



## STUDIJA O STILU SLOVENSKE LJUDSKE GLASBE

Dr. Stanko Vurnik

**P**reden preidem na slovensko ljudsko glasbo samo, naj skušam razčistiti neke pojme o ljudski umetnosti sploh, ker vlada danes o njej mnogo napačnih predsodkov, ki ovirajo razumevanje ljudske umetnosti in stavljaajo zapreke znanstvenemu proučevanju folkloru.

**Z**animanje za kmečko, narodno, boljše ljudsko umetnost se je vzbudilo začetkom XIX. stoletja, zlasti še v dobi romantike. Prav takrat je začela avtohtona kmečka umetnost pod pritiskom izravnavaajoče mednarodne kulturnosti degenerirati in izumirati s starodavnimi šegami in običaji vred; romantiki pa so, čuvstveno in nacionalno nadahnjeni, pri svojem »begu od prenapete civilizacije sveta« naenkrat odkrili lepote proizvodov kmečke estetike. Ni dolgo trajalo, pa so jih povzdignili do nečesa, kar najneposredneje zrcali pristno in samobitno dušo naroda, in začeli vneto nabirati pesmi, slikati noše in zapisovati običaje, pravljice in reke. V našem stoletju se je zanimanje za ljudsko umetnost zaradi močno individualističnega in nacionalističnega ozračja le še stopnjevalo. Narodi so izdajali razkošne izdaje svoje »narodne« arhitekture, plastike, noš, vezenin, pesmi z napavi, umetniki so se zatekli k ljudski umetnosti po »pristno narodne« forme in skušali z njih pomočjo ustvariti »nacionalno umetnost«. Že koncem preteklega veka se je začela zlasti etnografska znanost resno zanimati za umetnostno folkloro, danes pa imajo ljudsko umetnost razen etnologije za svoj predmet že mnoge znanosti, na primer kulturna znanost, umetnostna veda, zgodovina, sociologija in dr. Muzeji za ljudsko umetnost rasto z veliko naglico, ustanavljajo se vseučiliške stolice za ljudsko umetnost in v zadnjih letih smo dobili celo mednarodno družbo za ljudsko umetnost, v kateri sodelujejo vse države sveta.

**I**n vendar si še nismo povsem na jasnem glede končnoveljavne definicije ljudske umetnosti. Znameniti teoretik Riegl (Volkskunst, 1890) trdi, da gre pri ljudski umetnosti zgolj za umetnostno produkcijo analfabetskega dela naroda, ki nima in noče imeti stikov z meščansko in mednarodno kulturnostjo in se krčevito drži tradicije. Nasprotno trdi R. Forrer (Von alter und ältester Bauernkunst, 1915), da je kmečka umetnost zgolj zaostalo in grobo posnemanje meščanske, ki venomer menja svoj

stil; M. Hörnes (Z. v. ö. V. XII) pa zopet hoče imenovati ljudsko umetnost sploh vse, kar proizvajajo nekateri narodi, na pr. Islandci in celo Skandinavci. M. Haberlandt (Österr. Volkskunst, 1911) vidi v ljudski umetnosti nekaj, kar je nastalo v najtesnejšem stiku s kmečkim življenjem kot estetska domača industrija, kot »Überschußprodukt«. Toda najbolj se drži definicija, da je ljudska umetnost nastala iz estetskih potreb neliteratske plasti naroda, ki nima širšega kulturnega in estetskega obzorja, in da so zanjo bistvene anonimnost pa tipičnost in trdovratno koreninjenje v tradiciji. Zlasti romantiki so zanesli več zmešnjav v pojme o ljudski umetnosti. Trdili so na primer, da ima vsak narod lasten stil, ki se izživlja samo v okviru njegovih jezikovnih mej. Dalje so se nagibali k mnenju, da je ljudska umetnost od pamtiveka ostala nespremenjena od »otroške dobe naroda«. Obe ti tezi pa je ovrgla zgodovinska empirija. Če bi vsak narod res imel svoj stil v ljudski umetnosti, potem je čudno, da so našli Nemci med seboj blizu petnajst različnih stilov, Francozi tudi toliko in podobno Italijani, Čehi, Rusi, Madžari itd. Noben narod si danes, po tolikem iskanju »pristno nacionalnega elementa« v svoji ljudski umetnosti ne upa reči, da je ta element našel, etnologija pa odkriva v okviru določenega naroda naravnost ogromne stilne razlike, večasih pa tudi skupnosti med proizvodi povsem različnih narodov in plemen. Preostanke iz »otroške dobe narodov« še premalo poznamo, da bi mogli navezavati na nje kake striktnne teorije in niti ne vemo, ali je narod na »povsem primitivni« stopnji svojega kulturnega razvoja idealistično ali naturalistično usmerjen, vemo pa, da čim pride v stik s kulturnimi narodi, hitro menja svoje razvojne faze.

**V**sekakor vidimo na primer v Evropi, da ljudska umetnost naroda začne degenerirati in izumirati takoj, ko sta kmečka pa meščanska kultura pod vplivom zadnje prišli tako daleč, da sta nekam izenačeni. Angleži, Francozi, Nemci nimajo več ljudske umetnosti, ampak »visoko«, severni in vzhodni narodi pa niti povsod še obeh ne ločijo. Pogled v zgodnji srednji vek na zapadu kaže, da prav tedaj niso toliko prišle do veljave nacionalne individualnosti, čeprav so nastopili sveži barbari: srednjeveški kolektivizem in spiritualizem sta vse takoj enotno potegnili za seboj in so se stili začeli na zapadu razlikovati šele začetkom renesanse, vzhod pa je v tem ostal deloma še daleč v srednjem veku.



Zapadni Slovenci na primer smo se razvijali v ljudski umetnosti vzporedno z naprednim zapadom. Ta je že davno razvil neko svojo primitivno renesanso; nato opazimo celo zaplodke baroka in ornamentalnega rokokoja — mislim namreč na hiše, noše, pa tudi glasbo — in kolikor se da na polju kmečke umetnosti o stilih višje umetnosti govoriti, se izživlja v našem stoletju neka čuvstvena romantika, v kolikor avtohtona umetnost že ni izumrla in se forme ne prevzemajo že iz mest; to velja posebno po vojni in vodi čedalje urneje v neko pomeščanjeno, evropsko uniformo, tako da v nekaj desetletjih rodovi že ne bodo več vedeli za svojo avtohtono staro kulturo. Pri Slovanih velja to za zapadne Slovence in Čehe, deloma za Hrvate in Slovake, vzhodnejši narodi, med njimi tudi naši sosedje Hrvati in Srbi, Bolgari, Poljaki, Ukrajinci in Rusi pa imajo še povsem živo ljudsko umetnost. Pred njihovimi očmi nastaja še danes prava ljudska umetnost, kar je značilno za njihovo kulturno stopnjo. Ponekod na vzhodu še danes ne morem razločiti »višje« pa ljudske umetnosti.

