

Stojan Kuret

Konservatorij za glasbo Giuseppe Tartini Trst

LJUDSKO IZROČILO SLOVENCEV V ITALIJI V ZBOROVSKIH OBDELAVAH PAVLETA MERKUJA

Izvirni znanstveni članek / Original Research Paper

Izvleček

Prispevek analizira nekatere obdelave ljudskih pesmi Pavleta Merkuja, ki pričajo o njegovem odnosu do ljudskega izročila Slovencev v Italiji in posebni pozornosti, ki jo je skladatelj namenil kompozicijskemu stilu svojih obdelav. Merku je v ustvarjalnem procesu zaživel v ljubečem binomu jezika in glasbe, ki ga je spremljal do konca ustvarjalne poti. Znal je z glasbo ovrednotiti tekst in oplemeniti glasbo s tenkočutno izbiro tekstov. Prav tako je z dokajšnjo mero zdrave narodne zavesti opozarjal, iz pozabe obujal in verjetno kot zadnji pričevalac zapustil pristno in polnokrvno narodno izročilo zapuščenih in ob rob odmaknjenih Slovencev v Italiji. Posebno zanimiv je njegov odnos in povsem lasten pristop k odkrivanju vrednot in dragocenosti ljudskega izročila, ki so bistvene pri ustvarjanju zavesti in podlaga za razvoj vsakega naroda.

Ključne besede: Pavle Merku, zbori, obdelave, ljudsko izročilo

Abstract

Folk Tradition of Slovenians in Italy in the Choral Works of Composer Pavle Merku

The article analyzes some arrangements of traditional songs by composer Pavle Merku, which testify to his relationship toward the folk tradition of Slovenians in Italy and to the special attention he gave to the style of his arrangements. Merku's creative process takes place in the midway between his two loves—language and music, both of which he nourished until the end of his career. He knew how to use music to evaluate the text and how to enhance the music by delicately selecting texts. Moreover, he, with a great deal of healthy national consciousness, revived and recorded, probably as the last witness, the genuine and full-blooded national heritage of forsaken and marginalized Slovenians in Italy. Particularly interesting is his relationship and his completely individual approach towards discovering the values of folk heritage, which are essential for developing national consciousness and the basis for the development of every nation.

Key words: Pavle Merku, choirs, arrangements, folk heritage

1 Pavle Merku, oris lika in dela

Merkujevi zbori predstavljajo velik del skladateljevega opusa, ki ni bil še obdelan, analiziran in raziskan. V tem ustvarjalnem procesu je avtor našel sebe in razvijal svojo naklonjenost in ljubezen, ki ju je celo življenje delil med glasbo in jezikom. To dokazujejo vsa njegova vokalna dela. Z glasbo je znal ovrednotiti tekst in glasbo je oplemenitil s tenkočutno izbiro tekstov. Kot živi posrednik in povezovalc je s tem zblížal nepoznano poetiko italijanske literature s slovensko (tudi ljudskih pesnikov) različnih (tudi manj znanih) avtorjev obeh narodov in jezikovnih kultur. Prav tako je z dokajšnjo mero zdrave narodne zavesti opozarjal, iz pozabe obujal in nam verjetno kot zadnji pričevalc zapustil

pristno in polnokrvno narodno izročilo zapuščenih in ob rob odmaknjenih Slovencev v Italiji. Dolgoletno zbiranje in delo na terenu je znal kot jezikoslovec in glasbenik strokovno obdelati in tako ustvariti neprecenljivo zapuščino. Njegova raznolika zanimanja in znanstvena poročila se izpričujejo v velikem številu publikacij in najvišjih priznanj ter nagrad stroke in širše javnosti. Posebno zanimiv je njegov odnos in povsem lasten pristop k odkrivanju vrednot in dragocenosti ljudskega izročila, ki so bistvene pri ustvarjanju zavesti in podlaga za razvoj vsakega naroda. Bolj ko je spoznaval še živo ljudsko izročilo Slovencev v Italiji, bolj se je zavedal njegove velike vrednosti in globokega pomena za narod in se ga veselil s sferičnostjo pogleda raziskovalca in ustvarjalca.

Slovenci v Italiji so prav po zaslugi Pavleta Merkuja uspeli rešiti pred pozabo pomemben del bogastva ljudske kulture. Rezultat teh izkušenj je na več področjih prenesel in približal našim razmeram in potrebam. Znal je podrediti nemški red slovanski polnokrvnosti in ga po bregovih Soče, Nadiže in Tera pripeljati v odprte mediteranske vode večkulturnosti. Sam je bil že od rojstva poklican, da bi povezoval in zbliževal razlike romanske in slovanske kulture in jezikov. Opredelil se je za Slovenca, ne da bi zatajil drugi (materni) jezik, s katerim je sobival že od otroštva: ravnovesje med dušo in racionalizmom, ki ga je vseskozi iskal in izražal v svojih skladbah. Zaživel je v ljubečem binomu jezika in glasbe, ki ga je potem spremljal do konca ustvarjalne poti.

2 Merkujev pristop k obdelavi ljudskega blaga

V tem prispevku želim izpostaviti pomembnost in enkratnost Merkujevega raziskovalnega dela ter njegovo veliko skrb, čut odgovornosti in dolžnosti do narodove ljudske zapuščine ogroženega in odmaknjenega dela slovenskega zamejstva. S tem povezano delo in izkustvo na terenu, ki mu je razširjalo obzorje in ga bogatilo, se z močnimi vplivi odraža v njegovem avtorskem ustvarjanju, predvsem v uporabi modulov, glasbenih segmentov (kot so melodika in ritmika) in citatov ter različnem oblikovanju priredb ter spreminjanju melodičnega tkiva ljudskih pesmi. Merku je na različne načine na novo pristopal do obdelave ljudskega gradiva in z vključevanjem sodobne glasbene govornice ljudsko pesem opremil za koncertni oder. Oba svetova se prilagajata drug drugemu, obenem ostajata jasno razpoznavna. Drugačen pogled k harmonizaciji daje priredbi oziroma obdelavi ljudske pesmi novo estetsko in tehnično strukturno podobo, zato predstavlja v njenem kulturnem polju novost. Ne moremo je več označevati kot priredbo, temveč postane pravo avtorsko delo, ki vključuje ljudsko temo. Tak pristop smo lahko srečali že v tuji literaturi pri skladateljih kot so Zoltán Kodály (1882–1967), Béla Bartók (1881–1945), Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) in Benjamin Britten (1913–1976). Pri nas se je takega načina obdelovanja ljudske pesmi prvi lotil Marij Kogoj (*Stoji mi polje, Trpeča srca, Stoji tam lipica in Sunce izhaja*).

Ker želim Merkuja umestiti v širši kontekst, ne morem mimo dejstva, da je deloval in ustvarjal v specifičnem okolju, ki ga je nedvomno zaznamovalo. Merku se je večkrat odzval na povabila raznih kolegov ter v italijanščini predaval ali bral svoja razmišljanja in izkustva o ljudski glasbi in razvoju zborovstva v zamejstvu.

Naj povzamem nekaj njegovih razmišljanj na to temo.

Zborovstvo ima v slovenski kulturi globoke korenine in je naraven, pristen izraz ljudske nuje do izražanja in izpričevanja najrazličnejših čustev. Prva značilnost je večglasno petje moških skupin in je odvisno od števila pevcev in njihove spretnosti, oziroma nadarjenosti: najredkeje enoglasno in največkrat dvo-, običajno troglasno. Zgornji glasovi se prosto premikajo in lahko svobodno improvizirajo vedno pa v osnovnih harmonskih okvirih z ozirom na ostale glasove. Bolj ko so pevci vešči in spretni, bolj je njihovo petje bogato. Te značilnosti pri romanskih narodih ni. Furlansko ljudsko večglasje je troglasno, tako žensko kot moško ali v mešani zasedbi: zgornja dva glasova pojeta v paralelnih terciah ali sekstah, spodnji glas pa je harmonski bas. Tudi v tem primeru so značilne le osnovne harmonske funkcije. Le v izrednih primerih najdemo nekaj naravnega večglasja; *trallallero genovese* v Liguriji (moško petglasje) in *tenores* v Sardiniji (moško štiriglasje). *“Prav moško petje je bila posebna odlika slovenskega zborovskega petja in ko je ta ljudska navada postopoma, kmalu po zadnji vojni odmirala, se je začelo tudi pri nas bolj selektivno in strokovno pristopati k zborovskemu petju. Velik doprinos k razvoju so omogočila razna kulturna društva, ki so prav v zborovstvo veliko vložila in tako ustvarila široko osnovo že v XIX. stoletju po koncu Bachovega absolutizma. Takrat se je politično življenje počasi sprostilo in ustanovljale so se čitalnice in čitalniška društva, ki so delovala narodnobuditeljsko. Odločilno vlogo so pri tem odigrali prav pevski zbori. Prvo čitalniško društvo Slavjanska narodna čitalnica so v Trstu ustanovili leta 1861; člani društva so ustanovili pevski zbor, ki ga je na začetku vodil Čeh, Jan Lego.”*¹

V Trstu in okolici so se za tem ustanovljali tudi drugi pevski zbori, ki so se začeli združevati v pevška združenja. Ob koncu XIX. stol. so se ustanovljala prva delavska društva (l. 1889 — Slavjansko delavsko podporno društvo), saj je bil Trst zibelka slovenskega socializma. Ta so prav tako spodbujala zborovsko aktivnost. Z ustanovitvijo Goriškega pevskega in glasbenega društva, leta 1900² in tržaškega Pevskega in glasbenega društva leta 1909 kot podružnico ljubljanske Glasbene matice (uradno so ga poimenovali Glasbena matica leta 1922), sta osnovana pogoja prizadevanju za kvalitetnejše glasbeno-pedagoško ponudbo na Primorskem po zgledu matične ustanove. To je pripomoglo tudi k ustanovitvi lastnega orkestra in zbora, kar je omogočalo organizacijo opernih predstav in koncertov v Fabianijevem Narodnem domu; prvem večnamenskem poslopju v Evropi (zgrajen 1901-1904, požgan 13. julija 1920). Po začasni prekinitvi delovanja zborov med prvo

¹ Jan Lego (1883-1906) je po nasvetu Antona Nedvčda službeno odšel v Kamnik in potem kmalu v Ljubljano, kjer je vstopil v Filharmonično družbo. Spodbujal je zanimanje za slovensko pesem in petje in bil pomemben za nastanek gibanja, ki je kasneje pripeljalo do ustanovitve Glasbene matice. Leta 1860 je bil premeščen v Trst, kjer je sodeloval s Franom Levstikom in bil med ustanovitelji tržaške čitalnice. Ustanovil je Slovensko pevsko društvo in postal njegov prvi zborovodja.

² Leta 1875 se je osnoval v Gorici zbor Slavec, ki so ga vodili trije mladi navdušenci; Anton Hribar, Josip Kocijančič in Avgust Armin Leban; najbolj odmeven je koncert Dvořákovega *Stabat Mater* leta 1907, v Fabianijevem Trgovskem domu.

svetovno vojno, se je zborovska aktivnost razvijala v smeri višjih ciljev predvsem po zaslugi glasbenega pedagoga in zborovodje Srečka Kumarja (1888–1954).³

Ta naravna in zgodovinska multietničnost, srečevanja in mešanja večjega števila narodnosti je označila tudi kulturno komponento mesta in njegovega zaledja. Romanskemu delu Trsta, ki je bil od nekdaj tesno povezan s Furlanijo in kasneje z kolonialnimi Benetkami je kot kontrapost deloval slovanski s svojim naravnim zaledjem; po Mariji Tereziji pa še v širšem pomenu besede. Odprl se je na vzhod tako gospodarsko kot kulturno. Singvereini so imeli močan vpliv na kulturno dejavnost in gospodarski bujni razcvet brezcarinskega mesta in avstro-ogrska naravnost je znatno razvila pljuča tudi novega meščanskega in delavskega razreda. Gospodarsko-geo-politični pomen, ki ga je mesto pridobilo, je pripomogel k večji kulturno-finančni odprtosti. V preteklosti je bil tržaški dialekt podaljšana roka furlanskega in je bil ta v višjem sloju prebivalstva v rabi nekje celo do začetka prve svetovne vojne. Vsaj do konca srednjega veka je bilo mesto vedno povezano s posočjem in furlanskim zaledjem. Žal iz tega časa nimamo nobenega glasbenega zapisa. Od začetka srednjega veka se furlanščini pridruži še dialekt iz Benetk, ki je postal nek skupni govorni jezik ob vzpostavitvi proste cone (punto franco) leta 1719 in kasnejšega razcveta trgovskega mesta s posegom in reorganizacijo Marije Terezije. Tako se tržaški dialekt navzame beneškega. To je čas, ko se prebujata neka povsem nova narodna zavest in lahko zaznamo prve vplive tudi v začetkih ljudske glasbe: tudi tu je prisotna mešanica vseh narodnostnih komponent. Značilni so natečaji, ki so jih razna društva organizirala z željo po nabiranju neke narodnozabavne literature, ki je v nekaterih primerih ponarodela in jih sedaj imajo za tržaške ljudske. (npr.: *Circolo artistico*, Trieste, *Concorso delle canzonette popolari*). Prvi, ki je načrtno zapisoval ljudsko glasbeno-zborovsko izročilo je bil Claudio Noliani, vendar je opredelil za stare napeve tudi take, ki izhajajo iz konca 19. in začetek 20. stoletja.”

³ Po maturi na učiteljskišči v Kopru – kjer je vodil dijaški orkester — je zaključil študij (1913) na konservatoriju Giuseppe Tartini v Trstu in uspešno nadaljeval (klavir) še štiri leta v Leipzigu pri znanem glasbenem pedagogu prof. Josefu Pembauru. Kot sedemnajstletnik je vodil pevski zbor “Hajdrih” na Proseku in “Zarja” v Rojano, s katerima je v Trstu leta 1912 prvič izvajal moderen spored slovenske vokalne glasbe (Kreka, Ravnika, Lajovica, Adamiča). Po povratku je ustanovil privatno glasbeno šolo v Škedenju in jo kasneje združil s tržaško Glasbeno matico, kjer je učil do 1924. Postal je dirigent zbora Glasbene matice in leta 1920 ustanovil pevski zbor slovenskih učiteljev v Italiji, po vzoru zbora moravskih učiteljev, ki ga je kot deček slišal. S svojim zborom Učiteljske zveze v Julijski Krajini je dosegal neverjetne umetniške uspehe, od izjemno odmevnega in uspešnega gostovanja v važnejših italijanskih mestih (Benetke, Bologna, idr); vse dokler ni italijanska oblast prepovedala vsako delovanje in onemogočila sleherni slovensko prireditve ali druženje, ter tako uničila in razpustila tudi ta zbor. Pod okriljem pevskega zbora učiteljske zveze v Julijski Krajini je izdal tudi mešane zборе raznih slovenskih skladateljev v zbirki *Prvi plameni* (1923), *Otroške pesmi* (1924, med drugimi Marija Kogoj in Emila Adamiča). Po letu 1926 je vsaka javna kulturna dejavnost pri nas zamrla in se zopet povzpne po koncu druge svetovne vojne. V kratkem loku dveh desetletij se prebudi nova zborovska občutljivost, ki se odlepi od ustaljene prakse, ki je bila vezana na narodnobudiljski vzgib. Obzorja so se odpirala in tudi v zborovstvu je zavel svež veter, ki je sprejemal kulturne interakcije in multietnična sodelovanja. Iz Trsta je kasneje Kumar po sili razmer moral v Ljubljano za učitelja in zborovodja Glasbene matice ter ustanovil s pomočjo prof. Bajuka Učiteljski pevski JUU zbor. Nato ga je gnalo (1926) še v Zagreb, kjer je vodil pevski zbor *Kolo* in poučeval na Akademiji za glasbo pa še v Beograd kot profesor in zborovodja Beograjskega učiteljskega pevskega društva *Marinković*, Jugoslovanskega akademskega pevskega zbora iz Zemuna in lastnega mladinskega zbora. Plodovito in dragoceno je njegovo delo izdajatelj in urednik: *Otroške pesmi*, (Trst, 1924) s Kogojevim prispevkom za mladino pomenijo mejnik v slovenski glasbeni zgodovini skladb za mladino. V Zagrebu je prav tako z Ivanom Grbcem izdajala od let 1933 do 1935 Grlico — revijalno zbirko mladinske muzike. Z vedno svežimi programi in novimi skladbami je aktivno spodbujal skladatelje, da so pisali zanj.

