

Studija o glasbeni folklori na Belokranjskem.

Dr. Stanko Vurnik, Ljubljana.

Rezultati proučavanja glasbene folklore so za etnologijo nedvomno velike važnosti. Meje ozemlja, v katerih se izživlja določen glasbeno-folklori stil, se skoro vedno krijejo z mejami razširjenosti določenih noš, hiš, običajev itd. Tako je moč goča precej točna razmejitev etnografskih individualnih skupin, kakor jo rabi etnolog in še več. Raziskavanje estetskih stremeljenj ljudskih skupin pomaga etnologiji znatno dalj preko okorelih materialističnih interesov k naprednejšim, globljim, etnografsko-kulturnim, estetskim in psihološkim, kulturnozgodovinskim rezultatom, ki znatno izpopolnijo etnološka dognanja.

V naši državi, zlasti v vzhodnih in južnih krajinah glasbena folklorja še živi čvrsto in krepko življenje, celo še nastaja pred očmi raziskovalcev. Med Slovenci, žal, že degenerira in kmečki pevci čedalje bolj pozabljajo pristne stare melodije in pojo tisto, kar so se naučili umetnega v svojih pevskih društvih. Med Slovenci se je že v časih zgodnje romantike pokazalo zanimanje za ljudsko pesem in odtlej so se ljudske melodije skoro neprenehoma nabirale, tako da imamo danes z že objavljenim gradivom vred ter z zbirko melodij v Etnografskem muzeju v Ljubljani na razpolago material okroglo 15.000 melodij. Čas je, da začnemo misliti na neko sistemizacijo tega materiala, da poizkušamo iztisniti iz njega rezultatov v korist etnografiji.

Znanstveno raziskavanje glasbene folklore je pri nas še v povojih in so dela o tem le fragmenti. S strogo etnografskega stališča se ga ni še nihče lotil. Belokranjske glasbe še ni nihče obravnaval. In vendar je baš ta košček slovenskega glasbenega folklorja tisti, ki nas etnografski najbolj zbližuje z ostalimi Jugoslovani, tisti, ki nam nudi vpogled v najstarejše faze slovenske kmečke glasbe in tisti, ki je znanstveno najzanimivejši in najmikavnejši med vsemi ostalimi problemi slovenskega glasbenega folklorja.

Pričujoča razpravica si še ne lasti končno veljavne sodbe o belokranjski ljudski pesmi, ker je doslej še vse premalo materiala zbranega in bo mogoče šele tedaj kaj več reči, ko bo folklor na Belokranjskem vsaj v glavnem zbrana. Tole delo se opira na ves danes dosegljivi material: 1. na 225 belokranjskih melodij v zbirki Etnografskega muzeja v Ljubljani, ki so jih zapisali F. Kramar, A. Plevnik in A. Mihelčič ter L. Kuba; 2. na fonografski material iz Bele Krajine, ki ga je l. 1914. oskrbel dr. J. Adlešič in notiral N. Štritof, skupaj (večino valjcev je muzej že pokvarjenih dobil) 18 pesmi; 3. na belokranjske pesmi v doslej tiskanih izdajah slovenskih ljudskih pesmi: Kuhač, Kuba, Mihelčič, Bajuk i. dr., skupaj okroglo 40 melodij. Vsega skupaj je belokranjskega materiala danes na razpolago pičlih 300 melodij, kar je še premalo za ugotovitev objektivnega rezultata. Vendar pa je v tem zastopan material iz vseh glavnih točk Bele Krajine in so v njem zastopane vse starostne in stilne faze, tako, da že sama ugotovitev teh tipov ni morda čisto brez pomena.

Preden preidem k opisu belokranjskih pesmi, naj se ozrem v splošnem na vprašanje etnografskega značaja naše Bele Krajine.

Zdi se, da teče neka meja med evropskim zapadom in vzhodom ravno skozi slovensko zemljo. Dočim so namreč obalpski Slovenci, predvsem Korošci in Gorenjci, deloma alpski zahodni Štajerci po svojem mišljenju in estetskem hotenju odločno zapadnjaki, spadajo Prekmurci, vzhodni Štajerci in Belokranjci že na onstran meje zapadnoevropskih narodnih kultur, Dolenjci pa tvorijo tu prehod.

To nam potrjuje pogled v stanje arhitekture, plastike, slikarstva, noš, vezenin, ornamentike, običajev, ver, poezije in tudi glasbe.

Zapadnjaški Slovenec je močno naturalistično in čutno usmerjen, vzhodni pa je bolj abstraktno misleč in nagiba k idealizmu. V arhitekturi kmeta na zapadu se kaže povsem netektonsko mišljenje in deloma celo dokaj nestatično; svetlosončni, in sicer slikoviti efekt je na moč poudarjen, tločrt je zgrajen po potrebah gospodarstva in hiša na moč odgovarja klimatičnim, »naturalističnim« prilikom. Vzhodnjak, recimo tu specialno Belokranjec pa oblikuje svoj tločrt strogo simetrično-abstraktno, ljubi idealno, četverkotno formo dvora, ne kaže nobenega čut-

nega ornamenta, nego poudarja povsod le »dušo«, t. j. statiko in tektoniko. Plastika njegova ne ljubi slikovitih efektov nego je nekam arhaično statuarična in geometrično negibna, slikarstvo mu je skoro le ornamentika in ta je čisto abstraktna in geometrična, bodisi da gre že za vezeninsko ali pa v les vrezano ali slikano ornamentiko, kateri so figuralni motivi tuji. Princip vzhodnjėslovenske ornamentike je nizanje geometričnih vzorcev v neskončnem ritmičnem redu, tipika v formi in barvi, redukcija izraznih sredstev na najprimitivnejši minimum, kar vse kaže na protinaturalistično njegovo fantazijo in način mišljenja.



Tip vezeninske ornamentike iz severozahodnega slovenskega ozemlja.



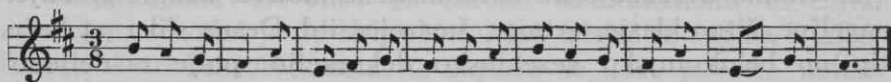
Tip vezeninske ornamentike iz južnovzhodnega slovenskega ozemlja.

