

Robert Vrčon

O nekaterih avtohtonih značilnostih slovenske ljudske vokalne glasbe

Autor skuša v svoji razpravi prikazati nekatere značilnosti ljudskega petja na Slovenskem. Pri tem ugotavlja, da vsebuje ta del slovenskega ljudskega izročila veliko arhaičnih značilnosti, ki dokazujejo po eni strani veliko povezav z ljudsko glasbo sosednjih dežel, po drugi strani pa so v podobnih oblikah razširjene tudi med zelo oddaljenimi ljudstvi. Opozarja na nekatere segmente ljudske vokalne glasbe, ki so bili do sedaj na Slovenskem morda manj raziskani, ki pa lahko pomenijo odločilen impulz pri spremembi razumevanja medetničnih povezav in delitev.

In his article the author analyzes some of the characteristics of folk singing in Slovenia. He has ascertained that this part of Slovene folk tradition contains a number of archaic characteristics which on one hand reveal many connections between folk music from other countries, but on the other are in similar forms also widespread among peoples living very far apart. The article also focuses on certain segments of folk vocal music which in Slovenia have not been adequately researched yet, but may present the decisive impulse which may change our perception of interethnic connections and divisions.

Vselej, ko skušamo slediti razvoju evropske glasbe, se nam najprej vsiljuje vprašanje njenega izvora in njenih prvih oblik, saj nam pisni viri omogočajo vpogled le v razvojne začetke njene umetne glasbe. Ljudstva, ki jih je npr. rimsko cesarstvo podredilo svoji oblasti, prav gotovo niso bila brez svoje ljudske glasbe. To vemo na osnovi poročil starih rimskih in grških zgodovinarjev, ki sem in tja omenjajo njihovo petje in plesanje, pa tudi iz cerkvenih poročil. Kakšen odnos do ljudskih šeg in navad, posredno pa seveda tudi do ljudske glasbe, je kazala že v času rimskega imperija cerkev, izvemo s pomočjo Evgipija in njegove znamenite knjige *Življenje Svetega Severina*.¹ V prvih stoletjih po

¹ Evgipij: *Življenje Svetega Severina*, Uvod, prevod in komentar napisal mag. Rajko Bratož, Ljubljana 1982, str. 219; O času intenzivnega pokristjanjevanja na Slovenskem glej tudi delo Ivana Grafenauerja: *Irsko-anglosaška misijonska metoda in slovensko pismensko in ustno slovstvo*, Zbornik zimske pomoči, Ljubljana 1944, str. 361; glej še: Niko Kuret: *O šegi in njeni spremenljivosti*, *Pogledi na etnologijo*, Ljubljana 1978, str. 312 in dalje.

propadu rimske države je dopuščala t. i. »poganske običaje« le izjemoma in v primerih, ko je na ta način lažje uveljavljala svoje interese. Ljudske pesmi in plesje je namreč obravnavala kot nekaj nedostojnega in sprevrženega. Kakšne so bile te pesmi in plesi, iz omenjenih poročil in prepovedi ne izvemo. Evropska kultura zapisovanja glasbe takrat še ni poznala, zato je možnost kakršnegakoli glasbenega zapisa iz tistih časov izključena.

Čeprav si pri tem ne moremo pomagati niti s splošno niti z glasbeno zgodovino, nam nekaj možnosti pri ugotavljanju, kakšna je bila ljudska glasba pred npr. tisočletjem in pol, nudi etnomuzikologija. Ta omogoča s pomočjo nekaterih metod vsaj približno ugotavljanje oblik ljudske glasbe preteklih obdobij evropske zgodovine. Ljudska umetnost se večinoma prenaša iz roda v rod po ustnem izročilu in čeprav je bila, kot smo že ugotovili, nenehno preganjana, bodisi od cerkvenih ali državnih oblasti, se je s prav neverjetno žilavostjo ohranila vse do danes. Ponekod so te ohranjene oblike izvirnejše, drugod pa že dodobra preoblikovane. Tako predstavljajo nekatere plasti današnje ljudske glasbe Evrope takšne glasbene prežitke, ki nam v določeni meri omogočajo vpogled v glasbeno preteklost.

Po prepričanju W. Wiora velja za glasbo alpskih dežel, in s tem seveda tudi za našo slovensko, da je do danes ohranila veliko arhaičnih elementov. Wiora je leta 1949 ugotavljal, da je bila primerjalna prazgodovina glasbe šele na svojem začetku in si je zato šele snovala lastno pot pri raziskovanju glasbe. Raziskovalci so se vsak zase sicer dolgo ukvarjali z glasbo antičnih visokih kultur, zgodnjega krščanstva in z osnovami umetne zahodnoevropske glasbe srednjega veka, dalje z evropsko ljudsko glasbo, kakor tudi s predzgodovinskimi glasbami, vključno z glasbo t. i. *naravnih ljudstev* in vzhodnjaško glasbo, žal pa so med seboj premalo sodelovali.

Za »alpsko glasbo« je Wiora menil, da ni za prazgodovino evropske glasbe nič manj pomembna kot za prazgodovino nekaterih, prav presenetljivo oddaljenih področij. Ostanke arhaične glasbe v Alpah po njegovem lahko prepričljivo ugotavljamo tudi z metodičnim primerjanjem z glasbenimi prežitki pastirskih kultur Norveške, Karpatov in Kavkaza. »V Alpah se niso ohranile samo melodije, ki so stare kakih 400 let, temveč tudi glasbeni stili, tipi, glasbila in ljudske šege in navade, ki izvirajo iz srednjega veka, antike in celo predzgodovine. Nikakor ni 'odšlo vse v pozabo', kar je bilo včasih v glasbi Alp pomembnega. Preteklost ni utihnila, čeravno nam o sebi ne pripoveduje skozi pisane dokumente. Prisotna je v melodijah ljudskih pesmi in pripoved teh melodij je potrebno razvozlati,« je zapisal Wiora, ki je menil, da je potrebno zadnje ostanke stare glasbe zbrati, jih posneti in objaviti v preciznem tonskem zapisu. Po njem so ljudje v Alpah ohranili toliko starih šeg in navad, ki so povezane z glasbo, da bi lahko usmerjeno raziskovanje z metodami primerjalne prazgodovine vse do današnjih dni gotovo dalo zelo bogat glasbeni mozaik.

Wiora je menil, da lahko iščemo najmočnejše korenine ljudske glasbe Alp med živinorejskimi kulturami, ki izvirajo iz centralne Azije in so se po domnevnih velikih preseljevanjih ustalila tudi na drugih področjih: v Tibetu, Indiji, Kavkazu, na Karpatih, Balkanu, v Grčiji, Skandinaviji. Ti nomadski živinorejci naj bi se pomešali s prvotnimi naseljenci in se bolj ali manj za stalno naselili, delno kot samo živinorejci delno kot živinorejci in kmetovalci. Kar so prinesli s sabo v glasbi, npr. trobljo iz drevesnega lubja (pri nas ji strokovno pravimo *lubnati rog*, ima pa veliko lokalnih domačih imen, v Švici pa ima nekoliko večja različica tega glasbila ime *alphorn*;² op. R. V.), naj bi njihovi

² Pri nas obstaja še veliko drugih različic podobnega glasbila. O tem glej Z. Kumer: Ljudska glasbila in godci, Ljubljana 1983, str. 114 in 123.

potomci v osnovi ohranili in izoblikovali v eno glavnih glasbil alpskega področja, ki igra v splošni podobi alpske glasbe zelo pomembno in prav posebno vlogo. Njegove osnovne stilne lastnosti so skupne tistim v deželah z arhaično glasbo živinorejcev vzhodnih evropskih in azijskih območij.