Merkù je še v šestdesetih letih uspel zapisati v strogem predmestju, njegovi najbližnji okolici in slovenskem zaledju vzdolž celotne jezikovne meje med Slovenijo in Furlanijo celo napeve, ki izhajajo iz zgodnjega srednjega veka. Ob začetku dvajsetega stoletja so italijanski zbori prepevali ljudske pesmi, ki jih v resnici tu ni bilo: bile so priredbe narodnozabavnih ponarodelih motivov raznih skladateljev tistega časa, kot so med najvidnejšimi Antonio Illesberg (1882–1953)⁴, Mario Bugamelli in Giulio Viozzi. *“Vsekakor je popolnoma jasno, da te literature ne moremo imeti in označiti kot ljudske. Tudi sama faktura teh harmonizacij nima neke velike umetniške vrednosti in ob podobni literaturi drugih evropskih narodov popolnoma zbledi; tudi zato je počasi popolnoma izginila. Nenehna povezanost in tisočletno zgodovinsko medsebojno vplivanje Furlanov in Slovencev ob meji je zanimiva in polna medsebojnih vplivov: ne pozabimo, da je bila reka Idrijca (Judrio) meja med oglejskim patriarhatom (do 1420), potem beneško republiko (do 1797) in habsburškim cesarstvom do leta 1866 (ko so se tudi beneški slovinci odločili za pristop k Kraljevini Italije; ta je že tedaj na veliko obljubljala ohranitev pravic, ki so jih ti imeli še iz časa patriarhata in Beneške republike; poseben status mejne marke je prebivalce mejnega področja povsem osvobodil tlačanstva in plačevanja davkov v zameno za stalno skrb in obrambo meje pred tujci. Habsburški Slovenci npr. takih privilegijev niso poznali). Tudi pol stoletja Francoskih vpadov in izmenjevanja gospodovanja z Habsburžani po razpadu Beneške republike ni prineslo večjih kulturno-socialnih pretresov. Kot rečeno se Slovenci v videnski pokrajini leta 1866 s plebiscitom odločijo za takratno italijansko oblast. Po letu 1918 so se jim pridružili še Slovenci iz Goriške in Tržaške pokrajine ter tisti iz Pule in Reke. Tudi takrat so vse italijanske obljube ostale neizpolnjene (po koncu te vojne je ena tretjina Slovencev od habsburške dinastije prešla pod savojsko kraljevino, kar je zanje pomenilo katastrofalen zgodovinski prelom): še več. Fašizem je postopoma omejil in zadušil vsako njihovo kulturno in socialno-družbeno dejavnost. Šele po letu 1945 (1. maja po jugoslovanski osvoboditvi mesta) je anglo-ameriška oblast nad mestom in njenim ozemljem spet vzpostavila jezikovno in kulturno društveno svobodo: enako velja za Italijo, ki jim nasledi v Gorici (septembra 1947) in v Trstu (leta 1954). Vendar doseže slovenska manjšina v videnski pokrajini narodnostno priznanje šele po tridesetih letih (od Pariške mirovne pogodbe leta 1947, prek Londonskega memoranduma in Videnskega sporazuma (1962), do Osimskih sporazumov (1975) in ratifikacije, ki jih italijanski parlament končno sprejme šele leta 2001!). Leta 2007 se dokončno odpre meja na 223 kilometrov dolgi črti od Tromeje na Peči do Debelega rtiča ob morju, kjer živijo Slovenci in jih nazadnje le poveže v enotni kulturni prostor. Idrijca je danes le administrativna meja med goriško in vidensko pokrajino. Pred približno sto leti (1915) je prav na mostu čez Idrijco, ki povezuje Visinale del Judrio (UD) in Giassèco/Jesičje (GO) počil prvi puškin strel med vojaki italijanske in avstrijske vojske; v obeh so vojsko služili tudi Slovenci. Ta tisočletna (1200 let) povezanost med sosedi (Furlani in Slovenci) je privedla tudi do naravne interakcije (medsebojnega vplivanja) med narodoma.”*

4 Illesberg je bil prvi učitelj harmonije in kompozicije Luigija Dallapiccole, ki mu je s svojim zborom (ACEGAT, v katerem naj bi pela tudi Kogojeva mama in kasneje tudi najstarejši brat, prvorojenec) v Trstu premierno tudi izvedel, “Prima serie di cori a cappella di Michelangelo Buonarroti il giovane (*Il coro delle malmaritate in Il coro dei malmammogliati*).

To lepo izpričuje npr. "beneškoslovenska ženitna" (Merkù, Pavle, 1977a) iz Nadiških dolin, ki je v teku let postala njih razpoznavni znak: *Oj, božime*. V času množične emigracije iz teh krajev postane prava ljudska himna. Bridka pesem tolikih, ki so morali zapustiti svoj dom oz. domovino in svoje najdražje: malo se jih je vrnilo. Izvor tega napeva je dobro znana furlanska uspavanka: *Sdrindulaile* (ali *Nizzulaile*) *che bambinute*, poznana po celotnem furlanskem ozemlju.⁵

"Sodelovanje med dvema narodoma je zaživel v pravi luči šele po generacijski zamenjavi, ki je uspela premostiti vse obojestranske zamere in nepremišljena spolitizirana dejanja in vse gorje medvojne, vojne in povojne dobe. Vojni sta kruto zaznamovali, spremenili in povsem sprevrgli ljudi ob meji ter njihove medčloveške odnose. Tudi razvejana in tradicionalno dobro organizirana zborovska aktivnost je pripomogla k ponovnemu zблиževanju in dejanskemu podirjanju umetelno ustvarjenih meja. Čezmejna zborovska revija Primorska poje (od 1970) je po zamislil glasbenika in organizatorja Ivana Siliča spet začela vsako pomlad povezovati zборе celotne Primorske iz obeh straneh meje: na okrog tridesetih koncertih se vsako leto predstavi nad 200 pevskih sestavov, v katerih prepeva približno 5000 pevcev." (prost povzetek in delni prevod dveh predavanj, ki jih je imel Pavle Merkù v italijanščini o ljudski glasbi in razvoju zborovskega petja pri nas: *Tendenze e linee di sviluppo del canto corale in una realtà frontiera*, Convegno internazionale, Il canto corale per l'Europa delle regioni, 2001, Trento, iz skladateljeve zapuščine na odd. NUK; in *Aquileia e la cristianizzazione degli Sloveni*, Trieste fra le culture italiana e slovena, Società Dante Alighieri, 17 marzo 1977, Trieste, iz skladateljeve zapuščine).

2.1 Širši kontekst prirejanja ljudskih pesmi in Merkujevi zgledi

Naši prirejevalci ljudskih pesmi so obdelovali ljudsko gradivo po istem "kalupu", obvezno štiriglasno z melodijo v zgornjem glaslu. To je bilo samoumevno saj se je posluh za ljudsko glasbo prebudil šele v drugi polovici XIX. stoletja, ko so vsi prebujeni narodi iskali svoje korenine v nacionalni glasbi: nastajala so društva in čitalnice, ki so gojila tudi glasbo, predvsem ljudsko. Slovenski jezikovni prostor je bil v teku zgodovine vedno razkosan. Trst, Gorica, Kras, Brda in Kanalska dolina so bili do konca prve svetovne "vojske" pod Avstrijsko nadvlado. Benečija in Rezija pa sta spadali najprej pod oglejski patriarhat, kasneje k beneški republiki, nato pa kmalu pod Italijo. *"Vse te drobne depandanse osrednjeslovenskih dežel so prisotne v slovenski glasbeni kulturi s priredbami ljudskih pesmi, ki so jih oskrbeli številni skladatelji in jih slovensko osredje sprejema že zdavnaj kot vseslovenske. Beneški kraji pa so še vedno daleč od tega, da bi jih osrednji Slovenci (mednje prištevam tudi Tržičane in Goričane, saj po svoji zgodovini spadajo sem) poznali in spoznali za svoje."*⁶

5 Furlanska uspavanka *Sdrindulaile* je istovetena z melodijo *Ecce ancilla Domini* (Viden, kodeks 324, XII. stol.) (Merkù, Pavle, 1977a) in z malimi odstopanji celo na tridentinskem, kjer jo poznajo kot priprošnjo: *Santa Lùzia* (Merkujeva priredba za enake glasove, SSA, 1990).

6 [...] *Ker so beneški Slovenci prav tako Slovenci kakor vsi drugi Slovenci, saj govorijo čez tisoč let slovensko, branijo slovensko ljudsko izročilo in pojejo slovenske pesmi, sem se čutil kot skladatelj (in kot Slovenec) dolžnega, izpričati vsem (to je osrednjim Slovincem s Trstom in Gorico vred pa še njim samim) njihovo slovensko pesem."* (Merkù, Pavle, 1981c)

Za Merkujevo delo je pomenljiva seldeča anekdota:

Snemal sem v kraju blizu Čanebole, v Podrati. Sredi avgusta, ker je to čas, ko se emigranti vračajo na svoje domove. Med snemanjem moškega vokalnega kvinteta sem opazil, da starejša člana jokata. Ob koncu sem pristopil k njima in ju povprašal čemu. Odgovorila sta mi: "Že petindvajset let ne pojemo več... (petindvajset let je ena cela generacija!) (zapis, Spinozzi Monai, Liliana, 2007)

Skoraj do konca XIX. stoletja je bil pojem ljudsko, zelo široko obč. Skladatelji so se oprijemali enega ali drugega stilema ljudskega izročila ne da bi se preveč ubadali in zanimali, kaj šele dokumentirali o izvirnosti tega. Spomnimo se ljudskih motivov, ki sta jih v klavirski literaturi uporabljala tako Liszt kot Brahms in jih imenovala madžarske s prizvokom romskih modelov: ljudski duh kot citati in z njim ustvarjanje nacionalnega izraza (nacionalno zanjilno in hkrati "nefolklorno") Wagnerja, Smetane, Dvoraka, Chopina, Čajkovskega, Liszta in Sibeliusa ter Albeniza, Granadosa, de Falle."⁷

Nekaj podobnega velja za okruške turških maršev z romantičnimi prizvoki (*marcia turca*) v klasicističnem obdobju. Za Merkuja so bile bolj pristne teme in uporaba tarantel, barkarol in forlan iz prejšnjega stilnega obdobja, kjer so se skladatelji opirali na izvirne ritmične modele ali so jih uporabljali kot vzgib umetnih in avtorskih skladb. Ni bilo jasne ločnice med ljudskim, poljudnim in ponarodelem (ljudskim, narodnim in narodnozabavnim). Nekatere pesmi so to bile samo po tekstovnem izvoru in so kasneje ponarodele. Šele ob koncu XIX. stoletja so se nekateri skladatelji drugače lotili tega problema in skušali postaviti višje kriterije in jasna merila. Priredbam ustnega ljudskega izročila so povrnili verodostojnost in jim dvignili umetniško-kulturno vrednost. Zanimiva je Merkujeva razlaga in lastno spoznanje, da je ta proces zajel celotno Evropo in Ameriko, a nekako obšel Nemčijo in Italijo; nemško govorečo Evropo, ki ji je prav ljudska pesem postala osnova za glasbeno slovnico-teorijo klasicizma: "*V glasbi klasicistov in zgodnjih romantikov (nemških in avstrijskih) se odraža morfološka struktura nemške ljudske pesmi, ki je matematično in simetrično urejena. Fraza je sestavljena iz homometričnih taktov, ki sledijo osnovni shemi: 2+2+4+8. Ob koncu XIX. stoletja in v prvih treh desetletjih XX. stoletja so se mnogi skladatelji uprli tej nemški klasični togosti in začeli uporabljati asimetrične forme ter ostale kombinacije. Ustvarjali so različne in drugačne priredbe ljudskih pesmi: bogatejše v glasbenih parametrih (ritmično-melodičnih), mnogo bolj žive in izrazno bogate. Temu se nemška uniformiranost ni mogla več primerjati. Nemške ljudske glasbe ni bilo mogoče spremeniti. To uspe šele Hugo Diestlerju, da prebije okove bogate preteklosti, ki so jo nemški skladatelji vestno in predolgo spoštovali.*" (vse kar je v narekovajih ležeče, je prosto povzeto in prevedeno iz predavanja, ki ga je imel Pavle Merku v italijanščini o ljudski glasbi in razvoju zborovskega petja pri nas: *L'elaborazione corale dela canto di tradizione orale nell'Europa del XX secolo*, *L'elaborazione del canto di tradizione orale fra le pastoie teoriche e i profumi della terra*, Convegno sul canto di tradizione orale, 2001, Nuoro, iz skladateljeve zapuščine).

⁷ Folklorni element je del gradiva, "*romantično občutje v nacionalnem duhu*" [...] "*poudarek na umetnem in ne na ljudskem*" (Klemenčič, Ivan, 1999).

Konkretnější premik k uporabi zoper togosti nemške šole je Merkù zaznal še pri dveh velikih, prevečkrat pozabljenih in zapostavljenih skladateljih. Najprej pri litvancu Mikaloijusu Konstantinasu Čiurlionisu (Vilnius, 1875–1911, ki je po šolanju v Varšavi in Leipzigu deloval v litvanski prestolnici od leta 1899 do leta 1909 (končal je v norišnici); ploden je bil predvsem v klavirski literaturi in zborovski produkciji (pomembna so tudi njegova redka simfonična dela). Prav v zborovskih priredbah litvanskih ljudskih pesmi je v morfološki analizi strukture skladb Merkù opazil velik odstop v asimetričnosti oblik: $(4A+4B+4B; 3A+3B+3B)$ in elisastih $(2+2+3)$ ali $(3+3+7+7)$. Čiurlionisu je priznaval, da je bil med prvimi, ki je znal iz ljudske glasbe prenesti potrebno življenjskost in novih idejnih spodbud, ki jih je potem prenašal v koncertne dvorane, ne da jim bi spreminjal naravni izraz, nasprotno, dodal jim je spodobnost, ohranjal prvinskost in svojskost ter ustvaril novo zavest in občutljivost, ki jih prejšnje obdobje ni poznalo. Čeprav harmonije točno odražajo čas, v katerem so nastale in šole, iz katerih so izhajale, je novost morfološka struktura priredb in nova zavestna občutljivost ter spoštovanje do izvora pesmi. Enako je Merkù govoril o priredbah velikega tržaškega skladatelja Marija Kogoj (1892–1956; tudi on je bil sin slovenskega očeta in italijanske matere.) Za primer priredbe ljudske pesmi je navajal, *Stoji, stoji mi polje*, (z Murskega polja; Karel Štrekelj, Slovenske narodne pesmi, št. 1193); značilno slovensko ljudsko pesem, ki jo je pel moški zbor in začel bariton, ki se mu je pridružil bas v harmonski spremljavi in nato eno, dvo ali troglasje v tenorju, vse je bilo odvisno od spretnosti in veščine pevcev, ki so peli v skupini. Ti so več ali manj prosto improvizirali in preprosto harmonsko sproti prirejali svoje štime. Podobno je postopal Kogoj, ki je za priložnost priredil pesem za mešani zbor, inovativno (po Merkuju – genialno) začel skladbo enoglasno v tenorju, enoglasno kot v navadi ljudskega petja. O Kogojevih obdelavah in uporabi ljudskih pesmi tudi Borut Loparnik trdi, da sodijo *“med najboljše, estetsko in vsebinsko najbolj dognane koncertne oživitve našega folklornega izročila.”* z izredno umetniško vrednostjo. (Loparnik, Borut, 1968).