Pri vsem tem se motrilecu zdi, kakor bi bili vzhodni narodi na področju svoje ljudske umetnosti ostali še daleč nekje v srednjem veku ali celo v antiki in v arhaični dobi. Če primeriš na pr. tole rusko pesem (ki jo citira tudi dr. Beranič v Času, 1910), katero je zapisal Lj. Kuba (VI, 42):

Ah, ne od-na to ne od-na to  
vo po-lje do-po-žen-ka vo  
po-lje pro-le-ga-la

vidiš v njej dolgosapne melizme na en zlog kakor v gregorijanskem koralu, starinski mol. ki spominja v mnogočem na stare bizantinske cerkvene tone, izrazito linearno formo, sestojčo iz malo tipičnih meličnih modelov, katerih profil ljubi prehodne intervale; če pogledaš ta

strogi, enoglasni tvor v kompozicionalnem oziru, si moraš misliti, da imaš pred seboj tvor iz zgodnejšega srednjega veka. Poglejmo še zgled iz Morihova iz Južne Srbije (zapisek prof. Koste P. Manojloviča, tiskan v separatu »Muzičke karakteristike našeg juga«, Zagreb, 1925):

Leg-na-la Djur-dja  
na ram-no gum-no.  
Djur djo le  
ne-ma Djur-dja da  
sta-ni. le-le do Bo-  
ga itd.

Zopet vidimo isto: silno na drobno razgibana linija, natrpna melizmov in ritmičnih komplikacij, upirajoča se vsakemu taktu (politaktičnost ni nič drugega kakor — breztaktost, prosto raztreseni akcenti kakor v koralu, ki niso simetrični in se ne dado posiliti v sheme kakor v moderni, plesu podobni glasbi od XVI. stoletja dalje); njena motivična igra nima za uho nobenega efekta, njena enoglasnost ne nudi za ušesno ugodje ničesar, baš zato jo pa preveva silen notranji patos, kakršnen se ne da izraziti tako intimno z nobenim orkestrom! Tudi ta melodija ima za zapadni okus še izrazit srednjeveški značaj in tudi stilno je koralu zelo sorodna. Kdo bi dalje mislil, da še v našem času in ne daleč od nas živi celo arhaični antični pentaton? Evo ga zelo pogosto v madžarski narodni pesmi (po B. Bartoku, Das ung. Volkslied, Berlin-Leipzig, 1925):



Resničen, brezpoltonski pentaton, kakršnega so imeli, kakor vemo iz zgodovine, antični narodi — evo ga na našem najbližjem vzhodu! Potem še »istrska lestevica«. Dr. B. Širola poroča v razpravi »Problemi našeg muzičkog folklor« (Zbornik za nar. život, XXVII/2, 1950), da obstoja še v Istri takšnale skala:



Tako glede tonskih sistemov, kakor glede enoglasja, posebnosti meličnega profila, ritma, takta, tonalnosti, ambitusa, intervalnih postopov, prednašanja in kompozicionalne členjenosti je evropski vzhod v svoji ljudski glasbi za zapadne oči »ostal še daleč v srednjem veku« in se svoje stopnje krčevito drži. Zdi se pričlo tega, kakor bi se bili zapadni in vzhodni narodi v srednjem veku odcepili tudi v tem oziru in bi ostal vzhod na tedanji točki razvoja, zapad pa bi odtlej predelal celo vrsto razvojnih faz v smeri naturalizma in končno zamrl na stopnji, ko je dosegel najvišjo možnost njegovega razvitja, v mehkužnih občutjih in cenjenih ušesnih dražljajih harmoničnega mnogoglasja. Prav enako je na ostalih poljih ljudske umetnosti: vzhod je ostal pri enotni srednjeveški dimnici na polju arhitekture; glede noš je značilno, da rabi še srednjeveške in poznoantične oblike; v ornamentiki prevladuje abstrakten ornament, niz idealnih geometričnih likov pa v vzorec neskončne ritmične monotonije.

Skoraj čisto neverjetno se nam zdi, kako je mogoče, da baš kulturna stopnja dela take ogromne prepade celo med istimi plemeni, kakor smo na primer Slovani (tudi zapadni in severni Germani, južni in severni Romani se zelo ločijo med seboj); naj si to razlagamo s kulturno zaostalostjo ali pa z avtohtono duhovno usmerjenostjo, ostane vseeno dejstvo, da narodi in plemena nimajo enotne ljudske umetnosti in da je za kak pojav v glasbi in na drugih poljih težko reči, ali je last tega ali onega naroda. S tem pa mora ona romantičnateza o specifični ljudski umetnosti naroda pasti. Ob enem stoji tudi, da se ljudska umetnost pri nekaterih narodih stilno stalno razvija, pri drugih pa le počasi — razvija se pa le in je ne moremo bistveno nič dru-

gače obravnavati, kakor obravnavamo »veliko« umetnost.

Tako sem skušal bravca nekoliko uvesti v splošne probleme, s katerimi se srečujemo danes v teorijah o ljudski umetnosti. Vsa ta izvajanja naj bi nam bila uvod v nadaljnje in naj bi temeljito razpršila predsodke, ki obstojajo zlasti glede nas, Slovencev. Naj skušam rešiti najprej zgolj analitično vprašanje, ki vsakemu romantiku beli glavo in je v nekih krogih tako vroče pereče: Kje naj iščemo sedaj v slovenski ljudski umetnosti ono, kar je v njej specifično slovenskega? Gotovo smo že vsi večkrat slišali, da je za Slované sploh lirika značilna, za Germane refleksija, za Romane formalizem. No, za Slované je bila do nedavnih časov epika najznačilnejša, danes je lirika, v prejšnjih starih časih pa miselna refleksija. Potem je tu oni »značilni« »slovanski« mol, njega tužna melanholija, glas široke stepe itd. O tej molovi melanholiji se je izgubilo že ničkoliko besedi v zvezi s Slovani. Je pa ta »slovanski« mol lasten brez izjeme vsem vzhodnoevropskim narodom, ki še niso prišli do modernega dura, ampak so še na pol razvojne poti od srednjeveških in antičnih tonov v moderni sistem, ki ima dur za poglaviti način. Potem pravijo (dr. Kimovec i. dr.), da je za Slované značilen petčetrtnski takt. Za vzhodnoevropske narode je značilen prav vsak nesimetričen takt, za zapadne pa so značilni moderni »pravilni« takti. In zanimivo je, da ni nikjer ničesar, kar bi mogli Slovani proglasiti za specifično svoje v romantičnem zmislu besede in zastave vprašanja.

Slovenci je pa prav tako. Enkrat za vselej se je namreč treba iznebiti neosnovanega mišljenja, da ima vsak narod svoj stil. V resnici je doglala moderna etnologija, da se ljudskoumetnostni stili skoraj nikoli ne krijejo z mejami posameznih narodov, kakor sem že gori dejal, in prav posebno zanimivo je v tem oziru pri Slovencih.