Ravno tako, kot smo Slovenci v jeziku obdržali nekatere zelo arhaične pojave in oblike (npr. dvojina), imamo tudi v ljudski pesmi in petju v primerjavi z drugimi narodi Evrope, sosedi na severu in zahodu, v večji meri ohranjene starejše razvojne plasti. Seveda se nam pri tem postavlja zanimivo vprašanje, posledica česa je ta razlika nasproti drugim srednjeevropskim narodom, ki živijo v istem kulturnem krogu kot mi.

Kot primer vzemimo pripovedne pesmi, ki jim pravimo tudi *balade*. Poimenovanje te pesemske zvrsti je sicer romanskega izvora, pomeni pa, da so se take pripovedne pesmi nekoč plesale, kot se plešejo še danes npr. pri južnoslovanskih narodih. Tak primer je tudi belokranjski ples Pobeledo polje ovčama, ki pa ni slovenskega izvora. Za tipično slovenske pripovedne pesmi ne vemo do danes nobenega takega neposrednega plesnega primera, tudi poročila iz preteklosti o tem molčijo. Posredni dokaz za to, da so bile tudi naše pripovedne pesmi nekoč plesne pesmi, vendarle imamo. Daje nam ga ritem njihovih melodij. V Ziljski dolini na Koroškem in v Reziji imamo namreč še vedno žive plese v petdobnih ritmih, ki jih sosednji narodi ne poznajo. V podobnih ritmih pa so pri nas razširjene mnoge melodije naših pripovednih pesmi.³

Velja torej prepričanje, da lahko preučevanje naših ljudskih pesmi po glasbeni strani pripomore k razjasnitvi mnogih nejasnih okoliščin v naši zgodovini.

1) O pentatoniki in drugih pri nas razširjenih tonovskih načinih

Ko se je začela etnomuzikologija ukvarjati s poglobljenim študijem oblik ljudske glasbe po vsem svetu, je vedno znova odkrivala, da so nekatere tonske lestvice razširjene med mnogimi ljudstvi, ki živijo danes na različnih predelih zemeljske oble. Prav značilen je bil primer pentatonike, tonovskega načina, ki ga poznajo skoraj vsa slovanska ljudstva in tudi Slovenci. Zaradi tega so mislili, da je pentatonika med vsemi tonovskimi načini najstarejša. Constantin Brailoiu, ki se je v svojih etnomuzikoloških študijah posvečal tudi temu problemu, je med drugim dejal: »Gevaert je leta 1875 zapisal skoraj kategorično, da je bil obstoj pentatonike med različnimi ljudstvi sveta na različnih družbeno razvojnih stopnjah že dolgo predmet opazovanj, da pa do tedaj ni pravzaprav nihče opazil, da je pojav pentatonike pravzaprav *univerzalen*. Pentatonika naj bi po njem predstavljala manifestacijo nekega splošnega zakona, konsekvenco fiziološke organiziranosti človeka, in ravno zaradi tega se zdi, da so bili začetki glasbene umetnosti pri vseh ljudstvih enaki. Po njem je pettonska lestvica simbol teh glasbenih začetkov in prve stopnje glasbe v vseh delih sveta.«⁴

Mnogi so menili, da melodije, ki ne vsebujejo vsaj pet različnih tonov, sploh niso melodije. Kot primer omenja v že navedenem delu Brailoiu ruskega skladatelja Rimskega-Korzakovega, ko je na začetku svojega zbiranja ljudskih pesmi dvomil, ali je nek primer ruske svatbene pesmi na samo treh tonih sploh melodija. Pri tem pa se je zavedal, da so,

³ O tem glej Robert Vrčon: Raziskovanje slovenskega ljudskega petja nekoč in danes, *Traditiones* 27, Ljubljana 1998, str. 201. Glej tudi Mirko Ramovš: Ples na Anževo v Predgradu, *Traditiones* 5-6, Ljubljana 1979, str. 305.

⁴ C. Brailoiu: *Problems of Ethnomusicology*, Cambridge 1984, str. 241.

kot se je izrazil, »obredne« pesmi in igre najbolj zanimive, saj so bile po njegovem mnenju najstarejše, izviralale naj bi iz poganskih časov in ohranile večino svojih značilnosti.

Danes so razmišljanja o pentatoniki kot najstarejšem tonovskem načinu seveda zastarela, saj prištevamo k pesmim celo take, ki jih pojejo samo na enem samem tonu. Med drugimi omenja tako pesem v svojih zapisih s poti po Bosni tudi Valens Vodušek.⁵ »Tako domnevo bi potrjeval z druge strani še en pojav, ki sem ga pred leti sam doživel med pastirji v bosanskih planinah. Na njihov ljudski praznik se zbero ljudje iz vseh pastirskih vasi na visoki ravnici, kjer uprizarjajo razne igre, pa končajo praznovanje s petjem in plesom. Zgodilo se je, da so še pred začetkom iger žene in dekleta, ki so stale ločeno od moških v veliki skupini pod hribom, zapele. Toda to je bila pesem brez besed in melodije, a po svečanih obrazih se je videlo, da to pomeni za njih pravo pesem: bil je en sam ton, ki ga je pelo kakih sto žena in deklet, in ki je trajal izdržan eno minuto, dve, tri, štiri in še dlje. Čudno je odmeval ta ostri in gosti, dolgo izdržani ton iz sto grl sredi raztrganih bosanskih planin. Bil je to kot dih neznanе prazgodovine. A za to besedo se ne krije samo neka pesniška primera. V to smer kaže celotni razvoj, kolikor ga po ohranjenih pesmih lahko sledimo nazaj v preteklost,« je takrat vzhičeno zapisal Vodušek. Menil je, da se glede ljudske glasbe nekateri najvidnejši raziskovalci v tej stroki strinjajo v mnenju, da spadajo vsaj na določenih raziskanih delih sveta med najstarejše plasti tiste pesmi, v katerih se giblje melodija izmenoma samo na dveh ali treh različnih tonih, bodisi da so ti toni sosednji ali pa med seboj bolj oddaljeni.⁶

Slovenskega primera na dveh tonih sicer ne poznamo, presenetljivo veliko starinskih glasbenih oblik pa imamo ohranjenih na slovensko govorečem ozemlju v Italiji, kjer pravzaprav prevladujejo melodije na samo treh tonih. To je Rezija, ki je v tem pogledu nekakšna evropska znamenitost. Melodij s tako majhnim številom tonov je drugje na Slovenskem ohranjenih le še malo, največ v nekaterih odročnih krajih. Tam so raziskovalci Glasbenonarodopisnega inštituta naleteli na stare ljudske balade, ki so jih drugje že opustili in pozabili.

Takšen ljudski glasbeni jezik, ki je nastajal brez vseh formalnih teorij, kot jih pozna današnja zahodnoevropska glasbena umetnost, in brez načrtnega premišljevanja, pravzaprav nehoteno, se razvija zelo počasi. Človek ima za seboj več deset tisoč let dolgo razvojno pot, kdaj in kako je prodril v začetke ustvarjanja melodij, pa bo ostalo skrivnost. Na osnovi nekaterih glasbenih pojavov, razširjenih po vsem svetu, sklepamo, da je človek oblikoval svoj glasbeni svet takorekoč od tona do tona. Preden so se utrdile melodije na treh tonih, je moralo po vsej verjetnosti miniti zelo veliko časa. Še danes lahko slišimo v Reziji, sem in tja pa tudi drugod v Alpah, manjše število melodij, kjer tretji najvišji ton še ni popolnoma ustaljen, ampak stalno niha nekako v sredi med veliko in malo terco.