Osrednje muzikološko izhodišče raziskave je način oblikovanja priredbe in netransformativnost ljudskega gradiva v odnosu do sodobnejših prijemov ter ugotavljanje, da je odnos do značilnosti enega in drugega glasbenega segmenta zelo jasn; ljudska tema ostane vedno nedotaknjena in pomeni izvor glasbenega ritmično-melodičnega materiala, modulov ali vzorcev in okruškov, s katerimi skladatelj gradi in ustvarja svoj kontrapunkt oziroma citate tudi v svoji avtorski glasbi (solistični, komorni in orkestralni, celo operni).

Po Marjetki Golež Kaučič (1998, str. 61) *“slovenska ljudska pesem v današnjem času živi v treh oblikah: v živem ljudskem ustvarjanju, petju ljudskih pesmi, v poustvarjanju ljudskega na sodoben način in v literarizaciji ljudskega, kot se kaže v jemanju ljudskih odnosnic v sodobno slovensko poezijo.”* Merkù je imel zelo jasno predstavo o tem, kaj je ljudska pesem in kako bi jo lahko ohranili v čim izvirnejši obliki, ne da bi jo izmaličili, razvrednotili ali oropali sporočila, pomena in namena, zaradi katerega je nastala in se ohranila do danes. Ljudska pesem je nastajala med ljudstvom, živela in se ohranjala prek ustnega izročila, vezana je bila na določen kraj in namen: večkrat je bila izvajana v določenem koledarskem obdobju ali v okviru določenega opravila oz. navade. Takoj, ko

jo celo ljudski pevci pojejo zunaj tradicionalnega okvira in ne glede na njen namen ali ko jo priredimo, ni več ljudska pesem; "*temveč postane muzejski eksponat ali učena prireditev*." (Merkù, Pavle, 1989b). Nastala je iz ljudstva in ji ne poznamo ustvarjalca. Vedno se je zgledovala po učeni in umetni pesmi ter sprejemala njene oblike in izrazne načine, govorce. Enako je umetna pesem vedno črpala in se oplajala s prvinami ljudske.

Merkù se ni imel za etnomuzikologa in če je kdaj tako nastopil je bilo samo zato, ker je njegovo znanstveno in raziskovalno delo ustvarilo možnost, da je nekaj izdal: zanimala ga je predvsem presaditev ljudske glasbe v novo kulturno posodo in, kot je spoštljivo govoril, gre pri njem za "oplajanje" pri koreninah naše nacionalne glasbene kulture. Zbiranje etnografskega blaga s snemanjem na magnetografski trak na terenu je – kot je sam zapisal v uvodu prve knjige *Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji*, (1976) – začel za potrebe dokumentiranja oddaje *Beri, beri, rožmarin zeleni*. Uvedla jo je slovenska postaja Trst A italijanske radiotelevizije (RAI), da bi k poslušanju pritegnila tudi prebivalce iz Benečije. Merkù je za to priliko lahko oddajal ljudske pesmi in povedke v narečju, ki jih je sproti posnel na trak od pričevalca do pričevalca, od vasi do vasi. Začel je sistematično od tromeje na Peči tja do Miljskega zaliva. Načrtno je predelal vse tri pokrajine, kjer živijo Slovenci v Italiji: vidensko, goriško in tržaško. Resen pristop je bil na začetku, kot je samokritično pripovedoval, premalo znanstven in sistematičen. S pomočjo prijateljev etnografov iz Slovenije in Furlanije - Julijske krajine je zapise sproti dopolnjeval, metodološko nenehno razvijal in izboljševal. Gnala in vodila ga je splošna kulturna radovednost, ki ga je spremljala in postala konstantna skozi njegovo celotno ustvarjalno življenje. Prirojeno mu je bilo zanimanje za kmečki svet, iz katerega so izhajali njegovi predniki. Največkrat se je za strokovno pomoč ali nasvet obrnil do dveh prijateljev, ki ju je spoznal že med študijem v Ljubljani: dr. Zmagi Kumrovi pri Glasbeno narodopisni sekciji ISN Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani in dr. Milku Matičetovemu pri Inštitutu za slovensko narodopisje pri isti Akademiji. Vedno jima je bil hvaležen za vse dragocene nasvete in jima izrekal "*zahvalo, ki jo učenec dolguje učiteljema*" (Merkù, Pavle, 1976b). Rad se je posvetoval tudi s kolegi strokovnjaki v Italiji, ki so se s podobnimi raziskavami ukvarjali že pred njim, to so bili: Giuseppe Radole (duhovnik in dolgoletni profesor na Konservatoriju v Trstu), Claudio Noliani in Gaetano Perusini. Na začetku je za specifične potrebe dokumentarne oddaje snemal predvsem ljudske pesmi. Med raziskovanjem na terenu in snemanjem je kmalu sproti odkrival in beležil vsakovrstno etnografsko blago, ki ga je analitično beležil z velikim vsestranskim znanjem in kasneje uporabljal in vključeval v oddaje. Nalezal se je prave raziskovalne strasti in nenehno sproti izpopolnjeval blago z dodatnim vedno novim dokumentarnim gradivom. Kot etnolog je izbiral izvirmo stališče, kot glasbenik pa vedno iskal etnično dimenzijo zvoka. Pritegnili so ga instrumentalna glasba (npr.: tudi pritrkavanje), povedke, vraže, zagovori, magični obrazci, ljudske molitve in vse, kar je bogatilo in izpričevalo življenjskost kraja v ljudski kulturni dediščini. Vse je zapisoval filološko točno z neštetimi odenki in variacijami, ki jih je sproti pripisoval in dopolnjeval že zbrano; cenil je vsako malo raznolikost in spremembo pri besedilu ali sami motiviki. Sočasno pa je kot strokovnjak jezikoslovja in dialektologije zapisal in ustvaril dokument, čitljivo pričo pristnega govorjenega jezika z dragocenimi posnetki. Zavedal se je enkratnosti ustnega izročila, ki je že tedaj iz dneva v dan izumiralo in se za vedno izgubljalo.

Vsakovrstna pripovedovanja ljudi, ki jih je poslušal v živo in beležil, nam pričajo o kulturni zavesti slovensko govorečih skupnosti zahodnih Slovencev, predvsem tistih, ki so ostale tako ali drugače odrinjene in pozabljene, a so že tisočletje in več govorile slovensko. Ti jezikovni otoki in polotoki izpovedujejo ponos in neizpodbitno pripadnost, ki se nikoli ni vdala pozabi in zamolčanosti. So dokaz privrženosti, naklonjenosti in pameti ljudi, spomeniki izraznega bogastva naše skupnosti, ki jih ni hotela pozabiti. Obenem se lahko z grozo zavedamo, da bi jih za vedno izgubili, ko bi jih Merkù ne posnel, zabeležil in kasneje izdal. To je čutil kot svoje poslanstvo tako jezikoslovca kot glasbenika. Poglavlje *Jezik* iz njegove knjige *Poslušam* (Merkù, Pavle, 1983) priča o njegovi občutljivosti, spoštljivosti, ponosu in ljubezni do jezika, do glasbe v jeziku in do slovenskih narečij. Ovrednotiti je želel prav tiste, ki so jih drugi zanemarjali. Obiskoval je preproste ljudi Terske in Karnajske doline, zaselke v Černjeji ter prebivalce Kanalske doline; tiste najbolj zamolčane in odrinjene.⁸

Znal jim je prisluhniti in zabeležiti vsak na prvi pogled nepomemben element in nabral pričevanja ter pripovedovanja o navadah, v katerih se molitev, procesija in magija mešajo brez prave ločnice. Iz Rezije je rešil pred pozabo zamolčane in pozabljene nabožne ljudske pesmi.⁹ Vedno je bil pozoren in občutljiv na dejstva, malenkosti in najmanjše človeške občutke, ki jih ni mogel prenesti na trak in kasneje v zapis. Doživeto in do potankosti barvito je zabeležil enkratnost izkustev s preprostimi ljudmi, kar nam jasno in neposredno izpričuje Merkujev posluš do podrobnosti, ki so živo spremljale dokumentiranje na terenu.¹⁰ Razgledanost in radovednost sta mu pomagali, da je zaznal

8 "Če hočeš doseči Plešišča od Njivice, se moraš povzpeti po neasfaltirani, ozki, a dobro prevozni cesti na Bardo, Sedlišca in naprej proti Viškuorši. Vendar se ti pred to vasjo lahko zgodi, da se moraš ustaviti, ker je hudournik odnesel most. V tem primeru moraš nazaj v dolino Tera do Čente, okoli vse Barnadije do Nem in po dolini Karnahte do Tipane; od tu še gor na grebene, odkoder imaš čudovit razgled proti severu na zadnje terske vasi pred mejo: Viškuorša in Brezja sta največji med njimi. Od teh grebenov se spustiš po vijugasti cesti proti vzhodu do Plešišč, ki ležijo komaj tri kilometre od meje; onkraj meje je Breginj. [...] Tako se zna zgoditi, da naletiš prav v teh vaseh na dragocene redkosti in unikate. Tu Plešiščah je na vsem lepem domačinka povedala, da je njena teta Anita pela pesem *Tam dol teče voda Rajna* in jo je tudi sama zapela. Tako sem lahko posnel na trak melodijo te redke in stare pesmi, ki je bila doslej neznana. A še tekst je znan po eni sami različici v Štrekljevi zbirki (*»Tam mi teče voda Rajna«*). Napev je starinski in preprost, verjetno je preživel tu v zavetju in brez kontaminacij vsa stoletja od nastanka — vsekakor pred reformacijo, ko so Slovenci še hodili na romanje v Köln — do danes. (Merkù, Pavle, 1968)

9 "[...] tradicionalne cerkvene pesmi. Od polovice XIX. stoletja naprej so si prizadevali iztrebljati jih kakor plevel, da bi postale obrobne, smešne samim ljudem, in jih zamenjali z novimi: stotine narečnih besedil, na na katera se je skozi stoletja opirala vera ljudi, so bila na mah označena kot zastarela, praznoverna, celo magična. Merkuju smo dolžni priznanja za izjemen prispevek pri premagovanju predsodkov, omalovaževanju. [...] vrača nam ustvarjalno sposobnost ljudskega izročila v celoti: še plodno, še sposobno kltija." in še "[...] slovensko izročilo je izključno kmečko in prosti padec kmečke kulture povsod neizprosno ogroža njegov ostanek." (Gri, Gian Paolo, 2003)

10 "Prvi se je ojunčil Bip. Našli smo ga bili v brajdi, ves črn je bil od zemlje. Cez nekaj dni bo dopolnil sedemdeseto leto, a je ves c'vrst. Lase, ki sivijo, mu venomer pokriva kapa. Bip je njega dni delal na Jesenicah, me laže razume. Zato tudi vpleta v pripovedovanje vse polno izrazov z onstran namesto domaćih narečij. Tako rec' e na primer miesto namesto četat, kar bi nedvomno rekli vsi ostali v tej družbi; pravi gnali namesto nali, pravi strieha namesto kouvjárt. Kljub temu mu sledim s težavo, zakaj govori neznansko hitro in strašno brbotin in žre glasove. [...] Letos spomladi sem spoznal tana Njivici pripovedovavko srednjih let, ki je pravo nasprotje starega Bipa. Temperamentna in glasna je sicer kakor oni, vendar govori jasno in počasi, da uživaš ob vsaki njeni besedi posebej. [...] Kar sem prej zapisal o pripovedovanju pravljic, ki je tudi glasba in gledališče, velja v polni meri za Džeefa. Njegov glas je močan in prijeten; pripovedovanje počasno in dinamično zelo razgibano; dinamika in muzikalni naglasi ustvarjajo zelo prijetno melodijo. Pri tem pa Džeeff podoživlja dogodke in jih posreduje poslušavcu s prepričljivostjo odličnega gledališkega igravca. [...] Džeeff govori glasno in jasno, nikogar nisem v ti vasi slišal, ki bi rabil tako čisto narečje, saj leži vas na bregu, kjer se tersko območje prevesi že na soško stran

vsako dragocenost, ki mu je bila prenešana in ponujena. Razumel je, da je verjetno *zadnji tramvaj* med generacijami, ki bo ta pričevanja, navade in spomine lahko rešil pred pozabo.

Do ljudi je zato pristopal ponižno, spoštljivo, a vedoželjno in jim bil do konca hvaležen.¹¹ Spoznal je vrednosti tega narodovega ljudskega zaklada, ki so mu ga ljubeče odkrivali in predajali. Z njim je postopal kolikor je bilo mogoče kritično in znanstveno tudi v širšem pomenu.¹² Vestno je zapisoval ime in vzdevek vsakega pevca ali pevke in živo, spoštljivo, slikovito in z ljubeznijo opisoval njihove značilnosti, da se nam ob prebiranju vsakič znova polnokrvno prikažejo.¹³ Tehtnost in tudi znanstveno vrednost njegovega dela so lahko kmalu spoznali vsi, ko je redno objavljajl svoja odkritja. Raziskave so zajemale multidisciplinarno področje, od dialektologije do etnomuzikologije. Kot jezikoslovec se je posvečal problemom zgodovine jezika, leksikografije, imenoslovja: osebna imena, priimki, vzdevki in toponomastika so mu bili lep izziv, ki mu je rad prišel do dna. Njegovo glasbeno ustvarjanje je bilo usmerjeno v prihodnost, etnomuzikološke in jezikovne raziskave pa so zajemale v preteklost, vse do srednjega veka. Spretno je to združeval, se ob njih napajal in oplajal. Sledove preteklosti je prenesel v svojo glasbo in jo bogatil s pristno ljudsko srčnostjo.

Vse zbrano in dokumentirano je objavil v temeljni antologiji *Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji* (Založništvo tržaškega tiska, Trst, 1976) in krajši drugi knjigi *Tonanèna tonanèr*

in so vplivi obsoških govorov in celo nevtralne pogovorne slovenščine zelo kazni. Dolgi vokali, dvojno naglašanje, muzikalni naglas, artikulacija posameznih glasov pridejo v njegovem pripovedovanju do zgladne veljave; užitek ga je poslušati. Tako čisto in jasno govori, kot da ni preživel desetletja v Franciji. " (Merkù, Pavle, 1968)

- 11 "[...] svojim gorjancem in kmetom ljudem iz mestne periferije, rokodelcem, delavcem, gospodinjam, starcem, invalidom, ki so mi dolge ure peli in pripovedovali mi so me sprejeli, tujca in motivca z magnetofonom in fotografskim aparatom, zvezki in peresi, v svojo hišo, ki so mi razkrili svoj svet, svoje življenje, svoje srce. In duhovnikom, učiteljem, intelektualcem iz onih krajev, ki so mi z veseljem pomagali in svetovali. Njim dolgujem veliko več mimo 'strokovnega sveta', kakor to s tehničnim izrazom imenujemo: od njih sem prejel notranjo bogatitev, pričo človečnosti, življenjske nauk, kakršnega mi ni dala nobena šola in nobena druga kultura poprej. Oni so zagotovo virus one neozdravljive bolezni, zaradi katere sem – etnografom navkljub – še navezan na etnografijo." (Merkù, Pavle, 1976b)
- 12 "[...] narečje *sámo*, ljudsko pripovedništvo, ljudska verovanja, ljudska materialna kultura vse to sestavlja ono ljudsko kulturo, na katero se je slovenski človek v preteklosti vedno opiral, ko je iskal odgovor na vprašanja, ki mu jih je postavljajl vsakdan. To je bila enotna, organska kultura, ki jo danes skozi izročilo raziskujemo in spoznavamo. Našemu kmetu je v preteklosti le cerkev nudila, kolikor mu je, odgovore na osnovna bivanjska vprašanja in mu narekovala moralne kategorije, po katerih se je imel ravnavati. Ljudska kultura pa mu je dajala mnogo širšo in nadrobnejšo védnost o delu, o obnašanju, o obstoju, o zunanjem svetu. Oblast pa je v povojni evforiji pometla s to ljudsko kulturo z enako vnemo, s katero je pometla z vero: enostavno je oboje poenotila pod geslo praznovorje: v zameno je ponujala papirnato teorijo in nove dogme brez kulturnega zaledja. [...] Študij ljudske kulture nam lahko lahko pomaga spoznati našo preteklost, našo zgodovino, naše korenine, to je same sebe." (Merkù, Pavle, 1983)
- 13 "Od dne (23. januarja 1966), ko mi je cerkveni pevski zbor s Štoblanka – in posebej Bažilija Bernjak, nadarjena slepa pevka z neskončnim repertoarjem – zapel v mikrofonske prve nadiške pesmi, sem začutil, v katero smer mi je uravnati skladateljske misli in napore. Iz hvaležnosti najprej. In Nando Namor, Pr Búlariji v Trinku, véliki invalid od prve svetovne vojske, ki mi je pri osemdesetih pel z živim tenorjem ure in ure dolgo pri prvem in drugem in tretjem obisku in se je bal, da mi ne bo utegnil pred smrtjo zapeti ves repertoar, ki ga je znal. In tako še žené in čéčice v Marsinu, v Čeneboli, stari in emigranti v Podratih, Marica Modarjana v Plestiščih, babé v Reziji, dvanajst domačinov v Ukvah. Kdor pojde za mano v te kraje bo našel le del tega, kar sem mogel zapisati pred potresom. Iz hvaležnosti in dolžnosti do njih torej. Priredba je končno edini način, da spravim te pesmi v koncertno dvorano in radijski spored in izpričujem ljudsko kulturo v zatonu" (Merkù, Pavle, 1981c)