Vsak izmed nas določno čuti, da je recimo naš Gorenjec bistveno drugačen psihološki tip od Goričana, Belokranjca, Prekmurca itd. Hiše zidajo v drugačnem stilu, noše imajo druge, vraže druge, pesmi druge; ta razloček pa ni samo tolik, kakor je n. pr. med dialekti, ampak je bistven razloček. Za majhen narod je to zelo čudno dejstvo, vendar je resnično. Globlji pogled v stanje stvari ti da takle rezultat: zapadni Slovenci pripadajo veliki družini alpske etnografske kulture, vzhodni pripadajo vzhodnjaškemu, jugozapadni pa sredozemskemu elementu. Skozi slovensko zemljo teko tokovi treh etnografskih kultur; križišče smo treh etnograf-



skih in antropoloških, psihičnih, ljudskoumetnostnih tokov.

Odgovor, kakor ga je mogoče dati na gornje vprašanje, torej romantikov ne bo zadovoljil, ker iščejo v Slovencih enotnega bistva. Je pa pravilen, čeprav je suhoparen. Gorenjski hribovec, vzhodni nižinec, Primorec, Prlek, Doljenec, Ziljan — kateri od teh je »najpristnejši« Slovenec? Katerega hočemo izobčiti? Ali alpskega človeka radi njegovih alpskih hiš z ganki in jodlerjev? Ali Belokranjca radi njegove napolhrvaščine, Goričana radi »italijanščine« in njegovega »ma«, ali »totega Prekmürca«? Če se še tako namrdneš, dragi romantični bravec, če v duši, duhovni usmerjenosti in ljudski umetnosti ni enote — je pač ni, čeprav govorimo vsi isti jezik. Potolažimo se, pri vseh narodih je tako. Specialno zanimivo je pa pri Slovencih, da del naroda pripada vzhodu, del zapadu in del jugu in da so te meje skoraj tako trdne in določne, da bi jih lahko orisal na zemljevidu in zarisal, kje teče meja med zapadno pa vzhodno Evropo skozi našo Belokrajino! Kar se pa »tujih vplivov« tiče, jih noben narod ni prost.

»Vplivi« so na našem polju vedno tisto, čemur se ne da dokazati, da je njegovo bistvo vezano na kak posamezen narod. »Vplivi« alpski so v Nemcih, Slovencih, Italijanah in Francozih, azijski pri vzhodnih narodih itd., in še »ci-ganski« niso nič sramotnega.

V bistvu Slovenca je, da je deloma človek alpske, deloma sredozemske, deloma vzhodnjaške psihičnosti, okusa, kar se značilno kaže v njegovi ljudski umetnosti — kaj drugega se v njej ne more pokazati, ker kaj drugega tudi res ni. S tem je Slovenec etnografski tako določen po svojem položaju v Evropi, kakor po matematičnem ordinatnem sistemu. Po vsem tem se specifično loči od Hrvata, Madžara, Italijana in Nemca. To je njegov resnični notranji obraz, v tem tiči njegovo etnografsko bistvo, ki daje tudi njegovi ljudski umetnosti in glasbi specifični značaj. (Dalje)

## ALTERA PARS

Dr. Stanko Vurnik

Eden izmed najbolj perečih problemov povojne Evrope je problem, kako ozdraviti rane, katere je današnjemu življenju vsekal materialistično-individualistični sistem, ki se je bil razvil do tako absurdne enostranosti, da je okrog sebe zatrl skoraj zadnje kali duhovno-etičnih in socialno-kolektivističnih stremeljenj. V ojne in povojne razmere so nam odprle oči in danes se že ves dobromisleči svet bori zoper goli materializem in skrajni individualizem ter njune posledice v gospodarstvu, socialnosti, politiki, religiji in kulturi. Vprašanje bodočnosti je tesno zvezano z vprašanjem, kako ustvariti onemu preveč enostranskemu sistemu močne duhovne in kolektivistične protiuteži. Zares napredno misleči ljudje danes vsi delajo na to, da strnejo ljudi v družbo in zoper vsesplošne kitajske zidove, vsepovsod vznikajo duhovni, etičnoreligiozni pokreti zoper duševno posirovelost, in podobne reforme čutimo tudi v kulturi in umetnosti. Tako je vprašanje kulturne in umetnostne sodobnosti — vprašanje poduhovljenja in kolektiviziranja.

S tem vprašanjem se peča članek »K problemu sodobne kulturnosti« v 5/6 številke te revije. Zoper njegova izvajanja pa se je oglasila altera pars

v Naši dobi I/12 (-o) in v Ljubljanskem Zvonu L/9 (St. Leben); obe repliki zastopata v bistvu isto stališče, ko odločno odklanjata vsako duhovno »terapijo« današnjih razmer. Drugo plat je treba iz razlogov stvarnosti in objektivnosti upoštevati. Poleg tega je naš problem tako važen, da zasluži, da se z vseh strani prediskutira. Zato naj tu sledi diskusija o stališču druge plati.

Altera pars priznava, da je »slika sodobnega življenja temna, da krvavimo iz premnogih ran, med katerimi so nekatere naravnost ostudno gnojne« (LZ 515), oziroma, da je »diagnoza današnjega časa takšna, da mnogi izgubljajo potrpežljivost in duševno ravnovesje« (ND 421). Tudi je (v LZ 520) naglasila »pripravljenost na pošteno sodelovanje za zmago vsem najdražjih in najplemenitejših stvari«.

Zato pa nikakor ni mogoče stvarno razumeti, zakaj začenja druga plat svojo repliko z odioznim psovanjem in osebnimi žalitvami in jo konča z zanašanjem v politični boj. Izrazi kakor »povojna psihoza zakrinkane in jalove vrste«, »poprečnjaško in polinteligentno«, »objestnost« in »pomanjkanje srčne kulture« gotovo niso v kulturni debati stvarni, ker ne morejo niti dokazati, niti ovreči ničesar. Odlomki kakor »... se je navidezno ali resnično zgrozil nad blatom brezdušnosti...«, ali:



# STUDIJA OSTILU SLOVENSKE LJUDSKE GLASBE

Dr. Stanko Vurnik

## 1. Slovenska alpska pesem

Slovenski alpski pesmi so tudi s slovanske strani že očitali, da je malo slovenska, ker kaže tako močne nemškoalpske vplive. Ta očitok je kaj malo upravičen, zakaj alpski Slovenci pripadajo etnografski-kulturno veliki družini mnogojezičnih prebivalcev Alp in vsi ti kažejo v splošnem neke značilne duševne skupnosti, saj žive tudi v enakih naravnih pogojih, imajo enak način življenja in so predelali isti kulturni razvoj. Odtod skupne stilne točke, videli bomo pa tudi znatne razlike med slovensko in drugojezično pesmijo v Alpah.