Ko se ozremo na slovensko ljudsko glasbo tudi v drugih naših pokrajinah, lahko ugotovimo, da razvoj domnevno ni šel po taki poti samo v Reziji. To kažejo podobne štiritorske melodije iz drugih slovenskih pokrajin. Za Belo krajino je bilo že večkrat rečeno, da je nekakšno drugo slovensko središče arhaičnih glasbenih oblik. To ne velja samo za tiste kresne pesmi, ki jih imamo za dediščino Hrvatov ali Uskokov, temveč tudi za tiste, ki imajo popolnoma slovenski značaj. V pesmi »Bog daj, Bog daj dober večer« si dve skupini pevk odpevata s ponavljanjem vsakega verza, in sicer v štiritorski melodiji

⁵ V. Vodušek: O nastanku in rasti melodije, Rast melodije, Radijska šolska ura za višjo stopnjo, ZVV (Zapuščina Valensa Voduška), mapa št. 4.

⁶ V. Vodušek: O značilnostih slovenskih ljudskih melodij - I; Označeno samo: Trst, 1973/74; ZVV, mapa št. 6.

prav tako, kot da bi bila pesem iz Rezije. Pripev *-Daj Bog, Marija, daj dobro leto-* pa ponavljajo vse pevke skupaj celo samo na treh tonih. Ta melodija ima mnogo skupnega z drugimi kresnimi melodijami iz Bele krajine. Vse se vrtijo večinoma na treh sosednjih tonih in se morda le tu in tam dotaknejo bežno še četrtega tona, niso pa ne v duru, ne v molu, ampak v nekih drugih, očitno starejših tonovskih načinih.

Podobne melodije srečamo tudi pri južnoslovanskih narodih, tako npr. v nekaterih delih Hrvaške, Srbije, v Bosni, Črni gori in Makedoniji. Za vse velja, da so se ohranile v zvezi s starimi šegami in navadami tudi v drugih slovanskih deželah, pri Bolgarih, Slovaki, Čehih, Poljaki in Rusih. Na tej osnovi lahko sklepamo, da izvirajo še iz dobe praslovanske skupnosti.⁷

Tudi Prekmurje je, kot skoraj vse naše obrobne pokrajine, ohranilo zelo veliko pesmi arhaičnih oblik. Štiritorske melodije tam niso nobena redkost. Mednje spada npr. znani napev pesmi *Marko skače, Marko skače po zelenoj trati*. Druga taka pesem je *Pojdmo v Prekmurje*, ki ji besedilo z naštevanjem raznih živali in njihovih glasov iz kitice v kitico narašča. Čeprav je napev zgrajen na vsega štirih različnih tonih, je njegov tonski obseg naravnost ogromen. Melodija doseže skoraj dve oktavi. Le na enem prehodnem mestu se mimogrede pojavi še en ton, ki ne sodi v to vrsto štirih tonov.

Precej štiritorskih melodij najdemo pri že omenjenih baladnih oz. legendarnih pesmih, ki kažejo že po vsebini besedila znake visoke starosti. Taka je zelo zanimiva legendarna pesem *Stoji, stoji na stezica* iz Sužida pri Kobaridu. Zgornja Soška dolina je morda zaradi svoje zaprtosti prav tako ohranila veliko zelo starinskega pevskega izročila. Za zgoraj omenjeno pesem je informator, ki jo je posredoval sodelavcem Glasbenonarodopisnega inštituta, dejal, da se sploh ne poje, ampak samo govori. Morda zaradi tega, ker v sredini pesmi pevec preide v čisto deklamacijo z zelo dramatičnimi poudarki, prav tako, kot jo je bil sam slišal v mladosti. Tudi te pesmi se seveda pojejo, le da njihove melodije ljudje nimajo več za pravo petje, ker so jim že nekam tuje.

Domnevamo, da je bila zadnja od starejših glasbenih plasti v naših pesmih tista, pri kateri so melodije zgrajene na samo pet različnih tonih. Take melodije so se pri nas po vsej verjetnosti ohranile še iz časa pred uveljavitvijo sedemtonskega glasbenega sistema, ki je, kot vse kaže, povezan z vplivi reformacije in protireformacije oz. z začetki intenzivnejšega vpliva nemške glasbene kulture na našo. Gre namreč za obsežno presajanje nemških protestantskih in protireformacijskih pesmi, njihovih napevov in metričnih vzorcev.⁸ Med sedemtonskimi in pettonskimi melodijami navidez ni velike razlike in se je večinoma sploh ne zavedamo. Vendar imajo pettonske melodije neko posebno mehko in privlačnost prav zaradi »manjkajočih« dveh tonov, ki smo jih sicer vajeni.

Razmeroma dosti pettonskih melodij je razen v Prekmurju ohranjenih tudi na zahodni slovenski meji, predvsem v Zgornji Soški dolini.

Zanimiv primer imamo tudi iz Benečije, kjer gre za srednjeveško velikonočno pesem *Kristus je od smrti vstal - od svoje bridke martre*. Ta pesem je bila k nam prinesena že v srednjem veku z nemškega severa, o čemer nam priča ohranjeni dokument iz sredine

⁷ V. Vodušek: Ljudska pesem - kažipot v prazgodovino glasbe, Šolska oddaja, Radio Ljubljana, ZVV, mapa št. 4.

⁸ Valens Vodušek: Značilnosti slovenskih ljudskih napevov, O tujih vplivih na slovensko pesem, Radijska oddaja, Radio Ljubljana 2. 10. 1979, ZVV, mapa št. 4; V. Vodušek: Značilnosti slovenske ljudske glasbe in njenega razvoja, 3. seminar slov. jezika, literature in kulture, Ljubljana 1967 (ciklostil), in druge razprave istega avtorja; o tem glej še: Ivan Grafenauer: »Ta stara velikonočna pejsen« in še kaj, Čas XXXVI, Ljubljana 1942, št. 6-10, str. 89.

15. stol. Kaže, da je bila prvotna melodija te pesmi takrat našim ljudem tuja, zato so jo preoblikovali po lastnem občutku oz. po svojem tedanjem glasbenem jeziku. Na Črnem Vrhu oz. Kalu nad Nadižo se je ta pesem ohranila preoblikovana v čisti pettoniki. Prvotni melodiji so ostali zvesti le konci napevov v posameznih kiticah.

Seveda so se pettonske melodije obdržale tudi v Reziji, prav tako pa tudi na južnem delu našega etničnega ozemlja, predvsem v svatbenih pesmih v okolici Ribnice in Kostelskega ob Kolpi, nekaj pa celo v osrednji Sloveniji. V tem smislu je značilna pesem *Komur se dremle, naj gre spat*, in sicer iz okolice Kamnika. Napev te balade o maščevanju zapuščene ljubice ima izrazito velik obseg in skokovite vzpone in padce melodije.

2) Večglasje ni rojeno v zahodnoevropski umetni glasbi

Poseben problem v etnomuzikologiji predstavlja tudi pojav ljudskega večglasja, ki se ga je stroka prvič resno lotila šele pred petdesetimi leti. Predvsem so ga znanstveno na novo formulirali in preučevanje postavili na temelje glasbenih posnetkov. Prva odkritja so bila nenavadno presenetljiva, ugotovili pa so, da obstaja komaj kakšna metodična in teoretična podlaga za analiziranje ljudskega večglasja.