(ed. Pizzicato, P. 398 E., Viden, 2003), s katerima je utrdil in potrdil identiteto Slovencev v Italiji. Dodana vrednost in pomembnost teh izdaj je njuna dvojezičnost. Vsako posamezno enoto je prevedel v italijanščino. Razen izjem, pri katerih gre za objave zapisanih besedil, so vsi magnetofonski posnetki, zapisani v fonetični transkripciji in tako ostajajo primeren temelj za študij narečij in to ne le za njihovo fonološko, ampak tudi morfološko, sintaktično in semanticno jezikovno ravan. V knjigi je približno 600 izvirnih primerov naše duhovne kulture v obliki pripovednih in lirskih pesmi, razporejenih po letnem in življenjskem ciklusu, plesnih, poskočnic, otroških posmehulj, pivskih pesmi, pravljic in pripovedk, molitev, legend, mitologije, zagovorov in pregovorov, urokov za ljudsko zdravljenje, iger, opisev običajev in glasbil (celo kuhinjskih receptov). Obsežno gradivo je sistematsko porazdelil na tri pokrajine Furlanije - Julijske krajine, v katerih živijo Slovenci v Italiji, na njihove občine in vsa narečna območja: brkinskega, nadiškega, terskega, rezijanskega in ziljskega, kar predstavlja eno najbogatejših zbirk etnofonskega gradiva. Tako količinsko kot kakovostno je najpomembnejše gradivo našel v Beneški Sloveniji in v Režiji: saj „[...] *sta menda edina dva dialekta, na katera ni vplivala slovenska kultura. To se pravi, da sta ohranila do danes davno in integralno kmečko pristnost, ki je iz drugih dialektov zdavnaj izginila. Užitek za ljubitelje jezika kakor za jezikoslovca. V njih mrgoli starinskih izrazov, posebnih vez in pomenov, toliko posebnosti, ki se ob njih lahko le bogatimo.*“ (zap. Legiša, Drago ali Jeza, Franc, 1970). Zaradi razčlenjene orografije ter zaradi zgodovinske izolacije je Merkù v Benečiji in v Režiji našel še bogato etnografsko gradivo, ki je drugje že izginilo.

Etnomuzikološka izkušnja (po letu 1965) ga je zaznamovala in spremenila njegov pogled na glasbo. Kot večina slovenskih skladateljev je ljudsko pesem površno poznal in podcenjeval. Odkril pa je ogromno bogastvo, iz katerega je lahko črpal tako vsebinsko kot oblikovno. Njegove priredbe niso ljudske v strogem smislu besede, kljub temu pa so postale zelo priljubljene. Večkrat je o svojem izkustvu z ljudsko glasbo in odnosu, ki ga je razvil, predaval in kritično pisal. Zavedal se je, da so ljudski glasbi škodli dnevi, sodobna pa se v svojem raziskovanju odmika od publike.

3 Praksa: Merkù kot prirejevalec

Ljudske pesmi je Merkù začel prirejati zelo zgodaj. Leta 1947 je kot študent na ljubljanski univerzi zapisal svoj prvenec, priredbo kraške pesmi *Dekle, dekle ...*, ljudsko iz Dobravelj (zabeležena tudi kot ljudska iz Ponikev pri Avberju), (NZ 1953, str. 76) po zapisu Riharda Orla, poznano po stereotipni in šablonski harmonizaciji Brede Šček: po načelih nemške tradicije, takratne občutljivosti in racionalnosti, ki so jo učili izhajajoč še iz klasicizma; načina, ki se je še utrdil v obdobju romantike. Zagovarjal je zelo jasno stališče do ljudske glasbe, ki ga lahko povežemo in izpeljemo iz podobnih pogledov Marija Kogoja v svojih zapisih in člankih o ljudski glasbi (v skladateljevi zapuščini, ki jo hrani glasbeni oddelek NUK); *“Kar se tiče harmonizacije narodnih pesmi, mislim, da ni harmonizacija sama sebi cilj, nego da imamo doseči oni izraz, ki ga ima pesem v ljudstvu, nekak duh mase [...]”* (Kogoj, Marij, 1914) *“Če hočemo kaj doseči, bodimo dejanski. Vsakdo naj komponira, kakor misli, da je prav. Tako tudi bo prav. Prav zanj in za vse. Ali naj bo narodna pesem izhodišče za našo muziko ali le človek sam, to mora vsak ustvarjajoči zase*

določiti sam.” (Kogoj, Marij, 1924) *“Treba je priti do golega izraza, se pravi, priti do svoje osebnosti [...]”* (Kogoj, Marij, 1922).

Ljudska glasba je bila pri nas v romantičnem obdobju posebna vrednota, povezana s prebujanjem in gojenjem narodne zavesti. Na prelomu stoletja se je sicer glasbena govorica počasi sproščala in zmerno podajala v modernejši vode, vendar se razmerje do ljudske glasbe ni spremenilo. Le z zapisovanjem in proučevanjem na terenu so nekateri skladatelji posvečali glasbi različno pozornost in dobili popolnoma drugačen pogled nanjo. Skušali so podčrtati in izluščiti njene enkratne posebnosti in značilnosti. Pomembno delo, ki ga je Bartók opravil na etnomuzikološkem področju, je imelo velik vpliv na ustvarjanje skladateljev vzhodne Evrope in je postalo zgled in dejansko *“razvodje, ki ločuje dva nespravljliva svetova.”* (Merkù, Pavle, 1989b) Tudi pri nas je za ljudsko glasbo opaziti novo zanimanje in novo razmerje pri njenem prirejanju predvsem po zaslugi Franceta Marolta in Matije Tomca: *“Pahljača možnosti se razpre: sredstva, ki jih uporabljajo sodobni skladatelji, so izredno bogata in raznolika, kakor je različen pristop k ljudski pesmi. Ko ima skladatelj terenske izkušnje ali se posveti študiju ljudske glasbe, potem lahko izbere številne poti, to je odvisno od samega nazora ali tudi od posamezne skladbe in priložnosti. Od popolne zvestobe ljudskemu vzorcu, se pravi njegovega natančnega citiranja v priredbi, mimo svobodnejše in bolj umetelne arhitekture pri gradnji skladbe do popolnoma izvirne skladbe, ki uporablja izrazite module ljudske pesmi, utegne vse postati enako tehten in zadet spomenik ljudski kulturi.”* (Merkù, Pavle, 1989b)

Na različnih predavanjih na to temo in v svojih priložnostnih esejih je Merkù vneto zagovarjal svoja stališča: po njegovih besedah naj bi se bil skladatelj zmožen osvoboditi vseh možnih kalupov in teoretičnih omejevanj o načinu prirejanja in bi se raje posluževal svojih lastnih spoznavanj, izkustev, prepričanj, osebne razgledanosti, kulture in občutljivosti. Le tako bi lahko vzpostavil novo vez med ljudsko glasbo in današnjim glasbenim občestvom. Po Merkujevem prepričanju velja to v enaki meri za zborovodjo, ki ima prav tako proste roke pri izbiri načina, občutljivosti in okusa pri sestavi programa: tako kot skladatelj mora iz svojega zornega kota opravičevati svoje izbire in jih prepričljivo predstavljati poslušalcem. Leta 1981 je v Ljubljani izšla njegova avtorska zbirka zapisov, harmonizacij, priredb in obdelav ljudskih pesmi za mešane, ženske in moške zборе. Sledi ji manjša zbirka, ki jo je Merkù napisal l. 1984 po naročilu rimske založbe in je v celoti napisana za šolske otroške ali mladinske zборе; v njegovem opusu je še nekaj različnih ljudskih obdelav, ki so nastale ob različnih prilikah ter nekaj samospევov, kjer je avtor ohranjal intaktno ljudsko predlogo in jo podkrepil s povsem originalno, največkrat klavirsko spremljavo z najbolj drznimi prijemi po zgledu Benjamina Brittna.

3.1 Ljudske pesmi Slovencev v Italiji

(1981, ZKOS, ed. IDSS 27, Ljubljana)

V zbirki je avtor zbral 28 skladb s Krasa (Doberdob), iz Kanalske doline, Rezije in Benečije za mešane (14), moške (12) in ženske zборе (2). Gre za antologijo priredb in

obdelav ljudskih pesmi, izraz ljudske ustvarjalnosti, ki zajema fantovske, ljubezenske, nabožne, vojaške in druge pesmi. Pesmarico je izdala Zveza kulturnih organizacij Slovenije v Ljubljani (obsega 72 strani in je izšla v 320 izvodih) in je 27. številka edicije Izbrana dela slovenskih skladateljev. Za opremo je poskrbela Jasna Merku. Največ je beneških ljudskih (15), ki so večinoma zapisane v (od) Trinku(a), Štoblanku in Podutani, rezijanske (8) pa izvirajo predvsem iz Bile in Učje; zbirko zaključujejo štiri ukovske (iz Ukev v Kanalski dolini) priredbe za moški zbor. Edina kraška je iz Doberdoba. Z nekaterimi njegovimi pesmimi iz Beneške Slovenije smo se srečali že v zbirki *Petnajst beneških pesmi* (Trst, 1975). Plod petnajsetnega zbiranja ljudskih pesmi, za katerega se mu je zdelo nujno – kot je sam pravil – da jih v prirejeni obliki posreduje poslušalcem v koncertnih dvorinah in ob radijskih sprejemnikih in jih tako vrača v kraje, od koder prihajajo. Avtor je dodal slovarček beneških, rezijanskih in nadiških narečnih izrazov in navodila za izgovorjavo: *“Če so Benečani in Rezijani (pa seveda Krašovci, Brici, Ziljani) ohranili skozi tisočletje te in take ljudske pesmi, potem imamo (in imajo) pravico, slišati jih take, kakor so žive prišle do nas. In zbori, ki danes pojejo vsako umetno pesem v izvirnem jeziku, lahko pojejo tudi vsako slovensko ljudsko pesem v njenem narečju.”* (Merku, Pavle, 1981c) Merku se je v svojem postopku izogibal stereotipnih pogledov in zasnov, vnašal je nova zvočna in sozvočna obeležja, a vendar ohranjal izvirnost melodije in ritma. Bežal je od znanih prirejevalskih kalupov in iskal vzpon k samosvojemu oblikovanju ter svoji poti. Izkazalo se je, da je oboje trdno začrtoval. Nov pristop je dorasel in razvil ga je v zrel in polnokrven svet: od prastarih srednjeveških (sakralnih) besedil, do trpkih, življenjskih rezijanskih pesmi in beneških ljubezenskih ali vojaških zgodb. Vedno je skušal najti ravnovesje med dušo in racionalizmom; ljudsko pesem je ohranjal nedotaknjeno z raznimi sodobnimi pristopi, tako v vodenju glasov kot v harmonskih tvorbah, ki so večkrat trenutni, naključni rezultat vodenja horizontalnih kontrapunktov in linij, ki so mu bile bolj pomembne. Vsakemu glasu je puščal spevnost in jasno funkcijo v polifonem stavku. Uporabljal je vse znane klasične postope imitacije, variiranja ali samo ponavljanja značilnih okruškov – modulov. Merku je izhajal iz tradicije, značilnosti in samih navad, postopov ljudskih pevcev; enoglasni začetki, postopno dodajanje novih glasov, pedalni burdunski toni in kadence brez terce ali zaključki v unisonu. Z načrtnim izogibanjem toniki ob koncu vsake kitice je dajal vtis nadaljevanja v kitični pesmi. Vsaka kitica nudi skladatelju vsakič nove možnosti, prijeme, kombinacije in barve, tudi sproščanje novih idej, tako da originalnemu napevu dodaja nove melodične linije in ustvarja čisto po naravni poti nove harmonske napetosti. S tem je vsaki kitici dal značilno podobo glede na tekst in karakter, a ohranjal njeno melodično tematsko integriteto, obenem reševal problem iteracije kitične strukture ljudske pesmi in jim ohranjal pristnost s široko paletto idej, ki se dopolnjujejo in nadgrajujejo v vedno jasno zasnovani zvočni in oblikovni strukturi. Opazen je lahko velik občutek do metrike besede in prosto rabo sestavljenih taktovskih načinov; večkrat jih je uporabil tudi prikrito in le začasno. Taktnice mu niso pomenile ovire in jih je prosto izpuščal ali premikal. Harmonski postopi so prosti, večkrat povsem neljudski in neobičajni, a izhajajo iz ljudskega petja in tudi instrumentalne glasbe (npr. borduni in značilni postopi bunkule, zaključki v enoglasju in izpihovanje dude), vse v službi in kontekstu izraza, prenašanja močnih občutkov in trpkosti oziroma človekovih stisk, opisanih v tekstu. Tako je ohranjal pristnost in izpovednost izraza, pripovedi in ljudskost napeva. Vsaka skladba prinaša nov

pogled, nov pristop do obdelave in nobene ne moremo imeti niti za priredbo niti za harmonizacijo. Osebna nota je zelo izrazita, vendar ostajajo ta dela kljub temu pristna in ljudsko enkratna. Vsakemu izbranemu napevu je želel in uspel vdahnuti novo življenje ter ga opremil in pripravil za novo funkcijo. Z nenavadnimi horizontalnimi izpeljanimi harmonskimi kombinacijami je vsakič na novo presenečal ali npr. s hkratno uporabo dveh besedil podčrtoval dvoplasnost melodične linije v altih in spremljave v moškem zboru. Harmonsko preprosto priredbo s prehajalnimi toni je okarakteriziral z nenavadno visoko postavitvijo moških glasov, ki jih je v kulminaciji za zgostitev pripeljal v kromatičnih postopih do ekstremnih leg. S takim včasih minimalnim variiranjem in prehajanjem melodije po glasovih je dosegal vedno nove kombinacije in barve v vsaki kitici. Obdelava ni več samo posvetna ljudska ali obredna pesem, temveč jo nova oblačila in oblika pospremi v nov svet; ostaja za vedno naša narodna zapuščina, primerna in opravljena za koncertno publiko.¹⁴ Merkujev cilj je bil dosežen. Vrnil je pesmi ljudstvu in jih obenem posredoval sodobnim pevcem in današnji publiki: *“Želel jih je posredovati kot zgodovinsko kulturni spomenik najzahodnejšega kraja, kjer še živijo Slovenci.”* (Šivic, Pavel, 1981) Skladbe nam tako približajo ljudsko glasbo v vsej svoji pristnosti in lepoti v izvirnem zapisu, z občutljivim avtorskim pristopom, osebnimi predlogami ter posegi, da bi jih približal sodobni publiki in izvajalcem. Izvzel jih je iz izvirnega okolja in se je zato čutil svobodnejšega, da jih predstavi v novi preobleki. Struktura je vedno premišljeno organizirana in se spretno izogiba šablonskemu ponavljanju kitičnih pesmi. Užival je v tem, da nam je vsako obdelano ljudsko pesem ponudil v vnovično uporabo. Ustvaril nam je novo zvočno konstrukcijo, strogo in jasno izdelano in tako oblikoval novo sporočilo, ki izhaja iz naših davnih časov. Odstopanje od pravil in teorije, mojstrstvo in domišljija so ga vodili do zastavljenega cilja, da bi zabaval sebe in poslušalce, vedno s spoštljivim, a znanstveno kritičnim občutkom do izvirnega dokumenta, ki ga je izostril prav na terenu, v stalni povezavi z ljudmi, ki so se mu odprli in zaupali. Ker se jim je znal približati, prisluhniti, sočustvovati in podoživljati njihova občutja, je postal njihov. Sprejeli so ga za svojega. Pridobljeno zaupanje je visoko cenil in jim ga skušal povrniti tako, da je njihovo ustno izročilo obogatil in ponudil potomcem.

