve vrste pravi spodnji glas, ki se z zgornjim glasom pomiče večinoma v vzporednih (paralelnih) tercah in sekstah, pri pesmih druge vrste pa je to zgoranji ali najvišji glas, ki poje »črez«, kakor pravi narod. Kot nadaljne glasove mora zapisovavec zasledovati in spraviti v note tretji in četrti glas, t.j. tone najnižjega basa in prvega basa pri moških, in tone prvega in drugega alta pri ženskih glasovih. Naposled mora, nadaljevaje svoje delo v istem smislu, zapisati kolikor moči natančno vse eventuelne nadaljnje glasove« (Navodila 1906: 18–19).

Kljub opisu značilnosti večglasja se zbiralci navodil niso držali, še več, enoglasne melodije so celo harmonizirali po načelih zborovskega štiriglasnega stavka. Vsekakor je pri tem zapisu prihajalo do zelo velikih razlik med ljudskim večglasjem in umetno oblikovanim večglasjem. Na podlagi različnih (pozneje predstavljenih) virov lahko namreč predvidevamo, da je bil v ljudskem pevskem izročilu močnejše navzoč precej drugačen način oblikovanja ljudskega štiriglasja, ki ga v nadaljevanju poimenujem *starejši način večglasja* ali *starejši način vodenja glasov* (glej tudi Vodušek 2003 [1967]: 84). Pri tem načinu vodilni glas (prvi nad basovsko linijo), ki ga navadno imenujemo *naprej*, prične s petjem melodije, glas nad njim – ali glas *čez* – navadno v tercah⁸ (mestoma tudi v drugih intervalnih razmerjih) spremlja vodilno melodijo, basovski glas pa obe zgornji liniji dopolnjuje z osnovnimi toni harmonskih funkcij tonike, dominante in subdominante ter s prehajalnimi in menjalnimi toni. Četrti glas, je nad glasom *čez* in se zaradi pozicije – tretji glas nad basom – imenuje *na*

7 Več o poteku nakupa glej Kunej 2005: 125–140.

8 Včasih je vodilna melodija v zgornji liniji, spremljevalna se pod njo giblje v sekstah, spodaj je basovska linija. Način takšnega spremljanja vodilne melodije pevci narečno imenujejo tudi *co peti* (Kumer 1978: 102).

tretko.⁹ Pogosto se giblje okoli kvinte ali oktave toničnega akorda ter kvinte dominantnega akorda. Tovrstno gibanje ima v petglasnem petju tudi četrti glas nad basovskim, imenovan *na čtrtko*.¹⁰

Spodnja primera prikazujeta harmonizirano obliko pesmi *Lansko leto sem se oženil*¹¹ (primer 1) ter pesem, zapeto v starejšem načinu ljudskega večglasja (primer 2). Pesem v harmonizaciji zapisovalca Alojzija Kranjca iz leta 1907 odraža harmonsko, ritmično in metrično urejenost, kakršne ne zasledimo pri nobeni različici pesmi, transkribirani na podlagi zvočnih posnetkov po letu 1950. To dokazuje, da so bile za potrebe akcije OSNP pogosto poenostavljene tudi kompleksne ritmične in metrične posebnosti ljudskih pesmi.¹²

The image shows two systems of musical notation for a four-part setting. The first system is for the first system of the piece, and the second system is for the second system. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line.

1. Lan-sko let sem se o - že - nil, e - no mla - do sem si vzel;

le - tos pa mi je u - mr - la, ve - čni Bog jo k, se - bi vzel.

Primer 1: *Harmonizacija pesmi, zapisane leta 1907 v Svetem Tomažu na Štajerskem (vir: GNI O 649).*

9 V ljudskem izrazoslovju poznamo številne izraze za posamezne glasove. Vodilna melodija je poimenovana tudi *naprej, mlado, tenko*, prvi glas nad njo *čez, črez, prek, srednje*, drugi glas nad vodilno melodijo *iber, cvik, drajar, tretka*, tretji glas nad vodilno melodijo *firar, čtrtko* in basovski glas *ta nisk, zad, bas*. V nadaljevanju bodo uporabljeni izrazi *bas, naprej, čez, tretka* in *čtrtko*.

10 Več o ljudskem večglasju glej tudi Kumer 1978: 101–104.

11 Gre za pripovedno pesem tipa *Vdovec na ženinem grobu*.

12 V glasbenofolkloristične zbirke *Slovenske ljudske pesmi I-IV* (1970, 1981, 1992, 1998) so bile te pesmi sicer vključene, vendar v redigirani obliki: s popravki 'napačnih' taktnih oznak, prerazvrstitvijo taktnic in poenotenjem pisanja melodij »istega ritmičnega tipa glede na izbiro taktnega načina in temeljnih notnih vrednosti«. Osnova za poenotenje so bile »izkušnje pri transkripcijah magnetofonskih posnetkov gradiva« (Vodušek 1970: XVIII). V zadnji izdaji *Slovenske ljudske pesmi V* (2007) je tovrstno gradivo objavljeno brez redakcijskih posegov, saj je bil namen »prikazati gradivo v smislu 'faksimile' izdaje [...], kot dokument časa (načina zapisovanja, rezultat okoliščin terenskega dela, šolsko teoretičnega vedenja in estetskega pojmovanja)« (Šivic 2007a: 13).

♩. = 69

1. Lan - sko le - to sem se že - niv, mla - do že - no sem si _____ zbrav,

lan - sko le - to sem _____ se že - niv, mla do že - no sem si zbrav.

T.F.

Primer 2: *Transkripcija zvočnega posnetka pesmi, posnetega leta 1970 v kraju Sedlašek na Štajerskem (transkribirala: I. Cvetko in Z. Kumer, vir: GNI M 31.063).*

V drugem primeru so pesem sodelavcem GNI leta 1970 zapele ljudske pevke iz Sedlaška, in sicer v starejšem načinu ljudskega večglasja. Obe različici pesmi sta bili zabeleženi na Štajerskem in imata podobno melodično strukturo. Pesem v ljudskem večglasju so zapele tri pevke, in sicer v ljudskem načinu večglasja *na tretko*, vendar brez basovske linije¹³, zaradi česar lahko sklepamo o odsotnosti pevke, ki poje basovsko linijo.

Omenila sem že, da je bilo ljudsko petje v primarnem kontekstu obravnavanega časovnega obdobja pogosto izvajano kolektivno in večglasno, zapisovalci pa so pesmi navadno zapisovali pri posameznikih. Pesmi so bile tako zapete enoglasno, besedila nadaljnjih kitic pa pogosto narekovana. Tako lahko sklepamo, da so imeli zbiralci v tistem času zelo malo stika s skupinskim petjem in temu primerno pomanjkljivo je bilo njihovo poznavanje ljudskega načina oblikovanja večglasja. V nasprotnem primeru – če bi torej poznali glasbeno-strukturne zakonitosti ljudskega večglasja – bi lahko pesmi sami postavljali v obliko starejšega načina večglasja, vendar so se raje odločali za harmonizacijo v štiriglasnem zborovskem stavku. Argument, da je bilo večglasje težko zapisovati brez zvočnih posnetkov, ki omogočajo natančno transkribiranje gradiva (Kumer 1985: 6), je sicer sprejemljiv, vendar to, da ni niti ena pesem iz zbirke OSNP zapisana v starejšem načinu ljudskega večglasja, izkazuje prevladujočo estetsko težnjo zapisovalcev po podajanju pesmi v zborovskem stavku.

Zmaga Kumer ugotavlja, da so zapisovalci s slabšo formalno glasbeno izobrazbo bolj neobremenjeno zapisovali *posebnosti* ljudske glasbe oziroma

¹³ Poimenovanje *basovska linija*, *basovski glas* ali *bas* v primeru obravnave ljudskega večglasja ne pomeni glasu z najnižjo lego v moškem večglasnem stavku, temveč najnižji glas moškega, ženskega ali mešanega tri- ali večglasja, ki se navadno giba na osnovnih tonih tonike, subdominante in dominante. Več o glasbeni strukturi ljudskega basa v prispevku Urše Šivic z naslovom *Bas v ljudskem petju* (2009).

tiste parametre, ki so odstopali od teoretsko-kompozicijskih načel umetnostne glasbe: »Značilno pa je, da so v tem pogledu skoraj zanesljivejši zapisi glasbeno manj izobraženih zbiralcev kakor poklicnih glasbenikov, ker so zapisovali brez predsodkov, samo tako, kakor so slišali« (Kumer 1959: 209). Njeno ugotovitev izpodbija raziskava Teje Klobčar s podrobno muzikološko analizo zapisov ljudskih pesmi, zbranih v okviru akcije OSNP. Najbolj natančne zapise pripisuje prav Oskarju Devu in Mateju Hubadu, ki sta bila oba šolana skladatelja (Klobčar T. 2011: 151). Gotovo pa je glasbena izobrazba vplivala na skladateljski pristop do oblikovanja večglasja v ljudski pesmi, torej na njihovo prirejanje in harmoniziranje. Pavle Merku tako ugotavlja, da je Zdravko Švikaršič, prej edini zapisovalec, ki je bil »zvest fantovski postavitvi glasov« (Merku 1991: 5), spremenil način harmoniziranja v tretjem zvezku izdaj *Koroških slovenskih narodnih pesmi* (1921), kar je najverjetneje posledica štiriletnega glasbenega šolanja pri Glasbeni matici (ibid. 1991: 4–5).

Zdravko Švikaršič (1885–1986) je torej izjema, ki (razen z izdajo tretjega zvezka ljudskih pesmi) potrjuje, da bi načela ljudskega večglasja pri predelavah enoglasnih pesmi v večglasne lahko uporabljali tudi ostali zapisovalci, namesto da so jih harmonizirali. Švikaršič se je akciji OSNP pridružil leta 1913, potem ko je odboru sam ponudil sodelovanje; odborniki so bili mnenja, da je Švikaršič »jako vesten in zapisuje res po pristnih izvirnikih, dočim Dev rad zapisuje po svoje« (iz sejnega zapisnika odbora, 15. 10. 1911, v Kumer 1985: 206).¹⁴ Dva Švikaršičeva zapisa pesmi je odbor vključil v poskusni zvezek (imenovan tudi »prospekt«) *Naznanilo dela »Narodna pesem v Avstriji«* (nem. *Ankündigung des Werkes »Das Volkslied in Österreich«*), ki so ga želeli izdati v Avstriji, vendar ni nikoli izšel (Klobčar T. 2011: 31). Švikaršič sicer omenja, da sta pesmi harmonizirani, vendar je pri tem upošteval popolnoma drugačna načela oblikovanja večglasja kot njegovi sodobniki.

Načel drugačnega oblikovanja večglasja, ki naj bi bilo posnetek starejšega načina ljudskega vodenja glasov¹⁵, se je Švikaršič držal tudi pri svojih izdajah, imenovanih *Koroške slovenske narodne pesmi* I, II, III in IV. Glasbena folkloristika mu zato pripisuje velik pomen:

»Švikaršič je eden redkih, ki je spoznal, da ljudsko večglasje ni enako zborovskemu, marveč se ravna po drugačnih zakonitostih. [...] Zato

14 Oskar Dev (1886–1932) je za odbor zbiral gradivo po Ziljski dolini in v Rožu v letih od 1907 do 1909. Na Devovo prošnjo naj bi zanj precej pesmi zbral tudi France Rauter, ki pa v objavah Devovih zbirk koroških narodnih pesmi ni nikjer naveden (Prezelj 2009: 10–11).

15 Močno povezavo koroškega petja s starejšim načinom oblikovanja večglasja omenja tudi Valens Vodušek (2003 [1970]: 97). O tem pa pričajo tudi nekatere transkripcije terenskih posnetkov s Koroške, shranjenih v arhivu GNI.

22

22. Niederlih sem se podava.

65
7-9

Mirno.

p

1. Nie-der-lih, nie-der-lih, sem se po-da-va, *ritard.*

mf

2. Da bi hlih ve-do-va, da bom tr-pe-va, *ritard.*

p

The musical score is written in 3/4 time. It features two systems of vocal lines with piano accompaniment. The first system has two vocal parts: a soprano line and an alto line. The soprano line starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a ritardando (*ritard.*). The alto line starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and also ends with a ritardando. The piano accompaniment is in the bass clef, starting with a piano (*p*) dynamic. The second system follows the same structure with two vocal parts and piano accompaniment. The tempo is marked 'Mirno' (slowly).

a tempo

1. snuo-č' nč, da-v' nč, ni-s'm že-bra-va.

a tempo

2. da bi le šo-có-ja³⁾ žau.b'rn-ha⁴⁾ me-va.

a tempo

mf

The second system of the musical score continues the vocal lines and piano accompaniment. It features two vocal parts: a soprano line and an alto line. The soprano line starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The alto line starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano accompaniment is in the bass clef, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The tempo is marked 'a tempo' (at the tempo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

- 1). zanikrno
2). molila
3). ljubčeka
4). lepega

Primer 3: Postavitev večglasja v pesmi Niederlih sem se podava v harmonizaciji Zdravka Švikaršiča (Švikaršič 1914: 22).

je vodilno melodijo prepustil baritonskemu glasu. Ponekod dopušča, da začne vodilni glas sam, kot je to redno pri ljudskih pevcih, povečini pa predpisuje, naj začno vsi glasovi hkrati kot pri zboru. [...] Medtem ko se še danes najdejo tudi po Koroškem zborovodje, ki cenijo samo zborovski način petja in ljudsko petje odklanjajo kot neumetniško, manjvredno, primerno kvečjemu za gostilniška omizja, je Švikaršič uvidel, da je ljudska glasba enakovredna umetni in jo je treba upoštevati z vso resnostjo. S tem si je zagotovil svoje mesto v slovenskem glasbenem narodopisju in njegovo ime ne bo nikoli pozabljeno« (Kumer 1985: 206–207).

Večina koroških ljudskih pesmi v Švikaršičevih zbirkah ima skokovito melodijo akordične strukture, kar so etnomuzikologi označili kot koroško posebnost (Vodušek 2003 [1970]: 97). Pri tovrstnih melodijah, ki imajo navadno tudi velik tonski obseg, pa je za razliko od drugih primerov starejšega načina vodenja glasov na Slovenskem vodenje glasov nekoliko drugačno. Nad vodilnim glasom se navadno pojavita dva glasova: prvi se giblje okoli oktavnega tona osnovne tonalitete, drugi pa še terco nad njim. Za oba je značilno samostojno gibanje, ki je le občasno vzporedno z gibanjem vodilne melodije. Tovrstno vodenje glasov izkazuje tudi primer pesmi *Niederlih sem se podava*. Vodilno melodijo ima bariton, bas se deli na zgornji in spodnji bas, pri čemer zgornji oktavno ali unisono podvaja spodnjega na tonih tonike in subdominante, na dominantni pa se zadržuje na intervalu kvinte.

Predstavljeni primeri izkazujejo, da na podlagi zapisov ljudskih pesmi v zbirki OSNP ne moremo sklepati kakšna je bila dejanska podoba ljudskega večglasja tistega časa. Harmonizirane pesmi nereprezentativno odsevajo ljudsko petje in so zato s folklorističnega vidika neuporabne za preučevanje slovenskega ljudskega večglasja (Kumer 1959: 209). Pri tem izstopa Švikaršičev primer zapisovanja večglasja, na podlagi katerega lahko predvidevamo, da bi glasbeno znanje vsaj nekaterih zapisovalcev sicer zadoščalo, da bi pesmi zapisovali v takšnem načinu večglasja kot so se pele. Vendar pa je pri zapisovanju najverjetneje prevladala estetska težnja po podajanju ljudske pesmi v zanje harmonsko popolnejši obliki. Ljudski način večglasnega vodenja glasov je namreč pogosto »v nasprotju s pravili šolske harmonije« (Kumer 1975: 101) in je bil morda za zapisovalce nesprejemljiv.

2 Kako je zvenelo ljudsko večglasje

Ljudsko večglasje prvih desetletij 20. stoletja opisujejo že prve glasbenonarodopisne študije na Slovenskem: njihovi besedni in notni zapisi odkrivajo glasbenofolkloristične usmeritve raziskovalcev ljudske kulture v tistem času, obenem pa prikazujejo dejansko stanje ljudskega petja. Dragoceni so tudi zapisi o petju v cerkvenem okolju, podajajo namreč uvid v razmerje med ljudskim petjem v cerkvah in cerkvenimi določili o petju, utemeljenimi na glasbenoestetskih in duhovnih načelih cerkvene glasbe.

OSNP je leta 1914 prejel prvi fonograf in še istega leta je Juro Adlešič začel snemati ljudsko petje v Beli krajini. Ob poslušanju posnetkov se je odbornikom potrdilo predvidevanje o ključnem pomenu tonskega snemanja, predvsem pa se je razkrilo, da ljudje večino pesmi na posnetkih pojejo večglasno, medtem ko so zbiralci OSNP pesmi zapisovali le enoglasno (Kunej 2008: 140). Posnetki na voščeni valjih oziroma njihovi presnetki še danes najbolj pričujejo, kako je pred stoletjem dejansko zvenela ljudska pesem.¹⁶ Pomembno dopolnilo k temu uvidu so tudi raziskave etnomuzikologov, narejene na podlagi zvočnih posnetkov in pričevanj ljudi o ljudskem petju po letu 1950, saj temeljijo na veliko večjem številu zvočnih posnetkov in njihovi analitični obravnavi, hkrati pa nosijo sledi preteklih načinov glasbenega izražanja.

2.1 Zapisi o ljudskem večglasju v prvih glasbenonarodopisnih študijah

Leta 1910 je slovenski filolog in glasbeni zgodovinar Davorin Beranič (1879–1923) v reviji *Čas: Znanstvena revija »Leonove družbe«* objavil več krajših študij o glasbeni podobi slovenske ljudske pesmi. V eni od razprav poleg ritmičnih in melodičnih struktur napevov ljudskih pesmi omeni tudi večglasje. Beranič pravi, da so slovenske ljudske pesmi namenjene petju »v zboru« (Beranič 1910: 357), pri čemer je jasno, da ima v mislih večglasno petje. Omenja namreč triglasni način petja z vodilno melodijo, ki jo poimenuje *naprej*, drugi glas poje *čez* ali *prek*, če melodija zahteva drugače, pa »prilaga« ali sekundira« (ibid.). Iz opisa je razvidno, da glasova *naprej* in *čez* poje po en pevec, vsi ostali basirajo (kar danes skoraj ni več v navadi). V nasprotju s Hubadom, ki opisuje ljudsko štiriglasje z baritonom ali prvim basom, Beranič omenja

16 O pomenu poznavanja in razumevanja metapodatkov ob posnetem zvočnem gradivu ter o vplivu postopka presnemavanja na percepcijo slišane zvočnega gradiva glej Kunej 2008: 209–235.

štiriglasje, pri katerem se nad omenjenimi tremi glasovi pojavi četrti glas *na tretko*, ki ga poimenuje »drajer« (ibid.: 358), vendar pripominja, da je takšno petje izjema. Kot primer podaja pesem *Jaz pa pojdem na Gorenjsko* z zgornjega Ptujskega polja:

Počasi.

Jaz pa pojdem na Gorenjsko, jaz pa pojdem na Gorenjsko, jaz pa

pojdem na Go - renj-sko in na O - ber - šta-jer - sko.