Zakaj se je etnomuzikologija začela zanimati za večglasje tako pozno? Razlogi so bili predvsem naslednji:

a) pojav večglasja je veljal za najvišjo domeno evropske umetne glasbe, za ljudsko večglasje, ki so ga poznali, pa so menili, da je nastalo pod vplivom te umetne glasbe in se jim je zato zdelo ne vredno raziskovanja;

b) na voljo ni bilo pravzaprav nobenega tehničnega pripomočka, s katerim bi bilo možno ljudsko glasbo ustrezno posneti in ohraniti. Fonografski posnetki so bili v tem pogledu pomanjkljivi in šele magnetofonski trakovi so omogočili prenos tehnično in muzikalno dobrega zvočnega materiala. Zadnjih nekaj desetletij lahko s pomočjo posnetkov ustrezno raziskujemo in shranjujemo ta dragoceni tonski material.

Med najpomembnejšimi pisnimi dokazi o obstoju ljudskega večglasnega petja v Evropi navaja W. Wiora poročila Giralda Kambreškega (Giraldus Cambrensis, 1147-1220), ki so bila sicer že večkrat ponatisnjena, vendar premalo interpretirana.⁹ Girald opisuje srednjeveško ljudsko petje v Walesu in severni Angliji in ga imenuje »stara šega«, ki je prišla ljudem že v kri »Nec arte, sed usu longaevo et quasi in naturam mora diutina iam converso« (In to ne z umetnostjo, ampak z dolgotrajno in zaradi dolge dobe že tako rekoč v naravo spremenjeno rabo). V tistih krajih naj bi bilo tako v navadi (najbrže dvoglasno petje), da so celo najmanjši otroci peli večglasno oz. kot je zapisal Giraldus: »... cum primum a fletibus in cantus erumpunt ...« (... kakor hitro se iz joka prevržejo v petje ...). Po drugi strani naj bi bilo večglasje v tistih krajih nekakšna specialiteta, saj so drugje, kot npr. v južni Angliji, peli samo enoglasno.

Giraldus poroča, da so ljudje v Walesu peli večglasno: »... in turba canentium ... quot videas capita, tot audies carmina« (... v skupini pevcev bi slišal toliko pesmi /mišljene so najverjetneje melodije posameznih pevskih glasov, op. R. V./, kolikor bi videl glav), nasprotno pa v Severni Angliji samo dvoglasno. Spodnji glas je označil kot *submurmurans* (tiho mrmrajoč), zgornjega pa kot *demulcens et delectans* (božajoč in razveseljujoč). Takšen opis po vsej verjetnosti ni pomenil vzporednega dvolinijskega petja, temveč

⁹ W. Wiora: Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst, Die Musik im alten und neuen Europa, Kassel 1957, str. 76, 77.

takšno, ki ima melodično razgibano, melizmatično zgornjo linijo, nasproti manj razgibani, morda bordunski, spodnji liniji.

Zanimivo je, da so začeli raziskovati evropske oblike ljudskega večglasja prvi etnomuzikologi ruske šole, ki se je oblikovala v krogu znamenite operne pevke in etnomuzikologinje Evgenije Lineve. Med drugim gre prav njej zasluga, da imamo Slovenci ohranjenih na voščeni valjih 49 primerov ljudskih pesmi. Lineva jih je posnela leta 1912 na Gorenjskem in v Beli krajini. Presnetke tega materiala, shranjenega v fonogramarhivu Inštituta ruske literature v Sankt Peterburgu, nam bo najverjetneje kmalu uspelo pridobiti.

Na pravo prelomnico pri raziskovanju ljudskega večglasja je bilo potrebno čakati še 50 let. Kmalu so se pojavili že tudi poskusi urediti in povzeti tako material kot problematiko. Izoblikovala se je pisana in mnogoplastna podoba evropskega večglasnega ljudskega petja, takšna raznolikost form, tipov in stilističnih izrazov, da jo bo pri nadaljnjem zgodovinskem raziskovanju in novih etnogenetičnih hipotezah nujno upoštevali.

Kako je večglasje pravzaprav nastalo, še ne vemo natančno. Kurt Sachs je celo mnenja, da je večglasje tam, kjer sovpada več glasovnih izvorov, v globljem pomenu, bolj naravno od ozkega enoglasja.¹⁰ Vsekakor je res, da nastanka ljudskega večglasja ne gre povezovati z evropskim umetnim srednjeveškim večglasjem. Celó nasprotno. Vedno več je etnomuzikologov, ki menijo, da je potrebno iskati izvor umetnega večglasja prav v oblikah večglasnega ljudskega petja, med preprostimi ljudmi, njihovimi takratnimi glasbeniki in njihovo ljudsko glasbeno kulturo, ki so jo višje družbene plasti samo povzele in jo dalje razvile.¹¹

Ko Wiora opisuje značilnosti umetnih srednjeveških glasbenih umetnin pravi: »Te večglasne skladbe so v svojem ritmu, tonaliteti in melodiki posvetno-ljudskega značaja. Polne so pentatonike in durovske melodike z obrati, ki spominjajo na ljudske plesne in na glasbo igrcev (potujočih glasbenikov, op. R. V.), polne veselih ritmov s svojim živahnim značajem in vedno znova presenetijo tistega, ki je od srednjeveške glasbe pričakoval zgolj poduhovljenost in nadčutnost. Heinrich Bessler je dokazal, da ima približno tretjina motetov iz 'ars antiqua' posvetne francoske ali plesne melodije, uporabljene za tenorski glas. Še več ljudske melodike kaže umetnost 'Notre Dama'. Če torej upoštevamo vse argumente, lahko ugotovimo, da je imela ljudska glasba pri nastanku zahodnjaškega umetnega večglasja nemajhno vlogo. V tem smislu so začetne oblike večglasja, ki so se ohranile v pisnih dokumentih od 9. do 13. stol. potrebne raziskav in primerjave z vsem tistim, kar se je ohranilo v ljudskem glasbenem izročilu.«¹²

Wiora meni, da bi bilo neznanstveno vse visoko razvite večglasne glasbene oblike ljudskega petja v odročnih krajih Kavkaza brez ustreznih raziskav kratkoma pripisati vplivu evropske srednjeveške umetne glasbene kulture, še posebej, ker gre v tem primeru za klasične visokogorske težkodostopne kraje. »Vse od časa, ko poznamo takšne oblike ljudskega petja,« pravi dalje Wiora, »se je spoznavni horizont, ki je bil prej omejen zgolj na pojave našega vaškega zborovskega petja, močno spremenil in razširil. Do tedaj so namreč raziskovalci oblike ljudskega večglasja močno povezovali z oblikami, kakršne je razvila zahodnoevropska srednjeveška glasba, pa ne zato, ker bi ljudsko glasbo dobro poznali, temveč zaradi tega, ker je niso poznali. Kakor vzhodnjaška in instrumentalna je bila tudi ljudska glasba *Vis occulta*. Človek je pač iz tega temnega

¹⁰ Curt Sachs: *Vergleichende Musikwissenschaft, Musik der Fremdkulturen*, Wilhelmshaven-Locarno-Amsterdam 1974, str. 38.

¹¹ Walter Wiora: *Europäische Volksmusik ...*, str. 72.