3.1.1 Primeri

V zbirki najdemo sledeče skladbe:

Ljudmila (1978, ljubezenska, po napevu iz Doberdoba, za ženski zbor).

Skladatelj je takoj izpostavil karakteristični sestavljeni taktovski način (6+7). Vtis nadaljevanja v kitični pesmi je zavestno dosegel z izogibanjem toniki ob koncu vsake kitice.

Tinke, tonke, patalonke (20. 4. 1974, otroške nagajivke, po zapisu ljudskih pesmi iz Marsina, za ženski zbor).

Uporabil je tri marsinske ljudske, ki jih pojejo otrokom: dve šaljivki in uspavanko. Vse tri so zelo preproste, enoglasne in imajo le nekaj taktov. Priredil jih je za troglasen dekliški

¹⁴ Sam sem se o tem lahko prepričal ob petju pri cerkvenem obredu v Učji pri odzivu publike v cerkvi in kasneje na “placu”, ko so domačini spoznali svoje viže in z velikim odobravanjem navdušeno ploskali. Presenetljivo enako navdušeno se je npr. odzivala mednarodna publika na slavnostnem koncertu v stari romanski katedrali na festivalu v Provansi.

zbor (prvi glas v razponu none, drugi sekste, tretji oktave) ali ženski zbor. Merkù je skladbo posvetil Goriškemu deklškemu zboru in zborovodkinji Lojzki Bratuž. V priporočilu jim je svetoval: "*Medtem ko naj poje zbor kar se da uglašeno, kulturno, koncertno, naj poje solistka kar ljudsko, to se pravi preprosto, nekulturno, nekonzertno. Glas je lahko glasek, lahko je raskav, lahko kakršen koli, le na intonacijo je treba paziti in na ritmiko.*" (Merkù, Pavle, v pismu Lojzki Bratuž, 1974).

Fantje Lubjančarji (31. 12. 1977, ljubezenska, po zapisu iz Štoblanka, za osem moških glasov).

Prva od treh, ki jih je skladatelj povezal v sklop *Tri ljudske iz Benečije*, za osem moških glasov in jih (1978) posvetil študentskemu oktetu in Urošu Lajovcu. Skladatelj si je privoščil priredbo v smislu oponašanja vojaške instrumentalne spremljave (*ta-ta, plen-plen, pa-pa*). Zvočna konstrukcija je stroga in jasno izdelana in zavestno sledi cilju, ki si ga je skladatelj postavil. Oblikovati je želel sporočilo, kako zabavati sebe in poslušalce. Počuti se svobodnega s pravico do odstopanja od pravil, teorij in predpisanih postopkov. Njegov prepoznavni znak postane domišljija in mojstrstvo. Sama raznolikost teksta omogoča skladatelju, da se odloči, kako povsem novo skladbo pripravi za koncertno dvorano. "*In če je tisti, ki pesem odkrije, tudi skladatelj, ga bo nova profesionalna in človeška izkušnja dodatno obogatila. Nastala bo skladba - nova, popolnoma drugačna od izvirne.*" (Merkù, Pavle, 2001a, prevod) Za oktet je vedno pisal osemglasno.

Dve let' an pu (15. 11. 1977, mrliška, po zapisu iz Štoblanka, za osem moških glasov).

Poslušalca vseskozi preseneča z različnimi melodičnimi kombinacijami, najprej v imitaciji od postopnega vstopanja posameznih glasov vse do homofonega osemglasnega petja. Podobno, vendar variirano se je lotil druge kitice, ki ji sledi *coda* s ponavljanjem zadnjega dela teksta druge kitice. Izpeljana je sveže, harmonsko in oblikovno bogato. Posebno lahkotnost pridobi z vnosom ternarja. Z velikim posluhom, občutkom in odgovornostjo je ravnal z metriko, ki je vedno izpeljana iz kvalitativno in kvantitativno zlogovanega besedila. Prav ta raznolikost lomi včasih togi ritem in predstavlja dodano vrednost njegovim obdelavam: še naprej ostaja značilnost slovenske ljudske pesmi.

Starčič je zgoda ustú (3. 1. 1978, pripovedna, po zapisu iz Plešišča, za osem moških glasov).

Posluh prozodiji in izmenjujočim metričnim naglasom je izpostavil takoj na začetku pri zapisu sestavljenega taktovskega načina (3+2), glasbenega utripa, ki se naslanja na menjavanje poudarjenih in nepoudarjenih zlogov v tekstu. Oblikovno lahko napev razdelimo na štiri dele; A, B, C, D, celo pesem pa lahko razporedimo tako; ABCD, CDD, ABDD, BDD, CD, ABDD, CD. Skladatelj je izbral vedno najbolj zanimive, neznane in prikladne napeve. Raznolikost teksta in ljudske melodije so ga navdihovale in pritegnile vsakič znova, kar mu je omogočalo, da je sam odločal in izbral povsem nov pristop in novo varianto. "*Skladatelj ima celo pravico izbirati med možnostmi, ki jih takoj prepozna kot okrajne, poosebljene, celo zmotne ali nepopolne.*" (Pavle, Merkù, 2001a, prevod)

Tam za turškim gričem (1971, vojaška, po zapisu od Trinka, za moški zbor).

Začetek obdelave je šolski primer slovenskega ljudskega petja: enoglasni začetek drugega tenorja s postopnimi vstopi ostalih dveh glasov (baritona in basa). Neusmiljeno hladno vojaško vzdušje uvede ostinato spodnjih dveh glasov v kvinti (*tan, tan...* - oponašanje bobnov). Spretno se je izognil šabloni in jo razbil ter metrično razgibal z dodatnim zamikom vstopa melodije nad binarnim ostinatom (izmenjevanje taktovskega načina 4+3 v sami melodiji). Prvi tenor se ostalim glasovom pridruži kasneje kot barvna nadgradnja z načinom *čez* (v terci nad drugim tenorjem). Enako je razgibal monotono ponavljanje binarnega ostinata (tokrat z dodano rastočo linijo prvega tenorja) s sinkopo ob zaključku tretje kitice. Od tu naprej se oblikovno ponovita prvi dve kitici v obratnem vrstnem redu; s postopno umiritvijo in opuščanjem ostinata in prehodom na pedalni ton, do povsem umirjenega zaključka na unisonu. Ohranil je pristnost izvirnika in s široko paleto idej, ki se kontrapunktično, harmonsko, ritmično dopolnjujejo in nadgrajujejo v jasno zasnovani zvočni in oblikovni konstrukciji.

Dve let' an pu (1966, mrliška, po zapisu iz Štoblanka, za mešani zbor).

Izšla je že v zbirki *Petnajst beneških* (Trst, 1975) in tudi kot samospev (17.9.1966) v *Tri ljudske pesmi iz Benečije*, za sopran (visoki glas) in klavir. "*Zbiral sem in delal priredbe. To izkustvo me je učilo postati boljši skladatelj kot prej, ko sem bil zelo abstrakten.*" (Gregorič, Tatjana, 2005)

Oj, pršu sen na sred vasi (1966, ljubezenska, po zapisu iz Štoblanka, za mešani zbor).

Merkuju je uspelo prikazati dialog med fantoma (v začetnem moškem zboru) in kasneje med fantoma in dekletom, ko je v dogajanje vključil ženski glas, alte. Vešče je izkoristil uporabo imitacijske tehnike in z gostenjem harmonske govornice vseskozi preseneča z nenavadnimi horizontalno izpeljanimi harmonskimi kombinacijami; hkratna uporaba dveh besedil podčrtuje dvoplastnost melodične linije v altih in spremljave v moškem zboru. Prav dialog in dvoplastnost učinkujeta pristno in sveže ter dajeta skladbi novega zagona. Po drugi ponovitvi najprej sledi dvoglasni zaključek (ki je kot na začetku zaupan moškim glasovom) in predstavlja otožen odhod dveh poklapanih snubcev; zaključek je homofono štiriglasen.

Svieti lunca cielo noč (1966, ljubezenska, po zapisu iz Štoblanka, za mešani zbor).

Harmonsko enostavna in preprosta priredba s prehajalnimi toni in nenavadno hote visoko postavitvijo moških glasov, ki jih je v kulminaciji za zgostitev še pripeljal v kromatičnih postopih do ekstremnih leg.

Petelinček je zapieu (27. 7. 1976, vojaška, po zapisu od Trinka, za moški zbor).

Kratka dvokitična miniatura priredba v značilnem izmenjevanju sestavljenega metrura 3+4. Začetnemu enoglasju v prvem tenorju se postopoma priključijo ostali glasovi v padajočem redu. Enako drugi bas zaključí v zamiku. Nepretrgan pulz četrtinke nadaljujejo zadržki in razvezi, tudi ko se melodija v ternaru naslanja na začetni polovinki.

Dol pokleknilo (1966, obredna, po zapisu iz Štoblanka, za mešani zbor).

Postopno gibanje teme je izhodišče za imitacijo (tonalno v kvinti). V drugem delu, ki je bolj homofon, je skladatelj izrabljajl zadržane in prehajalne tone, da je ustvaril večjo napetost. Kratka melodija ne dopušča velikih kontrastov in drugih možnosti, zato ostaja tudi priredba iskrena in preprosta.

Te dan je vsega vesejá (3. 2. 1976, božična, po zapisu iz Štoblanka, za mešani zbor). Harmonizacijo protestantskega korala, je Merku začel enoglasno in v prostem metrumu. S prehodom na homofono četveroglasje je melodijo harmonsko podprl. Občutek vodenja glasov je dosegel z zadržki in prehajalnimi toni; s tem je ustvaril kontrastnost in obenem dvodelnost.

'Na zapuoved je paršla (od 2.- do 3. 1967, božična, po zapisu iz Podutane, za mešani zbor).

Razgibano melodijo tako v metrumu (2+3) kot v intervalnih skokih, ki v drugem delu s skoki terce v ambitusu septime ustvarjajo naravno napetost, je skladatelj izrabljajl in z ostalimi glasovi še nadgrajeval. Spretno je postavljajl ležeče tone v basu, da je po naravni poti dosegajl napetosti. Do napetega loka v tretji kitici je pripeljajl s harmonskim zgoščevanjem in uporabo stranskih dominant. Melodijo je prestavil v tenor in nato nadaljeval v sopranu (kot v slogu imitacije); v ponovitvi drugega dela basi prevzamejo vodilno tematsko vlogo. S takim včasih minimalnim variiranjem in prehajanjem melodije po glasovih je dosegajl vedno nove kombinacije v vsaki od sedmih kitic.

Kaj se vam zdi pastirčki vi (1967, predbožična, po zapisu iz Podutane, za mešani zbor).

Avtor se je osredotočil in izrabljajl imitacijske postope (enkrat začenja v ženskem zboru, drugič v moškem) z združevanjem polifonih delov s homofonimi ne prinaša harmonskih novosti, a govorica ostaja tekoča in sveža.

Kjer je Jezus Kristus karvavi pot potiu (15. 4. 1966, rožnovenska, po zapisu iz Štoblanka, za mešani zbor).

Prvi del uvede začetni unisono dveh solistk in se takoj pretvori v naravno dvoglasje z ležečim tonom drugega glasu. V nadaljevanju se občutek prostora poveča ob dodajanju drugih dveh do skupnega zaključnega akorda (zvečan trozvok z veliko septimo). V drugem delu nastopi cel mešani zbor kot priprošnja vsega občestva. Skladatelj je z enakomernim in dopolnjevalnim gibanjem posameznih glasov vzdrževajl izrazni lok do konca, vedno z novimi harmonskimi rešitvami in napetostmi.

Jezus je od smrti vstau (10. 1967, velikonočna, po zapisu iz Štoblanka, za mešani zbor). Pesem je razširjena po vsej Evropi od poznega srednjega veka dalje. Zelo natančno je o tem pisal že Ivan Trinko leta 1915.¹⁵ Ta tekst in njegovo melodijo, ki izvira iz časov pred reformacijo še danes prepevajo v slovenski Benečiji: *“Jezus je od smrti vstal, od svoje bridke martre; za to se veselimo ino Boga lastimo: Aleluja!”*. Zapis ohranja metrično sestavljene kombinacije (2+2+3+2, 2+3+3+2+2, 2+3+2+2, itd.), eno osnovnih značilnosti slovenske ljudske pesmi. Iz božičnega časa je še dobro znan drugi napev iz istih časov. Trubar ga omenja kot *“Solennis ille cantus Dies est laetitiae, a quodam ante haec tempora bene translatus ...”*, ki je nemškega izvora, ker obstaja starejši zapis v nemškem rokopisu iz XV. stoletja in katerega poznamo Foersterjevo harmonizacijo iz leta 1883. V slovenski Benečiji jo poznajo z malimi spremembami: *“Te dan je vsega veseja, Devica je rodila, Tega sina božjega, Devica je ostala. Našega odrešenika, stvarnika nebeškega in angeljskega kraja. Kdu je slišal glih ta glas? Devica je rodila Boga. Je čuda prevelika.”* Trinko omeni še naslednji napev, ki ga ljudstvo poje *ad immemorabili*, posebno ob blagoslovu Najsvetejšega (Svetega rešnjega telesa): *“Na kolena dol padimo ino Jezusa počastimo to sveto rešnje telo, k’je gor postavljeno”*. Značilnost teh napevov je veliko število kitic. *“Kdor je imel srečo to slišati v živo je lahko sam spoznal veličino teh starodavnih napevov.”* (Trinko, Ivan, 1915). Merkù ohranja dorski modus s preprostimi modalnimi zvezami. Kljub temu nenehno preseneča z različnimi harmonskimi kombinacijami.

Tana Sarte (1968, ljubezenska, po zapisu s Solbice, za moški zbor in od 11.10. do 5.11.1998 tudi za mešani zbor).

Matrica in morfologija plesa sta v tesni povezavi podobni napevom slovanskega izvora. Gre za poskočni ples iz Rezije (rezijánkica, izvira iz srednjejškega ljudskega plesa, fr. contredanse, eng. country dance), njegova najmanjša ritmična enota je četrtna z osminko, kar ga tesno povezuje s starim plesom *forlana*. Poznamo ga od poznega baroka, po ustnem izročilu, do danes je ohranjen v istrskem Vodnjanu (Vicus Attinianum ali Dignano d’Istria). Merkù se tu drži instrumentalne tradicije pedalnih tonov na osnovnih stopnjah. Značilno temo podpira s spremljavo v kvartah in kvintah in zaključki v enoglasju ali s kvinto; zgornja glasova pa po starih navadah v terciah in sekstah.