En sam pogled na razliko med slovenskoalpsko pa belokranjsko vezeninsko ornamentiko nas takoj pouči o stilni različnosti in posredno o različni estetski in sploh mišljenjski konstelaciji obeh tipov. Leva slika nam kaže vezenino z gorenjske peče, kjer vidimo uvezene čisto naturalistične motive, kakor: grozdje, nageljne, žitno klasje, vrtnice, šmarnice itd. Desna slika pa kaže tipično belokranjsko vezeninsko dekoracijo: polje razdeljeno v paralelne pasove, ki so izpolnjeni s povsem abstraktnimi, geometričnimi motivi zvezd, križev, rombov itd., nanizanimi v neskončno ritmično vrsto po vzorcu evropskega vzhodnjaškega dekoraterja. Ista razlika se kaže v vseh panogah estetskega, pa tudi obrtnega udejstvovanja obeh tipov, naposled je ista razlika tudi v glasbi in njenem stilu.

Če z zgodovinskim preudarkom pogledamo na to okolnost se nam zdi, kakor da bi se bil zapadnjaški Slovenec že v srednjem veku stopil z zapadom in predelal skupaj z njim vse kulturnozgodovinske faze renesanse in baroka, rokokoja ter obstal v čutnosti in materializmu XIX. stoletja, ko je folklornemu življenju odbila ura. Nasprotno zgleda, da je vzhodnjak na nekih poljih še daleč v srednjem veku s svojo »primitivno«, bi rekli pravilneje, abstraktno idealistično fazo svojega razvoja, katere se je skoro do nedavna okostenelo držal tako v nošah, (zabunec) običajih, kakor v arhitekturi in drugih oblikujočih panogah. To je že marsikdo spoznal in danes smo se nekako privadili hoditi iskati »prastanja slovenske kmečke kulture« in celo »pristnosamobitnega slovenskega elementa« na naš vzhod, pri čemer glasbeniki niso zaostajali. Res je slovenski vzhod ohranil še največ etnografske starine, mislim pa, da njegovo etnografsko stanje ni samo »zastarelost«, nego je abstraktni stil globoko ukoreninjen v psihi evropskega vzhodnjaka, kakor mu pripada do neke meje tudi že naš Belokranjec, v katerem žive že rahli bližnjeorientalski, balkanski elementi, katerih zapadnjaški, ki z močno kulturno silo prodirajo vanj, nikakor ne morejo pregnati.

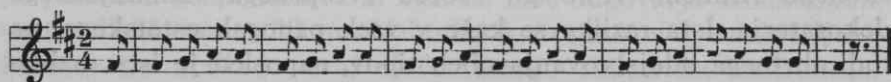
Če preidemo sedaj k obravnavi belokranjske ljudske glasbe, naj mi bo dovoljeno spočetka opisati glavne stilne tipe, kakršne sem mogel doslej najti v gori opisanem, vsekakor še nezadostnem materialu, končno pa strniti dobljena spoznanja v nek oris etnografskega stila te glasbe in si ustvariti neko sliko o nje zgodovinskem razvoju.

Če z ušesi zapadnjaka poslušáš pristne belokranjske pesmi, boš na njih že kar prvi hip opazil, da rabijo povprečno zelo majhno število tonov, to se pravi, da imajo razmeroma ozek ambitus. Postavim niso ravno redke, zlasti ob hrvatski meji, pesmi z ambitusom kvarte, n. pr.:



Ze-le-na ma-la du-bra-va du-bra-va ze-le-na ma-la du-bra-va.

celo terčni ambitus se dobi, n. pr.:



Na bre-gu sto-ji žu-ta ku-ča ti ti ti žu-ta ku-ča ta ta ta žu-ta ku-ča ta.

kakšna razlika je to v primeri z alpskimi melodijami, n. pr. tole koroško:



ki že začne z dvigom na — nono! V slovenskih Alpah so pesmi z najmanj oktavnim obsegom običajne, redke pa niso niti one z decimnim, dobe se celo ambitusi duodecime, posebno na Koroškem. Čim dalje proti vzhodu iščemo, tem bolj se manjša ambitus. V ljubljanski okolici se že često zadovoljava s septimo in celo seksto, naš Dolenjec pa se včasih zadovolji še v tem okviru samo s terco, n. pr.:



Tale ambitus torej je na Belokranjskem odločno manjši kakor v Alpah, včasih naravnost čudovito ozek. To ima za posledico dejstvo, da so te pesmi harmonsko revnejše od alpskih, katerim ogromen ambitus omogoča vse vrste melodično-harmonskih efektov. Za najmanjši akordični efekt je potreben vsaj — kvintni ambitus, pa še tega v Beli Krajini ni povsod. Kdor ljubi tako ozek ambitus, temu gotovo ne gre v prvi vrsti za čutni, narmonični učinek, kakor gre alpskemu človeku.

V okviru zelo ozkega ambitusa dalje ni mogoča zelo raznolika tvorba melodičnih figur in res vidimo na zgledih št. 1. in 2., da operirata prva le z dvema, druga le z enim motivom. Toda tudi takrat, kadar je ambitus večji, se Belokranjec često posluži kar najmanj mogoče melodičnih motivov, n. pr.:



Ali pa:

A

1. Na-šla sem ga, na-šla sem ga zla-to ja-bol-ko,
2. O-tac ne zna o-tac ne zna pra-vu ta-la-ti

A

da-la sem ga da-la sem ga o-čku ta-la-ti.
se-bi viš-je se-bi viš-je ne-go me-ni daj.

Včasih se ta motivična monotonija z neprestanim ponavljanjem vedno iste fraze omeji na štiriktaktno melodijo, v kateri nastopi melodična fraza dvakrat:

A A

Spa-zi-la sem Jan-ka s pi-sa-ne-ga gan-ka.

Včasih pa nastopa celo v dvotaktni pesmi:

A A

Vo-vi čr-ni go-ri žar-ki o-gen go-ri.