Primer 4: *Zapis pesmi Jaz pa pojdem na Gorenjsko Davorina Beraniča (Beranič 1910: 358).*

Mešano petje žensk in moških Beranič navaja kot primer cerkvenega ljudskega petja, omeni pa tudi t. i. *šuštarbas* (oktavno podvajanje osnovne melodije v basu), ki je veljal (in velja še danes) za napačno petje basovskega glasu. Glede harmonije pravi, da so pri ljudskem petju v rabi tonični in dominantni akordi (tudi dominantni septakord), subdominanta pa naj bi bila »redka prikazen« (Beranič 1910: 361). V svojih analizah uporablja objave gradiva, prirejenega za zborovske sestave (npr. Žirovnikove in Bajukove izdaje ljudskih pesmi), obenem pa se v svojih ugotovitvah opira tudi na izkustveno poznavanje (predvsem štajerskega) ljudskega petja, kar lahko pojasni tudi njegovo poznavanje ljudskega načina oblikovanja štiriglasja. Kljub temu je vodenje glasu *na tretko* pri pesmi *Jaz pa pojdem na Gorenjsko* nekoliko nenavadno (*tretka* se zadržuje samo na enem tonu), pa tudi v naslednjem primeru, pri napevu *Wieder Himmel seine Stern* (za katerega omeni, da je na zgornjem Ptujskem polju

zelo priljubljen), je *tretka* predvsem harmonsko povsem napačno zapisana, iz česar bi lahko sklepali, da je bil Beranič pri tovrstnem zapisovanju večglasja nekoliko površen.



Primer 5: *Zapis pesmi Wie der Himmel seine Stern Davorina Beraniča (Bernič 1910: 358)*

Študija Stanka Vurnika (1898–1932) iz leta 1930, objavljena v reviji *Dom in svet*, sicer večglasnega petja izrecno ne obravnava. Triglasje in štiriglasje *na tretko* omenja le pri navedbi koroškega petja:

»V večglasju se koroške pesmi nekako od srede XIX. stoletja dalje pojo dvo ali v pravilu troglasno. Koroški Nemci ponekod poznajo tudi štiri in petglasno petje ('Obercmint' oznaka za prvi bas) in nekateri trdijo, da je tudi med Slovenci ta način še v rabi ('drajer')« (Vurnik 1930: 314).

Dvoglasje v paralelnih terciah, kvartah in kvintah Vurnik omenja kot način petja v Beli krajini, medtem ko naj bi novejše pesmi »po vplivih z Gorenjske« peli tudi triglasno z basom; to petje naj bi Belokranjci označili kot »črnokranjsko« (ibid.).¹⁷

Vurnikove ugotovitve so pomemben prispevek, ki priča o navzočnosti starejšega načina večglasja na Koroškem in se odlično dopolnjujejo z ugotovitvami nekaterih etnomuzikologov (Valensa Voduška, Zmage Kumer, Julijana Strajnarja). Ti so tudi pozneje na podlagi zvočnih posnetkov ugotavljali močnejšo navzočnost starejšega načina večglasnega petja na Koroškem (prim. Vodušek [1967] 2003: 84). Prav tako je njegova omemba »črnokranjskega« petja dopolnitev poznejšim spoznanjem o navzočnosti t. i. osrednjeslovenskega načina oblikovanja večglasja v Beli krajini (Kunej 2008: 150).

Od leta 1888 do 1890 je slovenske ljudske pesmi pri nas zbiral češki zbiralec folklornega gradiva Ludvík Kuba (1863–1956); njegove zapise je leta 1906

¹⁷ Belokranjci so druge Kranjce zaradi obleke imenovali Črni Kranjci (Klobčar 2008: 465).

štiriglasno, nato enoglasno. To najverjetneje ne pomeni, da so pevci nadaljevanje peli enoglasno, ampak je Kuba večglasje zarisal le v prvih taktih, nato pa se pesem v tri- ali štiriglasju nadaljuje po podobnem vzorcu. Baritonski glas je tudi v prvih taktih izpisal samo na mestih, kjer odstopa od basovskega glasu. Ker je Kuba večglasje le zarisal, lahko sklepamo, da je pesem zapisal dejansko tako, kot se je pela, in je ni sam harmoniziral.

Tudi zapis pesmi v knjigi je tri- in štiriglasen, pri čemer sta baritonski¹⁸ in basovski glas zapisana v svojem sistemu. Kuba je v tem, pa tudi v preostalih zapisih vedno samostojno izpisal petje glasu *naprej* (Kuba 1935: 16).

V zbirki *Cesty za slovanskou písni* sta le dva zapisa štiriglasja, in sicer oba iz Dolnje Radovne (Kuba 1935: 15–16). V obeh primerih je štiriglasje zapisano z baritonsko linijo. Pri pesmi *Dobri večer* baritonska linija na dominantni funkciji podvaja basovsko linijo, na subdominanti se giblje v terci ter na toniki v kvinti. To dejansko pomeni, da se linija baritona giblje na dveh tonih (*e* in *es*). Pri drugi pesmi (*Barkica izplavala*) je baritonski glas skozi celo pesem na istem tonu (*f*), na dominantnih stopnjah je v oktavni ponovitvi osnovnega tona dominante, na toničnih stopnjah pa na kvinti. V obeh primerih je baritonsko vodenje glasov neumetelno in preprosto, saj se linija skozi celo pesem zadržuje na tonu ali dveh.

Med starejše pomembne glasbenonarodopisne študije, ki omenjajo večglasje, lahko umestimo tudi objave Franceta Marolta (1891–1951).¹⁹ Kot pozneje nekateri etnomuzikologi tudi Marolt poudarja, da ljudska glasba – vključno z večglasjem – ni odsev umetnostne glasbe. Vendar pa večglasje oziroma petglasje razume kot zadnjo razvojno fazo večglasja, kar etnomuzikologi potem ovržejo (Kumer 1975: 100–101). Večglasje oziroma »tradicijsko povasno petje slovenskih fantov« (Marolt 1954: 24) Marolt opiše kot triglasje, pri katerem petje začenja vodilni glas, pridružita pa se mu čez, ki ga spremlja v tercrah, sekundah, kvartah in kvintah, in basovski glas. Poudarja, da petje ni po »pravilih umetne harmonije«, da je navzoča »svojska improvizacija«, zadrževanje ali »zatezanje« petja na nekaterih mestih in v kadenci pa priča o ugodju pevcev »nad sozvočnimi efekti« (ibid.). Opiše tudi mešano večglasno petje, pri čemer je enako opisanemu fantovskemu, le da triglasje tvorijo ženski glasovi, v diafoniji, zatem pa se jim pridružijo moški glasovi (ibid.).

18 Bariton v tem kontekstu ne pomeni moške barve glasu, temveč način vodenja glasov. Pri starejšem načinu večglasja bariton pomeni drugi glas nad basovsko linijo in ima navadno vlogo petja naprej. V tem primeru pa bariton (v ljudski terminologiji imenovan tudi *prvi bas*, *drugi bas* ali *vmes*) predstavlja glas nad basom (kot v zborovski terminologiji), ki mestoma dopolnjuje štiriglasni harmonski stavek. V tekstu ga imenujem ljudsko petje z baritonom (po Šivic 2011: 12). Vodilno melodijo ima v tem primeru prvi ali drugi glas.

19 Pozneje se je sicer izkazalo, da je verodostojnost nekaterih Maroltovih izsledkov in teorij vprašljiva.

V študiji belokranjskih obredij pri opisu petja pesmi navaja petje mešane skupine pevcev, pri čemer moški oktavno ponavljajo terčno dvoglasje žensk. Ta način petja imenuje »važen stilni moment večglasnega petja starejših belokranjskih napevov«. Pri tem omenja, da se nekatere pesmi pojejo tudi triglasno, vendar naj bi šlo pri tem za nepristne »narodne pesmi, ki vdirajo iz zapada« (Marolt 1936: 53).

Maroltove študije pričajo o prevladujočem obstoju triglasnega petja na Slovenskem, zaradi česar lahko sklepamo, da je tovrstni način petja v času njegovih raziskovanj že močno prevladoval. Vendar pa so njegove sodbe o nepristnosti nekaterih ljudskih pesmi, ki se v Beli krajini pojejo triglasno, napačne in so v nasprotju tako z Vurnikovimi opažanji kot tudi z opažanji nekaterih kasnejših etnomuzikologov, ki pričajo o navzočnosti triglasnega petja v Beli krajini.

2.2 Zapisi o ljudskem večglasju v okvirih rimskokatoliške cerkvene glasbe

Omembe ljudskega petja najdemo tudi v okvirih tedaj prevladujoče rimskokatoliške obredne glasbe oziroma cerkvenega petja, predvsem v reviji *Cerkveni glasbenik*.²⁰ Čeprav se večina zapisov nanaša na petje avtorskih cerkvenih pesmi in je ljudsko petje tu mišljeno kot petje ljudi v cerkvi, pa lahko iz opisov razberemo, na kakšne načine so si ljudje v cerkvah *prikrojili* petje, da je ustrezalo njihovemu estetskemu čutu. V zapisih pogosto zasledimo, da so ljudje v cerkvah peli enoglasno, najdemo pa tudi opise načina oblikovanja ljudskega večglasja. Tako Matija Majar (1809–1892) v cerkveni pesmarici, ki je izšla leta 1846, zapiše:

»Veči del pojo pri nas na jeden glas, pri Zili na Koroškim tudi privdarjejo (secundiren), v rožiškej in junskej dolini zvunej tega ženske tudi črez pojo (alto), in to tako rade, da kedaj prav raz napev pridejo, ker se skoro vsi nastavijo privdarjat in črez pet« (Majar v Vrčon 1998: 189).

Iz zapisov o enoglasnem petju lahko sklepamo, da je enoglasje posledica petja liturgičnih napevov, ki so se jih ljudje priučili v cerkvi. Podobno kot cerkveno zborovsko petje²¹ je bilo tudi ljudsko petje podvrženo nekaterim

20 V *Cerkvenem glasbeniku* je več zapisov o ljudskem petju (glej Vrčon 1998: 190–193), vendar za pričujočo razpravo izpostavljam samo tiste, ki se nanašajo na večglasje.

21 Konec 19. stoletja zaznamuje predvsem množično izvajanje skladb Gregorja Riharja in njemu nasprotujoči repertoar cecilijanskega gibanja (Nagode 1998: 89–99).

liturgičnim predpisom. V *Ljubljanskem škofijskem listu* iz leta 1914 zasledimo, da sta cerkvenemu predstojništvu *ideal* ljudskega cerkvenega petja predstavljala enoglasje z orglami in preprosto harmonizirana cerkvena pesem:

»S posebno ljubeznijo naj se goji ljudsko petje v cerkvi. Ljudsko petje je pravzaprav enoglasno petje s spremljevanjem orgel. Šolarji se še pripravijo do enoglasnega petja, a odrasli so pri nas tako navdahnjeni harmonije, da je težko misliti nanj. Enoglasno petje bi bilo ideal; lahko bi se pa tudi prištevalo ljudskemu petju dvo-, tro- in četveroglasno petje, za katero bi se morale prirediti preproste, melodične, toda dovolj dostojne pesmi v harmonijah, ki jih preprosto ljudstvo lahko prevladuje« (LŠL 1914: 47).

O uvajanju ljudskega petja v cerkvena bogoslužja je veliko pisal Franc Kimovec (1878–1964); v enem od zapisov opiše večglasno petje na način, kot ga *harmonizira ljudstvo*:

»Naše ljudstvo harmonizira svoje pesmi v bogato razporejenem mnogoglasju. Če pojejo samo moški ali samo ženski glasovi, je res harmonizacija v bistvu triglasna, pa vendar že tu kaj rada zahaja v večglasje. Pri moških glasovih: 1) vodilni glas, 2) glas, ki poje 'čez' (višji od vodilnega glasu), 3) nizki bas. Tem trem se rada pridružita še: 4) višji bas, 5) glas, ki po svoji nalogi združuje II. tenor in I. bas četveroglasnih moških zborov. Koroški fantje np. r. imajo čisto izrazito peteroglasje, pri katerem ima vsak glas natančno določene funkcije. Visoki Gorenjci okrog Bleda nad glas, ki poje 'čez', devljejo še višji glas, ki mu pravijo 'drajar' – Šimen n. pr. 'na drajar' poje. Bržkone ima ta višji glas svoje ime od tega, ker je tretji višji glas; prvi je vodilni glas, drugi 'čez', 'drajar' pa tretji« (Kimovec 1916: 112).

Kimovec opisuje dva načina oblikovanja večglasja. Pri obeh osnovo predstavlja triglasje z vodilno melodijo v srednji legi, medtem ko se ostali glasovi nizajo nad in pod njo. Pri prvem načinu so pod vodilno melodijo še dva ali trije glasovi – poleg basa še t. i. *višji bas* in bariton. Za ponazoritev tovrstnega vodenja glasov navajam transkripcijo pesmi *Pa lunca ma sije*, posnete leta 1981 v Tinjah na Koroškem. Pod vodilno melodijo so trije glasovi, pri čemer srednji mestoma oktavno podvaja basovsko linijo (Kimovec ga imenuje *višji bas*), zgornji pa ima vlogo baritona (po Kimovcu je to tisti glas, ki združuje drugi tenor in prvi bas):

Primer 7: *Pesem Pa lunca mə sije z višjim basom* (transkribirala: J. Strajnar in Z. Kumer; vir: Kumer 1986: 184).

Drugi opisani način se nanaša na koroško petglasje in petje v okolici Bleda. Ker Kimovec pri koroškem petju omenja samostojno funkcijo posameznih glasov, lahko sklepamo, da opisuje starejši način večglasja. Zanj namreč tudi Vodušek ugotavlja, da »je bil dosti bolj zapleten, ker so bili glasovi samostojnejši v svojih spremljevalnih melodijah« (Vodušek 2003 [1970]: 97). Kimovec pri opisu petja v okolici Bleda zaradi nemškega poimenovanja glasu nad vodilnim napevom – *drajar* – sklepa o nemškem izvoru tega oblikovanja večglasja, kar pa etnomuzikološka stroka s poznejšimi raziskavami zavrne (ibid.: 84).

Kimovec tudi v zvezi z ženskim petjem omenja štiriglasno vodenje glasov (za razliko od Hubada, ki ga opisuje kot triglasno), in sicer pravi, da kadar se zgornja glasova gibljeta v sekstah, se med njima pojavi še en glas. Kadar pa se zgornja glasova gibljeta v intervalnem razmerju terce, je med najnižjim glasom (poimenovanim *drugi alt*) in vodilnim glasom še en glas. Ta naj bi imel enako vlogo kot bariton pri moškem štiriglasju, ki harmonsko dopolnjuje siceršnje triglasno strukturo v štiriglasje. Opis mešanega sestava pa je nekoliko dvomljiv: Kimovec razlaga, da naj bi se pelo osmeroglasno, devetali celo desetglasno, pri čemer se glasovi oktavno ponavljajo, deseti glas pa naj bi izvajale ženske, tako »kakor oni moški glas, ki 'čez' poje« (Kimovec 1916: 113). Iz opisanega je razvidno, da je Kimovčevo poznavanje vodenja glasov površno, saj omenjenega desetglasja (čeprav z oktavnimi podvojitvami) v mešanih sestavih v poznejših raziskavah ljudskega petja ne najdemo. Pa vendar je ta opis ljudskega večglasja dragocen, saj priča o starejšem načinu vodenja glasov (čeprav nenatančno opisanem), pa tudi o morebitni navzočnosti baritona v ljudskem petju tedanjega časa.

2.3 Ljudsko večglasje na prvih terenskih zvočnih zapisih

Zvočni zapisi so najzanimivejši vir za prikaz ljudskega petja v začetku 20. stoletja. Ljudske pevce so na Slovenskem snemali tako tuji kot slovenski zbiralci in raziskovalci ljudske glasbe. Prvi zvočni zapisi so nastali na fonografu, snemalni aparaturi, katere zvočni nosilci so voščeni valji.²²

Po doslej znanih podatkih naj bi prve posnetke slovenske ljudske glasbe leta 1898 v Prekmurju naredil madžarski etnograf in pisatelj Béla Vikár (1859–1945). Med ohranjenim gradivom in dokumentacijo o gradivu so tudi osnutki transkripcij nekaterih pesmi, vendar so pesmi peli posamezniki in so zapete enoglasno, zato jih v pričujočem prispevku ne obravnavam.²³

Leta 1913 je ruska etnografinja Jevgenija E. Linjova s fonografom posnela nekaj slovenskih ljudskih pesmi. Posnetke hrani Inštitut ruske literature Puškinski dom v St. Peterburgu, kopijo dela zvočnega in rokopisnega gradiva pa je Glasbenonarodopisni inštitut pridobil leta 2012. Po spremnih podatkih sodeč je Linjova na Bledu in v okolici snemala večglasno petje železniških delavcev (in dveh deklet), cerkvene pesmi dekliškega zbora z Brezij, ljudsko petje treh sester z Bleda ter štiriglasno petje družine Serneč iz vasi Poljščica pri Bledu. Po podatkih iz poročila Roberta Vrčona, ki je posnetke poslušal že leta 2000, je na posnetkih iz Bele krajine slišati petje moških, ženskih ali mešanih skupin pevcev (Vrčon 2000). Gradivo sicer ni v celoti obdelano in analizirano, vendar lahko na podlagi poslušanja in nekaterih že transkribiranih primerov opazimo, da na posnetkih prevladuje večglasno petje. Štiriglasne pesmi so zapete tako v starejšem načinu večglasja kot v načinu štiriglasja z baritonom. Transkripcija pesmi *Regiment po cesti gre* (Primer 8), ki so jo Linjovi zapeli železničarski delavci (in pevki), ponazarja način petja *na tretko*.

Leta 1914 je OSNP prejel težko pričakovani fonograf in še istega leta je Juro Adlešič v Beli krajini posnel primere ljudskega petja, med katerimi je slišati tudi večglasje. Snemanje je potekalo v Preloki in Adlešičih, v obeh krajih so peli moški in ženske, stari večinoma med 18 in 25 let (Kunej 2008: 138–139). Podrobnejša obravnava gradiva ter nekatere transkripcije zvočnih posnetkov so objavljene v knjigi Julijana Strajnarja *Lepa Ane govorila. Prvi zvočni posnetki v Beli krajini* (1989). Večina objavljenih transkripcij je delo Nika Štritofa, sina tajnika OSNP Antona Štritofa, tri pesmi pa je transkribiral Julijan Strajnar.

22 Posnetki so danes digitalizirani. Podatke o presnetem gradivu ter dostopno spremljajočo dokumentacijo je podrobno opisal Drago Kunej v knjigi *Fonograf je dospel! Prvi zvočni zapisi slovenske ljudske glasbe* (2008), pri čemer je opozoril tudi na problematiko rabe takšnega gradiva kot znanstvenega vira.

23 Več o posnetkih in ozadju snemanja ter zbirki posnetkov glej Kunej 2008: 73–83.

$\text{♩} = 66$
 Re-gi-ment po ce-sti gre, pa moj fan-tač zra-ven je, (ju-hu-hu) pa moj
 (ju-hu-hu) Pa—
 fan-tač se iz med vseh spo-zna, ze-len, ze-len, ze-len pu-šelj ma. (ju-hu-hu)
 nej ga i-ma, pa le naj ga i_ma, (ju-hu-hu) saj mu ga je da-la lju-bi-ca.
 pu - šelj

Primer 8: *Pesem Regiment po cesti gre z zvočnih valjev J. E. Linjove*
 (transkribirala: M. Kovačič, vir: arhiv GNI).