Alpske pesmi se ločijo od ostalih evropskih po izredno močnem čutnem elementu, ki preveva njih tekst, njih melodije in njih mnogoglasje. Raziskovalci nemške pesmi v Alpah trdijo, da je glavna tema teh pesmi čutna ljubezen in da večinoma obravnavajo sexualia na šaljiv način. Tudi o naših ziljanskih se izraža l. 1801. B. Hacquet, da so »često nedostojne«. V novejših časih v slovenskih pesmih res popolnoma prevladuje erotika, močan liričen sentiment, ki pa redko ubere nedostojen ton. S snovne strani gre za naturalistično umetnost z močnim podarkom na čuvstveni plati, za nekakšno romantiko. Starejše pesmi, ki se še najdejo, so v velikem delu religiozne ali epične, baladne vsebine. O poetični plati teh pesmi bodo morali izpregovoriti literarni raziskovalci, Zelo pogosti so zlasti na severozapadu »štirivrstičniki« sheme ABAB z daktilično mero, ki se prilaga običajnemu  $\frac{3}{4}$  taktu.

Če si ogledamo naše koroške pesmi, opazimo na njih najprej razmeroma zelo obširen tonski ambitus, razen v najstarejših pesmih, n. pr. v pesmi o kralju Matjažu (F. Kuhač IV. 1505. iz Rožne doline, po M. Majarju Ziljskem): kjer doseže ambitus komaj kvintni obseg:

Kralj Ma-ti-jaž, že-nil se je,  
vzal ce-sar-ja turš-čeha mlaj-si hčer-ko  
Len-či-co, lje-po kraljico vu-ger-sko.

Priпев

Oj bog-me bog-me kralj Ma-tjaž.

Novejše pesmi, one iz XVIII in XIX stoletja se gibljejo vsaj v obsegu oktave, če že ne — izredno pogosto — none (primeri a., začetek pesmi o »pauru«, ki jo je O. Dev zapisal v Lihpoljah p. Wernbergu, ki že s prvim motivom skoči na nono!) ali celo undecime (prim. b. prvo frazo pesmi »Jes pa pojdam u pvanino«, v Draščičak na Zilji zap. O. Dev), dasi je duodecima že zelo redka (prim. c. konec pesmi »Železo zvijo« iz Todernič pri Beljaku, O. Dev).

a) En pau-er vam zna-ni  
b) Jes pa pojdem u pva ni-no  
c) Hajdi, hajdi, hajdi, hajd! na go-ro!

Tako velik ambitus je v vsej ostali Sloveniji neobičajen, kakor bomo še videli. V nemških Alpah pa nikakor ni redek, zlasti v jodlerjih, še večji. Primeri postavim odlomek jodlerja iz Altenberga pri Neuburgu (Štaj), ki rabi skoro — dve oktavi:

ja-i-ja hai - jai - ja hai ja dui-ri-di

Te vrste melodije s takšnim ambitom<sup>1</sup> zlasti v novejšem času napredujejo v višino ali nižino

<sup>1</sup> Tak ambitus je vedno znak čutnega umetnostnega hotenja, ki hoče čim najširši razmah in čim največje število čutnih sredstev, veliko število tonov. Tak ambitus je vedno posledica čutnih zahtev harmonije, ki hoče akordičnega razmaha in razume melodijo zgolj kot kot vrsto razloženih akordov. In res je akordika Alpam menda nekako v krvi, kdove od kdaj že, zakaj že v XIV. stoletju so v solnograških Alpah peli takele (primer iz G. Adlerjeve knjige Der Stil in der Musik, Leipzig, 1911) akordične pesmi (misli si zraven še pri-stavljen ples v  $\frac{3}{4}$  taktu):

Un-tarn slaf tut den su-mer wol, der an  
straf li-blich ru-en sol



s skoki na terce, kvarte, kvinte, sekste, septime in s tem kažejo, kako so vse porojene iz čutnih, harmonično-akordičnih teženj, kako venomer pleto akorde, jih vozljajo in razvozlavajo v melodično-sukcesivnem smislu (primeri gori začetek melodije »Jes pa pojdam«, cela prva fraza je en sam razložen f-durov akord!) in odtod pride ono neprestano napeto, skokovito gibanje, ki nikoli ne stoji. Primeri spodnja značilna primera, v katerih komaj v štirih taktih napravi melodija štiri ali celo pet melodičnih lokov (znana »Glej čez izaro« ali »Za Dobračem«, O. Dev, Podrož):

Gor čez i-zaro, gor čez gmajnico, kjer je  
dra-gi dom zmo-jo zi-bel-ko,  
ali:  
Za Do-bra-čem bom  
spiv-ljal, da glas po-le-ti,  
itd.

**T**a ambitus, to slikovito napredovanje melodije z vedno napetim gibanjem, te zgolj harmonične ambicije melodije, ta čutnost te glasbe prav posebno zbližuje slovensko alpsko melodijo z nemško alpsko, ki se tudi redno poslužuje tudi takihle živahnih kadenčnih formul melodije, katera skače rada še na seksto ali septimo, preden se v toniki umiri:

ali:  
ali:  
ali:

**P**esmi nekoliko starejšega stila, zlasti one religiozne iz XVII. in XVIII. stoletja ne rabijo toliko golih skokov, nego se gibljejo večinoma v prehodnih intervalih, pa rabijo tudi precejšen ambitus in je akordična težnja v njih le za oko zakrita po melodičnem melizmatičnem nakitu. Primeri začetek pesmi »Od nebeške ozcite« (zap. O. Dev v Bistrici na Zilji) z bujno

melizmatiko, ki na baročen način poudarja smisel besed »trošt«, »veselje« s patetičnim melizmom, ki pa je vendar zraven tudi čutno-akordično prijeten:

kaj zan lep trošt i-noj ve-se-lje  
itd.

**P**odobno se najde star melizem tudi v posvetnih starejšega stila kot smiselni povdar in ornament obenem v okvirju velikega ambita (Oj ti norčava gvava, Lihpolje, O. Dev):

Oj ti nor-ča-va gva-va, kaj si  
sno-či sto-ri-va?

**V** novejših pesmih pa igra melizem najčješče le neko ornamentalno vlogo na poudarjenih dobah v taktu (Sem mislil oženiti se, Podrož, O. Dev):

Sen mi-slil o-že-ni-ti  
itd.  
se, pa de-čelc sem o-stra-šil se

**V** zvezi z vsemi temi čutnimi efekti je tudi ritem slovenske alpske pesmi najpestrejši med vsemi ostalimi slovenskimi. Novejše pesmi iz druge polovice XIX. stoletja rabijo precizen deklamatoren ritem, ki se drži dolžin in kratčin ter poudarkov govora v tekstu in tako nastajajo zelo mnogolične kombinacije »naturalističnega ritma«, pri čemer je zelo priljubljen ritmičen zadržek kakor v nemških jodlerjih, tako da tvori tipične ritmične sheme.

**T**ežnja po izoritmiji tudi v najstarejših pesmih ni tako očitna, tudi te v pravilu ne rabijo stalnih ritmičnih formul, dasiravno so s svojo bujno melizmatiko vezane v glavnem na gibanje v vezanih osminkah. Takt slovenskih koroških pesmi je v nad 60% večini čutni, plesni  $\frac{3}{4}$  takt. Za njim se najbolj uporablja  $\frac{3}{8}$ , deloma  $\frac{6}{8}$ , medtem ko je pesmi v  $\frac{1}{4}$  ali celo v  $\frac{2}{4}$  taktu razmeroma malo. Starejše



pesmi, one iz XVII. in XVIII. stoletja imajo skoro vse mešane takte in to najčesče redne ali neredne kombinacije  $\frac{3}{4}$ — $\frac{3}{4}$  ali  $\frac{3}{4}$ — $\frac{2}{4}$ .