Posledica vsega tega je, da čujemo skoro vedno en in isti motiv. Temu pojavu, ki je v Beli Krajini v navadi, pravijo »o ri en talska monotonija« ali »litanijski tip«, ki je lasten vsem vzhodno-evropskim narodom, pa tudi eksotičnim narodom drugih delov sveta. Temu tipu odgovarja tudi paralelistična kompozicija teksta. V Beli Krajini je na moč priljubljen tekst takšnega stila, kakor ga kažeta naši pesmi št. 2. »Na bregu stoji« in »Našla sem ga«. N. pr.:

- | | |
|--|---------------------------------------|
| 1. Na bregu stoji
žuta kuča tititi
žuta kuča tatata
žuta kuča ta. | 2. Notri spava stara majka...
itd. |
| | 3. Ona ima eno hčerko... |
| | 4. Ona ima žute lase... |
| | 5. Ona ima črne oči... |
| | 6. Hči fanta lubi... |

Se pravi: vse kitice so si povsem enake, le po nekaj besed v vsaki se zamenja. Druga se glasi:

Našla sem ga, našla sem ga, zlato jabolko,
Dala sem ga, dala sem ga očku talati.
Otac ne zna, otac ne zna pravu talati
Sebi višji, sebi višji nego meni daj.

V drugi kitici se zamenja očka z »majko«, v tretji pride »bratec«, v četrti »sestra«, v peti, končni, »dragi«; konec pa se glasi:

Dragi znade, dragi znade pravu talati,
Meni višje, meni višje nego on ima!

Ljudski pesnik z vzhoda stremlji po nekakšni geometriji koncepta in zna čuvstveno stopnjevanje razdeliti v niz paralelnih, na zunaj kar se da enakih si domislekov, ki se za zapadnjaške oči nekam monotono, v stalnih paralelizmih ponavljajo.

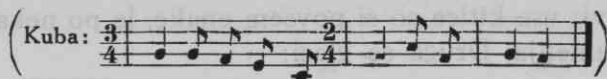
Vse to ni nobena »primitivnost«, nego zavedna abstrakcija v smeri idealističnega umetnostnega prepričanja, ki mu nikakor ne gre za čutne efekte, kakor smo to ugotovili zgoraj ob »harmonski revščini« in »ozkem ambitusu« ter stalnem ponavljanju istega melodičnega domisleka v »litanijski monotoniji«. Vse te elemente bi v analognem prenosu dobili tudi v belokranjski ornamentiki, pa tudi drugod.

Če se obrnemo sedaj k ritmičnim problemom, vidimo na dosedanjih primerih, da igra ritem veliko vlogo v teh pesmih, ki so skoro brez harmonskih, melodičnih in kompozicionalnih prijetnosti. Velik del teh pesmi ima svoj estetski smisel skoro le v ritmiki. In ta ritmika, moremo koj reči, se nagiblje več ali manj k izometriji ali pa rabi kar se da malo ritmičnih shem in modelov.

Pri plesih (»kólo«, proti Dolenjskem »kolés«) je to samo ob sebi razumljivo, n. pr. tkzv. »črnomaljsko kolo«:

Al je kaj tr-den ta vaš most al je kaj tr-den

ta vaš most pre ro-ža ro-ža rož brum-ka je na-ša.



ali pa »adlešičko«:

I - graj ko - lo i - graj ko - lo, na dva - de - set i dva,

I - graj ko - lo i - graj ko - lo, na dva - de - set i dva!

Da so pa tudi druge melodije ritmično podobnega značaja, smo pa videli. Naj navedem še nekaj onih ritmičnih modelov, ki se največkrat ponavljajo in sodelujejo v »monotoniji« tudi s svoje plati:

$\frac{3}{4}$ 2 ()
 $\frac{2}{4}$ 2 ()
 $\frac{2}{4}$ 2 ()
 $\frac{2}{4}$ 2 ()
 $\frac{2}{4}$ 2 ()
 $\frac{2}{4}$ 2 ()

V absolutni večini izgleda, da je na Belokranjskem dvodelni $\frac{2}{4}$ takt, ki se uveljavlja večinoma z malo ritmično vrednoto ($\frac{1}{8}$), ali pa je redno kombiniran. Navadno gre le za $\frac{1}{8}$ in $\frac{1}{4}$, torej za dvoje ritmičnih vrednot, dočim poznajo v Alpah najmanj tri ali štiri:

Recimo, vzemimo za primer ritem koroške »Moja kosa je križavna«:

$\frac{3}{4}$

Kako silno »monotoni«, abstraktni, »geometrični« izgledajo proti tem oni belokranjski ritmi! Ali pa primerjaj ti dve deklamaciji, najprej gorenjsko:

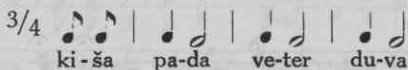
$\frac{2}{4}$

Pa psi za - lá - ja - jo po cé - li vás na glás

ali pa belokranjsko:



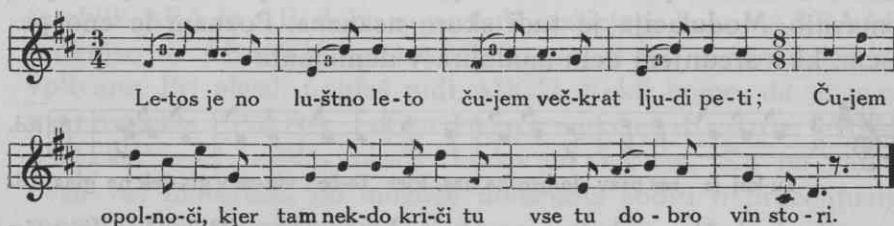
pa vidiš, da abstraktno misleči Belokranjec malo da na zveze tekstovne deklamacije z adekvatno ritmično dolžino. Sploh redko rabi pike pri notah, često pa je deklamacija (že izometrija ni »naturalistična«) brez vsake zveze z ritmičnimi dolžinami, n. pr.:



To je redkejša pojava v Beli Krajini in se mora smatrati za hrvatski import. Tudi pogosta menjava takta, n. pr.:



ni običajna in more veljati kot import z onstran Kolpe. Pesem, ki bi v drugi polovici periode za stalno menjala ritem in takt, poznam le eno, z izrazito dolenjsko noto (tudi melizmatičen ornament na enem zlogu je sicer Belokranjcu tuj!):



Blizu 45% tipično belokranjskih pesmi ima majhne, izoritmične vrednote v $\frac{2}{4}$ taktu. Za tem pride $\frac{3}{8}$ takt z nekako 15 do 20%, potem šele $\frac{3}{4}$, ki velja sicer za nekaj specifično alpskega in se tudi v Beli Krajini občuti kot nekaj import iz Dolenjske in Gorenjske, z 10%. Zelo malo je pesmi v italijanskem $\frac{6}{8}$ taktu, nekaj več jih je v $\frac{4}{4}$, v $\frac{5}{4}$ jih je kaka dva do tri %, $\frac{7}{4}$ pa poznam samo dva primera. Torej prevladujejo simetrični takti malih ritmičnih vrednot, najbolj belokranjski je torej $\frac{2}{4}$ takt.