Pozneje smo sodelavci GNI ponovno transkribirali nekatere posnetke, obenem pa tudi tiste, ki prej niso bili transkribirani. Pregled vseh transkripcij in ohranjenih zvočnih primerov iz Bele krajine je pokazal, da je večina pesmi peta v triglasju, pri čemer so moški in ženski glasovi pogosto oktavno podvojeni. Ob presnemavanju valjev leta 1988 pa so etnomuzikologi odkrili, da sta na posnetkih tudi dva primera starejšega načina večglasnega petja, tj. petja *na tretko*, kar je za slovensko glasbeno folkloristiko pomenilo pomembno odkritje. O tem Julijan Strajnar zapiše:

»Na podlagi zapisov in zvočnih presnetkov pa je tudi že mogoče ugotoviti, da je to večglasje večkrat šlo po vzorcu petja 'na tretko', ki je v živi obliki ohranjeno še danes ponekod na Slovenskem npr. na Koroškem, v Halozah, v Savinjski dolini. Ohranjeni zvočni presnetki (čeprav ne vedno tehnično popolni) so nesporen dokaz o načinu petja v začetku našega stoletja. Še toliko bolj, ker dokazujejo, da je celo v Beli krajini večglasje ('na tretko') bilo nekaj vsakdanjega. Ker se takega načina petja ne da osvojiti kar čez noč, najbrž niti ni preveč drzna domneva, da je tako ljudsko večglasje bilo znano že na Slovenskem vsaj od srede prejšnjega stoletja. Bodoče podrobnejše etnomuzikološke raziskave bodo to domnevo verjetno potrdile« (Strajnar 1989: 30).

Z odkritjem, da je tovrstno vodenje glasov poznano tudi v Beli krajini, so raziskovalci »ovrgli stereotip dvoglasnega petja v Beli krajini in pretiranega enačenja z uskoško tradicijo« (Kunej 2008: 150). Ti primeri ter poznejša terenska raziskovanja so, poleg dokaza o obstoju večglasnega petja v Beli krajini, odstrili tudi spoznanje, da se je belokranjska zvočnost večglasnega petja prepletala z osrednjeslovensko.

♩ = cca 80

Primer 9: *Pesem Šešir mali v načinu štiriglasja na tretko*
(transkribiral: R. Vrčon, vir: arhiv GNI).

Sodelavec berlinskega Phonogrammarchiva Leo Hajek je leta 1916 na pobudo avstro-ogrskega vojnega ministrstva v Radgoni (nem. Radkensburg) in Judenburgu posnel deset slovenskih ljudskih pesmi, ki so jih zapeli slovenski vojaki. Snemanje je bilo del širše akcije ministrstva, ki je želelo posneti vojaške pesmi različnih narodnostnih skupin znotraj Avstro-Ogrske. Posnetke in transkripcije je Phonogrammarchiv leta 2000 objavil v svoji serijski publikaciji zgodovinskih zvočnih posnetkov (Schüller 2000, glej tudi Kunej 2008: 160–168 in Klobčar 2012: 27–46).

Na posnetkih je deset slovenskih ljudskih pesmi. Moško petje je triglasno, mestoma štiriglasno z baritonom. Petje tako po harmonizaciji kot po interpretaciji spominja na zborovsko petje. To dejstvo podkrepijo tudi podatki o izvajalcih: v Radgoni je pel moški zbor 97. pešpolka, v Judenburgu pa moški zbor, oktet in kvartet 17. pešpolka ter solist Rudolf Knez, učitelj. Po podatkih sodeč so se pevci vnaprej dobro pripravili na snemanje, imeli so vodjo (morda dirigenta), neredko so za snemanje predložili tudi besedila pesmi in notne zapise (Kunej 2008: 162–163). Na podatkovni zgoščenci, ki spremlja izdajo zvočne publikacije Phonogrammarchiva (Schüller 2000), so tudi

zapisniki snemanja pesmi s podatki o pevcih ter notne predloge. Te so ročno in čitljivo izpisane in prav tako izkazujejo, da so razen dveh primerov, ki sta zapeta v Radgoni, vsi ostali primeri pravzaprav harmonizacije ljudskih pesmi. Domnevamo lahko, da gre za prepise iz notnih izdaj ljudskih pesmi ali pa da je te pesmi harmoniziral kdo od pevcev oziroma vodja pevcev.

Da je petje v Radgoni bolj spontano, poleg zvočnega posnetka potrjuje tudi dejstvo, da sta notna zapisa obeh zapetih pesmi podana le v enem partu. Pri tem je vodilna melodija zapisana krepkeje, basovska linija in linija petja čez pa sta označeni z drobnejšim notnim zapisom. Na zvočnem posnetku se ponekod oglasi tudi bariton, ki pa ga v notnem zapisu ni. Obe pesmi sta izvedeni v ljudskem načinu petja *naprej*: pevec, ki poje vodilni glas, torej vsako kitico (v primeru pesmi *Moj fantič je na Tirolsko vandra* celo vsako vrstico) začenja solistično. Ta interpretacija tudi zvočno veliko bolj spominja na ljudski način petja kot interpretacije pesmi zapete v Judenburgu.

Des Phonographierten	Platte Nr. 2582	Der Aufnahme	Touren pro Minute 70
Vor- und Zuname		Datum, Ort-Province-Land	21.8.1916. Judenburg
Geschlecht	Rasse, Stamm	Art des Gegenstandes	Personales Volkslied
Alter	Beruf	Eigenes, Fremdes, schon Gedrucktes	
Geburtsort-Province-Land		Sprache, Dialekt, Mundart	Steirisch
Wohnort-Province-Land	Wohnort-Province-Land der Eltern	Musik, vocal oder instrumental	
war früher sesshaft in	bis	Von oder geblasenen	
wo viel, ist viel gerast, wann? wo?		Spielgattung oder Instrumente	
Wohnort-Province-Land der Eltern		Geräusche, Schreiben etc.	
Teilnat des Vaters	der Mutter	Part der Membran	Handeln des Träblers etc.
		Name des Phonographisten	Ma Beruf
Inhalt:		Uebersetzung:	
Des Transkriptors Name, Beruf, Muttersprache		Des Uebersetzers Name	
Zum Texte durch Ausschneiden zu verbinden.			

Primer 10: Protokol št. 2582 s podatki snemanja pesmi *Ko psi zalajajo* v Radgoni leta 1916 (Schüller 2000).²⁴

²⁴ Objavljeno z dovoljenjem Avstrijske akademije znanosti (<http://verlag.oeaw.ac.at/>).

Berlinski Phonogrammarchiv hrani posnetke osmih slovenskih ljudskih pesmi, ki jih je leta 1935 na Bledu in v Ljubljani po naročilu berlinskega Etnografskega muzeja na voščene valje posnel novinar Gustav Küppers-Sonnenberg (Kunej 2008: 184–189). Slovenske ljudske pesmi so na presnetkih štirih valjev (valji št. 74, 75, 83 in 90), nekatere pesmi pa so objavljene tudi na zgoščenci berlinskega Phonogrammarchiva, v seriji zgodovinskih zvočnih dokumentov (Koch in Ziegler 2011). Podatkov o pevcih nimamo, vemo le, da je ljubljansko snemanje potekalo v kavarni Central in da so na teh posnetkih tudi pesmi pevcev iz Srbije (Kunej 2008: 187). Na podlagi transkripcije osmih posnetkov pesmi oziroma odlomkov pesmi lahko ugotovimo, da so vse pesmi še danes del splošno znanega slovenskega ljudskega pevskega repertoarja.

Na posnetkih z Bleda poje mešana skupina pevcev. En glas (*naprej* ali *čez*) poje markanten ženski glas, drugi glas poje skupina žensk, medtem ko spodnji glas, ki ga poje moški (razen v drugem delu pesmi *Snoč pa dav je slanica padla*), podvaja linijo petja *naprej*. Eno izmed pesmi (*En hribček bom kupil*) pojejo ženske v dvoglasju.

Pesmi *Pleničke je prala* in *Fantje po polj gredo* sta bili posneta v Ljubljani, o čemer pričajo tako spremni podatki kot tudi dejstvo, da pesmi pojejo drugi pevci, in sicer moška skupina pevcev, ki poje v izrazito *rubato* načinu petja in triglasju. Med posnetki, ki so bili istega leta narejeni v Zagrebu, so tri slovenske ljudske pesmi; vendar je po zvočni kakovosti eden od posnetkov pre slab za glasbeno analizo. Pri preostalih dveh posnetkih vodilno melodijo poje ženski glas, spremlja jo en oziroma včasih dva moška glasova, ki podvajata melodijo ali pa na nekaterih mestih pojeta basovsko linijo. Zdi se, da pevci pesmi

♩ = 72

Snoč_ pa dau je slan - ca pad - la, na ze - le - ne trav - ni - ke, je_ pa

trav - co po - mo - ri - la vse te žlah - tne ro - ži - ce, vse_ te žlah - tne ro - ži - ce.

Primer 11: *Transkripcija prve kitice pesmi Snoč pa dav je slanica padla, ki so jo leta 1935 Gustavu Küppers-Sonnenbergu zapeli pevci v Ljubljani (transkribirala: M. Kovačič, vir: arhiv GNI).*

pojejo nepripravljeni, saj moški besedilo pogosto le pripeva ali poje melodijo v oktavnem podvajanju na onomatopoetične zloge, besedilo pa ponekod improvizira tudi pevka. Pevci verjetno niso vajeni skupnega petja pesmi, zato interpretacija na posnetkih zveni neprepričljivo.

2.4 Ugotovitve etnomuzikologov po letu 1951

»Sistematično nabiranje [ljudskih pesmi in glasbe, op. a.] po neraziskanih krajih« (Vodušek 1970: X) se je na GNI začelo leta 1951. Leta 1955 je inštitut pridobil snemalno aparaturo – magnetofon, ki je omogočal natančnejši analitični pristop k zbranemu gradivu in posledično tudi nova spoznanja. Glede na melodično strukturo pesmi in oblike večglasja je Valens Vodušek (po nadgrajeni teoriji Franceta Marolta) glasbeno izročilo v Sloveniji razdelil na pet glasbenih nazvočij, tj. pet tipov ljudske glasbene govorice, ki se navezujejo tudi na načine oblikovanja večglasja. Povezal jih je z geografskimi območji: triglasno petje z osrednjeslovenskim nazvočjem, štiri- in petglasno petje ter melodije širokih intervalnih obsegov s Koroško, severnim delom Primorske, severom Gorenjske ter severozahodnim delom Štajerske. Dvoglasje in pentatonske melodije naj bi sodile v panonsko nazvočje, ki vključuje tudi nekatere belokranjske pesmi (Marolt je belokranjsko nazvočje obravnaval ločeno). Sledi istrskega nazvočja s tesnimi intervali naj bi našli v Beli krajini, dvoglasje z bordunom in tritonske melodije pa je Vodušek pripisal rezijanskemu nazvočju (Vodušek 2003 [1963]: 248–251).

Eno pomembnejših spoznanj na področju ljudskega večglasja je bilo, da se pesmi na način petja *na tretko* ali *čtrtko* še vedno pojejo ali pa da je ta način pogosto še ohranjen v spominu na preteklo petje. Valens Vodušek leta 1967 zapiše:

»Terenska raziskavanja v zadnjih dvanajstih letih so pokazala, da so skoro po vsej Sloveniji (razen Prekmurja in Bele krajine) sledovi nekega precej starejšega načina večglasja, ki pa je bilo še prav pred kratkim zelo živo ohranjeno na Koroškem, pod gorami in v gorah Gorenjske ter Štajerske. Ta starejši način v štiri- ali celo petglasnem petju je precej bolj zapleten in zvočno bogatejši od novejšega triglasja« (Vodušek 2003 [1967]: 84).

Etnomuzikologi so v pojavu starejšega načina večglasja videli dokaz, da ljudsko večglasje »ni posnetek umetnega zborovskega večglasja« (Kumer 1975: 102). Vodušek pojava te vrste večglasja ne povezuje z vplivom »germanskih sosedov«, obenem pa opozarja, da »alpske karakteristike (melodije širokega

obsega, akordična melodika, durska tonalnost, večglasno petje) niso omejene le na slovenski ter nemško-bavarski in alemanski del Alp, ampak prevladujejo ravno tako v romanski Švici ter v francoskih in italijanskih Alpah tja to Ligurskega zaliva« (Vodušek v Vrčon 1998: 201).

Vodušek pri spoznanju, da je starejši način večglasja navzoč »skoro po vsej Sloveniji« (Vodušek 2003 [1967]: 84), navede kot izjemi Belo krajino in Prekmurje. Vendar pa so etnomuzikologi na podlagi presnetkov iz voščenih valjev, ki jih je v Beli krajini leta 1914 posnel Juro Adlešič, pozneje ugotovili, da je ta način navzoč tudi v Beli krajini.

Na podlagi omenjenih pričevanj in današnjega stanja, ko starejši način večglasja še lahko slišimo pri nekaterih skupinah ljudskih pevcev²⁵, lahko sklenemo, da je bil ta način v pevski praksi na podeželju v prvi polovici 20. stoletja zagotovo pogosto navzoč. Kljub temu ga večina zapisovalcev ljudskih pesmi ter glasbenih ustvarjalcev v svoje zapise in izdaje ni vključevala, bodisi zaradi pomanjkanja glasbenega znanja bodisi zaradi ujetosti v klasično zahodnoevropsko glasbeno miselnost.

V teoretičnih razpravah pa je etnomuzikološka stroka zaradi povezav rabe baritonskega glasu z zborovstvom ter *senzacionalnega* odkritja starejšega načina vodenja glasov, sledove katerega so našli »skoro povsod v Sloveniji« (Vodušek 1967 v Terseglav in Vrčon 2003: 84), skoraj popolnoma spregledala sočasni obstoj baritona v ljudskem večglasju. »Strukturo ter vlogo ljudskega ter zborovskega baritona« (Šivic 2011: 12) je v prispevku z naslovom *Bariton v ljudskem petju na Slovenskem* (2011) prva glasbenoanalitično obravnavala Urša Šivic, ki ugotavlja:

»Zdi se, da so se raziskovalci slovenskega ljudskega petja (Zmaga Kumer, Valens Vodušek, Julijan Strajnar, Robert Vrčon ...) med pevskimi glasovi najmanj ukvarjali prav z baritonom. Morda zato, ker so skupine, ki pojejo z omenjenim glasom, pogostejše v novejšem času, torej jih njihove raziskave še niso zjele, in ker pojav sam posledično odpira genetična vprašanja in nujnosti upoštevanja sočasnih glasbenih vplivov« (Šivic 2011: 12).

Bariton je glas, ki »stoji neposredno nad basom kot najnižjim glasom« (ibid.). V ljudskem petju bariton ne označuje moškega pevskega glasu, kot je pojmovan v zborovskem stavku, temveč melodično linijo v štiriglasnem moškem,

25 Danes petje *na tretko* načrtno spodbujajo v okviru folklorne dejavnosti pri Javnem skladu Republike Slovenije za kulturne dejavnosti.

ženskem ali mešanem pevskem sestavu. V slovenskem ljudskem večglasnem petju je tudi danes pogosto navzoč, kar se pripisuje vplivom zborovske glasbe na ljudsko glasbo. Povezave petja z baritonom in zborovstva potrjuje tudi analitični pregled zvočnih primerov ljudskega petja z baritonom (zvočnih posnetkov, ki so nastali v okviru GNI po letu 1955), saj so ti primeri geografsko vezani na območja, »kjer je zborovska glasba že zgodaj, v drugi polovici 19. stoletja dobila svojo dominantno mesto, ga zaradi zgodovinske situacije ohranila in tako v določenih okoljih izrazito vplivala na ljudsko petje« (ibid.).

Bariton ima podobno melodično linijo kot glas *na tretko*, le oktavo nižje, hkrati pa se pogosto združi z basovsko linijo. Najpogosteje dopolnjuje harmonske tone štiriglasja, tako da se na dominantni funkciji zadržuje na terci, nato prehaja na osnovni ton tonike (oktavo višje), v kadenčnem delu pa preide na kvinto toničnega akorda (ibid.). V nekaterih primerih se giblje tudi na drugih tonih, vendar vedno v preprosti ritmično-melodični liniji, ki je navadno manj kompleksna od linije v zborovskih harmonizacijah ali priredbah ljudskih pesmi.

Redke primere petja z baritonom najdemo že na zgodnjih zvočnih posnetkih na voščenih valjih, vsekakor pa je tovrstno petje pogostejše navzoče na posnetkih po letu 1950; tako ga pogosto zasledimo tudi v objavah transkripcij teh zvočnih posnetkov (npr. Kumer 1975, Kumer 1986).

$\text{♩} = 76$

The image shows a musical score for a baritone part. It consists of two systems of music. The first system has five measures with the lyrics: "Je pa da - vi slan - ca pa - dla na ze - le - ne trav - ni - ke, je vso trav - co". The second system has five measures with the lyrics: "po - mo - ri - la, vse te žlah - tne ro - ži - ce, vse te žlah - tne ro - ži - ce." The music is written in a key with four sharps (F#, C#, G#, D#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 76. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line.

Primer 12: *Pesem Je pa davi slanica padla* z ljudskim baritonom (transkribirala: I. Cvetko in Z. Kumer, vir: GNI M 39.123).

3 Ljudska pesem v oblikah javnega izraza

Ljudska pesem se je kot bistveni element reprezentacije narodne identitete v prvih desetletjih 20. stoletja pojavljala v različnih oblikah javnega izraza: na koncertnih odrih, na gramofonskih ploščah ter (po letu 1928) v radijskih oddajah. Ker se v obliki, kot je živela v vsakdanjem ali prazničnem življenju podeželskih ljudi, intelektualnemu in meščanskemu krogu ni zdela primerna za reprezentacijo kolektivne identitete Slovencev, so jo zbiralci, skladatelji in poustvarjalci prirejali na različne načine. Pri tem so se podrejali estetskim in utilitarističnim merilom rabe glasbe v tedanjem času in ta merila obenem tudi sooblikovali. Ljudska pesem se je v novi estetski preobleki popularizirala in v precejšnji meri vplivala tudi na oblikovanje glasbenoestetskega okusa širšega kroga ljudi.

3.1 Zbližanje zborovske in ljudske estetike ter mit o izginjanju *prave narodne pesmi*

Na prelomu v 20. stoletje je bilo petje ena najpomembnejših narodnopravnih aktivnosti in je vplivalo na množično ustanavljanje pevskih društev. Konec osemdesetih let 19. stoletja je društvena dejavnost zajela »širše socialne plasti« (Šivic 2008: 31) in tako počasi vključila tudi podeželsko prebivalstvo. Pevska društva so sooblikovala kulturno življenje ljudi v mestih in na podeželju, saj so ljudje sodelovali na prireditvah, »kot so taborska gibanja, čitalniške velike bésede in nekatere druge prireditve z bolj poudarjenim družabnim namenom« (ibid.: 32). Pevska društva so imela pomembno vlogo v kulturnem in političnem dogajanju, z vključevanjem ljudske pesmi v umetnostno (zborovsko) glasbeno prakso pa so postala tudi »nekakšna naravna vez med ljudsko in visoko kulturo tedanjega časa na Slovenskem« (Vrčon 1994: 129).

Organizirana pevska dejavnost, v katero so se vključevali tudi ljudje s podeželja, kjer je ljudsko petje prej prevladovalo, je vplivala na estetsko glasbeno percepcijo ljudi, kar se kaže v zblíževanju zborovske in ljudske glasbene estetike:²⁶

»Organizacija društev ni le spremenila družbeno življenje v manjših krajih, ampak so se prek zborovske dejavnosti spremenili tudi standardi 'lepega petja'. 'Lepo petje' je pomenilo zborovsko petje, ki je

26 O močnem vplivu tovrstnih dejavnosti pričajo tudi številne ponarodele pesmi, ki so prek zborovske kulture prešle v repertoar ljudskih pevcev (več o ponarodeli pesmi glej Šivic 2008).

bilo znak bolj razvite kulture, in z njihovim širjenjem so zbori dajali vtis moči in nepremagljivosti« (Pisk 2005: 86).