15 Enako piše Trinko o ljudski pesmi in odnosu do zbiranja ljudskega blaga za Filološko furlansko društvo (Trinko, Ivan, 1932); kjer omenja tradicijo zbiranja pri drugih narodih (tudi jugoslovanskih). Posebno pomembnost daje Trinko povezovanju in vrednotenju ljudske poezije z glasbo; kakor sta to počela Goethe, ki je beležil ljudsko poezijo v Dalmaciji in jo prevajal in Nicolò Tommaseo (Šibenik, 1802 - Firenze, 1874). V povezovanju besede, glasbe in plesa omenja Trinko tudi ljudske ples v Reziji. Opozarja na zanimive vplive in prevzemanja med sosednjimi narodi in spomni na nekaj značilnosti med slovensko in furlansko ljudsko glasbo; večglasno petje, zborovsko tradicijo v vsaki mali vasi, bogastvo različnih in mnogoterih slovenskih ljudskih napevov, ki so jih prenesli tudi med Furlane v zameno za lahkotnejše in poskočnejše (furlanske) ljudske viže. Z izjemo Furlanov pozna Italija le enoglasno ljudsko petje (že omenjene izjeme so v Liguriji in na Sardiniji). Trinko v svojem referatu spodbuja zbiranje in vrednotenje ter obdelovanje teh v pravem, iskrenem in pristnem ljudskem duhu. Enako zavzeto poroča o zelo starem ljudskem liturgičnem petju arhaičnega izvora, ki se je kot tako ohranilo prav v slovenski Benečiji in o začudenju tistih, ki so poslušali stare napeve iz XV. stoletja (Trinko omenja staro zbirko iz leta 1584, kjer je ohranjena stara velikonočna pesem in se naveže na Trubarja in njegove izdaje). Obenem se spomni, kako je ljudstvo v letih spreminjalo besedilo in ga prirejalo po potrebi, vendar na isto melodijo. Podčrtal je zanimivo dejstvo, da je enako besedilo zapisano v *Vocabolario Italiano e schiavo* (Viden 1602), ki ga je izdal Gregorij Alasia da Sommaripa.

Da jöra ma Čany naua (ljubezenska, po zapisu iz Bile, za moški zbor).

Temi v prvem tenorju in bordunu, ki izhaja iz enoglasja v drugem, je postopno dodajal ostale glasove v padajočih sekundnih postopih. S tem je ustvaril zvočno gmoto z naraščanjem harmonske in barvne napetosti do zadnje kitice, kjer je vodil tretji bas v sekstah z melodijo. Edine male kontrapunktične odmike izpelje prvi bas ob zdržanem petglasnem naraščanju orgelpukta v ostalih glasovih. Preprosta zamisel statične spremljave in gostenja v klaster ob zdržanem homofonem skandiranju skupnega teksta doseže neverjetno naptost do zaključne kadence v unisonu s karakterističnim izpihovanjem dud(e) v srednjih glasovih. Karakterističen ritmični moment je duola (dveh osmik proti trem, v pulzu *rezijánkice*).

Čiči nana, Maričica (22. - 23. 12. 1975, ljubezenska, po zapisu iz Bile, za mešani zbor). Preprosta priredba po zanj že ustaljenih metodah, ki jo je popestril z dvotaktno hemiolo pred codo.

Gre alba šë čëz Bužico (23. - 24. 12. 1978, ljubezenska, po zapisu iz Učjé, za mešani zbor).

Je enostavna harmonizacija: plesna, nagajivo poskočna, posejana z značilnimi okraski v melodiji (mordenti).

Da göra ta Škarbinina (29. 11. 1978, ljubezenska, po zapisu iz Bile, za mešani zbor).

Harmonizacija mirnejšega plesa, okrašena s *acciaccaturami* in mordenti in večkrat uporabljenimi čistimi oktavami in kvintami kot izpeljava/spomin borduna oz. bunkule.

Ore ti triji krajaue (1969, trikralljevska, po zapisu iz Solbice, za dva mešana zbora). Netipični ljudski pesmi iz Rezije z vplivi starega sakralnega napeva je ohranil antični prizvok s preprostim ljudskim običajem, spremljavo v kvintah in oktavah. Za zaključek velja izrabiti oba zbora sočasno skupaj (po lastni izkušnji in avtorjevim odobram). V knjigi *Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji*, na str. 383, je celotno besedilo, ki ga lahko (v skrajšani obliki) izrabimo za daljšo in mogočnejšo izvedbo harmonizacije.

Ma saša čenče lipa mi (26. 5. 1979, po zapisu z Učjé, za 8. moških glasov).

Lipaj ma stara Uida (11. 2. 1980, po zapisu iz Liščacev, za mešani zbor). Zapisal je dve različici značilne slovenske ljudske pesmi o lepi Vidi: liku in simbolu hrepenenja in sreče, ki je v teku let prerasel v vseslovenski mit o nedoseženi ljubezni, upanju, sreči, o lepšem v vsakdanjih stvareh. Obdelave se je lotil po splošnih načelih, ki jih je že prikazal do zdaj v prirejenih ljudskih pesmih: od enoglasja, v naravno dvoglasje z bordunom po ustaljeni instrumentalni praksi, vodenjem melodije po glasovih, prek izrabe ženskega in moškega zbora z izmenjevanjem ali v dialogu in ohranjanjem arhaičnosti z uporabo oktav in kvint v spremljavi ali vključevanjem solistov v unisonu do minimalnih harmonskih posegov, da se izmika ponavljanju kitičnega besedila. Kot je prej to storil že večkrat, je prepustil dinamiko in agogiko izvajalcu, glede na dramatski potek teksta.

Zakaj mi ti lipca tak precveteuljaš? (12. 1968, fantovska po zapisu iz Ukev, za moški zbor).

Adaməč, Adaməč (1968, fantovska, po zapisu iz Ukev, za moški zbor).

Je pa davi slanča pala (1968, po zapisu iz Ukev, za moški zbor). ***Pa le snuečə nəč, davə*** (1968, po zapisu iz Ukev, za moški zbor).

Zadnje priredbe so ukovške fantovske iz Kanalske doline za moški zbor in so prava redkost po formi in obsegu. Vsem je skupen solistični začetek in izmenjevanje z zborom kot je bila navada pri fantovskem petju. Prijem je pri vsaki drugačen, tako kot so si med seboj različne: prost recitativ solista v nasprotju z bolj ponavljajočim in enakomernim odgovorom večje skupine in ohranja metruma, ki ima svojo posebnost v zadnji skladbi s 5+7 osminkskim kombiniranim taktovskim načinom.

3.2 Canti popolari infantili degli Sloveni in Italia (1984, Pro Musica Studium, Roma); ***Otroške ljudske pesmi Slovencev v Italiji*** (1987, Grlica, Ljubljana) (2010, Astrum, AS 1.087/01)

Ljudski pevci in pevke so Merkuju posredovali tudi pesmi iz otroštva, ki so namenjene prav otrokom; preproste izštevanke-šaljivke, lirične uspavanke in igrive plesne pesmi iz pastirskega otroškega sveta, kjer nastopajo živali. Vedel je, da teh pesmic današnji otroci ne pojejo več, se jih ne učijo in jih zato ne prenašajo naprej. Novodobni svet, nov način življenja in televizija so večinoma spremenili domače druženje in ob rob potisnili preproste navade in zabave otrok, še posebej pa izkoreninili petje. S petjem so se na zabaven način neposredno učili, se preprosto igrali in si tako tudi med delom krajšali čas. Čas, ko so prav otroci hodili in gnali na pašo, je že davno mimo. Prav to je bila ena prvih zadolžitvev otrok, ko so že v rosnih letih morali pomagati staršem. Merkù je izkoristil ponujeno priložnost rimskega založnika (Domenico Cieri, za *Pro musica studium*), ki mu je naročil priredbe otroških pesmi za različne stopnje in zahtevnosti, namenjene šoloobveznim otrokom. Zavedal se je, da bodo drugače vse te preproste pesmice neizbežno zašle v pozabo. Zapise nekaterih napevov z goriškega Krasa in Benečije je izdal že v obsežni knjigi *Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji*, druge pa je naknadno nabral v dolini Rezije, ki jo je imel, kar se tiče bogastva ustnih izročil, za edinstveno v Evropi. Z velikim poslušom in spoštljivim občutkom do gradiva in duha oz. namena pesmi, jih je priredil od enoglasja do štiriglasja in nekatere namenoma opremil s preprosto in primerno instrumentalno spremljavo ter jih tako še bolj približal otroškemu svetu. Zanimivo je, da jih ni prevedel v italijanski jezik, ampak je slovenskemu narečju vedno dodal in pripisal smiselni italijanski prevod in celotno zbirko opremil s slovarčkom, to pa zato, da ne bi pokvaril metrične sheme oziroma porušil ritma s pogostim podvajanjem not; "*slovenski jezik spričo svojega pogosto besednega naglasa na predpredzadnjem zlogu deluje odsekano, italijanski pa ima drugačen ritem, saj so skoraj vse besede naglašene na predzadnjem zlogu.*" (Merkù, Pavle, 1984). V poeziji je ta razlika toliko bolj razvidna; proizvaja različne metrične sheme in ruši ritem ter večkrat skladatelja postavi pred nemogočo nalogo. Dosledno je pazil na primeren obseg glasov. Ciklus je bil prvič izveden 15. januarja 1983 v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma: mladinski pevski zbor Glasbene matice Trst, dirigent Stojan Kuret. V isti izvedbi je ciklus izšel na gramofonski

plošči *Otroške pesmi*, Založništvo tržaškega tiska, D. D. Trst, 1985, FLP 02-005. „*Otroci slovenske manjšine v Italiji – ki živijo v ozkem predelu ob meji s Slovenijo v tržaški, goriški in videnski pokrajini – se teh pesmi ne učijo in jih ne prepevajo; novi način življenja jih je vzel in jih nadomestil z drugimi dejavnostimi in televizijo. Še vedno pa se jih spominjajo njihovi starši in stari starši: malčkom v zibki so prepevali, da bi jih zazibali v sen, večjim otrokom pa so peli šaljivke, da bi raje jedli. Na zabaven način so jih s petjem učili novih in koristnih stvari. Svoje čase so veliko peli ob igri, zlasti pa ob delu – na paši, ki je otrokom nadomeščala brezskrbno igranje. Otroci teh revnih kraških in gorskih predelov so morali že v rosní mladosti s svojim delom pomagati družini. Založba PRO MUSICA STUDIUM iz Rima mi je leta 1984 omogočila, da predstavim otrokom vse Italije izbor pesmi, ki pripovedujejo o izginjajoči kmečki omiki, zato da bi se ne izgubila popolnoma. Nekatere pesmi, ki sem jih zbral v letih od 1966 do 1974 na Goriškem Krasu in v Benečiji (slovenski predeli, ki so pripadali Oglejskemu patriarhatu in Beneški republiki), so bile že objavljene v zbirki *Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji* (Založništvo tržaškega tiska, Trst 1976; ponatis Pizzicato Edizioni Musicali, Udine / Viden 2004), druge pa sem posnel kasneje za to antologijo v dolini Rezije, ki je glede na bogastvo ustnega izročila edinstvena v Evropi. Strogo sem ušpošteval melodijo in duha pesmi, priredil sem jih za več glasov, nekatere opremil z instrumentalno spremljavo, tako da bi se otrokom lepše približalo in priljubilo bogastvo glasbenega izraza prevečkrat zanemarjeno ali pa celo uničeno od očetov.” (Merkù, Pavle, 1987d)*

Želel je ponuditi primerne priredbe za otroške in mladinske šolske zборе glede na potrebe pevcev različnih starosti. Zborovodje sami lahko izbirajo najbolj primerne, glede na težavnostno stopnjo in didaktične možnosti. Pesmi so prirejene in postavljene v najprimernejšem tonskem obsegu, ki ga zborovodje lahko po svoji presoji in pevski zmogljivosti skupine lahko spremenijo. Instrumentalna ali zgolj ritmična spremljava je prilagojena praktičnim možnostim. Značilnost vseh skladbic je pedagoški princip oziroma načrt, ki mu je avtor sledil od začetka. Intervalno in melodično-ritmično najbolj enostavno ponavljajoče enoglasje najmanjše strukture je postopoma razvijal in vpeljeval večglasje; najprej v smislu preprostega ponavljanja, imitacije in kanona, s postopno enostavno instrumentalno spremljavo (sprva samo ritmično, kasneje tudi melodično), z uvajanjem večglasja najprej z instrumenti (dve kljunasti flauti) do zaključnega štiriglasja. Vsaka priredba prinaša nov element, ki jo nadgrajuje; vsakič z novim in zelo jasnim pedagoškim pristopom vedno v okviru zahtev in zmožnosti otrok, katerim so skladbe namenjene. Zgledoval se je po Kodalyu¹⁶ in Bartoku,¹⁷ vendar s slovenskimi specifikami. Dodana vrednost se kaže prav v uporabi ljudskega otroškega gradiva, s katerim je dosegel dvojni učinek: poučno-glasbenemu ovrednotenju ljudske pesmi je dodal pedagoški vzgib,

¹⁶ “Kodaly je za ljudsko pesem uporabljal na didaktičnem področju izraz materin glasbeni jezik. *Dokler bo naš materin jezik še živel, bo lahko živelo tudi naše ljudsko izročilo. Od nas samih in prihodnjih rodov je odvisno, kako dolgo bo to še živelo... Reši nas lahko le zavest, da moramo ljudsko izročilo ljubiti in negovati, kakor moramo ljubiti in negovati naš bogat in lep jezik. Drugače nas bodo globalizacija, evropeizacija, beg v privatne račune posameznikov kmalu ugonobili in kot narod iztrebili iz sveta. To grozi, pravijo, polovici narodov in jezikov na svetu.*” (zap. Kljun, Branka, 2001a)

¹⁷ “Skupno s Kodalyem sta zbrala več kot tisoč ljudskih napevov in tem in jih znanstveno obdelala ter zapisala. Prav ti zapisi bodo Bartoku nudili neskončen vir iz katerega bo prosto črpal do konca svojega ustvarjanja: modalne melodične stukture in asimetrično ritmiko ljudskega melosa.” (Vlad, Roman, 1955)

obenem jo je rešil pred pozabo, ko jo je prestavil v šolo in na koncertni oder z novo funkcijo in v novi sodobnejši avtorski preobleki.

Z ljudsko pesmijo je povezano tudi narečje. Odkril je in s tem ohranil celo vrsto arhaizmov in "starin", kot jih je sam imenoval, in se jih veselil tudi kot glasbenik.: "*saj je narečje prvinska posoda našega jezika in je svojevrstna glasba, ta pa danes z narečji vred izginja: namesto nje srečujemo aseptično izreko standardnega jezika. S tem se odpovedujemo dragocenemu zakladu.*" (zap. Kljun, Branka, 2001a). Le zavestna navezanost na jezik, ljudi in njih izročilo jo lahko delno zmore zaustavitvi pred neusmiljenim procesom globalizacije ob evropeizaciji in ostalih oblikah homologacije.

3.2.1 Primeri

V zbirki najdemo sledeče skladbe:

Ta na kale (20. maja 1970, šaljivka - scherzo, posneta v Mersinu v Nadiški dolini, pela Anita Juretig, po domače Macónova).

Preprosta melodija, ki jo opredeljuje interval terce, se pojavi najprej enoglasno, kasneje pa v terciah. V spremljavi se izmenjujeta kovinsko in leseno tolkalo, ki povzemata isti interval (to so lahko metalofon, zvončki, celesta ali kaj podobnega, samo da so uglaseni v treh različnih višinah in jih izmenjujeta dinamični barvi f – p, in pa ksilofon, wood-block, temple-block, clave ali katera koli lesena tolkala v treh različnih višinah, ki pa spremljajo vedno v mf). S preprostim, enostavno pustim intervalom je ustvaril krajšo obliko z uporabo kratkih odmerjenih razdrobljenih okruškov; z reduciranimi sredstvi je skušal ustvariti občutek gostenja in napetosti ter tako zgradil preprosto, a jasno obliko. Operiranje z malimi sredstvi in jasen občutek jasno odmerjene oblike sta eni pglavitnih značilnosti njegovega kompozicijskega stavka, ki izvira iz izkustva druge dunajske šole in njegovega osebnega razgleda po delih njenih najvidnejših predstavnikov.

Nana nana, siničace (18. februarja 1982, uspavanka, posneta v sv. Juriju v Reziji, pela Adela Valente Paletti, po domače *ta na Brájdí*).