Harmonična zgradba teh pesmi je kaj enostavna. Okreti se gibljejo iz toničnega položaja v dominantni septimni položaj, odgovor povzame dominantni položaj in ga obrne zopet v toniko. Koraka I.—V. in V.—I. se odigrata često v štirih, tupatam že v dveh taktih; pesmi s terčnim ambitusom stopijo v dominantni položaj za kratek čas šele v končni kadenci pred toniko. V pesmi (glej zgoraj!) se izvrši gib I.—V.—I. v vsakem delu štirih tritaktnih polperiod. Zanimiv v tem pogledu je (neredek shema!) svatbena darovanjska:



Prid-te prid-te dra-gi o - če
Prid-te prid-te dra-ga ma - ti Saj ga ne
Daj-te daj-te da-ro - vaj-te
Svoj-ga sin-ka da-ro - vaj-te
bo-ste ni-kdar več, ker le-dek stan je da-nes preč!

Prva tritaktna fraza, ki se začne z dominantno, stopi takoj za taktnico v toniko, neha se pa z odprto dominantno; fraza se trikrat ponovi, ne da bi dobila harmoničen odgovor. Šele končno dobi podčrtan odgovor v toniki.

Subdominantnih okretov melodije je v Beli Krajini silno malo in četudi, pevci z basom jih ne tolmačijo in torej ne priznavajo. Modulacija je tudi skoro neznan. Poznam le eno pesem, ki v srednjem delu modulira v dominantno:



Tu-kaj je res prav do-bro za nas, kjer te-če vin-ce v gla-žek na glas itd.

Pa je bržkone kakor prejšnji dve zašla v Belo Krajino iz Dolenjske.

Nekaj procentov je, zlasti ob Kolpi, tudi pesmi, ki končno kadencirajo v dominantni na način bližnjega orienta. So to pesmi, ki so mestoma čisto durske, mestoma se dajo tolmačiti durski in molski obenem, končno pa le sklenejo v čisti durski dominantni. Tega pojava si znanost še ni natanko razložila. Nekateri so mnenja, da je ta pojav nekak ostanek od starih cerkvenih modi, za kar pa

manjkajo še historični dokazi. V Adlešičih in v Preloki dobimo marsikatero pesem z dominantnim koncem (na sekundi), večina teh pesmi pa ima že skoro čisto hrvaški tekst in tudi sicer imajo ritme, ki ne vpoštevajo tekstovega naglasa in so torej na oči bolj import z vzhoda, iz Hrvaške, kakor pa avtohtona belokranjska tvorba. N. pr.:

1. Oj ja-vo-re, ja-vo-re! Pod te-boj se vin-ce pi-je, de-voj-ke lju-bi-jo!
 2. Ti si dr-vo naj-bo-lje!

Kompozicijske oblike so zelo mnogovrstne. Najdeš tudi melodijo v dveh taktih (n. pr. znana epična melodija »U ovoj črni gori«), redke niso štiriktaktne, kar vse je v zvezi z ono težnjo po monotoniji, dalje sledimo pet- in šest-, sedemtaktne, seveda pa imajo večino, zlasti med novejšimi, iz XVIII. in XIX. stoletja one osemtaktne periode. Osemtaktna perioda se često podvoji ali potroji, včasih ima vložek v sredi, za pol periode ali za celo. SHEME ABAB in AAAA ali AAAAv ali AAvAAv si nekako držijo po količini ravnotežje, se pravi, obojih je nekako enako število, čeprav je meja med obema tipoma včasih zelo zabrisana. Manj je oblik ABA in AB, dobe se pa tudi razširjene kakor AABAAB, redkeje so ABABCC in AABC, ki so skoro vedno dolenjski vplivane. Pri plesih najdeš tudi ABCD. Rekli bomo, da je monotonska AAAA, dvodelna ponavljana ABAB oblika najčešča na Belokranjskem. Ko bo nabrala več materiala, bo mogoče določneje soditi o procentualni množini tega ali onega tipa.

Belokranjci pojo dvo- ali tri-, včasih štiri- (mešan zbor), redkeje petglasno. L. Kuba je zapisal v Črnomlju tole dvoglasno starinsko kólo (značilne končne kvartel!):

O ze - le - na vsa go - ra, ze - le - na, ze - le - - na.

Torej poje drugi glas navadno v terciah paralelno s prvim. Neredke so tudi kvarte in kvinte (stare konsonance); n. pr. kvarte v pravkar citirani pesmi, ali kvinte v tej česti kadenci:



Tretji glas markira harmonske spremene:

Snoč sem sli-šal e-dno ští - mo k sem doma na post - li spal.

Tako pojo dekleta v ženskem zboru. Fantje pojo podobno, ali pa gre en glas »čez« prvi glas, drugi pa basira, kakor po drugod na Slovenskem. Zanimivi so mešani zbori, t. j., kjer triglasnemu ženskemu zboru pomagajo še moški. Moški bas — značilno! — poje v takem primeru navadno v oktavi z — drugim glasom, včasih pa tudi s prvim, tudi nekaj časa s tem in onim, na koncu pa vedno prime oktavo tretjega glasu. Včasih pa moški nekaj časa molče. N. pr.:

Ti-či-ca mi po-je sam ne vem kje ☞ On-kraj Ljubljance je savsko po-lje.

ali pa:

Drugi primer kaže, da se Belokranjec nekako ogiblje troglasja in poje tudi v štiriglasju le — dvoglasno.

Naj objavim tu še nekaj zanimivih belokranjskih glasbeno-folklornih starin.

V zbirki melodij v kr. etnografskem muzeju v Ljubljani se nahajata pod številčkama 5487. in 5488. dva zapiska Al. Mihelčiča. Dva zapiska kresne pesmi, ki se poje o »Ivanjevem« dne 23. junija ob kresu. Obe se začneta z »Oj Ive, k nam na kres!« Prva se glasi:

Oj I - ve k nam na kres! Saj ste sno-či o - be - ča - li

Da bo - te z na - mi kre - so - va - li o j I - ve k nam na kres!