Ljudski pevci pa so standarde zborovskega petja (neuspešno) prenašali na področje ljudskega petja, kar je bilo pogosto razlog za nekvalitetno podajanje ljudske pesmi. Tovrstna opažanja je že leta 1899 podal Gregor Jakelj; podeželski pevci naj bi visoko vrednotili svoje članstvo v pevskih društvih, kar je vplivalo tudi na kvaliteto petja in izpodrinjalo skupinsko ljudsko petje:

»Umetno petje, ki se tu goji, nikakor ni tako, da bi povzdignilo narodno petje, marveč ga zatira. Društveni pevec izgubi naivno veselje do narodnega petja; saj zna — kakor meni — umetno peti. V resnici pa nikakor ne zna; vsaj v društvih gojeno petje narodnemu petju prav nič ne koristi. Ako zastopniki četrteh glasov niso 'zbrani o pravem času', potem o krasoti še govoriti ni. Na sprehodih ali o drugih prilikah so čestokrat le trije petja željni fantje skup, in ljudje, kateri so prej z veseljem prepevali kako dvoglasno narodno pesem, ki je tudi izobraženega razveseljevala, pojo zdaj — trojica, kolikor le mogoče napačno, — čvetoglasno pesem. In ako je slučajno več društvenih pevcev skup, manjka velikokrat družega basa ali družega tenora; in potem zopet ne gre, posebno, ako med njimi ni dirigenta. Drugi ljudje, kateri niso pri društvu, ne morejo in ne znajo 'novih pesem' peti, in ako so morda prej dali svojemu veselju duška z narodnim petjem: zdaj umolknejo pred trojico društvenih pevcev, kateri z nekako čudno neutrudljivostjo na dan spravijo, kar le na pol ali pa sploh ne znajo. In ako morda konečno kaka brihtna glava predlaga, da naj vsi skup zapoje kako narodno pesem, naleti pri društvenih pevcih na gluha ušesa, češ: 'Te pesmi so za otroke!'« (Jakelj 1899: 13).

Ob tem in podobnih zapisih vidimo, da so estetski kriteriji zborovskega petja prehajali v ljudsko petje in najverjetneje vplivali tudi na načine oblikovanja večglasja. Ljudje so v skupinskih družabnih situacijah petje prepuščali članom pevskih društev, ki so pesmi peli v obliki večglasnega zborovskega stavka. Morda je na ta način prešel v ljudsko slušno estetiko tudi baritonski glas, zagotovo pa je, da so na ta način pevci v ljudsko tradicijo prinašali nov pevski repertoar (glej Šivic 2008).

Dejavnosti v pevskih društvih ter objave ljudskih pesmi v tiskanih izdajah so vplivale tudi na razumevanje (predvsem vsebinske) primernosti javno reprezentativne podobe ljudske pesmi. Ljudska pesem je pridobila kriterije: morala

je biti moralno nesporna²⁷, domnevno starejšega izvora in *izvorno slovenska*. Zgovoren je primer, ko so odborniki OSNP prejete zapise Franca Kramarja ovrednotili na naslednji način: »brezpomembnih je 3, prav narodnih 32, še nekaj vrednih 14, srednje blago 113, prav dobrih in boljših 59, starejšega sloga 6, bosanskih 5, boljših je krog 178« (Murko 1929: 40). Posebno nezaželeno so bile poulične pesmi na privzete tuje napeve ter pesmi »moralno in estetsko nizkega žanra« (Cigoj Krstulović 2014: 215). Da so ogrožale *pristno narodno pesem*, beremo tudi v *Cerkvenem glasbeniku*: »v mestih je poulična popevka, na kmetih pa kosmata vojaška pesem izpodrinila lepe, stare narodne napeve« (Jakelj 1899: 12). Moralna načela so vplivala tudi na folkloristični pristop do objav ljudskih pesmi, saj je bil tudi namen Karla Štreklja, da bi v zbirkah *Slovenskih narodnih pesmi I-IV* (1895–1923) »objavil pesmi, ki so 'brez dvoma narodnova lastnina ali vsaj take, da duševne vrednosti narodove ne omadežujejo'« (Štrekelj 1896 v Klobčar 2010: 133–134).

Ob estetskemu vrednotenju ljudske pesmi in razpravljanju o njeni primernosti se je uveljavljala tudi misel, da prava ljudska pesem izginja oziroma da je že izginila. Posledično je bilo glavno vodilo večine zbiralcev in prirejevalcev rešiti ljudsko pesem pozabe, kar lahko beremo tudi v pozivu Antona Štritofa vsem bralcem *Mohorjevega koledarja* (ob letu izida poziva je bilo naročnikov 79.146): »Dragi čitatelj, ali te ne zaboli v dnu srca že sama misel, da bi mogel kdaj priti čas, ko bo popolnoma izginila narodna naša pesem?« (Štritof 1908: 33). V tistem času izoblikovana misel o izginjajoči ljudski pesmi je ostala vodilo folklorističnega delovanja skozi celotno 20. stoletje, kar je vzbujalo občutek, da je ljudska pesem »v stanju permanentnega izginjanja«, ob tem pa se je pogosto pozabljalo, da je to hkrati »način njenega obstoja« (Muršič 2005: 56).

3.2 Podoba ljudske pesmi v zborovski literaturi

Pomemben vpliv na estetsko percepcijo ljudske pesmi je imela tudi Glasbena matica, ki je videla svoje poslanstvo v zbiranju ljudskih pesmi že v času pred akcijo OSNP. V svoj pravilnik je že ob ustanovitvi zapisala, da ima nalogo »nabirati po celem slovenski zemlji narodne pesmi, ki se nahajajo med narodom in skrbeti za to, da se te pesmi v lepo urejeni zbirki na svetlo dajo« (Glasbena matica 1872 v Cigoj Krstulović 2014: 213–214). Zbiranje pesmi pa samo po sebi še ni doseglo zadanega cilja, temveč so to uresničile šele *na svetlo dane* estetsko preoblikovane ljudske pesmi. Prva zbirka, izdana v duhu te misli, je bila *Narodne pesni z napevi* Janka Žirovnika (1883). Sledile so ji še druge, npr. izjemno priljubljene

²⁷ Zaradi *nemoralne vsebine* so, predvsem pri izdajah šolskih pesmaric, dani melodiji pogosto podložili novo, umetno zloženo besedilo.

zbirke Marka Bajuka, Oskarja Deva, Zdravka Švikaršiča. Nekatere od njih je izdala Glasbena matica, druge pa so izšle pod okriljem drugih založb ali samozaložb. Poleg poslanstva izpodrinjanja »trivialnih 'pouličnih pesmi' [so te zbirke] popravile okus pevcev in jih pripravile na petje umetnih pesmi« (ibid.: 215), imele pa so tudi bistveno vlogo pri izoblikovanju kanona ljudske pesmi. Po tovrstnih zbirkah je bilo namreč veliko povpraševanje in založbe so jih navadno izdajale v večjih nakladah ali pa so omogočile njihove ponatise (Cigoj Krstulović 2007: 69).

Prevladujoči način podajanja ljudske pesmi v teh zbirkah je bilo njeno preoblikovanje v zborovski stavek. Glede na kompozicijske prijeme jih študije in poznejše razprave označujejo kot harmonizacije, priredbe, obdelave ali predelave ljudskih pesmi, pri čemer uporabljeni izrazi opredeljujejo »stopnjo oddaljenosti priredbe od predloge« (Šivic 2007b: 1). Matjaž Barbo med harmonizacije uvršča skladbe, ki nastale ob koncu 19. in v začetku 20. stoletja. Skladatelji so tedaj ljudsko pesem intonančno, ritmično-metrično in harmonsko preoblikovali ter ji dali umetnostno podobo, ki se je skladala s takratnimi estetskimi načeli. Med priredbe ali obdelave pa Barbo umešča skladbe, pri katerih je ljudska pesem vir skladateljevega kompozicijskega navdiha, »ki sicer raste iz ritma in melodije napeva, vendar je skladateljeva obdelava precej svobodna, praviloma pa se vendarle drži interpretiranja besedilne predloge«. Te skladbe »tudi v formalnem konceptu postajajo kompozicijsko izvirne« (Barbo 2003: 160). Stopnja oddaljenosti od predloge ni glasbenoanalitično nikjer natančno opredeljena, tako je meja med predlogo in njeno obdelavo v nekaterih primerih težko določljiva. Tudi sama v pričujočem prispevku priredbo razumem kot kompleksnejši pristop do ljudske pesmi, ki poleg harmonizacije vključuje tudi osebni pristop do predloge. Stopnjo oddaljenosti od predloge pa nazorneje predstavljajo notni primeri, ki jih podajam v naslednjem poglavju.

O primernosti načina harmonizacije in prirejanja ljudskih pesmi se je v takratnih časopisih veliko pisalo. Glasbeni ustvarjalci so kritično vrednotili izdaje svojih stanovskih kolegov, med objavami pa zasledimo tudi mnogo nasprotujočih si načel glede pravilnosti podajanja ljudske pesmi v notnih izdajah. Osrednje vodilo, skupno vsem glasbenim ustvarjalcem, ki so ga v tovrstnih razpravah izrecno poudarjali, je bila ohranitev *duše in značaja* ljudske pesmi. Ta sicer težko opredeljiva značilnost, naj bi se izražala tudi s primerno harmonsko strukturo ljudske pesmi.

Tudi eden vidnejših skladateljev in glasbenih kritikov tedanjega časa Emil Adamič je problemsko odstiral vprašanja podajanja ljudske pesmi v zborovski obliki. V razpravi *Narodna pesem na koncertnem odru* na podlagi ocene priredb ljudskih pesmi Mateja Hubada ugotavlja:

»Hubad je imel gotovo najboljšo voljo. Hotel je narodni pesmi prioriti koncertni oder, hotel za do sedaj ponižano narodno pesem pridobiti tudi okusno pohabljenе meščane. Posrečilo se mu je to, a deloma na kvar narodni pesmi. Ona je izgubila svoj prvotni narodni značaj: melodija je bila vsaj deloma še ista, a notranja vsebina, njena duša, je postala nekaj čisto drugega« (Adamič 1911: 5).

Adamič sicer na naslednjem mestu nekoliko omili svojo kritiko in nadalje poimensko navaja nespretne primere posnemanja Hubadovih kompozicijskih prijemov:

»No, Hubad je poznal meje, imel je srečno in spretno roko, dal je narodni pesmi umetniško lice. Prišli pa so drugi, ki so hoteli narodno pesem narediti še umetnejšo, še bolj komplicirano, in ustvarili so karikaturο. Poglejte v pesmarico Glasbene Matice Čerinove harmonizacije, v 'Glasbeno Zoro' Pahorjeve, vzemite Pirnatove 'narodne' pesmi itd. Vsi so hoteli posnemati Hubada, a zašli so predaleč« (ibid.).

Hubadove priredbe ljudskih pesmi so bile v tistem času med koncertnim občinstvom zelo dobro sprejete, kljub temu, da jim kritika ni bila povsem naklonjena (Faganel 2007: 78–79). Vendar pa je čas pokazal, da Hubadove harmonizacije v zborovski poustavarjalnosti niso našle posebnega mesta, medtem ko so bile na primer (z Adamičeve strani kritizirane) Pirnatove priredbe bolj cenjene.

Gojmir Krek, urednik revije *Novi akordi*, nekoliko natančneje opredeli načela vključevanja ljudske pesmi v glasbena dela, pri čemer vzpostavlja tudi ločnico med harmonizacijo in priredbo ljudske pesmi:

»Tu se pravi: Odločuj se! Ali hočeš podati le harmonizovano narodno pesem: tedaj moraš obdržati besedilo in ves melodični značaj narodne pesmi do pičice tako, kakor jo poje ljudstvo; kvečjemu harmonski aparat smeš oživiti s fino uporabljenimi, slogu primernimi, temperovanimi barvami. Ali pa misliš narodni motiv le uporabljati kot podlago samostojnemu umotvoru: v tem slučaju se moraš v kateremkoli oziru toliko osamosvojiti od svojega motiva, da obstoja tvoje delo kot tvoje, da nosi torej pečat tvoje duše na sebi« (Krek 1911: 7).

Emil Adamič kasneje (leta 1927) še bolj natančno definira svoj nazor do prirejanja ali harmoniziranja ljudske pesmi. Meni, da ni potrebe, da bi ljudske

pesmi le harmonizirali, saj je harmonski okvir večine ljudske pesmi preprost in so jo ljudski pevci sposobni peti v večglasni obliki spontano:

»Harmonično torej naša narodna pesem v obliki, kakršno poje narod, ni baš zanimiva; [...]. Zato zapisovati narodno pesem v harmonizirani obliki, ako ni tam ničesar drugega kot I. in V. trozvočna stopnja, nima mnogo smisla. Naš narodni pevec doma, v gostilni, na polju, na romanju, pod oknom bo to celo bolje zadel kot zapisovalec. Takemu pevcu daj le napev, le tekst, vse drugo bo bolj opravil, in to brez not. Note pa so najbrž namenjene onim pevcem, ki hočejo kaj več, kot samo tako prepevati kot pojo na vasi ali doma pri peči, torej pevcem, ki se hočejo dvigniti s svojim petjem nad petje, kakor ga slišijo povsod, sicer bi jim not ne bilo treba, ker tako prepevati itak prav dobro znajo« (Adamič 1927: 18).

Adamič ob sklicevanju na skladateljske pristope »svetovnoslavnih glasbenikov« vidi premik od ljudske pesmi k umetnini v tem, da se skladatelj pri priredbi naslanja na »dobo polifonskih madrigalov«. Ob tem mora »preskočiti dobo homofonije in akorda« kot oblikovanja napeva s harmonsko podrejenimi glasovi (Adamič 1927: 19). Pri tej misli Adamič izvira iz teze, da je bila ljudska pesem (poleg gregorijanskega koral) v srednjem veku vir za številne duhovna in posvetna glasbena dela.

Ob sicer skromno podanih skladateljskih načelih prirejanja ljudskih pesmi Emila Adamiča pa razprave in večina strokovnih kritik glasbenega tiska in koncertov ne temelji na poglobljenih glasbeno kompozicijskih podrobnostih.²⁸ Podajanje ljudske pesmi v zborovski obliki tako večinoma ostaja na ravni neoprijemljivih načel harmoniziranja v *narodnem duhu* ter *ohranitvi narodnega značaja*, ki temeljita predvsem na ravni subjektivne estetske percepcije posameznega dela.

3.3 *Je pa davi slanča padla*: primer ljudske pesmi v zborovskih obdelavah

Kot primer ljudske pesmi v zborovskem stavku izpostavljam pesem *Je pa davi slanča padla*.²⁹ Analiza različnih kompozicijskih pristopov odgovarja na vprašanje: na kakšen način so se skladatelji približevali ljudski pesmi ter kdaj in

28 Glasbena kritika, ki se je na Slovenskem začela razvijati z revijo *Novi akordi*, večkrat omenja problematiko prirejanja ljudskih pesmi (glej Moličnik 2006: 116–117).

29 Pesem se sicer v obravnavani literaturi pojavlja z različnimi naslovi ali različnimi začetki prvega verza, vendar je v besedilu poimenovanje na določenih mestih poenoteno z najbolj razširjenim naslovom oziroma prvim verzom pesmi, t.j. *Je pa davi slanča padla*.

kako so se od nje hote ali nehote oddaljevali. Izbira pesmi temelji na pogostosti njenega pojavljanja v različnih zbirkah ljudskih pesmi, izdanih v obravnavanem obdobju. Analiza se osredotoča na način tvorjenja večglasja, zato je izpostavljen harmonski del, opazovala pa sem tudi izbiro različice ljudske pesmi kot predloge za glasbeno obdelavo ter lego napeva. Kadar so dosegljivi spremni podatki, so navedeni ob analizi.

Ena zgodnejših zbirk slovenskih ljudskih pesmi z notnimi predlogami je zbirka **Josipa Kocjančiča** z letnico 1876–1877. V njej najdemo tudi pesem z naslovom *Slanca*, pri čemer gre za pesem s prvim verzom *Snoči pa je slanca pala*. Tako kot druge pesmi iz zbirke je tudi ta postavljena štiriglasno za moški zbor

8. SLANCA.

Andante moderato.

Tenori.

1. *Sno-či* pa je slanca pa-la na xe le-ne travni-
 2. *Me-ni* pa nij mar' za rož-ce, če je slan-ca po-mo-
 3. *Ravno* sre-di moj' ga ser-ca le-pa ro-ži-ca cve-
 4. *Kaj ji* bo-dem pri li-ja-la, nemam vin-ca ne vo-

Basi.

1. *ke,* aj go-to-vo je po-bra-la, vse pre-žlah-tne ro-ži-
 2. *ri,* me-ni je xa deč-vo mo-jo, če me o-na xa-pu-
 3. *ti,* če ne boš ji pri-li-ja-la, se go-to-vo po-su-
 4. *dé,* jax pa bo-dem ji pri-li-la svit-le svo-je sol-xi-

mf *f* *ritard.*

1. *ce.* Oj go-to-vo je po-bra-la, vse pre-žlah-tne ro-ži-*ce.*
 2. *stí.* Me-ni je xa deč-vo mo-jo, če me o-na xa-pu-*stí.*
 3. *stí.* Če ne boš ji pri-li-ja-la, se go-to-vo po-su-*stí.*
 4. *ce.* Jax pa bo-dem ji pri-li-la svit-le svo-je sol-xi-*ce.*

Primer 13: *Slanca* iz zbirke *Slovenske narodne pesni I Josipa Kocjančiča* (Kocjančič 1877: 8).

in harmonizirana na preprost način. Vključuje samo dve harmonski funkciji – toniko in dominantno, nekoliko bolj umetelno je zgolj gibanje baritona, ki se mestoma zadržuje na septimi toničnega akorda. Vodilna melodija je v zgornjem glasu, nikjer pa ni navedeno, od kod je povzeta. Z dinamičnimi in agogičnimi oznakami je določena tudi interpretacija pesmi: melodična fraza z dinamičnim naraščanjem na začetku in pojemanjem ob koncu fraze sovпада s tekstovno vrstico v besedilni kitici pesmi.

Janko Žirovnik je pesem objavil leta 1883 v svoji zbirki *Narodne pesmi z napevi 1* (1883: 8). Uporabil je enako melodično predlogo kot Kocijančič, opaziti pa je nekaj malenkostnih sprememb, npr. punktiran ritem pri osminkah.

8. Je pa davi slanča pala. *

©točno.

Je pu da-vi slanča pa-la na ze-le-ne travni
Me-ni pa ni nič za rož-ce, a ko slanča jih vne
Ravno sredi naj-au sr-ca e-ua. ro-ži-ca cve-
Kaj ji bodem pri-li-va-la, ni mam vinca, ne vo-
ke, je rso travi-co po-mo-ri-ta in ose
me, me-ni je za deč-vo mo-jo, ki pu-
ti, če ne buš ji pri-li-va-la, se go-
de, pa ji bo-dem le pri-li-la svo-je
šlahtne ro-ži-ce, in ose šlahtne ro-ži-ce.
sti-ti lo-če me, ki pu-sti ti lo-če me.
to-vo po-su-ši, se go-to-vo po-su-ši.
sol-ri-ce svit-le, svo-je sol-ri-ce svit-le.