¹² N.d., str. 81.

gozda izvzel vse, česar ni mogel z znanimi zgodovinskimi dejstvi osvetliti. Vse nepoznano in nerazložljivo je bilo primerno za razne spekulativne ideološke in zgodovinske razlage ...¹³

Veliko raziskovalcev se je istočasno ukvarjalo s preučevanjem zgolj pisanih dokumentov in so se skušali na ta način dokopati do ugotovitev o nastanku večglasja. Sama pisna pričevanja pa niso dovolj bogata in jasna, da bi lahko zagotavljala natančne odgovore. Samo na njihovi osnovi ni mogoče videti dejanskih zgodovinskih okoliščin in korenin.

«V konzervativni literaturi lahko še danes preberete, da je bila vsa glasba pred 9. stol. po Kristusu samo enoglasna,» piše Walter Wiora. «Šele v zahodnoevropski srednjeveški kulturi naj bi torej nastala glasba, ki je utrdila tako več linijsko kot akordično glasbo. Nihče naj ne bi nikjer pred zahodnoevropskim srednjeveškim odkritjem poznal večglasnega petja (glasbe). Tako naj bi šele to odkritje pripomoglo k razširitvi take vrste petja (glasbe) po celi zemeljski obli: v Afriki, vzhodnih deželah, Oceaniji itd. Seveda to ni res, kajti večglasje pomeni istočasno (pro)izvajanje tonov različnih višin, kar je bilo že davno, preden se je tovrstna zahodnoevropska kultura razširila po svetu, poznano v nekaterih t. i. 'primitivnih družbah', npr. nekakšna elementarna kanonska forma pri afriških in malaških Pigmejcih ter pri nekaterih srednjih in visokih kulturah, še posebej Indonezije, kjer so bile takšne oblike petja visoko razvite.»¹⁴

Probleme, kakršen je ta o izvoru zahodnoevropskega večglasja, ne poskuša nihče več reševati samo s pomočjo pisnih dokumentov, temveč dajejo raziskovalci vse večji poudarek tradicionalni kulturi. Danes se etnomuzikologija zelo resno ukvarja s pozitivnimi raziskavami in novimi odkritji arhaične ljudske glasbe. Wiora navaja von Hornbostla in njegovo mnenje, da je organum in seveda tudi večglasje v Evropi nasploh rezultat posvetnega in ne cerkvenega udejstvovanja in da je bilo že v zgodnjem srednjem veku razširjeno v ljudski glasbi severozahodnih evropskih otokov. «Mnogo raziskovalcev ljudske glasbe,» navaja dalje Wiora, «skuša razložiti nastanek zahodnoevropskega večglasja s pomočjo poznavanja oblik ljudskega petja na Kavkazu in postavljajo iransko-armensko-gruzinske kulturne centre in ljudsko večglasno petje na Kavkazu kot predlogo za zahodno srednjeveško večglasje. Viktor Belaev pravi, da se je t. i. evropska umetna polifonija razvila iz tradicionalne ljudske polifonije. Georg Schünemann med drugim pravi, da je umetna glasba s svojo teorijo nič drugega kot ljudska praksa, prikazana skozi abstrakcijo.»¹⁵

Dejstvo, da je večglasje razširjeno tudi v drugih predelih sveta in ne samo v Evropi in da je obstajalo po vsej verjetnosti tudi mnogo časa pred našim srednjeveškim, napeljuje etnomuzikologe na razmišljanja o možnosti poligenetskega nastanka večglasnega petja. Raziskovalci menijo, da obstajajo po vsej verjetnosti neke elementarne oblike večglasja, prav tako kot obstajajo tudi elementarne oblike ritma. Nobenega dvoma torej ni, da je ljudsko večglasno petje obstajalo že pred nastankom zahodnoevropskega umetnega večglasja. «V prvih pisnih poročilih, ki se nanašajo na ta fenomen, je večglasje omenjeno kot nekaj povsem vsakdanjega in ne kot nekaj novega ali celo kot nekakšno odkritje,» pravi Walter Wiora.¹⁶

Valens Vodušek je v svojih razmišljanjih - žal neobjavljenih - zapisal, da je glasba evropske predzgodovine omogočila dobro osnovo, iz katere se je razvila zahodno-

¹³ N.d., str. 74.

¹⁴ N.d., str. 71.

¹⁵ N.d., str. 76.

¹⁶ N.d., str. 79.

evropska glasba. »Večina vrst in stilov najčistejše ljudske glasbe v Alpah izhaja iz te osnove: kravji rej, jodlanje, dalje velikonočne pesmi in druge duhovne ljudske pesmi, ki spadajo med najlepše, kar je prinesla na površje ljudska glasba.«¹⁷

Z različnimi oblikami in načini ljudskega petja na Slovenskem so se ukvarjali že v prejšnjem stoletju skoraj vsi raziskovalci naše ljudske glasbe. Nekatera njihova mnenja glede nastanka in sorodnosti s podobnimi pojavi drugje pa so bila precej drugačna od tistih, ki jih etnomuzikologija na Slovenskem zagovarja v novejšem času in temeljijo na preučevanju posnetega terenskega zvočnega gradiva. Ta novejša dognanja nam, če jih primerjamo s tistimi iz drugih predelov sveta, potrjujejo, da imamo Slovenci nenavadno visoko razvite oblike ljudskega večglasnega petja, ki jim celo v svetovnem merilu komaj najdemo primerjave. Obenem spoznavamo, da je večina teh večglasnih oblik v svojih temeljih avtohtonih in nikakor ne plod umetne evropske glasbene prakse. Seveda je pred slovensko etnomuzikologijo še veliko dela, predvsem kar se tiče ugotavljanja etnogenetičnih povezav med evropskimi narodi, saj nam preučevanje ljudske glasbe, za katero je značilno tisočletno ohranjanje določenih glasbenih oblik domala nespremenjenih, nudi še neslutene možnosti pri ugotavljanju naše preteklosti.

Čeprav živimo Slovenci danes na razmeroma majhnem ozemlju, se je, tako kot v ljudski govorici, pri nas sčasoma razvilo veliko glasbenih stilov, ki pa imajo seveda zaradi domnevne iste osnove določene skupne značilnosti, ravno tako kot imajo to narečja, in na tej podlagi lahko govorimo o enotnem jeziku z veliko lokalnimi narečnimi posebnostmi. Po osnovnih tipih »glasbene govorice« je Slovenija manj razdrobljena, kot je po narečjih. Največji del Slovenije od Gorice in Trsta do Maribora in Brežic tvori po ljudski glasbi dokaj enotno področje, en glasbeni stil, čeprav obsega razne pokrajine z zelo različnimi narečji: Beneško Slovenijo, Primorski Kras, Notranjsko in Dolenjsko, del Gorenjske in večji del Štajerske. Tako ugotavljamo, da se meje med narečji in glasbenimi stili največkrat ne ujemajo. Proti sedmim slovenskim večjim narečnim skupinam stoje nasproti pravzaprav le trije osnovni glasbeni stili.¹⁸ Na koncu omenjam še dva stila, od katerih je eden omejen na silno majhen prostor, drugi pa je že skoraj povsem izginil.

Glavne tri glasbene stile najbolj ločimo že po številu različnih glasovnih linij pri večglasnem petju. Danes je na Slovenskem najbolj razširjeno **fantovsko triglasno petje**. V večini primerov poje en sam pevec *naprej*, kot temu rečejo ljudski pevci (pri tem uporabljajo še druge izraze).¹⁹ Po višini in tudi funkciji, ki jo ima ta pevec v okviru triglasne glasovne razporeditve, ustreza 2. tenorju ali baritonu v umetni zborovski literaturi. Drugi glas, ki se prvemu pridruži nekoliko kasneje, poje *čez*, t. j. navadno za terco višje, večinoma kar v vzporednih tercah s prvim. Navadno vsi ostali, čeprav jih je več, basirajo.