Druga pa:

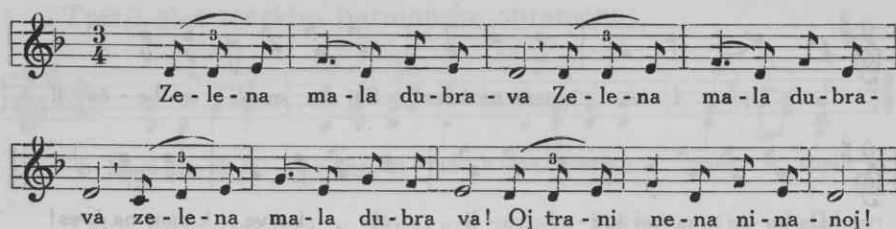
Oj I - ve k nam na kres! Oj I - ve k nam na kres, k nam na kres!

Druga melodija je molova in ima le terčni ambitus, kar bi oboje dalo sklepati na njeno veliko starost.

Skoro vse ljudske pesmi, kar jih poznamo danes, so durovske. Le izginjajoča manjšina, morda niti 1% ne več, je danes še molovskih in tem se pozna sicer velika starost. Naša »Oj Ive« kaže 1. same gladke, prehodne, sekundne intervale, 2. devetkrat v petih taktih dvonotne melizme na enem zlogu, kar ne odgovarja novejši, silabično vezani belokranjski pesmi, nego je ostarenek, ki se je obdržal morda še iz — srednjega veka, zakaj nič ne vede k sklepu, da bi tu imeli opravičiti z ornamentiko alpskega XVIII. stol., kjer sedajo melizmi le na poudarjeno dobo v taktu; 3. že omenjeni izredno ozki ambitus.

Odkod mol? Je li to res »slovanska specialiteta«? Res je, da ga rabijo vsi vzhodni, tudi neslovanski narodi, da pa tudi med zapadnimi še ni povsem izumrl. Razvoj glasbe konec srednjega veka je šel za razbitjem cerkvenih tonov in za ustvaritvijo modernega durmolskega sistema. XVI., XVII., in v kmečki glasbi celo še XVIII. stoletje so poznali mešanice cerkvenih tonov in modernega durmola, potem mešanico mola in dura, ko je dur povsem prodril, so pa še ostale stare pesmi v molu, pa so se po-

časi prekrajale v dur. Mol je živel še v Alpah do l. 1850., danes imamo opraviti z njim le še v starih zapiskih. V našem primeru imamo opraviti skoro nedvomno s fragmentom starega molovega originala II., in z njegovo moderno dursko presnovo, z zvečanim ambitusom, večjo ritmično pestrostjo (I.). Zbirka kr. etnografskega muzeja hrani še drugo molovsko belokranjsko:



Ze - le - na ma - la du - bra - va Ze - le - na ma - la du - bra -
va ze - le - na ma - la du - bra va! Oj tra - ni ne - na ni - na - noj!

Po modernih pojmihi bi šlo tu za neposredno mešanico d-mola pa c-dura (v srednjem delu), kar bi kazalo na pozno prehodno fazo razvoja iz mola v dur.

Še zanimivejša sta nastopna primera, katera je ujel v fonograf l. 1914. g. dr. Jure Adlešič v Preloki. Podajam ju v zapiskih, katera je po fonografu oskrbel g. N. Štritof. Prva »Široko je more i Dunaj« ima posebej zapisan tekst:

Široko je morje i Dunaj

Refren: [Ninaninena, traninanaj.]

Po njem se vozi barčica...

U njoj se vozi Mikula...

Na njem se beli košulja...

Ni mu je dala majčica...

Nit mu je dala sestrica...

Več mu je dala ljubica.

»Ta »ninaninena« je sicer nekakšna istrijanska, po Italijanah vplivana pojava; tudi snov teksta je za Belo Krajino nenavadna, vendar je tekst v svoji zasnovanosti čisto belokranjskega značaja. Melodijo je N. Štritof takole zapisal:



corta

corta



Dvoglasno peta pesem je zopet molovska, notirana je v cis-molu. Vendar pa začudijo oddelatelji pri g in križi pri h.

Gre torej za harmonično cis-mol skalo, vendar je ta normalno takšna: 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$:



V navedeni pesmi pa imamo opraviti z modificirano. Manjka v pesmi šesta stopnja, pa ne vemo ali je ta ton a ali ais. Če bi stal na šestem mestu ton a, bi imeli intervale: 1, $\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$, 1, $1\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, če bi stal na šestem mestu ais, bi pa imeli modificirano molskalo: 1, $\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$. Torej:

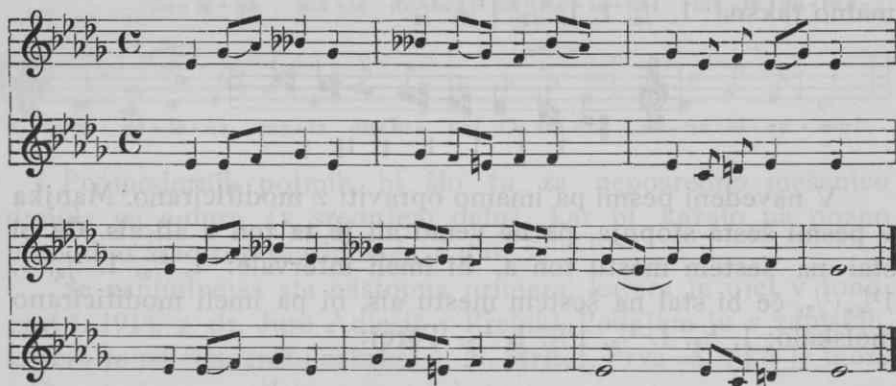


Prvi tetrahord je pri obeh skalah enak, v drugem sta pa prva dva intervala po obsegu med seboj zamenjana, če imamo opraviti z aisom, pa prvi in tretji. Takšne skale se danes dobijo na bližnjem vzhodu, kjer se mešajo s »ciganskim molom« (1, $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$) in njega varianto (1, $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$, 1) ter s starimi cerkvenimi toni.