Rezijanska melodija v obsegu kvinte (g - d) se začne z dodano arzo (V. stopnja v nižji oktavi) in rastočim razloženim akordom: v kiticah so ritmične in melodične variacije glede na besedilo, očitno je spoštoval petje – verzijo, kot jo je zapela pevka. Drugi glas se priključi najprej kot pedal na toniki, kar je značilno za Rezijo in "*sploh edini možni drugi glas v rezijanski ljudski glasbi*"; potem pa nastopi kotrapunktično – delno zrcalno – vendar vedno konča s tipčno rezijansko kadenco na unisonu. "*Na gradivu iz Rezije se kažeta dve stvari, ki sta po mojem mnenju zelo pomembni ne samo za slovensko ali jugoslovansko muzikologijo, marveč tudi za nekatera muzikološka vprašanja v evropskem okviru. 1. Vsa ljudska glasba v Reziji (razen pripovednih pesmi, ki jih zdaj pojejo samo enoglasno, in cerkvenih pesmi), torej vsa vokalna in instrumentalna rezijanska glasba sloni na dvoglasju z bordunom in kaže, kako se je to dvoglasje polagoma razvilo v triglasje z vsemi značilnostmi znanega alpskega večglasja. Mislim, da se s tem pojasnjuje doslej nerešeno vprašanje njegovega nastanka. 2. Rezijanska ljudska glasba pojasnjuje tudi nastanek do pentatonike na tem delu Evrope in mogoče tudi pri drugih slovanskih in*

neslovanskih narodih. Okrog 50 % vseh rezijanskih melodij se giblje v obsegu trikorda z veliko terco. Zelo pogosto je temu trikordu dodana kvarta pod toniko borduna, vendar samo na začetku kot predtakt in je zato zunaj strukture, ki jo smemo imeti za čisto trikordalno." (Vodušek, Valens, 1990, str. 89–98).

Iskanje pevnosti in preproste ljudske lirike bo počasi prevzelo pomembno mesto v glasbeni govorici tržaškega skladatelja. Nezavedno ga enostavnost in globina ljudske melodike tako prevzameta in zasvojita, da ju sprejme za svojo. Uporabil ju bo v večini svojih avtorskih del tudi pozneje; včasih samo z značilnimi ritmičnimi fragmenti in moduli ali z vključevanjem ljudske teme v kontrapost neoeक्सpresionistični govorici. Pridih ljudskega zavedno približa poslušalcu tudi avtorjevo asemantično sodobno poetiko in postane sproščujoč element v sami oblikovni gradnji.

Čarni kus I. (18. februarja 1982, šaljivka - scherzo, posnet v sv. Juriju v Reziji, pela Maria Madotto - Clemente, po domače Marica Fínina).

Enostavna melodija v obsegu kvinte: razložen durov trozvok, ki začne na terci in z dodano II. stopnjo (iz kvinte skoči za kvarto navzdol) s spremljavo na toniki – pedal. Postopoma pedal variira in izmenjuje toniko z diatonično II. stopnjo, tako doseže večjo harmonsko in barvno napetost. Spremljavo je preprosto zaupal rokam in nogam, ploskanju in topotanju, s tem, da udarce postopoma ritmično gosti z vedno novimi figuracijami. Priporočljivo je to ritmično spremljavo dodeliti manjši skupini ali solistom in peti malo terco nižje (v E - duru) s privoljenjem skladatelja. V rezijanščini je treba črko *l* na koncu besede izgovarjati vedno kot glas *l*, nikoli kot *u* (npr. *dal*, ne *dau*). Kot to počnejo citiravci, uporablja zvoke udarjanja nog (s polnim/celim stopalom) in rok. Zaključni element zdrževanja in izpihovanja zadnjega tona izhaja iz antične uporabe dud v Reziji. Bile so v rabi do 18. stoletja v Furlaniji. Razširjena so bila predvsem pihala z jezički (*pifferi*) in dude. Počasi jih je izpodrinila italijanska baročna violina, ki je postala v Reziji *citira* in priročni mali bas *bunkula*. Ko je godec na dude spraznil meh, je proizvedel naravni glisando: alteriranje tona po popuščanju napetosti zraka, ki ga proizvaja. Od tega pozabljenega instrumenta so nova godala in ljudsko petje privzeli tudi nezglašljiv zven oziroma način igranja; grleno in predvsem do konca zdržano petje, da čimbolj spominja na dude. Druga značilnost je pedalni oziroma *bordunski ton*, ki ga proizvaja tudi citira, ko ob melodiji vleče z lokom po praznih strunah. Tega je drugi godec ojačil na bunkuli. Vse to izhaja iz načina igranja dud ali *cornamuse*, ki ob melodiji proizvaja bordunski ton. Način se je prenesel na ljudsko petje: z značilnimi bordunskimi zdržanimi toni in zaključno kadenco, ki pripelje v enoglasje. Poznali in rabili so jih tudi ljudski godci v Prekmurju.

Tau ti' zeleni' poloze (18. februarja 1992, pastirska pesem, posneta v sv. Juriju v Reziji, pela Maria Madotto - Clemente, po domače Marica Fínina).

Po začetnem enoglasju vstopi na toniki kljunasta flavta, najprej pedalno (tonika - dominantna - tonika). Melodija je enaka kot pri *Nana nana*, *siničace* z glasbenimi okraski in okrasnimi figurami (izpisani prehodni in menjalnimi toni kot okraski). V drugi kitici vstopi drugi glas v imitaciji, a nadaljuje kontrapunktično. Po istem principu vstopata kljunasti flavti. Ko se postopoma nadgradi in oglasi ritmično bogatejše štiriglasje, še vedno jasno prepoznamo značilni rezijanski pedal. Poleg kljunastih flavt, lahko

uporabimo klarineta, oboi ali trobenti, vendar je potrebno notni zapis prikladno transponirati; ni pa primerno uporabiti dveh različni inštrumentov.

Tonanina tonana (23. februarja 1982, uspavanka, posneta v Viškorši - občina Tipana v Karnajski dolini v različnih obdobjih in iz različnih virov).

Najprej začne drugi glas in z ostinato osnovno ritmično-melodično figuro (izmenjujoči postop sekunde in terce navzdol iz začetnega tona), sledi kontrapunktična spremljava tretjega glasu v istem obsegu. Z minimalnimi sredstvi in preprostimi naravnimi postopi doseže vsakič spremembo intervala med obema glasovoma, ki postopoma ustvarjata željeno harmonsko napetost tudi z ritmičnim gostenjem. Prvi glas presenetljivo vstopi kvarto višje z občutno modulacijo, ki prinaša novo dimenzijo: nov razplet sledi v spremljavi drugega in tretjega glasu, ki nastopata v imitaciji z glasbenim materialom tretjega glasu. Doseženo troglasje (ritmično poenoteno v ostri punktirani figuraciji) je za dosego viška oz. največje napetosti dodatno nadgrajeno z vstopom zvončkov najprej z enim glasom (imitacija prvega glasu) in nato v sekstah. Sledi dvoglasna repriza in umiritev, ki se zavestno izogiba toniki, kar daje občutek neizpetega zaključka s končnim terčnim intervalom (na terci in kvinti). Kot je sam razložil, je zapis v resnici le drobec arhaične pesmi. Merkù izrablja do skrajnosti vse značilnosti teme in njene najmanjše elemente, jih variira, krajša in spretno uporablja klasično kontrapunktično znanje. Jezik je izčiščen brez odvečnih nepotrebnih elementov z vedno jasno zastavljeno strukturo, da je s tem dosegel željeni izraz. Cilj mu je vedno bil ustvarjanje napetosti in sprostitve, iskanje kontrastov in nasprotij pri razvijanju liričnih in ritmičnih delov. V tem iskanju se je prepoznaval in se mu pripuščal.

Ninajčico bubajčico (20. maja 1970, uspavanka posneta v Mersinu v Nadiški dolini, pela Anita Juretig, po domače Macónova).

Skladatelj je najprej predstavil izvirno spremljavo kontrastnega značaja, dodeljeno zunanjima glasoma, nato je drugi (srednji) glas preprosto zasijal z ljudsko vižo v obsegu kvinte. Učinek je, kot je sam povedal, "odrešujoč".

Deklica po vodo j' šla (1970, fragment v širšem prostoru obče znane lirične pesmi, posnet v Čaneboli v Terski dolini, pela Pierina Cont).

Izabil je tipični ljudski modul v zgradbi preproste priredbe. Začetni unisono je razvil najprej v enostavno dvoglasje z dodatkom pedalnega tona na dominantni, ki ga je popestril s tercami in sekstami ter prvo kitico zaključil z običajno kadenco v unisonu. V drugi kitici je ponovil enoglasni začetek in ga razvil v enostavno preprosto naravno troglasje: pedalni ton in terce v zgornjih dveh glasovih z dodatno uporabo onovnih prvin kontrapunkta. V zadnjih treh taktih je spet pripeljal v enoglasni zaključek. Počasi je uvajal in nakazoval vedno nove harmonske prvine z ustvarjanjem naravnih napetosti, te je s preprostim, logičnim vodenjem glasov vedno pripeljal do razveza in tako postopoma sproščal nakopičene zadržke. Otrokom je želel razstreti svet naravno ustvarjenih in preprostih disonanc, npr. postopno odmikanje od pedalnega tona. Ta element stare ljudske glasbe je prenesel in uporabil tudi v avtorskih delih.

Nana, ščeričica (18. februarja 1992, uspavanka posneta v sv. Juriju v Reziji, pela Maria Madotto - Clemente, po domače Marica Fínina).

Edinstvena melodično in ritmično razgibana stara viža v obsegu kvarte z značilno dodano arzo (V. stopnja v nižji oktavi). Razvoj je zelo jassen: iz enoglasja v dvoglasje in do največje napetosti in emocionalne izpovedi v troglasju. Vsako kitico je obravnaval drugače in gradil en sam izrazni lok. Melodijo je ohranjal vedno v zgornjem glasu in iskal ter gradil razlike v spremljajočem dvoglasju. Višek je dosegel z najširšo in akordično postavitvijo glasov, od koder ga je vodila le postopna umiritev harmonij, glasov in izpovedi v sproščujočo odrešitev enoglasja. Da ni povsem ponovil začetnega postopka pri gradnji in stremljenju k največji napetosti, se je pri razgradnji strukture poslužil povezovanja dveh kitic. S tem je posegel malo drugače in tako ohranil napetost do konca. Harmonije, delni pedali iz zvestobe rezijanski značilnosti, kadence ob sklepu kitic stalno brez terce (zaradi občutka arhaičnosti) so elementi, ki krasijo to izredno obdelavo. Obenem ohranja svojo preprostost iskrene izpovedi materinske ljubezni, ki me kot dirigenta še vedno pretrese in gane kot prvič.

Čarni kus II. (18. februarja 1992, šaljivka, posneta v sv. Juriju v Reziji, pela Virginia Clemente Valente, po domače Cónfaua).

Izredno kratka melodija, izmenjevanje dveh tonov v obsegu velike sekunde je pogovor otroka s črnim kosom. Na prvi pogled brezizrazni napev skladatelju uspe izoblikovati v zanimivo izredno hitro briljantno ritmično igro z vedno novimi idejami tako v spremljavi glasov kot z ritmičnimi obrazci instrumentalne spremljave: dodelil jo je triangu in wood-blocku (metalofonu in lesenemu tolkalu). Hitro prehajanje osnovnega motiva med visokima glasovoma, nato izmenjevalni pedalni ton (terco nižje v altu in nato terco višje v sopranu) med glasovi pripelje do troglasja, ki vse preseneti s hemiolo ob koncu prvega dela. Drugi del se prične z nalaganjem glasov v okviru molovega trozvoka, postopnim bogatenjem z osrednjo modulacijo in uvajanjem repriznega zadnjega stopnjevanja do ponovne hemiole in značilnega zaključka brez terce v unisono z izpihnjenim glissandom. To je še en dokaz neusahljive fantazije in nenavdne spretnosti efektnega gnetenja in preoblikovanja osnovne celice v jasni glasbeni obliki: velike sekunde. Edina skupna nit je ponavljajoči ritmični model.

Skladatelj je imel izrazit čut za dolžino skladbic in njihovo jasno obliko. Čeprav je zavestno operiral z zelo skromnimi glasbenimi sredstvi, je motiviki vsake skladbice/obdelave uspel vdahniti svojstveni pečat, jo premišljeno okarakterizirati ter vsako novo skladbico zgraditi z novim pedagoškim ciljem. Kljub večkrat banalnim napevom se nikoli ni ponavljal. Vedno je skušal pritegniti tako izvajalca kot poslušalca in ko je čutil potrebo, je presenčal z novimi prijemi, idejami in postopi. V preprosto in repetitivno kitično ljudsko petje je vnašal sodobne prijeme in presenetljive zvočnosti, ki pa jih je dosegal le z večšim, logičnim vodenjem glasov. Uvajanje nekonvencionalne ritmične spremljave z instrumenti je dodatna umetniško-pedagoška vrednost teh drobnih del. Vedno bolj prisotna je osebnostna umetniška nota z jasnim pedagoškim ciljem. Deset otroških miniatur efektno zaživi tudi na koncertnem odru, lahko v krajših suitah ali kot prikaz celotne zbirke.

Sonce ljubo (16. maja 1968, pastirska pesem, posneta v Doberdobu na goriškem Krasu, pela Rosalia Jarc, po domače Betegárjeva)

Skladatelj jo je opredelil kot ponarodelo, očitno čitalniškega izvora; *“ima kljub čitalniški čustvenosti v sebi nekaj rigoroznega, težkega”*. Na njej je v preprostem štiriglasju s pedalnimi toni ustvaril vrsto zadržkov in razvezov, jih vodil in razvrščal ter z njimi prehajal po glasovih. Z dinamičnimi stopnjami je zgradil tri variirane harmonizacije treh različnih kitic, dosegel izrazni vrh na koncu tretje in z reprizo prve kitice v diminuendu prvič zaključil s terco nad osnovnim tonom; *“saj smo vendar končno na Krasu!”*

4 Zaključki

Izhajajoč iz izhodiščne Merkujeve misli: *“Ne gre samo za razmerje med skladateljem in slovensko ljudsko pesmijo, za njeno prirejanje ali preoblikovanje. Gre v mnogo širšem smislu za razmerje med skladateljem in slovensko ljudsko glasbo. [...] Skladatelj [...] si izbere pot in način, ki mu ustreza. Potem bo odprta vsaka pot od preproste predelave do svobodnega preoblikovanja, potem bo vse odvisno od skladateljeve sposobnosti in izrazne nuje.”* (Merkù, Pavle, 1983, str. 50–52) lahko zaključim, da je Merkujev odnos do ljudske pesmi najpristnejše narave. Ohranja izvirnost ljudskega in ga spaja z novimi umetniškimi kompozicijskimi načeli. Priredba, obdelava ali umetniška predelava vedno poudarjajo dokumentirano pristnost izvora, največkrat povsem neznanega gradiva, tja od srednjega veka do razmeroma sodobnega časa (npr. [...] *nu duri te na lastiko* [...], v prevodu: [...] *opremljena z avtomatičnimi vrati* [...], v skladbi **Da gōra ta Škarbinina**, po zapisu iz Bile). Cilj ostaja vedno isti: vrniti ljudem, kar so mu z ljubeznijo posredovali in zaupali. Le tako mu uspe obuditi in ohranjati ljudski duh. Zabeležil in rešil je pozabe ljudsko izročilo, ko je bilo še živo. Če se je prej ljudska pesem ohranjala le prek ustnega izročila in je kasneje služila narodni prebui po romantičnih vzgibih, postane zdaj skladateljeva želja obnovitev njenega duha v vedno bolj sveži, umetni obliki. Začetnik te nove poti pri nas je bil Marij Kogoj s svojimi obdelavami. Vsako obdobje je do ljudskega zavzelo svoj odnos in v svojih avtorskih izdelkih izražalo to, kar mu je bilo takrat najbližje in najpomembnejše. Pristopi so lahko povsem različni: uporaba folklornega gradiva, tematike, da postane skladba sodobna, a ne folklorna, uporaba le ljudskih besedil, preoblikovanje ljudske melodike do nerazpoznavnosti, razpetost med ekspresivnostjo avtentičnosti izraza in objektivnostjo materiala, ko počasi zmanjkuje folklorna opora ob prehajanju v čisto glasbo. Danes je spajanje sodobne glasbe in folklornega elementa vedno težje, ker sta si figurativnost ljudskega folklornega elementa in abstrakcija sodobne glasbe v antipodu.¹⁸ Merkuju uspe ljudsko melodijo ohranjati vseskozi v originalni obliki kot citat, obenem jo uvršča v nov zvočni prostor, kjer se počuti svobodnega, da preizkuša vse možne kombinacije barv in harmonskih postopov. Oba elementa na novo dopolnjujeta in soustvarjata novo vlogo ljudske pesmi v odnosu s sodobnejšo govorico in vsemi njenimi variacijami. Prednost novega prijema predstavlja tudi nepoznano ljudsko gradivo pozabljenih in odmaknjenih ljudi Kanalske doline, Rezije in Terske doline. Pojavijo se

¹⁸ Naj navedemo kot primer skladatelja Fabia Niderja: *Štiri slovenske ljudske za prst palec*, 2009 za klavir (Ricordi, Milano) ali *4 Slovenian Folk Tunes from the Territory of Trst in Štiri slovenske ljudske pesmi iz okolice Trsta*, 2012, for non-western and western instruments; sho, sheng, santur, harp, koto, zheng, erhu, kemence, violin, viola, violoncello, double bass, 2 percussion players, Verlag Neue Musik, Berlin.

obdelave novih, večini nepoznanih ljudskih pesmi v izvirnih oblikah in z nešteti možnostmi, pristopi in prijemi.