Pri takem petju je vedno glavni in vodilni glas tistega, ki poje *naprej*. Ta pesem s svojim glasom vodi, določi ji višino in deloma tudi hitrost izvajanja, poleg tega ponavadi pozna največ pesmi in je v skupini, ki dlje časa prepeva skupaj, tudi najbolj izkušen in zanesljiv.

Podobno moškemu oz. fantovskemu triglasnemu petju je na vsem osrednjeslovenskem področju tudi žensko triglasno petje. Staro ljudsko poimenovanje za te ženske glasove je od moškega nekoliko drugačno. Skoraj povsod po Sloveniji pravijo, da najvišji ženski

¹⁷ V. Vodušek: Slovenska ljudska glasba ob dotiku s kulturami sosednjih narodov. Osnutek referata za simpozij v Bovcu; ZVV, mapa št. 6.

¹⁸ O tem V. Vodušek na več mestih v navedenih virih in literaturi.

¹⁹ O tem R. Vrčon: Izrazi ljudske glasbene teorije na Slovenskem, *Traditiones* 20, Ljubljana 1991, str. 107.

glas *tenko poje*, *debelo poje* vodilni glas, tretji, najnižji glas pa tudi pri ženskem triglasju *basira*.

V letih po drugi svetovni vojni, ko so ljudje iz vasi množično odhajali za zaslužkom v mesta, obenem pa je v kmečko življenje neusmiljeno prodirala mehanizacija, se je začela močno spreminjati tudi ljudska glasbena kultura. Kako in zakaj je do tega prišlo, je bilo že obravnavano v velikem številu etnoloških in drugih družboslovnih študij.²⁰ Dejstvo je, da je fantovsko petje na vasi povsod že močno opuščeno, velikokrat pa lahko zabeležimo le še dvoglasno petje v tercah, ki ga ima večina nepoznavalcev za značilno slovensko in je morda vsakomur med nami, ki ima le količkaj posluha, na kakšni zabavi še vedno »na jeziku«. Gre seveda samo za poenostavljeno triglasno petje z opustitvijo basa. V novejšem času se pri takem dvoglasnem petju ima velikokrat kot vodilni zgornji glas. Melodična linija poteka v obeh glasovih skoraj brez izjeme v vzporednih tercah.

Trdimo lahko, da je danes terčni paralelizem v Sloveniji splošno razširjen v novejših plasteh naše ljudske glasbe. Še veliko več je tega v srednji Evropi, zato danes menimo, da je takšen način vodenja glasov najverjetneje posledica severnih, novejših (predvsem nemških) vplivov na slovensko ljudsko pesem²¹ in da je šel pred tem razvoj avtohtonega slovenskega ljudskega petja po drugačni poti in je dosegel svoj višek v ponekod še danes razširjenem **šestglasju**.

Etnomuzikologi na Slovenskem menimo, da je drugi značilni slovenski glasbeni stil tisti, pri katerem se skupaj oglašata **štiri, pet** ali celo **šest** glasov. Dognanja kažejo, da je bil tak način petja razširjen pravzaprav skoraj povsod na Slovenskem, a se je zaradi takšnih in drugačnih razlogov ohranil samo na nekaterih področjih. To je predvsem vsa slovenska Koroška, severni konec Primorske z gornjo Soško dolino, severna Gorenjska in severnozahodni del Štajerske, torej ves pravi alpski del Slovenije. Sledove takega načina petja pa je zaznati vse do vrha Gorjancev in do notranjskega Snežnika.²² Tudi za vse to ozemlje je značilno prav fantovsko petje.

Čeprav se zdi osnova pri takšnem večglasju enaka kot pri triglasnem petju, nam podrobnejši vpogled v te oblike ljudskega vokalnega izražanja nudi drugačno podobo. Zvočno podlago tvorijo tudi v tem primeru trije glasovi, a so njihove melodične linije vendarle drugačne od tistih, ki jih srečamo pri »novejšem« triglasju. Tu vodilna glasova *naprej* in *čez* ne potekata ves čas vzporedno, bolj ali manj v terčnih paralelah. Tudi ostali glasovi imajo navadno vsak svojo izrazito melodijo in se včasih med seboj križajo. Drugačni so tudi tipi melodij. Od onih pri triglasnem petju se razlikujejo po širokih intervalih. Štiri- in večglasno petje *na tretko* ali *četrtko* je namreč možno le na melodije s širokimi intervali.

Včasih, ko je bilo fantovsko petje na vasi kar nekakšno tekmovanje v pevski izurjenosti, je bilo med pevci na izbiri več najrazličnejših glasov, med njimi tudi prav visoki, recimo jim *tenorski* glasovi. Ko je torej priložnost dopuščala in se je nad glas, ki je pel »na tretko«, vzdignil še eden višje, so temu rekli peti »na četrto« (štrto, četrtko itd.). Danes, ko so tako visoki moški glasovi očitno bolj redki, vse manj pa je tudi možnosti in interesa za

²⁰ Ta spoznanja so nastala na osnovi poslušanj posnetkov terenskih snemanj in preučevanja zapiskov v terenskih zvezkih našega inštituta. Glej tudi: N. Kuret: O šegi ..., Pogledi na etnologijo, str. 314 in dalje; Z. Kumer: Ljudska pesem v sodobnosti, Pogledi na etnologijo, str. 351 in dalje; Zbirka Etnološka topografija slovenskega etničnega ozemlja (po občinah) itd.

²¹ V. Vodusek: Značilnosti slov. ljud. pesmi ..., 3. seminar slov. jezika, literature in kulture, Ljubljana 1967 (ciklostil), str. 5-14; V. Vodusek: Ljudsko pevsko in pesemsko izročilo, str. 6, 7, ZVV; glej tudi druge navedene vire in literaturo omenjenega avtorja.

²² O tem Vodusek na več mestih v navedenih virih in literaturi.

petje, priskočijo na pomoč ženske. Čeprav smo tak način petja do sedaj imenovali »fantovski«, ga povsod tam, kjer je razširjen, uporabljajo tudi ženske.

Če se tem petim glasovom pridruži še glas »vmes«, kot mu v ljudskem pevskem poimenovanju največkrat rečejo, dobimo pravo šestglasno petje, ki pa je danes resnično že prava redkost. Glas »vmes« se bolj ali manj zadržuje med »naprej--em in »bas--om.

Različnost pevskih linij pri štiri-, pet- in šestglasnem tipu ljudskega petja vodi k samoumevni prostorski razporeditvi glasov in k relativno svobodni motivni gradnji v vseh glasovih, čemur pravimo polifonija. Akordi so pri tem sestavljeni iz cele palete intervalov: sekund, kvint, oktav itd.

Ko človek dalj časa posluša tovrstno ljudsko petje, dobi, kljub tako velikemu številu glasov in različnosti linijsko svobodno vodenih pevskih glasov, vtis nekakšne monolitne zvočne mase, ki se na prvi pogled ne spreminja kaj dosti med posameznimi pesemskimi melodijami. Delno k temu prispeva sam način ljudskega petja, ki v stopnji glasnosti ne pozna večje ali manjše pomembnosti posameznih glasov, temveč pojo pevci vsak svojo linijo enako glasno. Zaradi tega nekoliko bolj izstopajo predvsem visoki glasovi in basovski temelj, ki ga ponavadi poje več pevcev hkrati. Vodilni glasovi in njihove linije, ki so pravzaprav nosilci pesemske melodije, ostajajo v tej zvočni masi nekoliko v ozadju. Razen tega stopnjujejo glasovi »vmes«, »tretka« in »četrta« vtis **bordunskosti**, saj se veliko zadržujejo na istih lestvičnih stopnjah: »vmes« in »tretka« na dominantni, »četrta« na toniki.