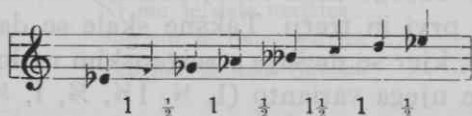
Druga posebnost te pesmi je njen način dvoglasja, ki kaže neke starinske lastnosti. Res, da pojeta glasova največkrat vzporedno v tercah, toda v obeh začetkih (takt 1. in 5.) se uveljavi izrazito protigibanje, isto se pokaže v koncih (takt 4. in 8.), kjer se razšla glasova zopet strneta v sklepni ton. Mari je to neka preostalina iz davnih časov, v katerih je nemara meščanska polifonija zanesla neke primitivne zaplodke tudi na kmete? Vsekakor, če bi se vprašali, ali je kmečka glasba kdaj poznala samostojno peljane glasove v večglasju, bi iskali odgovora tukaj.

Kakor mali ambitus, večinoma sekundno postopanje in pravkar imenovana okolnost, nam tudi negotov polsklep, ki se dominante nekako boječe dotakne, priča, da imamo opraviti z zelo staro pesmijo, katero bi po drugod v slovenskem folklorju dobljenih kriterijih razvoja datirali še najmanj v začetek XVIII. stoletja.

Še ena pesem iz zbirke kr. etnografskega muzeja v Ljubljani, istotako iz fonogramskega materiala dr. J. Adlešiča, je tej pesmi podobna. To je pesem »Tri jetrve žito žele«, katero je N. Štritof takole prepisal po fonografu:



Pesem ima predznake b-mola, v resnici pa kaže finalis es in njena vodilica d ter kolikor toliko trdna zveza z dominanto, da gre za es-mol, in sicer zopet podobno modificiran harmoničen mol, kakor zgoraj. Če rekonstruiramo skalo te pesmi, dobimo:



torej v intervalih izraženo: 1, $\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$, po čemer se ta skala od normalne mol-harmonične loči šele v drugem tetrahordu po zamenjavi prvih treh intervalnih obsegov, med 4.5, 5.6. in 6.7. stopnjo.

Pesem se dvoglasno poje večinoma v paralelnih tercah, večkrat se pa pojavi na spodnjo noto melizem v gornji (primerjaj tudi 2., 4., 6. takt v prejšnji!), konec zopet pokaže značilno »shajanje« obeh melodij, ker je spodnja nekako brez nujne potrebe zato poprej padla na c.

Ta zanimiva pesem ima posebej pripisan tekst, ki se glasi v fragmentarnem zapisku dr. J. Adlešiča:

- | | |
|--------------------------|------------------------------|
| 1. Tri jetrve žito žele. | 2. Med se bom se spominjale, |
| Prva žela, snop našela, | Ka bi koga naj volila. |
| Druga žela, dva našela, | Lepa Magda govorila, |
| Tretja žela, tri našela. | Da bi Jureta naj volila. |

Odkod se je vzelo to takšno dvoglasje? Najstarejše dvo-
glasje, kakor se je v »visoki« glasbi zapada pojavilo, se je po-
javilo v obliki »falso-bordone« konec prvega tisočletja. Šlo je
tedaj za več ali manj vzporedno peljavo kvartsekstakordov.
Vzhodnim narodom je nekaj podobnega v njihovi starini še
ostalo. Večkrat smo že čuli o petju v paralelnih kvintah ali kvar-
tah na našem vzhodu in dr. Širola, ki v ZNŽ razgaljuje probleme
južnoslovanskega glasbenega folklorja, odmerja kmečki »diafo-
niji«, kakor jo imenuje, precejšnje mesto. Trdi tudi, da poteka
ta diafonija v paralelnih tercah, da se pa na začetkih in koncih
uveljavlja protigibanje. Z nečem podobnim imamo opraviti tudi
mi, dasi ne gre več za stare pojme o konsonancah (kvarta,
kvinta), nego za modernizirano konsonantnost (terce), ki jo sle-
dimo v teh »diafonijah«. Odkod so se vzele? Vzele so se narav-
nost iz idealistično in abstraktno usmerjenega duha našega
vzhodnjaka, iz istega, ki misli v ornamentiki v sami geometriji.
Nobeno čudo ni, če je ta takšen duh sam od sebe iznašel tak
glasben tvor, čeprav ga iz »visoke glasbe« ni nikdar čul.

Še nekaj belokranjskih zanimivih starin hrani zbirka kr.
etnografskega muzeja v Ljubljani. Med temi je gotovo zelo za-
nimiv kmečki — kanon, stara kresna pesem iz Bele Krajine. Ta
kanon je v slovenskem folklorju gotovo edini doslej poznani in
zato vreden vse pažnje. Ujel ga je v svoj fonograf zopet dr. J.
Adlešič l. 1914. in ga je N. Štritof takole prepisal (pesem se je
pela ob spremljevanju piskača, čigar igra je bila improvizirana
in ni imela ne tonalne ne ritmične zveze s petjem):

Bog daj, Bog daj do-ber večer, daj nam Bo - že do-bro le-to!

[x)]

za ve - čer - kom bo-lje

xx)

Tu-ti je - su le-pi dvo-ri, daj nam Bo-že do-bro le-to!

ju-tro, daj nam Bo - že do-bro le-to!

Veliko starost te pesmi izpričuje nje kvartni ambitus, njena izrazita, v sekundah tekoča melodičnost in imitacija kanonične vrste, ki se uveljavlja v posnemanju istega temata po dveh dvo-glasnih zborih.

Ta »kanon«, kakor je bil stoletja v rabi v Beli Krajini in ga danes tam nihče več ne pozna, nima stroge taktove opredelitve, kakor je že zapisovalec to s pikicami nakazal. Prvi zbor poje tema dvoglasno, nekje med znamenji [] pa vpade z isto temo in istim začetnim tonom drugi zbor. Med petjem tega prvi zbor utihne, da zopet poprime na mestu, kjer ima vpasti zopet z istim tematom. Povsem strogo tudi ni določeno, kdaj mora drugi zbor vpasti, da le vpade enkrat med petjem, določenim v našem zapisku z znaki []. Torej ne gre za kak strog »kontrapunkt«, neka primitivna forma kanonične imitacije pa je to vsekakor in zopet je pred nami nujnost rešitve vprašanja, kje naj bi se bila ta forma vzela?