**K**ompozicionalna arhitektura kaže pri novejših pesmih, zlasti štirivrstičnih kitičnih shemo ABAB. Ta shema je najčesča. Dobe se pa tudi številne manj simetrične tvorbe, kakor AABC, AAAB, ABCD, ABCDE, AABA, ABB, AAB, AABC, ABABC, redkejšje so ABBB, AABBCD. Plesi kažejo rapsodične in variacijske forme, pa tudi komplicirane ABABCDCE ali ABAB—2(CDDD) itd. Zelo priljubljena je v novejših liričnih pesmih shema gradacije, ki odgovarja čuvstvenemu stopnjevanju, kakor n. pr. v pesmi Čej so tiste stazice (Sv. Jurij, Zilja, O. Dev, glej čedalje višje zaletе melodije pri 1, 2, 5, 4!):

Čej so ti - ste sta - zi - ce k' so  
vča - si bi - le? zdej pa ra - ste gr -  
mo - vje in za - le - ne tra - ve.

**S**tarejše pesmi, one iz XVII. in morda še iz XVIII. stoletja, melizmatične, z zloženim  $\frac{3}{4}$ — $\frac{3}{4}$  taktom kažejo često zelo umetne arhitektonske oblike, ki so včasih čudovito umno simetrične. Pojavljajo se forme: AABBA, 2A-2B-2C-D, 2A-B-2A-B, 4-2A-4B, 2A-2B-C-A, 2(AB)-A<sub>1</sub>B<sub>1</sub>-B-AB, 2AB-CD-AB, ABCCAB, ABCCA, 2(AB)—C-A<sub>1</sub>B<sub>1</sub> itd. Te starejše imajo često v drugem delu uporabljene skrajšave ali zdaljšave fraz iz prvega dela.

**H**armonična zgradba koroških pesmi se giblje preprosto med prvo in peto stopnjo, redkeje nastopi subdominantni položaj in še takrat ga eventualna večglasna spremljava malokdaj upošteva. Pesmi, ki bi modulirale ali imele, n. pr. v srednjem delu vložek v drugem duru (Zagorski zvonovi), kakor novejše alpske nemške, so sila redke. Molovske pesmi še obstojajo, pa se občutijo kot nekaj preostanek iz XVI. in XVII. ter iz začetka XVIII. stoletja, ko v ljudski glasbi mol še ni bil napravljen mesta izključni vladi dura. Poznamo molovske Marija in mlinar (O. Dev), Zakaj se ti deva ne udaš? (F. Kuhač), Zamer mi čez Ture bura (F. Kuhač) ter ples št. 1154 v III. zvezku Kuhača (Moj publič bura v Vlaše gre).

**T**ako je zanimiva stara »Zamer mi čez Ture bura« s svojim molom, melizmatiko in čestimi prehodnimi intervali, pa v tipično precejšnjem ambitu (nona):

Zamer mi čez tu - ra bu - ra, za - mer  
liep za - mer mvad; zamer mi čez tu - ra  
bu - ra, Liepo vrišče noj po - je.

**V** večglasju se koroške pesmi nekako od srede XIX. stoletja dalje pojo dvo ali v pravilu tro glasno. Koroški Nemci ponekod poznajo tudi štiri in petglasno petje (»Oberquint« oznaka za prvi bas) in nekateri trdijo, da je tudi med Slovenci ta način še v rabi (»drajer«). Najvišji glas, ki gre »čez«, je alpska specialiteta (»s'Ubaschlag«); ta poje večinoma za terco višje od vodilnega drugega glasu, bas pa poje ali molja, držeč se tonične in dominantne, redkeje subdominantne stopnje.

**S**kupnosti slovenske pa nemške novejše alpske pesmi tiče v precejšnjem ambitusu, ki pa pri Slovencih ni tolik kakor pri Nemcih, dalje v akordičnem značaju gibanja melodije v skokih, v  $\frac{3}{4}$  taktu in kitični kompoziciji ABAB. Vendar pa je pri Slovencih malo obscenih tekstov in manj šaljk; tudi med slovenskimi pesmimi ne najdemo pravega jodlerja, katerega znak je, da nima teksta, nego se poje na jodlerske zloge (»hai-di-ri-di-jo hai-ja-jai« itd.). Takšno »petje« je zgolj čutno usmerjeno in ima značaj čiste instrumentalne glasbe, takega Slovenci ne poznajo več. Od vsega tega obstojajo v njihovih pesmih le plesni vložki na zloge »holadrija, holadrom«, ali pa »tralalalom«, ki so nekaj poskočen privesek veseljšim liričnim pesmim. Najbližje so slovenski ljudski glasbi v Alpah še tako zvane »schnadahüpfeln« z liričnim tekstom, obliko ABAB in jodlerskimi vložki. Vendar pa so te nemške pesmi često trodelne in modulirajo v sredi v drug dur, kar je pri slovenskih izredna redkost. Že koroška pesem je torej v nekaterih ozirih nekaj prvi člen prehajanja iz evropskega zapada k vzhodu.

**T**o bi bila neka oznaka najzapadnejše slovenske pesmi.



## 2. Slovenska vzhodnjaška pesem

Kakor hitro se namreč iz skrajnega zapada, na katerem živi slovenska pesem, pomaknemo bližje na vzhod, takoj čutimo, da postopoma pada ambitus in z njim ona bujna skokovitost in gibanjska napetost, ki je za Alpe značilna, obenem se začne ritem bližati izometričnemu in ljubi stalne formule, ki se tipično ponavljajo, se trodobni takti zamenjavajo s pogostejšimi dvodobnimi in ritem dobiva čedalje večji poudar in končno večji poudar kakor harmonična ambicija pesmi.

Res je, da tudi daleč na vzhodnjem Dolenjskem in Štajerskem še deloma pojo precej podobno kakor na skrajnem zahodu, na Koroškem. To je vpliv novejšje zapadnjaške pesmi konca XVIII. in XIX. stoletja, zopet ta je vplivana po meščanski, zlasti cerkveni glasbi XVIII. stoletja, ki je bila jako italijanski vplivana (lomljena akordika, melodični ornament in koloratura). Alпам lastno veselje za akord v melodiji pa ta struja sta se nekako združila v tvorbi, ki ji pravimo novejša alpska pesem, ki je v svojem stilnem razvoju iz neke baročne faze prišla v modernem času do prave romantike, če moremo v kmečki umetnosti uporabljati stilne nazive »visoke« umetnosti. Ni pa vsa Slovenija imela tako naprednega razvoja v ljudski glasbi. Vzhodna Slovenija očituje na tem polju, kakor bomo videli, zelo veliko starinskih preostankov, katerih nekateri se dajo izvajati celo kot degenerirane renesančne in celo srednjeveške tvorbe. Tako si razlagamo dejstvo, da je slovenska ljudska glasba stilno neenotna, da imamo najmodernejšo stilno fazo na severu in severozahodu, najbolj zastarelo pa na vzhodu, ki etnografski že pripada območju vzhodne Evrope z njenim več ali manj idealističnim stilom. Tako je ta glasba nekaj, kar se s faze romantičnega, čustvenega naturalizma na zahodu skozi ostale kraje preliva proti vzhodu na gori opisani način, da postane pri naših sosedih Hrvatih, Srbih, Madjarih in še bolj vzhodnih krajih povsem vzhodnjaški idealistična in na moč podobna tvorbam srednjega veka. Zanimiv je ta prehod na severu, na Štajerskem, kjer alpska pesem neposredno metamorfozira v vzhodnjaško, dočim se na bivšem Kranjskem polagoma preko Gorenjske in Dolenjske preljuje v belokranjsko, ki ima že znake balkanske glasbe v svojem stilu.