Zaradi tega domnevam, z veliko previdnostjo seveda, da gre pri teh načinih večglasja v bistvu za razvitejše oblike dvoglasnega bordunskega načina petja, kakršnega srečamo npr. v Reziji. Kdaj in kako so nastale in se razvijale, je težko ugotoviti, nedvomno pa so v veliki meri plod ljudske glasbene domišljije in ustvarjalnosti ter temeljijo na avtohtonem ljudskem pevskem izročilu.

Ni izključeno, da je tovrstno večglasno ljudsko petje zaradi nekakšne svoje »monotonosti«, po drugi strani pa tudi zaradi svoje zahtevnosti, izgubljalo na pomenu nasproti novejšim pevskim oblikam, ki so se na naše etnično ozemlje začele širiti pred nekaj stoletji v času reformacije, protireformacije in kasneje s prodorom t. i. *alpskih poskočnic*. Te oblike, katerih tipičen predstavnik je terčno paralelno triglasno petje, so šle zaradi večje enostavnosti, preproste všečnosti in spevnosti morda bolje »v ušesa«. Prav v tem tiči najverjetneje tudi razlog velikega uspeha pri hitrem širjenju teh pesmi, ki so v kratkem času in na razmeroma velikem zemljepisnem prostoru precej spremenile dotedanjo podobo ljudskega pevskega izročila, verjetno povsod v Alpah.

Tretji slovenski glasbeni stil imenujemo danes »panonski«. Njegove meje se skoraj natančno pokrivajo z mejami panonske narečne skupine, česar pri drugih obravnavanih glasbenih stilih na Slovenskem ni opaziti. Razširjen je predvsem v Prekmurju, zraven pa spada še kos Štajerske s Slovenskimi goricami. Petje v triglasju je tja prodrlo šele v zadnjem času in ni še popolnoma prevladalo.²³ Pravo staro ljudsko petje je bilo le dvoglasno in se je v marsičem razlikovalo od petja v doslej obravnavanih dveh glasbenih stilih. Tudi če so se ženskam pri petju pridružili še moški, so peli ravno tako kot ženske, le za oktavo nižje.

To dvoglasje ima svoj posebni značaj: spodnji spremljevalni glas ne teče vzporedno z vodilno melodijo, temveč je precej samostojen, predvsem pa so drugačne melodije. Melodije doslej obravnavanih glasbenih stilov so večinoma prave durovske. Durovski

²³ V. Vodušek: Slovenska glasbena narečja, Radijska šola za višjo stopnjo, Radio Ljubljana, 12. 3. 1963.

značaj še bolj poudarja spodnji basovski glas, ki se večinoma giblje po toniki in dominantni. Melodije večine prekmurskih ljudskih pesmi pa pravzaprav ne poznajo pravega dura, ampak predstavljajo prežitek neke druge glasbene plasti, ki je bila morda pri nas razširjena pred uveljavitvijo sedemtonskih glasbenih lestvic. Gre za pentatonske melodije, ki sem jih že omenjal. Pri tem dvoglasju se tudi drugi glas, vsaj v starejših pesmih, giblje samo po petih tonih danes najbolj razširjene sedemtonske lestvice, pri tem nastajajo različni intervali med obema glasovoma, poleg terc zelo pogosto kvarte in kvinte. Lepota in čar tega panonskega dvoglasja sta opazna posebno v starih prekmurskih pesmih.

France Marolt je kot poseben slovenski glasbeni stil navajal ljudsko glasbo Bele krajine, kjer domnevno najstarejše belokranjske pesmi ne kažejo vpliva niti z dolenskega področja niti z ozemlja Hrvaške. Pri teh pesmih je opaziti v bistvu enak način dvoglasja, kot smo ga spoznali v panonskem stilu. Presenetljivo je, da imata ti dve naši pokrajini, čeprav sta druga od druge kar precej oddaljeni, zelo veliko skupnega tudi v pesemskih besedilih. Njuna povezava je razvidna preko sosednjega hrvaškega kajkavskega ozemlja, ki prav tako spada v bistvu k istemu glasbenemu stilu.

To so torej trije glavni slovenski glasbeni stili, ki bi jih lahko imenovali osrednje slovenski, severno slovenski in panonski, ki obsega poleg Prekmurja in kosa Štajerske še Belo krajino.

Kot področje s posebno starinskim glasbenim stilom je treba omeniti še Rezijo. Najbolj značilno za rezijanski glasbeni stil je dvoglasje z zgornjim glasom, ki poje melodijo, in ležečim ali »brenčečim«²⁴ spodnjim glasom, ki ponavlja domala ves čas en sam ton. Gre torej za primer bordunskega dvoglasja, ki je drugje v Evropi prava redkost, v Reziji pa je, v povezavi z melodijami na izredno majhnem številu tonov, še danes prevladujoč način ljudskega glasbenega izražanja. Vodušek je bil mnenja, da lahko na primeru rezijanskega ljudskega petja spoznamo v bistvu začetne razvojne faze ljudskega večglasja v Alpah nasploh.²⁴ Kot sem že omenil, se v nekem smislu kažejo iz tega načina petja razvitejše oblike v našem starejšem štiri-, pet- in šestglasnem ljudskem petju. V štiri- ali pettonskih melodijah, ki že imajo dokaj širok obseg, se je namreč tudi v Reziji med oba glasova ponekod že vrnil še tretji glas. Rezijani mu pravijo »ta sridni glas«. Na dokončno potrditev takšnih domnev pa bo treba še počakati.

Na koncu velja omeniti še istrski glasbeni stil, ki ima svoj center v hrvaški Istri in na Kvarnerskih otokih (Krku, Cresu, Lošinj, Rabu), včasih pa je segal tudi v slovensko Istro. Istrsko dvoglasje je zaradi svoje posebne kromatike, pri kateri se gibljeta oba glasova v samih netemperiranih intervalih, čisto nekaj posebnega. Ti intervali so nam danes precej tuji in jih zelo težko natančno transkribiramo.

V strukturnem smislu srečamo v ljudskem petju na Slovenskem združenih izredno veliko različnih glasbenih značilnosti: dvozvočja, trizvočja, štirizvočja, različne oblike obratov trizvokov, paralelne intervalne verige, protipostope, in parafraziranja osnovnih intervalov. Slovensko večglasno ljudsko petje pozna vse večglasne tipe: heterofonijo, polifonijo in tudi homofonijo.

Vse to nas privede do spoznanja, da so oblike ljudskega večglasnega petja na Slovenskem izredno raznovrstne, da pa ima velika večina pevskih stilov kljub svoji navidezni različnosti v svojem bistvu veliko skupnega. Na ta različna glasbena »nazvočja«²⁴ je pač treba gledati po eni strani kot na različne faze razvoja ljudskega glasbenega

²⁴ V. Vodušek: Kulturno-zgodovinske najdbe v Reziji - I, Radijska oddaja, 9. 11. 1962; ZVV, mapa št. 6.

izročila, po drugi strani pa kot na posledico različnih kulturnih vplivov, od tistih, ki so prihajali od sosednjih narodov, do onih, ki so bili rezultat nenehno spreminjajočih se načinov življenja.