Primer 14: Je pa davi slanča pala v harmonizaciji Janka Žirovnika (Žirovnik 1883: 8).

Matej Hubad (1866–1937) je leta 1894 v zbirki *Slovenske narodne pesmi* objavil pesem *Je pa davi slanča padla*. Melodija je najverjetneje prevzeta iz Kocijančičeve ali Žirovnikove zbirke, pri čemer jo je na določenih mestih variiral in jo tudi drugače harmoniziral. Pesem je harmonizirana za štiriglasni mešani vokalni sestav, melodija pa je zapisana v najvišjem glasu. Hubadova harmonizacija že izraža poznejši, samostojnejši kompozicijski pristop do ljudske pesmi, saj melodije ne harmonizira zgolj z osnovnimi harmonskimi funkcijami na toniki, dominantni in subdominantni, temveč dodaja tudi stranske stopnje – II in VI – ter različne akordne strukture na dominantni funkciji (sektakord, kvintsextakord, septakord).

Andante

T T T T D D II D⁶ D⁷ D⁹ T

T T VI II II D⁶ D⁷ D D T T

T T⁶ T II II D⁶ D D D T

Primer 16: *Harmonska analiza pesmi Je pa davi slanča pala v priredbi Mateja Hubada (vir: Hubad 1894: 6).*³⁰

»Harmonski obogatitvi« (Barbo 2003: 159) pa je Hubad dodal tudi večjo dinamično in agogično interpretacijo, kot ju najdemo v zbirkah Žirovnika ali

³⁰ Kadar je pesem harmonsko analizirana, je zapis ponovno transkribiran po notni predlogi izvirnika

Kocjančiča. Melodični liniji so dodani manjši stilistični dodatki, kot na primer punktiran ritem v predzadnjem taktu ali tehnika *staccato* v drugem delu kitic. Spremljevalni glasovi so vodeni kot harmonska podlaga vodilni sopranski melodiji, le mestoma se melodija ostalih glasov s prehajalnimi toni osamosvoji (glej takte 5, 6 in 8).

Zelo odmevne in v pevskih krogih priljubljene so bile izdaje ljudskih pesmi **Marka Bajuka** (1882–1961). V prvem in drugem zvezku z naslovom *Slovenske narodne pesmi* Bajuk objavi dve različici pesmi *Je pa davi slanca padla* (1904: 52–53 in 1907: 29). Obe sta popolnoma drugačni od harmonizacij ali priredb, objavljenih pred letom 1904. Pesem iz prve zbirke je melodično skoraj popolnoma enaka pesmi, ki jo je okoli leta 1907 v okviru zbiralne akcije OSNP zapisal Matej Hubad pri pevki Alojziji Novak. Opombo, da je različica enaka Bajukovi objavi, dopiše tudi Matej Hubad.

Vodilna melodija je v Bajukovi prvi objavi pesmi v drugem tenorju (zbirka je torej namenjena moškim sestavam, čeprav to ni izrecno navedeno). »Artistični odsek Glasbene Matice« v predgovoru zbirki poudarja, da »kakor je pri narodnih pesmih običajno, je vodilni glas večinoma v 2. tenorskem glasu,

52
53

30. Je pa davi slanca pala.

Andante.

1. Je pa da - vi slan - ca
2. Me - ni pa ni niè za
3. Rav - no vsre - di mej - gra
4. Kaj ji bo - dem pri - li -

1. pa - la na ze - le - ne trav - ni -
2. ro - žec, če jih slan - ca po - mo -
3. sr - ca e - na ro - ži - ca cve -
4. va - la, ni - mam vin - ca ne vo -

1. ke, oj trav - ni - ke. Je vso trav - co po - mo -
2. ri, oj po - mo - ri, me - ni je za de - kle -
3. ti, o ja cve - ti, če ne boš ji pri - li -
4. de, o ja vo - de jaz pa bom ji pri - li -

1. ri - la, in vse žla - hne ro - ži -
2. mo - je, če me o - na za - pu -
3. va - la, se za - gvi - šno po - su -
4. va - la svo - je svi - tle sol - zi -

1. ce, oj ro - ži - ce.
2. sti, oj za - pu - sti. Tra - la - la - la -
3. ši, oj po - su - ši.
4. ce, oj sol - zi - ce.

la - la - la, tra - la - la, tra - la - la,
tra - la - la - la - la - la, tra - la - lom.

14
14

Primer 17: Je pa davi slanca padla v harmonizaciji Marka Bajuka (1904: 14).

poje ga pa najbolje visok baritonist, kateri s svojim glasom in lepim predavanjem lahko druge primerno milo spremljajoče glasove prevladuje» (Bajuk 1904: 3). Tako je predlagan način izvajanja, pri katerem vodilni glas v stilu samospeva poje visoki baritonski glas, medtem ko ga ostali zborovski glasovi tiho spremljajo. Prvi zlogi besedila so pri vodilnem glasu izpisani samostojno, v drugem delu prvega takta pa se mu priključijo ostali glasovi. Čeprav bi lahko na prvi pogled pomislili, da je Bajuk izpisal melodijo po zgledu ljudskega načina petja z glasom *naprej*, pa predvidevam, da je bil pri tem načinu zapisa bolj podvržen estetiki umetnostne glasbe. Solistično se baritonski glas oglasi še ob koncih besedilnih verzov kot odmev zadnje besedne zveze zboru (glej takt 4). Drugemu delu pesmi je dodan refren z besedilom *tralala*.

Druga pesem, ki jo je Bajuk objavil leta 1907, je skoraj povsem enaka Žirovnikovi objavi pesmi v dopoljnjeni izdaji (Žirovnik 1933: 36). Žirovnik pesem označi kot notranjsko, medtem ko Bajuk pri svoji objavi navaja, da je iz Tržiča, torej gorenjska. Bajuk pri obeh različicah dinamična in agogična sredstva uporablja le v manjši meri: z oznakami glasnosti je lahko izražena kontrastnost med dvema deloma pesmi ali pa se skladbo v celoti izvaja tiho. Edini agogični sredstvi sta upočasnjevanje tempa na koncu skladbe ter zadrževanje na določenih tonih v pesmi. Harmonsko Bajuk pri obeh različicah ostaja v okvirih preproste harmonizacije s funkcijami tonike, subdominante, dominante in dominantnega septakorda.

Bajuk je pesem ponovno objavil leta 1908 v zbirki *Odmevi naših gajev I*, tokrat v obliki samospeva, pri čemer je zborovski harmonizaciji, ki ostaja enaka kot v primeru iz njegove druge zbirke *Slovenske narodne pesmi II* (1907: 29), dodal besedilno in melodično popolnoma samostojen glas. Prvo in tretjo kitico pesmi zbor odpoje samostojno, pri drugi se mu pridruži oziroma dobo pred zborom začinja solistični tenor. Ta linija je samostojna in tudi po glasbeni vsebini neodvisna od napeva, ki ga poje zbor. Odločitev za obliko samospeva v glasbeni kritiki ni doživela odobravanja (glej Premrl 1910: 511, Krek 1911: 9), Bajuku v bran se je postavil le Emil Adamič (1911: 20).

V zbirki Glasbene matice iz leta 1911 je objavljena pesem *Ja pa davi slanča padla* v priredbi **Frana Gerbiča**, naslovljena kot *Slanča*. Melodija Gerbičeve skladbe je popolnoma drugačna od vseh prejšnjih in po strukturi sodeč njegova lastna stvaritev. Tudi besedilo, ki se sicer navezuje na besedilo ljudske pesmi, je avtorsko predelano, harmonska struktura skladbe pa je nekoliko zahtevnejša od prej obravnavanih pesmi. Tako lahko sklepamo, da Gerbiču ljudska pesem ni pomenila predloge za avtorsko predelavo, temveč le sredstvo za dosego značaja *narodnega duha*. O tem namreč priča tudi naslov zbirke, v kateri je pesem objavljena: *20 moških zborov v slovenskem narodnem značaju*.

Emil Adamič je v zbirki *100 narodnih pesmi iz Kokošarjeve in drugih zbirk za moški in mešani zbor*, ki je leta 1937 izšla pri Glasbeni matici, objavil pesem *Je pa davi slanca padla* v priredbi za moški zbor.³¹ Za obdelavo je najverjetneje izbral predlogo iz Bajukove zbirke (1904), pri čemer jo je popolnoma drugače harmoniziral. Vodilno melodijo, ki je v Bajukovi objavi v drugem glasu, je namenil sopranu. Primerjava Adamičeve harmonijske strukture z Bajukovo prikazuje eno od možnosti harmonskega oblikovanja ljudske pesmi in izkazuje nekoliko večjo kompleksnost Adamičevega pristopa do iste predloge.

Je pa da - vi slan-ca pa - la, na ze le - ne - trav-ni ke, oj, trav-ni- ke, je vse

rož - ce po-mo ri - la vse te žla - htne ro-ži ce, oj, ro-ži-ce. Tra-la la la

tra-la la, tra-la la, tra-la-la, tra-la-la-la la-la-la, traj - la - la.

T D⁹ T VII⁶ D² T⁶ S^{6,7}₃ T VI II⁷ D⁹ D⁷ T

D²₆ 5 2 6 T^{6,7}_{4,5}₃ VII II⁷ D^{9,8} VI⁷_{6,5} D⁷₆ T II⁴₃ D⁷ T

S⁷ T⁶ VI II II⁶ D T⁶ S VI⁶₅ II⁷ II⁶ D⁷ T

Primer 18: *Harmonska analiza pesmi Je pa davi slanca padla v priredbi Emila Adamiča (vir: Adamič 1937: 47–48).*

Predstavljeni primeri skladateljskih obdelav pesmi *Je pa davi slanca padla* izkazujejo osebne kompozicijske pristope avtorjev do ljudske pesmi. Glasbeno-umetnostna nezahtevnost primerov Kocjančičeve, treh Bajukovih in Žirovnikove obdelave, pa tudi žepni formati teh izdaj izkazujejo utilitaristično funkcijo

³¹ Emil Adamič je vseskozi pozorno spremljal izdaje novih zbirk ljudskih pesmi in v vidnejših časopisih tedanjega časa objavljaj glasbene kritike teh zbirk.

*kultiviranja*³² ljudske glasbe. Te zbirke so dosegale velike skupine pevcev, namenjene pa so bile predvsem pevskim zborom z nižjo ravniyo zahtevnosti poustvarjanja ali celo petju ob neformalnih družabnih dogodkih. Poleg ohranjanja nacionalno pomembne glasbene tradicije je bil njihov namen tudi preoblikovanje glasbenoestetskega okusa pevcev. Izdaje harmoniziranih ljudskih pesmi sodijo v t. i. polje glasbe za rabo³³, merilo katere je bila njena »uporabna vrednost« (Cigoj Krstulović 2007: 66), ki se je izražala v poustvarjanju in vrednotila v številu ponatisnjenih izdaj tovrstnih zbirk. Po drugi strani pa je bilo »takšno komponiranje [...] sprva koristno za glasbeni razvoj, kasneje pa ga je tovrstna ustvarjalnost, ki je izgubila narodno-prebudno, prosvetno, reprezentativno in socialno funkcijo ter ohranila zgolj razvedrilno funkcijo, ovirala« (ibid.: 75).

Za podane primere obdelave ljudske pesmi *Je pa davi slanica padla* lahko ugotovimo, da ne izkazujejo drznejše kompozicijske izvirnosti. V vseh primerih je napev skoraj enak pesemski predlogi, kompozicijske razlike pa so izražene le v kompleksnosti harmonizacije. Tako tudi sicer najkompleksnejša harmonizacija Emila Adamiča še ne izkazuje pomembnejšega premika od utilitarizma k umetnostni ravni glasbe.

3.4 Podoba ljudske glasbe na zgodnjih posnetkih gramofonskih plošč

Na začetku 20. stoletja so tako na Slovenskem kot tudi na tujem nastali posnetki slovenske glasbe na gramofonskih ploščah z 78 o/min. Slovensko glasbo so snemali predstavniki tujih gramofonskih družb, ki so »prepoznali potrebe tržišča po tovrstnih zvočnih posnetkih« (Kunej R. 2014: 120). Gramofonske plošče s slovensko glasbo, posnete v ZDA, v nekaterih evropskih mestih in v Ljubljani, so odličen vir za muzikološke, etnomuzikološke, etnokoreološke in folkloristične raziskave.³⁴ Na njih so najpogostejši prav posnetki slovenskih ljudskih pesmi (vključno s ponarodelimi pesmimi) v najrazličnejših oblikah: kot priredbe za vokalne sestave, vokalno-inštrumentalne zasedbe ali kot del glasbeno-govornih skečev. Omenjeni posnetki so obenem tudi najzgodnejši posnetki slovenske ljudske glasbe pri nas (poleg posnetkov na voščeni

32 Izraz »kultiviranje narodnih pesmi« (npr. *Narodno delovanje* 1881: 20, Kogoj 1921:176) se je v tistem času pogosto pojavljal in je označeval ljudske pesmi v zborovski obliki.

33 »Glasba za rabo« je bila odvisna od uveljavljenih splošnih kompozicijskih norm in namenjena izpolnjevanju socialne funkcije. Hkrati je bila zelo uveljavljena in množično razširjena vrsta glasbe (Cigoj Krstulović 2007: 66).

34 Na Glasbenonarodopisnem inštitutu ZRC SAZU smo tem posnetkom posvetili pozornost v okviru raziskovalnega projekta *Zvočno gradivo gramofonskih plošč kot vir etnomuzikoloških in folklorističnih raziskav* (2009–2012) in tako poleg digitaliziranja posnetkov iz različnih virov zbrali še nekatere tehnične in vsebinske podatke o njih. Prvi rezultati raziskav so večinoma objavljeni v tematski številki revije *Traditiones* (Kunej 2014c). Za podatke o postopkih digitalizacije posnetkov, ki so v hrmbi Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani glej Moličnik 2006: 75–79.

valjih) in nudijo vpogled v načine interpretiranja ljudske glasbe v tedanjem času. Tehnično urejeni in digitalizirani posnetki ter spremni podatki so danes zbrani v Digitalni zbirki gramofonskih plošč v arhivu Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC (v nadaljevanju GNI DZGP).

Poleg samega zvočnega gradiva in podatkov o njem so za njegovo razumevanje in preučevanje pomembni tudi tehnološki vidiki snemanja, saj le-ti vplivajo na karakteristike posameznega posnetka. Pridobljeni posnetki, ki so nastali v obdobju akustičnega snemanja (približno do leta 1925), so zahtevali posebne prilagoditve v načinu snemanja, postavitvi in številčnosti zasedbe. Drugi so nastali v obdobju električnega načina snemanja, ki je povzročil spremembe v »izvajalski praksi, sestavi zasedb, metodološkem pristopu, estetiki posnetkov idr., kar se kaže na posnetem gradivu in trženju plošč« (Kunej 2014a: 13).³⁵ Minutaža posnetega gradiva je določena z velikostjo plošč, zato je bila potrebna prilagoditev dolžine posnetih pesmi. To je lahko vplivalo tako na izbor repertoarja (krajše pesmi) kot tudi na izbor posameznih kitic ljudskih pesmi (krajšanje pesmi). Večina primerov slovenske glasbe iz časa pred drugo svetovno vojno je posnetih na plošče velikosti 10" (25 cm), kar pomeni, da je bil posamezni posnetek omejen na trajanje približno treh minut.

Na posnetkih, posnetih v Evropi se večinoma predstavljajo formirani glasbeni sestavi, kot so vokalni kvarteti ali zbori ter pihalne godbe, in priznani solistični izvajalci vokalne glasbe (operni pevci) ter gledališki igralci. Posnetki iz ZDA odstirajo močnejši preplet ljudske s popularno glasbo, zasedbe pogosteje združujejo vokalno-inštrumentalno interpretacijo, vključeni so inštrumenti (npr. banjo v zasedbi Hoyer trio) in glasbenostrukturni elementi ameriške popularne glasbe. Izvedbe ljudskih pesmi na gramofonskih ploščah nam odstirajo vpogled v obliko pesmi, prilagojeno estetskemu in tržnemu okusu tedanjega časa. Tržnim zakonitostim se je podrejal tudi repertoar:

»Gramofonska podjetja, katerih glavni namen je bila prodaja oz. za-služek, so bila tržno naravnana v snemanje že znanih pesmi, saj so obetale najboljšo prodajo. To trditev utrjuje tudi dejstvo, da so se posnetki istih pesmi pojavljali pri različnih gramofonskih podjetjih. Premišljena tržna politika teh podjetij je razvidna tudi iz [...] popisa posnetkov slovenske glasbe na gramofonskih ploščah, v katerem je precejšnji delež pesmi, ki jih lahko pripišemo sočasnemu priljubljenemu pesemskemu repertoarju« (Šivic 2014: 156).

35 Več o razvoju snemalne tehnologije ter akustičnem in električnem postopku snemanja glej Kunej 2014a: 11–29.

Študije posameznih primerov (glej Kovačič 2014: 75–96, Šivic 2014: 155–174, Golež Kaučič 2014: 191–211) so prikazale, da so pevci gradivo za snemanje verjetno večinoma črpali iz lastnega spomina, iz pesmaric (tudi nekaterih že omenjenih izdaj harmoniziranih ljudskih pesmi) ter repertoarja, ki so ga skoraj sočasno izvajali na koncertnih odrih. Zborovski sestavi so pesmi pogosteje črpali iz notnih predlog, kar dokazuje primerjava zvočnega gradiva s tiskanimi viri, medtem ko je glasbena interpretacija posameznikov ali manjših vokalnih skupin svobodnejša, še posebej ko gre za produkcijo glasbene industrije.

Zborovski sestavi na posnetkih večinoma izvajajo umetnostno glasbo ali priredbe ljudskih pesmi v obdelavah za zборе. Notne predloge pogosto ni težko izslediti, včasih pa je vir izvedbe naveden tudi na labelah³⁶ posameznih gramofonskih plošč.³⁷



Primer 19: Labela gramofonske plošče z navedbo avtorja priredbe ljudske pesmi (vir: GNI DZGP).

36 Labela je »poslovenjena oblika angleškega izraza *label*, ki poskuša ohraniti širši pomen izvirnika: v povezavi z gramofonskimi ploščami namreč označuje blagovno znamko ali nalepko s podatki v sredini plošče« (Kunej 2014a: 13).

37 Ob primerjavi zvočnega posnetka z virom, ki je naveden na labeli se je izkazalo, da je lahko navedba včasih tudi napačna (npr. pesem *Pojdem v Rute* v izvedbi šesteta Brnca kot vir navaja harmonizacijo Oskarja Deva, vendar je izvedba drugačna).