Že gorenjske pesmi nimajo več tolikega ambitusa kakor koroške. Normalna je septima, da ravno še lahko dovede do potrebnega septimnega akorda, čez oktavo gre ambitus redko.

Spodnji primer »Pa psi zavajajo« je nekako tipičen za novejšo gorenjsko pesem. Ima obseg septime, razmeroma malo melodičnega gibanja napram koroškim melodijam, naturalistično deklamatoričen ritem in novejšo obliko ABAB. Ona eleganca melodije, ki se na Koroškem tako čutno lepo viha in neprestano ornamentalno in akordično gubanči, na Gorenjskem pojenjuje:

Pa psi za-va-ja - jo, po  
ce-li vas na gwas, pa men naznanjajo, da  
gre moj ljubi u vas. Trala-laj-la-li-la-lom, trala-

Če vzamemo sedaj tip pesmi iz bolj vzhodnih krajev, recimo, tole dolenjsko zdravico (Glažek je natočen, Polhovica, F. Kramar):

1. Glažek je na - točen, o j že - niu po -  
2. Sej pit je teb' odločen, le sprazni ga  
1. glej! 2. zdej! 3. Bog mu daj na svej-ti ži-  
vej-ti več let! 4., 5. In en-krat iz  
an - gel - ci glo - rjo za - pejt!

vidimo, da je ambitus padel že na kvinto, da melodija nima več tako poudarjenih akordičnih ambicij, da poteka v kratkih ritmih, večinoma osminkah in v  $\frac{2}{4}$  taktu, tipičnem za vzhod in da je prešel poudar baš na ritmiko, ki na Dolenjskem že porablja nenaturalistične, stalne ritmične formule:





Podoben je položaj na vzhodnjem Štajerskem, če primeriš pesem »Lani sem se oženija« iz Cvetkovec, F. Tušek:



Tudi ta pesem ima  $\frac{2}{4}$  takt, je strogo izoritmčna z malimi vrednotami in neprestano ponavlja isti, malo variirani motiv, kar že vodi v vzhodnjaški, monotoni način litanijske kompozicije. Če ne bi bilo vzklika v petem taktu, bi imeli opraviti s — kvartnim ambitusom.

V Beli Krajini je ambitus navadno kvinta, često celo kvarta, da, niso zelo redke pesmi s terčnim ambitusom, kakor na primer »Na bregu stoji« (Črnomelj, zap. M. Plevnik):



Čisto jasno je, da v okvirju umetnostnega hotenja, ki zahteva tako ozek ambitus, ne moremo pričakovati bujnega razmaha melodične akordike. V takem stilu igra glavno estetsko vlogo melodika in njen ritem. Ta melodika operira z maloštevilnimi melodičnimi tipi, ta ritmika operira z maloštevilnimi, stalnimi in tipičnimi ritmičnimi formulami v majhnih vrednotah in simetričnih taktih (najčesči je v Beli Krajini  $\frac{2}{4}$  takt), tako da nastane nekakšna melična in ritmična monotonija po orientalskem vzoru. Istotako je monotonska slovenska vzhodnjaška kompozicionalna arhitektonika, v kateri se zdi, da se do brezkončnosti ponavlja vedno isti, kar se da enostavni

abstraktni motiv. Primeri naslednjo pesem »Našla sem ga« iz Krupé pri Semiču (zapisal F. Kramar):



z njenim izoritmčnim značajem, kvintnim ambitom in določno opazno težnjo k monotoniji v meličnem, ritmičnem in arhitektonskem oziru. Tudi belokranjski teksti že kažejo podobno, navidezno primitivnost, kakor jo kaže belokranjska ornamentika, ki niza eden in isti geometrični ornament v niz brezkončne ritmične vrste. Baš tale pesem ima pet kitic, ki so si na videz vse enake, le da se katera beseda v njih zamenja. Dekle da deliti zlato jabolko najprej očetu, potem materi, potem bratu, potem sestri in končno »dragmu«, šele ta »znade pravu talati, meni višje, nego sebi da!« S tem ni, kakor v zapadnjaških slovenskih pesmih, opisan čisto naturalističen dogodek z liričnim jedrom, nego je vse skupaj neka fantazijska alegorija, stisnjena v abstrakten formalni red paralelizma, ki je evropskemu vzhodu tako ljub. Tako je z močjo poudarjena ideja pesmi: dekleta ljubi njen dragi bolj ko oče, mati, brat in sestra. Opraviti imamo torej z abstraktnimi, idealističnimi stilnimi težnjami tako v tekstu in njega vsebini in formi, kakor v glasbeni vsebini in formi, vse to je v lepi harmoniji stilno združeno v posebne vrste umotvor, ki je čutno in sentimentalno usmerjenemu zapadnjaku notranje in zunanje precej tuj.

Tudi večglasje ima na slovenskem vzhodu drugo obliko. Navadno je na skrajnem slovenskem vzhodu, na severu kakor na jugu dvoglasje in to brez alpskega »čez«-glasu. Vodilnemu glasu se v spodnjih tercah, kvartah in kvintah pridruži spremljavni glas. Po vplivih iz Gorenjske se v novejši pesmi poje tudi troglasno z basom (ki le brunda ali momlja) in glasom, ki gre »čez«, toda Belokranjci sami označujejo to navado kot »črnokranjsko«. Kako izrazito melično mislijo naši vzhodnjaki, kaže tudi nji-



hovo, če pride do tega, štiri in petglasje v najvejšem času. Moški pojo za ženskami v oktavah v jarkem paralelizmu, iz česar sledi prav za prav le oktavno povdarjeno — dvoglasje, kakor naj pokaže sledeči primer »Pirne napojnice« iz Adlešič (po fonografu dr. J. Adlešiča zapisal N. Štritof):

itd.

Ti-či-ca mi po-je, sam ne vem kje

Slovenski vzhod se nam zdi kulturno daleč zaostal za zapadom. Tudi v glasbenem folklorju se to kaže. Primeri pesem »Kiša pada« (Adlešiči, kakor zgoraj) z njeno končno kadenco v dominantni, ki kaže še neurejeno tonalnost, kakor nekdanj v srednjem veku in renesansi:

Ki-ša pa-da ve-ter du-va;  
ki-ša pa-da ve-ter duva.