Zagovarjal je stališče, da mora ljudski napev ostati v prepisu celosten, ker naj bi le tako doprinesel potrebno svežino v sodobno glasbo prav z nešteti možnosti in kombinacij, ki jih nudi njegova obdelava.¹⁹ Nihče se ni še tako vneto zavzel za slovensko ljudsko pesem, da bi jo približal koncertnemu odru in njegovim zahtevam ter s svežo sodobno govorico odprl vrata novemu pristopu in obdelavi ljudskega gradiva. Merku se je zavedal in nasprotoval siromašenju ter izrabljanju ljudske motivike v imenu ljudskosti, širjenja in razprodajanja narodno zabavne glasbe, ki nima z ljudskim ničesar. Zavzemal se je za pristnost in ostajal zvest izročilu, ki mu je bilo zaupano prav od tako pristnih in iskrenih ljudi. Ni iskal samovšečnih priredb ali poceni predajanja zapeljivih in nenavadno lepih ljudskih melodij. Nasprotno, skušal jim je podpisati najkvalitetnejšo in včasih tudi tehnično zahtevno ter na prvi pogled nenavadno in nepristno spremljavo (predvsem v samospelih), kontrapunkt ali harmonizacijo. Ko je pustil izvirno temo nedotaknjeno, ji je dajal takn pravo luč, jo izpostavil, ji ustvaril prostor in s tem možnost, da izpoje svojo prvinskost, čarobno milino preprostosti in iskrene zaverovanosti. Ustvaril je umetniška dela, iz katerih seva ljudski kolorit, v katerem se ljudska elementarnost in individualna ustvarjalna moč avtorja združujeta v izvirno izoblikovana, premišljena in domiselno zgrajena dela. *“Zbiranje ljudskega materiala mu”, kot je zapisal Marko Kravos “ni predstavljalo le dokaz etnične prisotnosti, ki jo je treba kot javno dobro zavarovati, ji omogočati živo okolje in dialog. Ob tem ga je ta dediščina tudi osebno navdihovala s svojo preprostostjo in človečansko pristnostjo, na katerih je tudi sam temeljil svojo umetnost in odnos do sodobnih ustvarjalnih tokov.”* (Kravos, Marko, 2014) Zavedal se je svojih dejanj, ko se je kot skladatelj loteval presajanja neke ljudske melodije z nameni, ki so drugačni od družabnih vzorcev, ki jih vsebuje ljudska glasba: *“Izvezeta je iz izvirnega socialnega okolja in sledi namenom, ki so od onih oddaljeni celo večnost. [...] Skladatelj se lahko giblje po različnih področjih, lahko lasten zvočni material križa z drugimi, lahko kolaž tehniko uporabi na sodoben način ali pa z različnimi stili in jeziki. [...] Predmet tega razmišljanja je izključno odnos med ljudsko matrico neke melodije in njeno vnovično uporabo na področju umetne glasbe, kar pomeni, da je skladateljeva naloga in*

19 “Skozi Ramovša, Petriča, Lebiča, Ježa, Božiča, Stibilja in mnoge druge je tudi slovenska avantgarda doživela svojo parabolo. In svoj čas[...] Če so šestdeseta leta pomenila v Evropi magičen trenutek poljske avantgarde, pomenijo sedemdeseta leta čas vzpona jugoslovanske avantgarde na svetovnem odru, pri kateri so imeli Slovenci in Hrvatje levji delež. Toda čas avantgarde se je iztekel [...] Med rešitvami me danes zanima predvsem ena: presaditev ljudske glasbe v novo kulturno posodo. Oplajanje pri koreninah (naše) nacionalne glasbene kulture [...] Ne gre samo za razmerje med skladateljem in slovensko ljudsko pesmijo, za njeno prirejanje ali preoblikovanje. Gre v mnogo širšem smislu za razmerje med skladateljem in slovensko ljudsko glasbo. Naša etnomuzikologija je zelo mlada veda: večina skladateljev pozna malo in slabo slovensko ljudsko glasbo. Toda samo skladatelji, ki se resno spoprimejo z ljudsko glasbo, jo študirajo, se ji posvečajo, znajo skozi njo razkrivati korenine slovenske ljudske kulture (to pomeni razkrivati drugo stran lune slovenske zgodovine!), bojo znali nahraniti slovensko umetniško glasbo s prvinskim mozgom slovenske ljudske glasbe. Med predstavniki mojega rodu je po dolgoletnem delu pri etnomuzikološkem institutu in predvsem na terenu to odlično opravil Uroš Krek [...] Ni ga recepta, po katerem naj bi pristopili k taki operaciji: pač pa je pred tabo meja, ki je ne smeš prestopiti. To je meja spoštovanja prvinskih značilnosti slovenske ljudske glasbe. Zato jo moraš poznati, poznati moraš njene žive nosilce in družbeni ambient, v katerem je ta glasba živela oziroma tu in tam zaenkrat še živi. Le s tem pogojem bo skladatelj potem svoboden, da si izbere pot in način, ki mu ustreza. Potem bo odprta vsaka pot od preproste predelave do svobodnega preoblikovanja, potem bo vse odvisno od skladateljeve sposobnosti in izrazne nuje.” (Merku, Pavle, 1983)

odgovornost udejanjiti ta prenos." (Merkù, Pavle, 2001, prevod) V veliko zadoščenje mu je bilo, ko sta mu godec v Reziji in pevec na Sardiniji - *"ob moji izvirni glasbi, ki je le z nekaterimi značilnostmi ljudske glasbe, predvsem pa z duhom dežele in njenih ljudi pomenila moj poklon Reziji in Sardiniji – z istimi besedami povedala: da, to je naša glasba."* (zap. Križnar, Franc, 1992). Večkrat je rad povedal in priznal, da se je raje zatekal k svojim preprostim prijateljem v beneške hribe, *"ki mi s svojo pristnostjo dajejo veliko več: dajejo mi notranje ravnovesje, potrjujejo v tisti zavestni človečnosti, ki jo življenje sredi te pridobitniške današnjosti ogroža. In to še predvsem sredi varnega kulturnega zapečkarstva slovenske prestolnice."* (Merkù, Pavle, 1983) Bistvo mu je ostajalo zadržati vso pristnost ljudskega duha, se najbolj približati muzikalnemu jedru in značilnostim, da bi ga obudil in v novi preobleki predal naprej. Tako kot je o tem že pred njim razmišljal in zapisal Marij Kogoj: *"O harmonizaciji narodnih napevov se misli, da je dovolj, če je le kolikor mogoče primitivna. Ali v resnici je naloga harmonizatorja podati umetniški vtis napeva, to je: dati s harmonizacijo napevu priliko, da se pokažejo na površju vse one točke, ki so zanj značilne."* (Kogoj, Marij, 1921)

V samospevih ostaja klavirski delež preprost in bistven: poleg tonalnih in politonalnih akordov uporablja aglomerate kromatičnih zvokov, zvočnih grozdov. Oba elementa postaneta nerazdružljiva v novi celoti, čeprav je melodična linija od nekdanj ljudsko enoglasno petje. Pri obdelavah se je zavestno branil strogih metod in je raje uporabljal različne tehnike: od preproste harmonizacije do uporabe novih linij, ki so sestavljene iz prvin in vzorcev samega napeva. Prepričan je bil, da lahko nudijo priredbe ljudskih pesmi in njihova obdelava sodobni glasbi veliko novih ustvarjalnih možnosti, obenem pa vnašajo svežino in življenjskost: ravnovesje minulega s pričevanjem današnjega sobivanja z dediščino. Zanimala ga je tako tradicija, iz katere je izhajal, kot vse nove možnosti izražanja, ki jih je ponujala avantgarda: spoštovanje do velikih skladateljev preteklosti in zanimanja do eksperimentov najsodobnejših revolucionarnih tokov, ki so nanj nedvomno vplivali po letu 1950. Nuja po izražanju in iskanju lastnega jezika ga je spremljala skozi celo ustvarjalno pot, vedno v iskanju idealne harmonije med novimi zvočnimi danostmi in klasičnim formalnim ravnovesjem.

Bibliografija:

Golež Kaučič, Marjetka, 1998, Slovenska ljudska pesem in njeni odsevi v poeziji Svetlane Makarovič, Traditiones letnik 27, 61–78.

Gregorič, Tatjana, 2005, Iz predstavitvenega teksta Tatjane Gregorič za koncert Merkujeve glasbe, Visoka šola za glasbo v Berlinu, 26. Novembra.

Gri, Gian Paolo, 2003, Tonanina tonana, Uvod, Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji, druga knjiga, ed. Pizzicato, 4.

Kljun, Branka, 2001a, pogovor z Merkujem; Ni vedno prijetno biti Slovenec in delati Slovencem v čast, Primorske novice, 54/6. 11. , 10.

Kogoj, Marij, 1914, iz pisma Stanku Premrlu, 24. 2. , iz zapuščine Stanka Premrla, gl. odd. NUK.

Kogoj, Marij, 1921, O narodni pesmi, Dom in svet, (Ljubljana) letnik 34 - št. 4/6, 127–128 in 174–176.

Kogoj, Marij, 1922, Božidar Širola; Popevke, Dom in svet 35/11-12, Ljubljana, 477.

Kogoj, Marij, 1924, Vzajemnost evropskih kultur, Jutro 5/1924, št. 98, 4, 24. 4.

Kravos, Marko, 2014, Odšel je vsestranski Pavle Merkù (1927-2014), Primorski dnevnik, 21.10. , 21.

Križnar, Franc, 1992, Sto slovenskih skladateljev/Sodobni glasbeni ustvarjalci, 61.

(Legiša, Drago ali Jeza, Franc), 1970, Pogovor s Pavletom Merkujem, Novi list, št. 823, 23. 12. , 9, članek ni podpisan, iz skladateljeve zapuščine.

Loparnik, Borut, 1981, Razbrati, Teleks, XXXVII. 38, 24. 9. , str. 11, odrezek iz skladateljeve zapuščine .

Merkù, Pavle, 1968, Ljudje ob Teru, Sodobnost, Ljubljana, XVI/9, 1251–1254.

Merkù, Pavle, 1969a, Ljudje ob Teru VI. Tersko narečje, Sodobnost, Ljubljana, XVII/4, 447–456.

Merkù, Pavle, 1976b, Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji, Založništvo tržaškega tiska.

Merkù, Pavle, 1981c, Ljudske pesmi Slovencev v Italiji, 6.

Merkù, Pavle, 1983, Poslušam, Založništvo tržaškega tiska, Trst, 57.

Merkù, Pavle, 1987d, Uvod k zbirki *Otroške ljudske pesmi Slovencev v Italiji*, Grlica, 1/XXVIII.

Merkù, Pavle, 1989b, Skladatelji in ljudska pesem, tekst v koncertnem listu zbora Lipa zelenela je... , 13. 5. , v CD, Ljubljana.

Merkù, Pavle, 2001a, Dal reperto all'elaborato, Choralia št. 26, december, USCI, 16–17.

Merkù, Pavle, 2006, Pavle Merkù - Prejemnik Kozinove nagrade 2006, Naši zbori 56, št. 3, 11–13.

Šivic, Pavel, Narodne pjesme Slovenaca u Italiji, Zvuk, 4, Sarajevo 1981, 111.

Trinko, Ivan, 1915, Arte cristiana, Milano, III., 209-211.

Trinko, Ivan, 1932, Bollettino della Società filologica friulana, Ce fastu?, 1932, VIII, Udine - Viden, 115-118.

Učakar, Bogdan, 1972, Koncept umetnosti - preprost človek; pogovor z Merkujem po podelitvi NP sklada, Večer, 15. 2. , odrezek iz skladateljeve zapuščine.

Vlad, Roman, 1955, Modernit? e tradizione nella musica contemporanea, ed. Einaudi.

Vodušek, Valens, 1990, prevod Zmage Kumer, Pentatonika - Izhodišče razvoja slovenske ljudske glasbe, Traditiones 19, Ljubljana, Inštitut za slovensko narodopisje, 89-98.

Pisma iz skladateljeve zapuščine:

Merkù, Pavle - Ramovš, Primož, 1951-1989, Korespondenca, gl. odd. NUK.

Merkù, Pavle, 1974, pismo Lojzki Bratuž, 21. 4. , iz skladateljeve zapuščine.

Merkù, Pavle, 1977, *Aquileia e la cristianizzazione degli Sloveni*, Trieste fra le culture italiana e slovena, Società Dante Alighieri, 17 marzo, Trieste

Merkù, Pavle, 1983a, pismo Mitji Gobcu, vizitka zboru: Jnej čëua jti gna', 18. 3. , iz skladateljeve zapuščine.

Merkù, Pavle, 1983b, pismo Mitji Gobcu, vizitka zboru: No nuč majauo, 8. 2. , iz skladateljeve zapuščine (iz zapuščine PM).

Merkù, Pavle, 1989, pismo Jerneju Habjaniču kot predstavitev svojega dela: Jnjen čëua jti gna', iz skladateljeve zapuščine.

Merkù, Pavle, 2001, *Tendenze e linee di sviluppo del canto corale in una realtà frontiera*, Convegno internazionale; Il canto corale per l'Europa delle regioni, Trento.

Merkù, Pavle, 2001, "L'elaborazione del canto di tradizione orale fra le pastoie teoriche e i profumi della terra", Convegno sul canto di tradizione orale; *L'elaborazione corale del canto di tradizione orale nell'Europa del XX secolo*, Nuoro.

Summary

In his music, Pavle Merku displayed love and affection for his two lifelong fascinations—music and language. He was a living link and mediator between two cultures, bringing unknown poetics of Italian and Slovenian literature (as well as traditional poetry) of various (even less known) authors closer to the language cultures of both nations. Moreover, he revived and recorded, probably as the last witness, the genuine and full-blooded national heritage of forsaken and marginalized Slovenians in Italy with a great deal of healthy national consciousness. Being both a linguist and a musician, he knew how to handle the unique long-time field work and collecting, leaving an invaluable legacy. Merku's works make a significant contribution to Slovenian choral music, especially due to their great scope and his innovative treatment of traditional song material. His relationship to traditional music is based on his knowledge and respect of its elementary characteristics. He got to know it in person, researching and discovering the social environment where this music was still alive. This approach brought him composing freedom. He was free to choose the ways and means that suited him the most for a particular piece: from simple transcriptions to loose arrangements demonstrating the composer's skills and sensitivity. He was certain that the arrangements of traditional songs and their treatments can offer plenty of new creative possibilities to contemporary music and at the same time bring it freshness and earthiness: a balance between the past and the present day and a relationship with the heritage. He was interested in traditions, which were his starting point, as well as in new possibilities of expression popularized in the avant-garde: respect towards the great composers of the past and the interest towards the experiments of most modern revolutionary currents, which clearly impacted him after 1950. The urge for expression and the search for his own style accompanied him throughout his career, which was constantly looking for ideal harmony between the new sound possibilities and the balance of classical form.