Svobodnejšo glasbeno izraznost manjših vokalnih zasedb (ki je sicer temeljila na zborovskih partiturah), pa tudi številčnost kvartetov na gramofonskih ploščah lahko pojasnujemo z dejstvom, da je bilo petje v tistem času pomemben del družabnega življenja pevcev zunaj formalnih glasbenih združb. O spontanem pevskem druženju v Ljubljani priča tudi pevec Glasbene matice Josip Skalar:

»Najlepša zabava nam je bila petje in sestavljali smo adhoc razne kvartete, v katerih so menjaje se nastopali pokojni Janko Kersnik, Milan Valentinčič, Anton Svetek, pa še živeči Maks Bradaška, Viktor Črnko, Viktorin Stegnar in seveda midva z Janezom. Vaje v 'Glasbeni Matici' nam niso zadostovale in po vajah nas je bila zbrana v gostilni 'Pri lipi' prav velika družba, ki je v glavnem popevala, pila pa manj. Vedno smo imeli dovolj poslušalcev. V naši družbi so pa bili vsi takratni pevski veljaki. Od 'Lipe' smo navadno krenili v 'Narodno kavarno', ki je bila takrat na glasu kot srbofilska. Pa smo prepevali: 'Što čutiš, Srbije tužni' in druge nacionalne pesmi. Za zaključek je pa zadonela naša 'v gorenjsko oziram se skalnato stran' z odmevom na ta način, da smo sestavili dva zbora, od katerih je eden pel v zgornjem delu kavarne, drugi pa kot odmev spodaj pri blagajni. Na koncu smo se pa združili in je silno odmevalo: 'Gledal nad Triglavom neba obok!' Dostikrat pa še nismo imeli dovolj in smo peli še razne podoknice našim tedanjim plesalkam in idealom« (Skalar 1930: 55).

Na svobodnejšo izvedbo repertoarja manjših vokalnih zasedb ali posameznikov je močneje vplival tudi komercialni vidik snemanja gramofonskih plošč. Pomembni sta bili prodaja in ciljna publika, tržni uspeh pa je narekovalo število prodanih izvodov. Vsebinsko so ti vokalni sestavi posegali predvsem po repertoarju lahkotnejših vsebin. Tako na posnetkih prevladujejo ljubezenske in domoljubne pesmi, pogosto pa so jih pevci sestavljali v splete ali t. i. venčke (glej Klobčar 2014: 142). Nekatere pesmi se z »veselim karakterjem, vmesnimi govorjenimi deli, trkanjem kozarcev ali juckanjem skušajo približati izrazu ljudskosti, pri čemer bi lahko to dramaturško noto poimenovali izraz narejene ali kultivirane ljudskosti« (Kovačič 2014: 89).

3.5 *Je pa davi slanica padla*: primer komercializiranja ljudske pesmi na gramofonskih ploščah

Zaradi številčnosti teh posnetkov je tudi v tem poglavju izpostavljen en sam primer, in sicer pesem *Je pa davi slanica padla*, ki se glasbeno in vsebinsko navezuje na primere harmonizacije ljudskih pesmi v tiskanih virih. Primer nam

skozi različne interpretacijske, oblikovne in slogovne izvedbe ponuja vpogled v glasbeno upodabljanje ljudske pesmi v času začetkov gramofonske industrije, v katerem so se zakonitosti tržne politike prepletale z glasbeno kulturo in glasbenim okusom.

Pesem naj bi po dosedanjih podatkih izvajalo šest različnih izvajalcev oziroma glasbenih zasedb: moški kvartet Kovač, Potočnik, Vučnik, Kragelj, kvartet pevcev Glasbenega društva Ljubljana, zbor Glasbene matice v Ljubljani, mešani zbor Domovina, Anton Šubelj in Aneta Madić ter hrvaška pevca Tošo Lesić in Zvonimir Strmac. Ohranjena in digitalizirana zvočna posnetka sta samo dva, in sicer v izvedbi Antona Šublja in Anete Mandić ter mešanega zbora Domovina. Ob obeh posnetkih imamo tudi podatka, da sta bila posneta v New Yorku, in sicer prvi aprila in drugi maja 1929. Posnetek kvarteta pevcev Glasbenega društva Ljubljana je nastal v Ljubljani leta 1910, podatkov o letu snemanja moškega kvarteta z imeni Kovač, Potočnik, Vučnik, Kragelj ni,³⁸ hrvaška pevca Tošo Lesić in Zvonimir Strmac pa sta več pesmi posnela v Zagrebu leta 1911.³⁹

Po podatkih prodajnega kataloga A. Rasbergerja je kvartet Kovač, Potočnik, Vučnik in Kragelj posnel devetnajst pesmi, duo hrvaških pevcev Lesić in Strmac pa štiri, od tega tri slovenske ljudske. Ker zvočni posnetki in podatki o posnetem gradivu niso ohranjeni, ne moremo vedeti, kako je zvenela njihova izvedba pesmi. Zbor Glasbene matice v Ljubljani je leta 1908 za Gramophone Company posnel dvanajst zborovskih pesmi, v GNI DZGP imamo ohranjene štiri zvočne posnetke (glej Kovačič 2014: 81–86). Za pesem *Je pa davi slanica padla* ni ohranjenega zvočnega posnetka ali labele, vseeno pa lahko na podlagi podatkov s koncertnega repertoarja, ki ga je v tistem času izvajal zbor Glasbene matice, sklepamo, da je zbor tudi za snemanje izvedel pesem v priredbi svojega zborovodje Mateja Hubada. Po podatkih z labele gramofonske plošče kvarteta Glasbenega društva Ljubljana so pevci pesem *Slanica* izvedli na podlagi notne predloge Marka Bajuka. Ker tudi v tem primeru nimamo ohranjenega posnetka, ne moremo presoditi, katero od treh različnih Bajukovih objav je kvartet izbral za snemanje.

38 Na podlagi podatka, da je leta 1912 deloval kvartet s podobnim sestavom, in sicer »prof. dr. Kozina, Potočnik, Kragelj, Vučnik iz Ljubljane« (Slovenski narod 1912: 2), lahko predvidevamo, da je kvartet snemal v podobnem obdobju. Manjše vokalne zasedbe so pogosto menjavale člane, pevci so peli v več različnih zasedbah in se pri nastopih tudi zamenjevali. V GNI DZGP imamo tudi podatek o štirih posnetkih slovenskih pesmi v izvedbi kvarteta Pavla Kozine.

39 O prepletenosti kulturnega prostora Slovencev in Hrvatov priča dejstvo, da so izvajalci obeh narodnosti snemali tako slovenske kot hrvaške pesmi. Prav tako so bila pogosta gostovanja zborovskih in opernih pevcev v obeh prostorih. O okoliščinah snemanja v Zagrebu glej Kunej 2014b: 131–153, o slovenskih pesmih v izvedbah hrvaških pevcev glej Šivic 2014: 155–173.

Tudi izvedba pesmi *Je pa davi slanica pala* pevskega dueta Antona Šublja in Anete Mandič⁴⁰ je melodično enaka Bajukovi objavi pesmi iz leta 1904. Pesem besedilno delno ustreza Bajukovi različici, pri ponovitvi refrena (od takta 9) pa se v prvih dveh kiticah besedilno spremeni. Dvoglasno petje v vzporednih tercah in sekstah spremljata klavir in violina. Inštrumentalni del se samostojno pojavi v uvodnem in zaključnem delu, v vmesnem delu pa inštrumenta tiho spremljata petje.

Je pa da - vi slan-ca pa - la, na ze - le - ne trav-ni - ke, oj trav-ni-ke. Je vso
T T T T T D D⁷ T

trav-co po-mo - ri - la, vse te žlaht-ne ro-ži - ce, oj ro-ži-ce. Tra-la-la - la, tra-la - la
T T T T T D D⁷ T T T T
Jaz pa poj-dem na Ti-rol,
T T

la - la - la, tra - la - la, tra - la - la - la la - la - la, oj ro ži - ce.
D D T T T T T D⁷ D⁷ T
na Ti-rol, na Ti-rol, ku - pu ji bom pa - ra - zol, pa - ra - zol.

2. Men pa ni za rožce moje,
ker jih slanica pomori, oj pomori
Men je le za dekle moje,
če me ona zapusti, oj zapusti.

3. Ravno v sredi mojga srca,
ena rožica cveti, oj zacveti.
Če ne boš jo zalivala,
se za gvišno posuši.

Tralalala lalala, lalala, lala,
tralalala lalala, oj zapusti.
Črno gleda, drobno gre, drobno gre,
ta bo glih za moj srce, za moj srce.

Tralalala lalala, lalala, lala,
tralalala lalala, oj posuši.
Tralalala lalala, lalala, lala,
tralalala lalala, oj posuši.

Primer 20: Je pa davi slanica padla, *transkripcija besedila in melodije ter harmonska analiza odlomka pesmi v izvedbi Antona Šublja in Anete Mandič (transkribirala: M. Kovačič, vir: GNI DZGP).*

40 Duo je za gramofonsko družbo Columbia posnel še nekaj drugih pesmi, Anton Šubelj pa je pesmi snemal tudi solistično, ob inštrumentalni spremljavi orkestra ali posameznih inštrumentov. Življenjska pot Anete Mandič je nekoliko bolj skrivnostna, medtem ko je življenje Antona Šublja zaradi njegove uveljavljenosti v glasbenih krogih doma in po svetu javnosti bolj znano. Anton Šubelj (1899–1956) je v letu 1928 (leto pred snemanjem plošče) prvič obiskal ZDA. Dosegel je bliskovit uspeh, naslednje besedilo iz njegovega pisma pa dokazuje, da je njegov zvezdniški sloves utrdil prav radio:

Pel sem tudi za radio in sicer so mi dovolili samo eno pesem. Prav ta pesem pa je bila odločilnega pomena zame. Prejel sem mnogo pisem naših ljudi iz raznih krajev Zedinjenih držav, v katerih so me vabili, naj priredim koncerte (Slovenski narod, 26. 10. 1929: 5).

Kar nekaj gostujočih umetnikov je v ZDA doživelo velik uspeh (poleg Antona Šublja še npr. Svetozar Rudolf Banovec, Avgusta Danilova in Rudolf Trošt), zaradi česar so svoj obisk v ZDA podaljšali ali pa tam celo ostali. S svojim delovanjem v kulturno-umetniških organizacijah in z vodenjem pevskih zborov so močno vplivali na kulturno delovanje v ZDA živečih slovenskih priseljencev in njihovih potomcev.



Primer 21: Anton Šubelj v gorenjski narodni noši (vir: Digitalna zbirka Kamra).⁴¹

Drugi ohranjeni posnetek pesmi *Je pa davi slanca padla* v izvedbi mešanega pevskega zbora Domovina je nastal leta 1929 v ZDA.⁴² Tudi posnetki tega zbora so nastali v New Yorku, kjer je pevski zbor deloval. Zbor je ob tej priložnosti posnel še pesmi *Leži, leži ravno polje*, ki je na posnetku združena s pesmijo *Je pa davi slanca padla*, venček pesmi *Dobro jutro hišni očka*, *Jaz sem kranjčičev Jurij* in *Oj' zdaj gremo* ter pesmi *Planinarica*, *Sinoči je pela* in *Oj drev pa gremo snubit*. Leta 1931 je zbor posnel še *Venček slovenskih narodnih pesmi* v priredbi Antona Dolinarja na štirih ploščah.

Pesem *Je pa davi slanca padla* na plošči sledi pesmi *Leži, leži ravno polje*. Združeni sta v venček, sledita si ena za drugo, v različnih tonalitetah, med njima pa je kratek premor. V klavirskem uvodu je zaigran odlomek pesmi *Leži, leži ravno polje*, nato do konca posnetka zbor poje *a capella*. Identičnega primera, kot ga izvaja zbor, med notnimi predlogami nisem zasledila, vendar je Bajukova različica pesmi za zbor in tenor solo (1908) zelo podobna izvedbi na posnetku. Zbor sicer pesem izvaja v drugi tonaliteti (E-dur) ter v mešani zasedbi, medtem

41 Repertoar Antona Šublja je odseval trženje etničnosti, saj je polovico koncerta namenil prepevanju pesmi v angleškem jeziku in polovico v slovenskem, nastopal pa je v gorenjski narodni noši, kar je bila pogosta praksa v tujini nastopajočih pevcev.

42 Podatkov o pevskem zboru Domovina ni veliko. Vemo, da je nastal v New Yorku leta 1908 kot eden prvih tamkajšnjih zborov. Pozneje se je preimenoval v Pevsko in dramatično društvo Domovina in s tem tudi razširil svoje področje delovanja. Z delovanjem je prenehal leta 1953. V enem redkih zapisov o zboru lahko beremo: *Slovensko pevsko in dramsko društvo 'Domovina'. Ustanovljeno 1908. Svoj stan ima v Slovenskem-amerikanskem avditoriju, 253 Irving Ave, N.Y. Ima v zboru deset pevcev in deset pevk. Ima po tri prireditve na leto. Je aktivno vseskozi od ustanovitve. L. 1932 je imel štiri koncerte na radiopostaji WWRA v Brooklynu. V svojem arhivu ima kakih 300 kompozicij in 50 iger. Na prireditvah med našim narodom predvaja največ narodne pesmi. Ivan Adamič je bil prvi pevovodja, za njim Guttman, potem Končan in Ignac Hude, sedaj pa je Milan Trošt. Društvo je posvetna kulturna ustanova, toda nekaj let je služilo kot cerkven pevski zbor v cerkvi na St. Markt's Pl. v New Yorku. Pred letom je petje v cerkvi opustil (Ameriški družinski koledar 1933 v Mrak 2013).*

ko je Bajukova pesem zapisana v G-duru in za moški zbor. Zborovski del pesmi je melodično in harmonsko popolnoma enak Bajukovemu zapisu, medtem ko tenorski del pevec interpretira nekoliko drugače. Pesmi se razlikujeta tudi v besedilni izvedbi. V Bajukovi objavi prvo in tretjo kitico zbor izvaja samostojno, drugo in četrto pa skupaj s tenorskim partom. Pri izvedbi na gramofonski plošči zbor samostojno zapoje prvo kitico, nato sledi del s tenorskim partom na isto besedilo, zatem zbor zapoje drugo kitico, ki se ponovi s tenorskim partom, na koncu pa zbor zopet samostojno izvede prvo kitico.

Men pa ni prav nič za rož-ce mo - je, če jih slan - ca po - mo - ri, men hu
do je le za de-kle mo - je, če me o - na, o - na za - pus-ti.

Primer 22: *Odlomek pesmi Je pa davi slanica padla za tenor solo, kot ga je zapisal Bajuk v objavi leta 1908 (Bajuk 1908: 6–7).*

Men pa ni prav nič za rož-ce mo - je, če jih slan - ca po - mo -
-ri, men hu - do je le za dek-le mo - je, če za - res me o-na za - pu - sti.

Primer 23: *Tenorski part v pesmi Je pa davi slanica padla v izvedbi tenorista mešanega pevskega zbora Domovina (transkribirala: M. Kovačič, vir: GNI DZGP).*

Izpostavljeni primeri pesmi *Je pa davi slanica padla*, podatki o izvedbah ter že objavljene raziskave o snemanem gradivu na gramofonskih ploščah z 78 o/min ponujajo vpogled v podobo ljudske pesmi na gramofonskih ploščah v prvih desetletjih 20. stoletja. Zvočni primeri so sicer najbolj reprezentativni, vendar pa lahko, kadar posnetki niso ohranjeni, o načinu izvajanja pesmi sklepamo tudi na podlagi ostalih dostopnih posnetkov teh izvajalcev ter glede na način podajanja pesmi pri drugih izvajalcih. Tako lahko predvidevamo, da so posnetki, ki so nastali na Slovenskem, to so izvedbe zbora Glasbene matice, moškega kvarteta Kovač, Potočnik, Vučnik, Kragelj ter kvarteta pevcev Glasbenega društva Ljubljana, brez instrumentalne spremljave in delno ali v celoti poustvarjajo zborovsko predlogo. Kot že omenjeno, so tudi kvarteti navadno posegali po pesemskih predlogah iz dostopnih zbirk ljudskih pesmi, vendar so se pri poustvarjanju nekoliko svobodneje izražali. Ohranjeni posnetki

slovenskih ljudskih pesmi v izvedbi Toša Lesića so izvedeni s spremljavo klavirja. Interpretacija v duetu z Zvonimirjem Strmacom je morda enaka, torej petje v duetu s preprosto klavirsko spremljavo.

Ohranjena zvočna primera pesmi *Je pa davi slanca padla* podajata uvid v zvočno reprezentacijo ljudske pesmi med slovenskimi izseljenci v ZDA. Že omenjeni spoj popularnega in ljudskega, ki je bil na v ZDA narejenih posnetkih bolj navzoč, je prepoznaven tudi pri podajanju pesmi v izvedbi Antona Šublja in Anete Mandić, in sicer z izborom različice, ki z refrenom *tralala* izraža veseli karakter pesmi, z dodajanjem besedila drugih pesmi (*Jaz pa pojdem na Tirol in Črno gleda, črno gre*) ter inštrumentalno spremljavo v lahkotnejšem slogu, ki je značilna tudi za druge poustvarjalce slovenske pesmi v ameriškem prostoru (glej posnetke Mary Udovich in Josephine Lausche, Avguste Danilove, moškega kvarteta Prešeren ipd.).

Pesem *Je pa davi slanca padla* je bila zelo priljubljena že pred objavami na gramofonskih ploščah. V arhivu GNI hranimo sedem različic pesmi, zbranih v okviru akcije OSNP, torej v letih od 1905 do 1918. V notnih zbirkah je bila pesem do leta 1908 objavljena šestkrat, od tega trikrat v Bajukovi zbirki in enkrat v Žirovnikovi. To potrjuje, da je številčnost izvedb pesmi na gramofonskih ploščah odraz splošne priljubljenosti pesmi med ljudmi, kar je zagotavljalo tudi tržni uspeh pri prodaji tovrstnih plošč. Popularnost pa je bila le en vidik zagotavljanja tržnega uspeha med slovenskimi izseljenci v Ameriki; pomemben faktor je predstavljalo tudi snemanje tistih pesmi, ki so ljudem pomenile vez z domovino, kar so bile predvsem ljudske pesmi.

Kljub uspehu, ki so ga imele plošče na tržišču pri nas, predvsem pa v ZDA (o čemer priča številčnost posnetkov in njihovih ponatisov), pa v kulturno-umetniških krogih slovenskega prostora predstavljanje glasbe na gramofonskih ploščah ni imelo visokega statusa. O tem pričajo tako nekateri konflikti ob snemanju kamniškega pevskega zbora *Lira* (Klobčar 2014: 143) kot tudi dejstvo, da v dnevnem časopisju in zapuščinah nekaterih pevskih društev in zborov o snemanju skorajda ne najdemo podatkov (glej Kovačič 2014: 81). Morda so temu vzrok pomisleki o *kvarnih* vidikih komercializacije glasbe (glej Kunej 2014b: 125–126) ali pa je za ta krog snemanje za tuje gramofonske družbe pomenilo »odmik od neposrednega, živo predstavljenega izraza slovenske moči« (Klobčar 2014: 143).

4 Sklep

Na prelomu v 20. stoletje je ljudska pesem pridobila vidno mesto v zborovski ustvarjalnosti in poustvarjalnosti. Vprašanji, na kakšen način je bila ljudska glasba vključena v zborovska dela ter kakšen je bil njen pomen za obravnavano obdobje, sta bili že predmet obravnave muzikološke stroke, ki je tovrstno zborovsko literaturo opazovala predvsem z vidika razumevanja kompozicijskih pristopov v zahodni umetnostni glasbi. Pričujoča monografija te poglede dopolnjuje z vidika poznavanja ljudskega glasbenega izročila in tako ponuja drugačen, etnomuzikološki pristop.