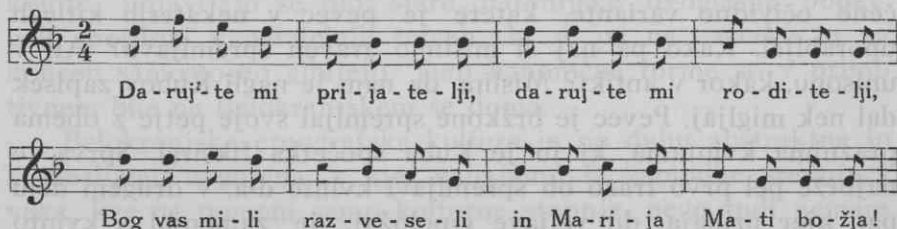
Nikjer v vsem doslej poznanem slovenskem folklorju je še nismo srečali, tudi meščanska in visoka glasba nista Slovencem zapustili iz časov XIII. do XVI. stoletja, ko je kanon z ostalimi strogimi formami polifonije najbolj cvetel, nobenih sledov. Vsekakor je možno, da so kmetje nekdam, pred stoletji čuli kanonično imitacijo v cerkvah in po njej prikrojili svoje pesmi. V obrednih pesmih, ki so najstarejše — v Beli Krajini dobimo tako stare, da ne razumemo včasih več njih besed — je lahko mogoče, da se je kanon v enostavnih formah še ohranil in tekom časa moderniziral in torej v starem smislu besede, »degeneriral« do forme, v katerem smo ga mogli še fiksirati v XX. stoletju. Abstraktna forma kanona je abstraktno usmerjenemu vzhodnjaškemu duhu itak primerna. Med južnimi Srbi še žive kanoni, celo med starimi alpskimi jodlerji se še dobe kanonom in primitivnim fugatom podobne forme.

(Tekst gornje pesmi se v celoti glasi:

Lepi dvori ograjeni,
ograjeni, pometeni,
pomele su devojčice,
devojčice Ane, Mare.
Dajte, dajte, darovajte,
darovajte ne štentajte!

Mi smo nocoj malo spale,
Malo spale, rano stale.
Lepa fala na tem daru,
ki ste nam ga darovali.
Naj povrne ljubi Jezus,
Ljubi Jezus in Marija.
Mi se od vas potočimo,
In vas Bogu izročimo.)

Ne dosti manj zanimivi sta dve melodiji, kateri je zapisal svoje čase (v devetdesetih letih XIX. stol.) pri Treh farah pri Metliki slavni nabiralec Ludvik Kuba. Pel jih je slep goslač, doma iz Pravotina. Pesmi nista tiskani v Kubovem zborniku slovenskih pesmi, nego se v rokopisu Kubovem nahajata v zbirki kr. etnografskega muzeja v Ljubljani. Kuba jih je menda mislil tiskati, ker nosita lista z obema pesmama oznaki: »Tekst viž Slovanstvo ve sv. Zp.« in jima že določil številki. Zakaj jih ni tiskal, ne vem. Naj jih objavim tu. Prva ima tekst »Darujte mi prijatelji«, druga pa se začne z »Oj poslušajte vi ljudje!« Prva se glasi po Kubovem zapisku:



Da - ruj' - te mi pri - ja - te - lji, da - ruj - te mi ro - di - te - lji,

Bog vas mi - li raz - ve - se - li in Ma - ri - ja Ma - ti bo - žja!

Pesmi je Kuba dal dvečetrtinski takt, vendar je evidentno, da pesem nima racionalnega metra in je bolje, da si jo mislimo brez takta. Je neke vrste deklamacija s svobodno raztresenimi akcenti, ki niso identični z modernim pojmom takta, nego zbližujejo ta stil bolj s srednjeveškim enoglasjem, gregorijanskim koralom. Izometrija te pesmi je tudi bližja srednjemu veku kakor moderni, dasi v Beli Krajini še obstoja, najbolj pa je na tej pesmi »srednjeveški« njen tonski sistem, ki kljub po Kubi predpisanemu b za d-mol vsekakor konča v g-molu, pa vendar nikjer ne rabi za g-mol obvezne znižatve pri e. Tonski način res po modernih pojmih spočetka krepko temelji v dominantni, toda vse ostale okolnosti kažejo na to, da imamo opraviti s pravim,

v g transponiranim durskim tonom. Druga pesem je podobna; zanimiva je pa še prav posebno zato, ker je instrumentalno (z goslimi) spremljana in nam daje migljaj, kako naj si mislimo te najstarejše pesmi naše, to Platonovsko »heterofonijo« vokalno-instrumentalno. Pesem se v originalnem Kubovem zapisku glasi:

Gusle

Oj po-slu-šaj-te vi lju-dje, po-šte-ne že - ne in mož-je!

do - bro pelj-do si vze - mi - te, kaj se nam je pri-pe - ti - lo!

Gusle same

Zopet imamo opraviti s srednjeveškim durskim, v g transponiranim modusom. Zopet imamo opraviti z isto breztaktnostjo, zopet s prosto deklamacijo. Na treh mestih so naznačene očitvidno variante, katere je pevec v nekaterih kiticah uporabljal. Kako pa naj si mislimo zraven spremljavo? Ali v unisonu, kakor v antiki? Mislim, da nam je nagli Kubov zapisek dal nek migljaj. Pevec je bržkone spremljal svoje petje z obema praznima kvintama, ki ju je Kuba spočetka fiksiral. Sprva je najbrže pel prvo frazo ob spremljavi kvinte d_a, v drugem delu pa, kjer prihaja do veljave g₂ položaj, je zamenjal s kvinto g_d. Med kiticami pa je goslar moral igrati spodaj naznačeno, čisto instrumentalno medigro. Ta medigra s svojimi večinoma starinskimi konsonancami oktave, kvinte in kvarte, h katerim sta pristopili še 2 seksti, je sama na sebi dosti zanimiva. Škoda, da se nam tekst te pesmi ni ohranil.

*

Če poizkušam iz vsega, kar sem doslej pokazal, napraviti nek urejen resume in sklepati na zgodovino in razvoj, stil belokranjske ljudske glasbe, bi to izgledalo takole:

Belokranjski Slovenci, prebivajoči na skrajnem jugovzhodnem delu slovenske zemlje, so izmed vseh Slovencev najmanj alpsko-nemški vplivani, tudi ne kažejo vplivov sredozemske

etnografske kulture, nego kažejo elemente vzhodnjaške etnografske kulture.