Pesmi v molu je v Beli Krajini in na vzhodnem Štajerskem še vedno nekaj ohranjenih. V Beli Krajini se dobe še takšne, ki bazirajo na zanimivo modificiranih harmoničnih molksalah ali celo na tonskih načinih, ki se izkažejo kot preostanki starih srednjeveških cerkvenih tonov. Primeri naslednjo pesem v dorščino (transponirani v g), ki je izrazito enoglasna in se brani vsakega racionalnega taktičnega metra:

Oj po-slu-šaj-te vsi lju-dje, po-šte-ne  
že-ne in mo-žje! Do-bro pelj-do si  
vza-me-te, kaj se nam je pri-pe-ti-lo?

Gotovo imamo tu opraviti s preostankom izredno stare koralne forme. Tudi še živi v Beli Kra-

jini poseben način »diafonije«, kakor to obliko pri Hrvatih imenuje dr. B. Širola, namreč dvo-glasno petje v terciah, le na začetku in koncu fraz se pojavi v spremljavnem glasu samostojen proti gibalen motiv. Morda imamo tu opraviti s preostanki starih burdonov? V naslednjem primeru vidimo celo nekakšen degeneriran, silovito preprost »kanon«, ki se je v tej, izredno stari obredni pesmi ohranil nemara še iz časov, ko je polifonija v cerkvi še vplivala na ljudske umetnostne tvorbe:

Bog daj Bog daj do-ber ve-čer.  
daj nam [Bo - že do-bro] le-to!  
Za ve-čer-kom holje ju-tro.  
Tu ti je - su le pi dvori  
daj nam Bo - že do-bro le-to! itd.

Stem naj bo ob kratkem in splošnem opisan stilni značaj avtohtone belokranjske pesmi. Ta kaže v okvirju zelo majhnega ambita vse drugačen meličen profil kakor zahodna slovenska pesem. Predvsem je velika razlika med obema tipoma v tem, da imamo na zapadu opraviti z individualizmom, s silno mnogovrstnostjo meličnih in ritmičnih izraznih figur, na vzhodu pa z idealistično tipiko, ki se poslužuje maloštevilnih stalnih, meličnih in ritmičnih formul. Melične formule so silno enostavne, brez vseh meličnih ornamentov, samo abstraktno ogrodje fraze, ki bi ga mogli primerjati v upodabljalni umetnosti geometričnemu motivu. Istotako belokranjski ritem ni naraven, t. j. navezan na tekstovo deklamatorno metriko, nego proti-



naravno uporablja neke stalne tipične formule, v katerih vlada simetrija; ta ritem teži k silabični izometriji. V istem smislu teži kompozicija v arhitektonskem oziru k monotoniji, kar vse je tipično za evropski vzhod. V zvezi z vsem tem je tudi tekst umetnostno pojmovan in zgrajen na enakih motivih, paralelistično nanizanih v simetrijo. Vsebinski je čutiti v tekstih večji pogon k idealizmu kakor pa k sentimentalnemu naturalizmu, kakor je na zapadu običajen. V vzhodnjaški slovenski ljudski glasbi se je ohranilo precej reminiscenc na renesanso in srednji vek, kar izpričuje ono vzhodnjaško konservativnost, ki dovoljuje vzhodnjakom le zelo rahel razvoj dalje iz stadija nekega, še vedno srednjeveški pobarvanega idealizma, ki je vzhodni Evropi menda v krvi.

### 3. Slovenska sredozemska pesem

Po teh oznakah zapadnega, alpskega in vzhodnjaškega stila naše glasbene folklorne naj se sedaj obrnemo k popisu stila melodij v tretji slovenski etnografski coni, onega, ki ga uporabljajo Slovenci, bivajoči ob Italijanih. To so Rezijani, beneški Slovenci, Goriško-tržaški Slovenci in severozapadni Istrijanci.

Žal je materiala s teh krajev še zelo malo zbrane in se ta material stilno še ne da kdovekaj točno opredeliti, ker je še pomanjkljiv. Vendar pa naj kljub temu poizkusim pokazati glavne stilne tipe v melodijah, ki so danes dosegljive. Melodije iz slovenskega sredozemskega pasu se ločijo od alpskih in vzhodnjaških, vendar pa pripadajo večinoma zapadni kulturi in imajo torej vendar skupne točke z alpskimi. Če pogledamo par tipov iz Rezije, kakor jih je za Baudoin de Courtenayevo knjigo »Material za južnoslovansko dialektologijo in etnografijo« nabrala ga. Schulz-Adaiewska do l. 1895., srečamo med temi melodijami tipe, ki se po svojem meličnem zunanem profilu skoro ne ločijo od naših alpskih pesmi. Čeprav žive gorjanski Rezijani globoko v morju Italijanov, ima nastopna pesem po svoji melični strukturi nemara več alpskega na sebi kakor italijanskega (Gorska pesem, Osojani, Rezija):

Da hö-ra ta ča-ni-no-va! da

hö-ra ta ča-ni-no-va!

Zanimivo je, da stoji večina teh melodij v  $\frac{3}{4}$  ali  $\frac{3}{4}-\frac{2}{4}$  taktu in da kažejo precej natančno preračunjeno simetrijo v svojih dvo-delnih, preprostih arhitektonskih oblikah. One, ki se zde novejšega izvora, imajo ambitus oktave in ljubijo razložen akord, kakor alpske koroške, gorenjske in štajerske, tuji so nam Slovincem pa oni sinkopirani ritmi, kakor jih kaže gornja melodija. V gori omenjeni zbirki je tudi pesem Da lipa moja rožica iz San Džorča v Reziji, ki kaže starinsko melično formo:

Da li-pa mo-ja ro-ži-ca!

Da li-pa mo-ja ro-ži-ca!

Po svojih melizmih na glavnih besedah: rožica, moja, kaže pesem na svoj starejši izvor, nemara na XVII ali XVIII stoletje, istotako kaže na njeno starost njen ozki ambitus, ki očituje razen v začetku terco. Tuj nam je Slovincem njen subtilno izdelani ritem z najmanjšimi vrednotami, njena melična ornamentalnost v okvirju majhnega ambitusa. To so znaki, ki zbližujejo slovensko pesem sredi italijanskega življa z romanskimi značilnostmi.

Nedvomno je smisel takih melodij baš v njim meličnoritmičnem elementu, kakor ga romanska ljudska glasba tako ljubi. Melodičen je tudi glavni element beneških in goriško-tržaških pesmi, v kolikor jih ne prekvaša na severu alpski živelj s svojo razloženo akordiko. Postavim se dobe med beneškimi, zlasti na severu, tudi močno alpski zaokrožene pesmi.

Sicer pa ljubijo te pesmi bolj kantabilno, večinoma mehko, v prehodnih intervalih potekajočo melodiko, n. pr.: To jutro zate videt. Gor. Trbilj, Benečija, zap. R. Orel, motiv baje laški):

To ju-tro za-te vi-det

pre-lie-pa moja Mica, itd.