Zbirka OSNP nam kot prvi večji korpus zapisov slovenskih ljudskih pesmi z napevi podaja delni uvid v podobo ljudskega petja na Slovenskem v začetku 20. stoletja. Podoba je okrnjena zaradi pomanjkljivosti v folkloristični metodologiji zbiranja in zapisovanja ljudskega pesemskega gradiva, ki je bila tedaj še v povojih, pa tudi z materialnega vidika, saj so zapisi nastali v pogojih brez snemalnih aparatov. Pridobitev fonografa kot prve snemalne aparature, s katero so tuji in slovenski zbiralci snemali ljudske pesmi na Slovenskem, je pomembno dopolnilo pisnih virov. Prvi zvočni zapisi kažejo, da je bilo ljudsko petje obravnavanega obdobja praviloma večglasno, medtem ko je večina rokopisnih zapisov pesmi, nastalih v okviru akcije OSNP, enoglasnih ali harmoniziranih v slogu zborovskega štiriglasja, in to kljub temu, da je bilo osrednje načelo zbiranja zapisovati pesmi tako, kot so se pele med ljudmi. Na začetku 20. stoletja sta se za ljudsko pesem poleg zbiralcev močneje začela zanimati skladateljski in glasbenoizvajalski krog, kar je sovpadalo z obdobjem množične javne prezentacije glasbe v *narodnem duhu* – ne samo na Slovenskem, temveč po celotni avstro-ogrski monarhiji in tudi v širšem evropskem prostoru. Ljudska pesem z okrepljeno nacionalno identitetno simbolnostjo je bila skoraj nepogrešljivi del programov vokalnih zasedb na prireditvenih in koncertnih odrih. Še posebej je bila izpostavljena v sporedih zborov, ki so gostovali v tujini, in na nastopih manjših vokalnih zasedb v lokalnem okolju. Neizogibna pa je bila njena umestitev na gramofonske plošče z 78 o/min, ki so se uspešno tržile tako v slovenskem prostoru kot med izseljenci v Ameriki.

Načelno razmerje miselnih krogov tedanjega meščanstva do ljudske pesmi izraža v publicistiki pogosto rabljena fraza »kultiviranje ljudsko-narodne pesmi« (Kogoj 1921: 176), s čimer se izkazuje hierarhični odnos umetnostne glasbe do ljudske pesmi. Slednja v svoji prvotni obliki, kot je živela med ljudmi, ni bila

narodnoreprezentativna, zato se je v tedanjem javnem kulturnem življenju pojavljala v prenovljeni obliki – v obliki zborovskih harmonizacij ali priredb. Na ta način naj bi umetniška glasba ljudsko pesem ljudem »vrnila [kot] bogatejšo, oplemeniteno, dvignjeno v višje duhovno življenje« (Adamič 1927: 17).

Pričujoča razprava prikazuje razmerje med performativnim podajanjem ljudske pesmi (koncertni odri, gramofonske plošče) in spontanim ljudskim petjem, kot je živelo med ljudmi v okviru vsakdanjika in praznika. Osredotoča se na načine oblikovanja večglasja iz prvih desetletij 20. stoletja v obeh omenjenih kontekstih. Da je harmonizacija postala uveljavljena norma javnega predstavljanja ljudske glasbe, je razvidno iz obravnavanih prvih zapisov ljudske glasbe v okviru akcije OSNP, iz podatkov o koncertnih izvedbah, na podlagi tiskanih izdaj ljudskih pesmi za vokalne sestave in nato tudi s posnetkov in iz podatkov o izvedbah vokalnih zasedb na gramofonskih ploščah z 78 o/min. Tovrstna zvočna estetika in način oblikovanja večglasja v zborovskem stavku sta vplivala tudi na zvočno percepcijo in oblikovanje glasbenega okusa ljudi na podeželju. To se je izražalo tudi z gostujočimi nastopi vokalnih sestavov v okviru lokalnih družabnih dogodkov ter z ustanavljanjem podeželskih zborov. Istočasno pa so ljudje ljudsko pesem peli tudi v starejšem načinu oblikovanja večglasja, pri katerem se nad vodilno melodijo gibljejo še najmanj dva ali trije glasovi. Ta način petja je bil na začetku 20. stoletja še močno navzoč; njegove opise zasledimo v kulturnih periodičnih publikacijah (*Cerkveni glasbenik*, *Čas*), samostojnih študijah ljudske glasbe (zapisi Ludvika Kube), etnomuzikoloških študijah po letu 1950 in prvih zvočnih posnetkih ljudske glasbe na voščeni valjih (zvočni posnetki J. E. Linjove in J. Adlešiča). Kljub temu je tovrstni način oblikovanja večglasja kot upoštevanja vredno značilnost ljudske glasbe od vseh zbiralcev in glasbenih ustvarjalcev prepoznal samo Zdravko Švikaršič in ga vključil tudi v svoje zbirke ljudskih pesmi. Iz tega sledi, da vzrok za neupoštevanje te kvalitete ljudskega petja med drugimi skladatelji in zbiralci ljudske pesmi ni bil zgolj njeno nepoznavanje, temveč tudi njeno zavračanje, kar potrjuje tudi Gojmir Krek, saj svoji misli, da je treba ljudsko pesem v harmoniziranih izdajah podati »do pičice tako, kakor jo poje ljudstvo«, dodaja, da »kvečjemu harmonski aparat smeš oživiti s fino uporabljenimi, slogu primernimi, temperovanimi barvami« (Krek 1911: 7). Temu pristopu so namreč sledili vsi vidnejši skladatelji, ki so ljudsko pesem predstavljali v zbirkah ljudskih pesmi, kar prikazuje tudi izpostavljeni primer pesmi *Je pa davi slanica padla* v obdelavi šestih slovenskih skladateljev.

Medtem ko so zbiralci, glasbeni ustvarjalci in poustvarjalci ljudske glasbe zanemarili tedaj zelo navzoče petje v starejšem načinu oblikovanja večglasja, pa je glasbena folkloristika po letu 1950 popolnoma zanemarila pojavnost

baritona v ljudskem petju (glej Šivic 2011). Oblikovanje večglasja z baritonom je pri ljudskem petju navadno nekoliko drugačno od zborovskega. Opazovanje gibanja baritonske linije pri pesmi *Je pa davi slanca padla* priča, da je ta v zbirkah zborovskih harmonizacij in priredb ljudskih pesmi v drugačnem intervalnem razmerju z basovsko linijo in pogosto tudi kompleksnejša. Ljudski bariton je bil navzoč sočasno s starejšim načinom vodenja glasov na začetku 20. stoletja, o čemer pričajo zapisi Mateja Hubada v navodilih zbiralcem ljudskih pesmi, Ludvika Kube v dveh primerih zapisov ljudskih pesmi iz Dolnje Radovne ter Kimovčev opis ljudskega petja v cerkvi. Bariton je navzoč tudi pri posnetkih petja na voščeni valjih J. E. Linjove ter na posnetkih slovenskih vojakov v Radgoni.

Priredbe, ki temeljijo na štiriglasnem zborovskem stavku, so dobile pomembno mesto tudi v poustvarjalnosti na gramofonskih ploščah, saj se te izvedbe navadno ne razlikuje od sočasnih izvedb istih zasedb na koncertnih odrih. Da so imele zbirke ljudskih pesmi pomembno mesto v vokalni reprodukciji na gramofonskih ploščah, priča tudi izpostavljeni primer pesmi *Je pa davi slanca padla*. Izkazalo se je, da je pesem vsaj v treh primerih zvočnih posnetkov (zbor Glasbene matice, pevski zbor Domovina, Aneta Mandić in Anton Šubelj) povzeta iz tovrstnih zbirk. Svobodnejši pristop do notne predloge je pri poustvarjanju pogosteje izkazan v primerih petja posameznikov ali manjših zasedb. Bolj svobodni v smislu besedila, aranžmaja in delnega spreminjanja poteka melodije sta namreč tudi interpretaciji Bajukove priredbe pesmi *Je pa davi slanca padla* v izvedbi mešanega pevskega zbora Domovina ter dua Anete Mandić in Antona Šublja.

Način predstavljanja ljudske pesmi v zborovski literaturi in na gramofonskih ploščah nam poda tudi vpogled v procese popularizacije slovenske ljudske pesmi preko tovrstnih medijev. Pesmarice, zborovski koncerti, javni nastopi manjših vokalnih zasedb, posnetki izvedb tovrstnih zasedb na gramofonskih ploščah in predvajanje prek radijskih sprejemnikov so imeli zagotovo pomemben vpliv na glasbeno percepcijo in posledično oblikovanje glasbeno-estetskega okusa širšega prebivalstva. Dokler je bila glasba procesna participativna dejavnost, je bil krog med ustvarjalci, izvajalci in (u)porabniki glasbe sklenjen *in situ* (Muršič 2000: 161). Z zvočnim zapisom glasbe se je »krogotok prenosa spremenil« (ibid.). Čeprav gre pri poslušanju za »navidezno participacijo« (ibid.), se je izkazalo, da ta ustvarja nove različice glasbenega življenja. Gramofonske plošče, še bolj pa pozneje radio so kot nosilci zvoka prišli v poslušalčev zasebni prostor, vplivali na njegov glasbeni okus ter posredno na nadaljnjo glasbeno reprodukcijo. Ko določeni medij prodre v zasebni prostor posameznikov/poslušalcev, pa se zopet ustvari navidezna skupnost

poslušalcev s »skupno življenjsko izkušnjo« (ibid.). Ta je bila v času, ko nosilci zvoka in radijski programi še niso ponujali tolikšne raznovrstnosti glasbenega izbora, še toliko bolj povezovalna.

Danes je ljudsko petje v starejšem načinu večglasja (petje *na tretko* ali celo *na čtrtko*) redko izvajano. Po eni strani je izginilo zaradi tehnične zahtevnosti, ki je manj večji pevci ne dosegajo, po drugi strani pa je starejši način štiriglasja izpodrinilo petje z baritonskim glasom. Pričujoče delo potrjuje navzočnost starejšega načina večglasja v prvih desetletjih 20. stoletja in prikazuje vplive javne prezentacije ljudske glasbe na njegovo izginjanje. Ne razkriva samo, kakšno je bilo večglasno petje pred sto leti, temveč tudi kakšno je bilo razmišljanje o večglasju, kakšno razumevanje in poznavanje tradicije petja na podeželju in tudi širše, kakšen je bil odnos skladateljskega kroga do ljudske pesmi nasploh. Prav tako prikazuje, kako so procesi prepletanja ljudske glasbe z drugimi zvrstmi, kot sta popularna in zborovska glasba že na začetku 20. stoletja posegli v načine podajanja ljudske pesmi in njeno zvočno podobo. Poznavanje teh procesov pa je danes, ko so pretekle ljudske (glasbene) prakse pogosto mitizirane kot neokrnjene, osnova za razumevanje sodobnih prepletov ljudske glasbe z drugimi zvrstmi.

Viri in literatura

- Adamič, Emil. "Narodna pesem na koncertnem odru." *Novi akordi* 10/1 (1911): 4–5. Dostopano 21. decembra, 2014. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-NE5E2JQ4>
- Adamič, Emil. "Nekaj misli o prireditvah narodnih pesmi." *Pevec* 7/5, 6 (1927): 17–19. Dostopano 2. 2. 2015. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-GTR8GXV9>
- Adamič, Emil. *100 narodnih pesmi iz Kokošarjeve in drugih zbirk za moški in mešani zbor*. Ljubljana: Glasbena matica, 1937.
- Bajuk, Marko. *Slovenske narodne pesmi. 1. zvezek*. Ljubljana: Glasbena matica, 1904.
- Bajuk, Marko. *Slovenske narodne pesmi. 2. zvezek*. Ljubljana: Glasbena matica, 1907.
- Bajuk, Marko. *Odmevi naših gajev II*. Ljubljana: Slovensko glasbeno društvo, 1908.
- Barbo, Matjaž. "Slovenske ljudske pesmi v obdelavi za zbor." V *Slovenska zborovska stvaritev 2, Ljudske pesmi*, uredil Mitja Gobec, 155–161. Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnost, 2003.
- Beranič, Davorin. "O slovenski narodni glasbi." *Čas. Znanstveno revijo »Loneve družbe«* 4/1, 1910: 357–361.
- Bonaventura, Anton. "Duhovnim pastirjem o cerkveni glasbi." *Ljubljanski škofjski list. Škofjski ordinariat* (1914): 45–49. Dostopano 21. decembra, 2014. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-RTLZYEW>
- Čerin, Josip, ur. *Glasbena Matica 1872-1897*. Ljubljana: Glasbena matica, 1897. Dostopano 21. decembra, 2014. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-DRTTDPO1>
- Cigoj Krstulović, Nataša. "Glasbena matica, ljudska pesem in percepcija glasbe na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja." *Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani* 5 (2005): 69–82.
- Cigoj Krstulović, Nataša. "'Glasba za rabo' kot družbenozgodovinski pojav v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem." *De musica disserenda* 3/1 (2007): 65–76.
- Cigoj Krstulović, Nataša. "Prizadevanja glasbene matice za ohranitev in oživetev ljudske glasbene dediščine ter ustanovitev Instituta za raziskavanje slovenske glasbene folklore leta 1934." *Traditiones* 43/2 (2014): 213–236. DOI: 10.3986/TradITIO2014430211.

- Faganel, Tomaž. "Kritike zbora Glasbene matice v luči njegovega mednarodnega delovanja." *De musica disserenda* 3/1 (2007): 77–86.
- Gerbič, Fran. *Glasbena matica. Zv. 40, 20 moških zborov v slovenskem narodnem značaju, op. 70: ob skladateljevi 70 letnici*. Ljubljana: Glasbena matica, 1911.
- Golež Kaučič, Marjetka et al., ur. *Slovenske ljudske pesmi. Pripovedne pesmi 4*. Ljubljana: Slovenska matica, 1998.
- Golež Kaučič, Marjetka et al., ur. *Slovenske ljudske pesmi. Pripovedne pesmi 5*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2007.
- Golež Kaučič, Marjetka. "Avgusta Danilova, interpretka ljudskih in umetnih pesmi na gramofonskih ploščah med identifikacijo, hibridizacijo in popularizacijo izročila." *Traditiones* 43/2 (2014): 191–211. DOI: 10.3986/TradITIO2014430210.
- Hrovatin, Radoslav. "Glasbene prvine slovenskih ljudskih napevov." *Etnolog* 16 (1943): 65–81. Dostopano 21. decembra, 2014. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-18NB3V73>
- Hubad, Matej, ur. *Slovenske narodne pesmi*. Ljubljana: Glasbena matica, 1894.
- Jakelj, Gregor. "Narodna pesem propada." *Cerkveni glasbenik* 22/2 (1899): 12–13.
- Kimovec, Franc. "Cerkveno ljudsko petje." *Cerkveni glasbenik* 34/10-11 (1916): 110.
- Kimovec, Franc. "Zunanji vplivi na slovensko narodno pesem." *Dom in svet* 30 (1917): 163–212.
- Klobčar, Marija. "Ob simpoziju o družbeni vlogi ljudske pesmi." *Traditiones* 34/1(2005): 5–9.
- Klobčar, Marija. "Kresne pesmi kot razumevanje obrednega." V *Čar izročila: Zapuščina Nika Kureta (1906-1995)*, uredila Ingrid Slavec Gradišnik, 457–484. Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008.
- Klobčar, Marija. "Prva svetovna vojna in slovenske ljudske vojaške pesmi." V *Vojne na Slovenskem: pričevanja, spomini, podobe*, uredila Maja Godina Golija, 27–46. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012.
- Klobčar, Marija. "'Oj lušno je res na deželi.' Percepcija ljudske pesmi in ljudskega pri objavah gramofonskih plošč pred drugo svetovno vojno." *Traditiones* 43/2 (2014): 137–153. DOI: 10.3986/Traditio2014430207.
- Klobčar, Teja. *Jezikovni in muzikološki pristopi zapisovalcev v zbirateljski akciji OSNP: Diplomsko delo*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, 2011.
- Lars-Christian in Koch, Susanne Ziegler, ur. *Walzenaufnahmen Aus Südosteuropa - Wax Cylinder Recordings From Southeast Europe (1935-1939). Historische Klangdokumente 7*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, 2011.

- Kocjančič, Josip. *Slovenske narodne pesni* I. Praga: Em. Starý in dr., 1877.
- Kogoj, Marij. »O narodni pesmi.« *Dom in svet* 34/4–6 (1921): 175–176. Dostopano 21. decembra, 2014. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-B1TISEEW>
- Kovačič, Mojca. "Posnetki vokalnih zasedb Glasbene matice in podoba ljudske pesmi v času prvih gramofonskih snemanj v Sloveniji." *Traditiones* 43/2 (2014): 75–96. DOI: 10.3986/Traditio2014430204.
- Krek, Gojmir. "Vilhar-Kalski, Balade; Muzikalne in književne novosti." *Novi akordi* 10/1 (1911): 6–8. Dostopano 21. decembra, 2014. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-G4S1GRZ4>
- Krek, Gojmir. "Bajuk. Odmevi naših gajev. II. zvezek." *Novi akordi* 10/1 (1911): 9. Dostopano 21. decembra, 2014. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-GXMM6ZGH>
- Kuba, Ludvik. *Slovanstvo ve svych zpčvecli. Kniha VII. Pisne slovinské*. Pardubice, 1890.
- Kuba, Ludvik. *Piseii jihoslovanskâ*. Praha: 1923.
- Kumer, Zmaga. "Slovenske ljudske pesmi z napevi: poročilo o glasbenem gradivu, nabranem 1906-1914 pod Štrekljevim vodstvom, zdaj v Glasbeno narodopisnem inštitutu v Ljubljani." *Slovenski etnograf* 12 (1959): 203–220.
- Kumer Zmaga et al., ur. *Slovenske ljudske pesmi. Pripovedne pesmi 1*. Ljubljana: Slovenska matica, 1971.
- Kumer, Zmaga. *Pesem slovenske dežele*. Maribor: Obzorja, 1975.
- Kumer, Zmaga. *Etnomuzikologija: razgled po znanosti o ljudski glasbi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, PZE za muzikologijo, 1977.
- Kumer Zmaga et al., ur. *Slovenske ljudske pesmi. Pripovedne pesmi 2*. Ljubljana: Slovenska matica, 1981.
- Kumer, Zmaga. "Ob stoletnici Zdravka Švikaršiča." *Traditiones* 14 (1985): 205-207.
- Kumer, Zmaga. *Slovenske ljudske pesmi Koroške. Knj. 2, Ziljska dolina*. Trst: Založništvo tržaškega tiska; Celovec: Drava, 1986.
- Kumer, Zmaga. *Slovenska ljudska pesem*. Ljubljana: Slovenska matica, 2002.
- Kunej, Drago. "We have plenty of worlds written down, we need melodies! The purchase of the first recording device for ethnomusicological research in Slovenia." *Traditiones* 34/1 (2005): 125–140.
- Kunej, Drago. *Fonograf je došel! Prvi zvočni zapisi slovenske ljudske glasbe*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008.
- Kunej, Drago. "Slovenski posnetki na gramofonskih ploščah z 78 o/min." *Traditiones* 43/2 (2014a): 11–29. DOI: 10.3986/traditio2014430201.