Njihova ljudska pesem, kakor še danes živi, kaže zelo ozek ambitus sekste, kvinte, kvarte, često celo terce, je harmonično revnejša od alpske in se po vzhodnjaškem načinu poslužuje rada motivične monotonije, v arhitektoniki pa litanijskega tipa AAAA ter simetričnega ABAB, ki pa je novejši. Ritem se nagiblje k izoritmiji v majhnih vrednotah in protinaturalistično uporablja neke stalne ritmične oblike. Belokranjci pojo dvo^z, tro^z, štiri^z in redkeje petglasno, pri čemer slede četrti in peti glas prvemu in drugemu v paralelnih oktavah. Zanimivi so tudi tipično belokranjski teksti, ki kažejo abstraktno-idealistične paralelizme, ki se strinjajo z glasbeno »monotonijo«.

V Beli Krajini najdemo med folklorno starino še molovske pesmi, dalje mešane durmolske, dalje takšne, ki se dado durski in molski tolmačiti, pa kadencirajo na koncu z durovo dominantno. Te so bolj hrvatski vplivane. Stare pesmi kažejo včasih zanimivo modificirane harmonične molskale 1, $\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$, tudi se še najdejo breztaktne pesmi v dorskem tonu, spremljane z goslimi, ki rade rabijo stare konsonance kvarte in kvinte. Pojavljajo se tudi stare diafonijske dvoglasne oblike, neki bordoni v paralelnih tercah, ki se pa na začetku in na koncih samostojno gibljejo. Tudi kanonične forme so v primitivnem bile na Belokranjskem še doma.

Belokranjska etnografska kultura je po duhu abstraktna in k idealizmu nagnjena, v njej nahajamo še zaplodke srednjega veka, kar ne pomeni samo kulturne stopnje, nego tudi nemara avtohtono vzhodnjeevropsko duševno konstelacijo.

(O p o m b a. Pesmi Zelena mala dubrava na str. 44, Spazila sem Janka na str. 46, Al je kaj trden na str. 47, Devojka je išla na str. 49, Oj javore na str. 51, Tičica mi poje na str. 52 in Bog daj na str. 57 je ujel v Adlešičih, pesmi Široko je morje na str. 54 in Tri jetrve na str. 56, pa v Preloki na Belokranjskem leta 1914. dr. J. Adlešič, na note prenesel po fonogramu N. Štritof. — Pesmi Kmetič veselo str. 45 (Dolenjska), Lepo se je (Podklanec, Belokr.) na str. 45, Našla sem ga (Krupa pri Semiču) na str. 64, Pridte pridte (Božjakovo, Belokr.) na str. 50, je zapisal Franc Kramar. — Pesmi Na bregu stoji na str. 44, Zelena mala dubrava na str. 54 je v Črnomlju zapisal Anton Plevnik. — Pesmi V ovoj crni gori (Adlešiči) na str. 46, Igraj kolo (Adlešiči) na str. 48, Letos je no lušno leto (Tri fare pri Metliki, pel Pečarič) na str. 49, Tukaj je res (Tri fare pri Metliki, pel Pečarič) na str. 50, O zelena (Črnomelj, pela Marjeta Zupančič) na str. 51, Snoč sem slišal (Črnomelj) na str. 52, Darujte (Tri fare pri Metliki, pel slepi goslar iz Pravotina) na str. 59, ter Oj poslušajte (isto) na str. 60, je zapi-

sal Ludvik Kuba. — Obe pesmi Oj Ive! je v Črnomlju zapisal Alojzij Mihelčič. — Odlomek An pauer vam znani je zapisal v Wernbergu na Koroškem Oskar Dev.)

Resume.

Belokranjci (Weißkraner) bewohnen den südöstlichen Teil des slovenisch sprechenden Territoriums und sind von allen Slovenen am wenigsten von der ethnographischen Kultur in den Alpen beeinflußt und zeigen in ihrer Volkskultur keine Einflüsse des mittelmeehländischen Kreises. Sie bilden einen Übergang zum ethnographischen Osteuropa.

Ihr Volkslied, wie es noch heute lebt, hat einen meist engen Ambitus (Sexte, Quinte, Quarte, nicht selten sogar Terz), ist harmonisch armseliger wie das Alpenlied, ist motivisch monoton und lebt vom Rythmus. Dieser neigt zur Isometrie und gebraucht wenige rythmische Standardshemen in kleineren Werten. Am gebräuchlichsten ist der $\frac{1}{8}$ Rythmus im $\frac{2}{4}$ Takte. Die Architektur neigt zum Litaneientypus AAAA oder zum symmetrischen ABAB. Die Slovenen von Bela Krajina singen zwei-, drei-, auch vier- und fünfstimmig, wobei die vierte Stimme immer mit der zweiten (Alt) in parallelen Oktaven läuft, oder aber kopieren die vierte und fünfte Stimme getreu in unteren Oktaven die oberen zwei Stimmen. Interessant sind auch die Texte der Slovenen von Bela Krajina, welche abstrakt-idealistische Parallelismen zeigen.

Die älteren Melodien in Bela Krajina bewegen sich noch in Molltonarten, einige lassen sich in Dur und Moll zugleich auffassen, darunter kadenzieren einige zum Schluß in der Dur-dominante. Diese sind mehr kroatisch beeinflußt. Einige Melodien sind auf modifizierten harmonischen Mollskalen aufgebaut, wir finden auch noch taktlose Deklamationen mit heterophoner Begleitung auf der Gusle. Solche Melodien stehen in dorischem Tonus, die Begleitung gebraucht dabei viele Quartan und leere Quinten. Unter den Kompositionsformen sind im älteren Melodienschatze von Bela Krajina auch alte diaphone Bildungen, sogar primitive kanonische Imitation wurde in Bela Krajina noch im Jahre 1914 phonographiert.

Die ethnographische Kultur der Slovenen in Bela Krajina ist abstrakt und idealistisch, in ihr finden wir noch mehrere Überbleibsel aus dem Mittelalter, was nicht nur eine Kulturstufe, sondern auch eine autochthone osteuropäische seelische Konstellation bedeutet.