Značilno za te pesmi, kakor me je na to opozoril skladatelj M. Kogoj, je, da rabijo Slovenci v tem kulturnem pasu neke prehodne



akorde, disonance, kakor kvartsektakord, septakord, nonski akord za samostojne harmonične dražljaje in ne samo za harmoničen medčlen. Često se takšen akord pojavi na poudarjeni dobi v taktu, kar je v ostalih slovenskih pesmih redko. Primeri pri gornji pesmi 4, 5, 6, zlasti sedmi takt v tem oziru. Ta harmonski značaj daje tem melodijam posebno ušesno mikavnost, po kateri takoj začutimo duh naših beneških in goriških pesmi. Podoben značaj imajo tudi sosednje furlanske pesmi.

Takt teh pesmi je večinoma rahlo valujoči  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$  in  $\frac{6}{8}$ , ki se lepo prilega kantabilnosti melodične in zopet s svoje strani daje tem pesmim poseben značaj. Nekaj redkejši je  $\frac{3}{4}$  in  $\frac{2}{4}$  takt. Ritem je v novejših čisto naturalističen, deklamatoren, v nekaj starejših rabi še ritmične formule, kakor:



Na poudarjeni dobi takta često sede dvonotni melizmi za ornament. Nekaj teh pesmi operira v kompoziciji z ritmičnimi kontrasti, na primer, če je prva polovica pesmi v daljših ritmih, se v drugi periodi pojavijo živahni krajši. Tudi novejšje furlanske pesmi imajo to lastnost. Posebnost nekkih pesmi iz tega kroga je tudi kromatična alteracija (Prelepa je naša dolinca, Št. Peter, Benečija-Barnas, zap. R. Orel), ki pa je nastala iz zgolj meličnih razlogov.



Če pogledamo sedaj v severno Goriško, v Bovec, najdemo tam take (Delaj, delaj, Bovec, Fr. Mavrič):



1. ljub' - ca pu - šelec 2. ža - lost - no.

ki kažejo še nekaj alpskega značaja s svojimi intervalnimi skoki, ki pa vendar mehko melodično potekajo in zelo ljubijo in poudarjajo harmoničen pasus, ko se septimni akord s terco nato razveže v nonski akord, kar daje posebno tekle pesmi večino njenega učinka. Tudi arhitektonski je ta dvodelna pesem v svoji simetriji značilna za Goriško. Pogledjmo še eno iz Gorice (Kaj misliš, Gorica, F. Kuhač II/669):



Kaj mi - sliš d'sem tvo - ja no -  
Dru - ge zme - di - co na -



ri - ca, ker mi ne ku - piš nič  
pa - jaš, zma - no pa v



vin - ca,  
kam - ber - co greš.

I ma ozek ambitus kvinte, lepo kantabilno linijo in je simetrična, v četrtem taktu zopet srečamo značilni nonski akord. Če pogledamo še eno iz okolice Trsta (Razpodite se, F. Kuhač, I. Kocijančič):



Ra - spo - di - te se me - gli - či - ce,



poj - te drobne ti - či - ce, da bo s'jalo



son - či - ce na dro - bno mo - je



sr - či - ce, da bo s'jalo sonči - ce na



drobno mo-je sr-či-ce!

**K**uhač ima notirano v  $\frac{3}{4}$ – $\frac{5}{4}$ , Kocijančič pa v neredno menjajočem se  $\frac{3}{2}$ – $\frac{2}{2}$  taktu. Pesem je ritmično zanimiva, rabi v 4. taktu alteracijo iz meličnih razlogov in rabi v 2, 3, 6, 8, 10. taktu gori omenjeni nonski efekt. Melodija je starejša in stilno zelo značilna.

**I**strijsko slovenske imajo često zelo ozek ambitus, so bolj ritmičnega značaja (tudi sinkope, mešani takti) in so v marsičem podobne slovenskim vzhodnjaškim. Po italijanskih popevkah so posnele skoro obligatne vložke »ninenaj, trananaj« itd. kakor tale istrijska Doleti tičica (F. Kuhač II/446).



Do-le-ti ti-či-ca, do-



le-ti ti-či-ca! Ni ne-naj



tra-na-naj, do-le-ti ti-či-ca.

**D**očim ima ta ambitus kvarte, se dobe v okolici Pazina tudi takšne z ambitom terce, ki spominjajo na vzhodnjaško melično-ritmično monotonijo (Jaz bom kupil, Pazin, F. Kuhač II/954).



Ja bom ku-pil tri na-ran-če, ja bom



ku-pil tri naranče, ja ću ti ih da-rovat.

**P**osebnost Istre, tako hrvatske kakor slovenske je, da je silno konservativna. Že često se je razpravljalo o ozkih meličnih postopih istrske lestvice in o izrazitem neharmoničnem mišljenju Istrijanov. Morda imamo tudi v nastopni slovenski, ki nastopa v tretjem in sedmem taktu s kromatiko, ki je meličnega, ne harmoničnega značaja, opraviti z daljnim spominom na stare

čase Istre (Sedela tužna grlica, F. Kuhač, II/485):



Se-de-la tu-žna gr-li-ca,



se-de-la tu-žna gr-li-ca.



Oj na-na ni-na traj na-na naj,



se-de-la tu-žna gr-li-ca.

**V**slovenskem sredozemskem pasu imamo tedaj opraviti večinoma z melodičnim stilom, ki je lasten vsem ljudskim kulturam ob Sredozemskem morju. V Istri se ta stil staplja v enoto z vzhodnjaškim, v okolici Alp navzame nekaj alpskih posebnosti. V ostalem gre za simetrično arhitektoniko ABAB in podobno, ob Alpah za troglasje, v Istri in v Reziji za eno ali dvoglasje. Slovenske pa furlanske pesmi se med seboj malo ločijo, imajo podobne melične in ritmične ter harmonične izrazitosti. Več o tem se bo dalo govoriti, ko bo na razpolago za stilna raziskavanja dovolj materiala.

\* \* \*

**S**kušal sem pokazati na trojê stilov v moderni slovenski ljudski pesmi: na akordično-čutnega naturalističnega alpskega, na onega idealističnega ritmičnomelijskega vzhodnjaškega in na melodičnega sredozemskega. Te tri duševne obraze, kakor nam jih kaže raziskavanje stila glasbenega folklorja, nam kaže tudi način, kako si trije slovenski tipi grade hiše, kako se nosijo, kako rezljajo in slikajo, vezejo, kakšne običaje imajo, kako mislijo in čustvujejo. Ta trojnost je etnografskokulturna značilnost slovenske psihe. Najnaprednejša v njej je zapadna komponenta, vzhodna je za zapadno Evropo zaostala. Prva je po svoji biti nagnjena k čutnosti in naturalizmu, druga k idealizmu in abstrakciji kakor deloma tudi tretja, ki se je navzela sredozemskega duha zmernega idealizma. Vprašanje, katera je najbolj in katera je najmanj slovenska, ni pravilno zastavljeno. Vse tri v skupnosti in celoti so značilne sestavine slovenske duše.