- Kunej, Drago. "Intertwinement of Croatian and Slovenian Musical Heritage on the Oldest Gramophone Records." *Narodna umjetnost* 51/1 (2014b): 131–153. DOI: 10.15176/vol51no107.
- Kunej, Drago, ur. *Traditiones* 43/2. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2014c.
- Kunej, Rebeka. "Stare gramofonske plošče kot etnokoreološko gradivo." *Traditiones* 43/2 (2014): 119–136. DOI: 10.3986/traditio2014430206.
- Marko Terseglav et al., ur. *Slovenske ljudske pesmi. Pripovedne pesmi 3*. Ljubljana: Slovenska matica, 1992.
- Marolt, France. *Slovenske narodoslovne študije 2. Tri obredja iz Bele Krajine*. Ljubljana: Glasbena matica, 1936.
- Marolt, France. *Gibno-zvočni obraz Slovencev*. Ljubljana: Glasbenonarodopisni inštitut, 1954.
- Merku, Pavle. "H koroškimi ljudskimi pesmim Zdravka Švikaršiča (1885-1986)." *V Koroške slovenske narodne pesmi I, II, III. zvezek. Povečan faksimile izdaj Glasbene Matice iz 1914 in 1921. Nabral in za moški zbor postavil Zdravko Švikaršič, uredil Jakob Jež, 2–7*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1991.
- Moličnik, Simona. *Novi akordi. Zbornik za vokalno in instrumentalno glasbo 1901–1914*. Ljubljana: Slovenska matica in Slovensko muzikološko društvo, 2006.
- Moličnik Šivic, Simona. "From Presentation to Reality, From Preserved to Heard." *Review of the National Center for Digitization* (2006): 75–79. Dostopano 10. decembra, 2014. <http://eudml.org/doc/254052>
- Mrak, Andrej. "Newyorški delček slovenske domovine. Nekdanji slovenski vele mestni utrip čez lužo." *MMC RTV SLO*, 1. 9. 2013. Dostopano 21. decembra, 2014. <http://www.rtv slo.si/kultura/razglednice-preteklosti/newyorški-delček-slovenske-domovine/316606>
- Murko, Matija. "Velika zbirka slovenskih narodnih pesmi z melodijami." *Etnolog* 3 (1929): 5–54.
- Muršič, Rajko. *Trate vaše in naše mladosti*. Ceršak: Subkulturni azil, 2000.
- Muršič, Rajko. "Zapuščina zapisovalca ljudskih pesmi Gabriela Majcna: o etnografiji v Slovenskih Goricah na začetku 20. stoletja in stoletje kasneje." *Traditiones* 34/1 (2005): 49–60.
- Nagode, Aleš. "Starejše slovensko cecilijanstvo in Gregor Rihar." *Muzikološki zbornik* 34 (1998): 89–99.
- Narodno delovanje... "Narodno delovanje na glasbenem polji." *Kmetijske in rokodelske novice* 39/3, 19.01.1881. Dostopano 21. decembra, 2014. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-2TP2FFEX>

- Navodila... *Navodila in vprašanja za zbiranje in zapisovanje narodnih pesmi, narodne godbe, narodnih plesov in šeg, ki se nanašajo na to*. Ljubljana: Zadružna tiskarnica, 1906.
- Osnovna načela... *Osnovna načela za publikacijo »Avstrijske Narodne Pesmi«, ki jo namerja izdati c.k. ministrstvo za bogočastje in nauk*. Ljubljana: Zadružna tiskarnica, 1906.
- Pisk, Marjeta. "Characteristics of collecting folksong material at the intersection of peoples and cultures." *Traditiones* 34/1 (2005): 79–89.
- Premrl, Stanko. "Odmevi naših gajev. II. zvezek: Slovenske narodne pesmi. Priredil Marko Bajuk." *Dom in svet* 23/11 (1910): 510–511. Dostopano 21. decembra, 2014. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-TUYCM2CF>
- Prezelj, Domen. *Biografija in tematski katalog del Franca Rauterja: Magistrsko delo*. Ljubljana, Univerza v Ljubljani, 2009.
- Schüller, Dietrich, ur. *Gesamtausgabe der historischen Bestände 1899-1950, Serie 4: Soldatenlieder der k. u. k. Armee*, Dunaj: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2000.
- Skalar, Josip. "Spomini na Janeza Završana." *Zbori: mesečna revija za novo zborovsko glasbo* 6 (1930): 55.
- Šivic, Urša. "Redakcijska načela pri objavi notnega gradiva." V *Slovenske ljudske pesmi V*, uredila Marjetka Golež Kaučič et al. Ljubljana: Založba ZRC, 2007a.
- Šivic, Urša. "Ljudska pesem in njena priredba za zbor." V *So ptičice še snivale: ljudske pesmi slovenskih pokrajin/Čarnice*, 1–5. Ljubljana: Založba kaset in plošč RTV Slovenija, 2007b.
- Šivic, Urša. *Po jezeru bliz Triglava. Ponarodevanje umetnih pesmi iz druge polovice 19. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008.
- Šivic, Urša. "Bas v ljudskem petju." *Folklornik* 5 (2009): 50–56.
- Šivic, Urša. "Bariton v ljudskem petju na Slovenskem." *Folklornik* 7 (2011): 12–14.
- Šivic, Urša. "Gramofonske plošče z 78 obrati na minuto – izraz ponarodelosti ali vzrok zanjo?" *Traditiones* 43/2 (2014): 155–173. DOI: 10.3986/traditio2014430208.
- Slovenski narod. "Iz laškega trga." *Slovenski narod*. Narodna tiskarna, 22.11.1912. Dostopano 21. decembra, 2014. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SJ9LS83A>
- Slovenski narod. "Tone Šubelj je pel v 45 mestih 14 ameriških držav, Velik uspeh njegovih koncertov med Slovenci in Američani." *Slovenski narod*. Narodna tiskarna, 26.10.1929. Dostopano 21. decembra, 2014. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-0GBJTAB5>

- Slovenski narod. "Tenorist Banovec v Ameriki." *Slovenski narod*. Narodna tiskarna, 04.10.1929. Dostopano 21. decembra, 2014. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-K26GRZ7E>
- Strajnar, Julijan. "Lepa Ane govorila ... Prvi zvočni posnetki v Beli krajini." *Folklorist* 10/1–2 (1989): 1–99.
- Štrekelj, Karel. "Prošnja za narodno blago." *Ljubljanski zvon* 7 (1887): 628–632.
- Štritof, Anton. "Nabirajte narodne pesmi!" *Koledar Mohorjeve družbe* (1908): 33–36.
- Švikaršič, Zdravko. *Koroške slovenske narodne pesmi* I. Ljubljana: Glasbena matica, 1914.
- Švikaršič Zdravko. *Koroške slovenske narodne pesmi* III. Ljubljana: Glasbena matica, 1921.
- Vodušek, Valens. "Slovenska glasbena narečja." V *Etnomuzikološki članki in razprave*, uredila Marko Terseglav in Robert Vrčon, 248–251. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2003 [1963].
- Vodušek, Valens. "Značilnosti razvoja slovenske ljudske glasbe." V *Etnomuzikološki članki in razprave*, uredila Marko Terseglav in Robert Vrčon, 78–87. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2003 [1967].
- Vodušek, Valens. "Slovenska koroška ljudska pesem." V *Etnomuzikološki članki in razprave*, uredila Marko Terseglav in Robert Vrčon, 248–251. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2003 [1970].
- Vodušek, Valens. Predgovor. V *Slovenske ljudske pesmi 1. Pripovedne pesmi*. Ur. Zmaga Kumer idr., VII–XXII. Ljubljana: Slovenska matica, 1970.
- Vrčon, Robert. "Pevska društva in zbori v Ljubljani do leta 1940." *Etnolog* 4 (1994): 129–138.
- Vrčon, Robert. "Raziskovanje slovenskega ljudskega petja nekoč in danes." *Traditiones* 27 (1998): 187–204.
- Vrčon, Robert. *Poročilo o delu in ugotovitvah pri pregledu fonografskih presnetkov 47 slovenskih ljudskih pesmi E. Linjove, shranjenih v Fonogramarhivu Inštituta ruske literature RAZ v St. Peterburgu*. Tipkopis (2000): 1–12.
- Vrčon, Robert in Marko Terseglav, ur. *Etnomuzikološki članki in razprave*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2003.
- Vurnik, Stanko. "Studija o stilu slovenske ljudske glasbe." *Dom in svet* 43/8 (1930): 238–318. Dostopano 21. decembra, 2014. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-NZ1DQRSU>
- Žirovnik, Janko. *Národne pesni z napevi 1*. Ljubljana: Glasbena matica, 1883.
- Žirovnik, Janko. *Narodne pesmi z napevi. I. zvezek. 2. prenovljena izdaja v dveh zvezkih*. Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1933.

Arhivski viri

GNI O: zbirka pesmi Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi (OSNP) iz let 1906-1913, shranjenih v Arhivu GNI.

GNI M: zbirka posnetkov na magnetofonskih trakovih od leta 1955 naprej, shranjenih v Arhivu GNI.

GNI DZGP: Digitalna zbirka gramofonskih plošč, shranjenih v Arhivu GNI.

Digitalna zbirka Kamra. "Anton Šubelj v narodni noši." Zadnja sprememba 8. oktobra, 2012. Dostopano 21. decembra, 2014. <http://www.kamra.si/Default.aspx?module=7&id=8431>

Seznam slikovnih virov

Primer 1:	Harmonizacija pesmi, zapisane leta 1907 v Svetem Tomažu na Štajerskem	15
Primer 2:	Transkripcija zvočnega posnetka pesmi, posnetega leta 1970 v kraju Sedlašek na Štajerskem	16
Primer 3:	Postavitev večglasja v pesmi <i>Niederlih sem se podava</i> v harmonizaciji Zdravka Švikaršiča	18
Primer 4:	Zapis pesmi <i>Jaz pa pojdem na Gorenjsko</i> Davorina Beraniča	21
Primer 5:	Zapis pesmi <i>Wie der Himmel seine Stern</i> Davorina Beraniča	22
Primer 6:	Zapis pesmi <i>Dobri večer</i> Ludvíka Kube v zbirki OSNP	23
Primer 7:	Pesem <i>Pa lunca mǎ sije z višjim basom</i>	27
Primer 8:	Pesem <i>Regiment po cesti gre</i> z zvočnih valjev J. E. Linjove	29
Primer 9:	Pesem <i>Šešir mali</i> v načinu štiriglasja na tretko (transkribiral: R. Vrčon, vir: arhiv GNI).	30
Primer 10:	Protokol št. 2582 s podatki snemanja pesmi <i>Ko psi zalajajo</i> v Radgoni leta 1916	31
Primer 11:	Transkripcija 1. kitice pesmi <i>Snoč pa dav je slanča padla</i> , ki so jo leta 1935 Gustavu Küppers-Sonnenbergu zapeli pevci v Ljubljani	32
Primer 12:	Pesem <i>Je pa davi slanča padla</i> z ljudskim baritonom	35
Primer 13:	<i>Slanca</i> iz zbirke <i>Slovenske narodne pesni I</i> Josipa Kocjančiča	42
Primer 14:	<i>Je pa davi slanča pala</i> v harmonizaciji Janka Žirovnika	43
Primer 15:	Žirovnikov zapis pesmi <i>Je pa davi slanča padla</i> v okviru akcije OSNP	44
Primer 16:	Harmonska analiza pesmi <i>Je pa davi slanča pala</i> v priredbi Mateja Hubada	45
Primer 17:	<i>Je pa davi slanča padla</i> v harmonizaciji Marka Bajuka	47

Primer 18: Harmonska analiza pesmi <i>Je pa davi slanica padla</i> v priredbi Emila Adamiča	48
Primer 19: Labela gramofonske plošče z navedbo avtorja priredbe ljudske pesmi	51
Primer 20: <i>Je pa davi slanica padla</i> , transkripcija besedila in melodije ter harmonska analiza odlomka pesmi v izvedbi Antona Šublja in Anete Mandić	54
Primer 21: Anton Šubelj v gorenjski narodni noši	55
Primer 22: Odlomek pesmi <i>Je pa davi slanica padla</i> za tenor solo, kot ga je zapisal Bajuk v objavi leta 1908	56
Primer 23: Tenorski part v pesmi <i>Je pa davi slanica padla</i> v izvedbi tenorista mešanega pevskega zbora Domovina	56

Stvarno in imensko kazalo

A

Adamič, Emil 39–41, 47–49, 55, 59
Adlešič, Juro 20, 28, 34, 59
Ahacel, Matija 23
akustično snemanje 50
Amerika 8, 9, 57, 58
Avstro-Ogrska 30, 58

B

Bajuk, Marko 11, 21, 39, 44, 46–48,
53–57, 60
bariton, baritonski glas 13, 19, 20,
24, 26–28, 30, 31, 34, 35, 37, 43,
47, 60, 61
bas 14–16, 19–22, 24, 26, 27, 31,
32, 34, 35, 37, 60
Bela krajina 20, 22, 25, 28–30, 33,
40
Beranič, Davorin 20–22

C

Cerkveni glasbenik 25, 38, 59
cerkveno (ljudsko) petje 20, 21, 25,
26
cerkveno zborovsko petje 25
Columbia 54

Č

čez 14, 15, 20, 24, 26, 27, 31, 32
čtrtka 15, 33, 61

D

Dev, Oskar 17, 39, 51
digitalizacija 8, 28, 49, 50, 53
domoljubne pesmi 10, 52

E

električno snemanje 50
enoglasje 7, 12–14, 16, 17, 20,
23–26, 28, 58
estetika 11, 12, 15, 16, 19, 20, 25,
36–39, 41, 47, 49, 50, 59, 60
etnomuzikolog 19, 20, 22, 24, 25,
29, 33, 34
etnomuzikologija, etnomuzikološke
raziskave 7, 9, 27, 29, 34, 49, 59
Evropa, evropsko 10, 34, 49, 50, 58

F

fantovsko petje 13, 17, 24
folklorist, folkloristika 7, 12, 13, 15,
17, 19, 20, 23, 29, 38, 49, 58, 59
fonograf 13, 20, 28, 58

G

Gerbič, Fran 47
glasbena industrija 8, 51
Glasbena matica 17, 38–40, 46–48,
52, 53, 56, 60
glasbena poustvarjalnost, poustvar-
jalec 7, 8, 10, 11, 36, 49, 56–60
glasbena ustvarjalnost, ustvarjalec
7, 8, 10, 11, 34, 39, 49, 58–60
Glasbeno društvo Ljubljana 53, 56
glasbenonarodopisna študija 5, 9,
20, 24
Glasbenonarodopisni inštitut (GNI)
12, 28, 49, 50, 16, 17, 23, 29, 33,
35, 57
gramofonska produkcija, industrija
7, 53

gramofonske plošče 7–9, 36,
49–60
Gramophone Company 53

H

Hajek, Leo 30
harmonizacija, harmoniziranje 8, 9,
13–15, 19, 24, 26, 30, 31, 35, 39,
41, 43–49, 51, 52, 58–60
harmonska analiza 45, 48, 54
harmonska struktura, harmonija 14,
15, 19, 21, 22, 24, 26, 27, 39, 47,
48
Hubad, Matej 12–14, 17, 20, 27, 39,
40, 45, 46, 53, 60

K

Kimovec, Fran 10, 26, 27, 60
Knez, Rudolf 30
Kocijančič, Josip 42–45
komercializacija 5, 52, 57
koncertni programi 7, 58
Kranjc, Alojzij 15
Kuba, Ludvík 22–24
Kuhač, Franjo 23
kultivacija ljudske glasbe 49, 52,
58
Kumer, Zmaga 7, 11, 12, 14–17, 19
Kúppers-Sonnenberg, Gustav 32
kvartet 30, 50, 52, 53, 56, 57

L

labele 51, 53
Lesić, Tošo 53, 57
Linjova, Jevgenija E. 13, 28, 29, 59,
60
ljudske pevke 14, 16, 28, 33, 46
ljudski pevci 14, 19, 24–25, 28,
30–34, 36, 37, 39, 41, 61

M

Mandić Aneta 53, 54, 57, 60
Marolt, France 24, 25, 33
mešani zbor Domovina 53, 55, 56,
60
mešano petje 21, 24
Murko, Matija 10–12, 38

N

nacionalna glasba 11, 49, 52
nacionalna identiteta 10, 58
nacionalno občutenje 10
naprej 13, 15, 20, 24, 31, 32, 47
narodna identifikacija 11
narodne pesmi 8, 10–13, 17, 25,
36–43, 45, 47–49
narodni duh 41, 47, 58
narodna reprezentativnost 10, 19,
36, 59
narodnoprebudniško gibanje 7,
36

O

obdelava 39, 41, 42, 48, 49, 51,
59
Odbor za nabiranje narodnih pesmi
(OSNP) 8, 11–13, 15–17, 19, 20,
23, 28, 38, 44, 46, 57–59

P

petglasno petje, petglasje 15, 22,
24, 27, 33
pevski zbor 54, 55–57, 60
pevsko društvo 36–37
Phonogrammarchiv 30, 32
podeželski zbor 10, 37, 59
ponarodele pesmi 10, 36, 49
popularna glasba 50, 61
poulične pesmi 38, 39
poustvarjalec 7, 8, 36, 57, 59

- poustvarjalnost, poustvarjanje 7, 9, 11, 49, 56, 58, 60
 priredba 35, 39–41, 45–49, 51, 53, 55, 59, 60
 profesionalni glasbenik 8
- R**
 repertoar 8, 13, 25, 32, 36, 37, 50–53, 55
 rokopisi 7, 12, 23, 28, 58
- S**
 samospjev 47
 skladatelj 8, 11, 17, 36, 39, 41, 59, 61
 starejši način večglasja (vodenja glasov) 14–17, 19, 22, 24, 27–29, 33, 34, 59–61
 Strmac, Zvonimir 53, 57
- Š**
 štiriglasno petje, štiriglasje 14, 20, 23, 24, 27, 28, 30, 34, 35, 58, 61
 Štrekelj, Karel 11, 38
 Štritof, Anton 28, 38
 Šubelj, Anton 53–55, 57, 60
šuštarbas 21
 Švikaršič, Zdravko 17–19, 39, 59
- T**
 transkripcija 15–17, 26, 28–30, 32, 35, 54
tretka 15, 16, 21, 22, 28, 30, 33
 triglasno petje, triglasje 13, 20, 22–27, 29, 30, 32–35, 61
- U**
 umetna, umetnostna glasba 10, 17, 19, 24, 36, 47, 49, 58, 59
- V**
 večglasno petje, večglasje 7–9, 12–20, 22–30, 33–35, 37, 41, 42, 58–61
 Víkar, Béla 28
 vodilni glas, napev 13–15, 19, 20, 24, 26, 27, 31, 32, 43, 44, 46–48, 56, 59
 Vodušek, Valens 7, 11, 14, 17, 19, 22, 27, 33, 34
 voščeni valji 7–9, 20, 28, 32, 34, 35, 49, 59, 60
 Vurnik, Stanko 22, 25
- Z**
 zapisovalci ljudske pesmi 12–17, 19, 34, 41
 zapisovanje ljudskih pesmi 8, 13, 15–17, 19, 20, 22, 58
 zbiralci ljudske pesmi 7, 8, 11–14, 16, 17, 20, 28, 36, 38, 44, 58–60
 zbiranje ljudskih pesmi 7, 11, 13, 38, 58
 zbirka ljudskih pesmi 7, 8, 10, 13, 15–17, 19, 23, 24, 38, 39, 42–49, 56–60
 zbor, mešani 48, 53, 55, 56, 60
 zbor, moški 26, 30, 42, 47, 48, 56
 zbor, zborovski sestav 10, 19–21, 26, 28, 37, 42, 47–49, 51–60
 zborovska glasba, zborovstvo 7, 34–36, 61
 zborovska literatura 7, 8, 38, 58
 zborovski stavek 14, 16, 34, 37, 39, 59, 60
 zborovsko večglasje 33, 58
 ZDA 49, 50, 54, 55, 57
 zvočni posnetek 7, 8, 13, 15–17, 20, 22, 28–33, 35, 49–53, 55–57, 59, 60

Ž

žensko večglasje 13, 16, 25–27

Žirovnik, Janko 13, 21, 23, 38,
43–45, 47, 48, 57