3) O metriki v naši ljudski glasbi

Zanimiva spoznanja o ljudskem petju na Slovenskem nam nudijo tudi raziskave metrične strukture naših ljudskih pesmi. S pomočjo teh raziskav se lahko dokopljemo do precej zanesljivih dokazov o avtohtonosti našega pevskega izročila in na drugi strani o različnih tujih vplivih na našo ljudsko glasbo. S tovrstnimi preučevanji se je pri nas največ ukvarjal Valens Vodušek, zato bodo naslednje vrstice povzetek njegovih ugotovitev.²⁵

Vodušek je prišel do spoznanja, da se je začela slovenska ljudska vokalna glasba najprej zelo spreminjati v času reformacije in protireformacije, ko je cerkev začela s »čiščenjem«²⁶ ljudskih šeg in navad. Preganjala je npr. ljubezenske pesmi, ki jih je imela za nespodobne in razuzdane, na njihove napeve pa je uvajala predvsem nabožna besedila. Poleg tega je v tem času moč zaslediti tudi uvajanje tujih, predvsem nemških melodično-ritmičnih vzorcev, ki so se začeli pri nas širiti s pomočjo prevodov cerkvenih pesmi iz nemščine v slovenščino. Tako je, med drugimi, delal tudi Trubar.

Pred tem časom so bili v slovenskih ljudskih pesmih domnevno v rabi večinoma t. i. »skupnoslovanski«²⁷ metrični vzorci: peterci, šesterci, osmerci (bodisi dvodelni ali tridelni) pa tudi sedmerci, ki so bili v največji meri uveljavljeni prav na Slovenskem.

Za pesmi iz »starejšega«²⁸ obdobja velja, da so bili vsi verzi v pesmih popolnoma enake oblike, najmanjša enota pa je bil en sam verz. V tujih metričnih vzorcih pa je bila po doseganjih spoznanjih najmanjša enota verzna dvojica, sestavljena iz dveh različno dolgih verzov. Prvi primer take verzne dvojice je t. i. *romarski verz*, ki ga sestavljata *osmerek* in *sedmerek*, slovenski primer zanj pa bi bila pesem *Snuoč pa daw je svanca pala na zeliene traunče*. Drugi, *vagantski verz*, ki se je pri nas prav tako uveljavil v mnogih pesmih, sestavljata *sedmerek* in *šesterek*, predstavlja pa ga npr. pesem *Lani se ženila sem, letos me že griva*, in tretji, tudi zelo razširjen tuj metrični vzorec, pa je *nibelunški verz* oz. *aleksandrinec*, ki predstavlja kombinacijo *šesterca* in *peterca*. Primer zanj bi bila pesem *Stoji, stoji Lublanca, Lublanca luštna vas*.

Zanimivo pri teh verznihih vzorcih je, da se kot po pravilu skoraj ne pojavljajo v naših baladnih napevih, ki imajo tudi po drugih glasbenih značilnostih znake starejšega glasbenega izročila, prisotni pa so v vseh drugih zvrsteh ljudskih pesmi, od ljubezenskih do obsmrtnih in ženitovanjskih. Druga značilnost, ki je v zvezi z omenjenimi »uvoženimi«²⁹ metričnimi vzorci, je ta, da ima veliko število po besedilih različnih pesmi domala enako melodijo. Taka je naprimer znana pesem *Sinoči sem na vasi biu z vagantsko zgradbo verzov*.

Enake melodije imajo pri nas med mnogimi še npr. *Jutri bo u Celovcu smenjali Zdej sta pa oženjena* itd.

Čeprav se zdi, da je sprememba oblike verzov bolj postranska zadeva in bi bila razlika, če bi gledali samo besedilo pesmi, navidez nepomembna, je vendarle res, da

²⁵ V. Vodušek: Značilnosti slovenske ljudske pesmi ..., 3. seminar slov. jezika, literature in kulture, str. 5; o tem glej tudi: V. Vodušek: Arhaični slovanski peterek-deseterec v slovenski ljudski pesmi, Ljubljana 1959; glej tudi drugje pri navedeni literaturi in virih V. Voduška.

ljudska pesem nikakor ne obstaja brez povezave s petjem. Ljudska pesem je na Slovenskem torej vedno **peta pesem**. Vodušek je ugotovil, da imajo pesmi s tujimi verzniimi vzorci bistveno drugačne tudi melodije in z njimi povezane ritme. S tujimi metričnimi vzorci je po Voduškovem mnenju na Slovensko prodrli *dvočetrtinski oz. štiričetrtinski* ritem, ki je v nemških ljudskih pesmih na splošno prevladujoč, in to ne samo v tistih z obravnavanimi verzniimi dvojicami, slovenski ljudski pesmi pa je bil pred tem obdobjem tuj.

Kot je iz vsega napisanega v tem poglavju razvidno, nam omogočajo nekateri postopki, ki jih etnomuzikologija danes na splošno s pridom uporablja, dokaj natančno ugotavljati bistvene značilnosti ljudske glasbe. Takšno ugotavljanje in preverjanje pa nam omogoča, da v večji meri nudimo svoja spoznanja v »uporabo« še drugim znanstvenim vedam, ki se ukvarjajo z nacionalnimi zgodovinami in etnogenetičnim razvojem posameznih narodov.

4) O pevski tehniki ljudskih pevcev

Že večkrat smo lahko spoznali, da je bilo preučevanje ljudske glasbe in ljudskega petja dolgo omejeno zgolj na nekaj izstopajočih segmentov, ki jih je bilo najlažje obravnavati in medsebojno primerjati. V začetku so bila to pri ljudskih pesmih predvsem besedila, kasneje pa tudi raziskovanje melodičnih, harmoničnih, ritmičnih in drugih glasbenih značilnosti ljudskega petja. Eden izmed delov celostne podobe ljudskega petja, kot ga danes pojmuje, ki je bil kot po pravilu zapostavljen, je pevška tehnika ljudskih pevcev oz. način, s katerim pevci izvabljajo glas iz svojega telesa. Danes lahko etnomuzikologi ugotavljajo, da je pevška tehnika ljudskega petja velikega pomena tako pri raziskovanju sorodnosti med posameznimi ljudstvi kot tudi pri določanju, katere pevske tehnike so izvirno ljudske ter katere so se v ljudsko petje vrinile s pomočjo umetne glasbe.

Ljudska pevška tehnika, glasovna intonacija, položaj in drža telesa med petjem in obrazna mimika so torej pomembni elementi pri obravnavanju glasbenih stilov in jih je potrebno upoštevati poleg vseh ostalih formalnih elementov. Obravnavati, tako kot do nedavna, samo en sestavni del neke pevske kulture, pomeni izničenje pomena te kulture in izničenje njene moči eksistencialne zaščite posameznika in skupine.²⁶

Raziskovanje pevske tehnike je težavno početje. Znano je, da se položaja posameznih delov človekovega glasovnega aparata z opisovanjem skoraj ne da dovolj dobro razložiti. Pevski glas pa ni odvisen samo od pevske tehnike, temveč tudi od posameznikovega temperamenta in njegove stopnje angažiranosti v neki pevski skupini, pevske starosti itd. Tako lahko dobi npr. poslušalec pri poslušanju nekoga, ki je po svojih karakternih značilnostih bolj zaprt vase, napačen vtis o ljudski pevski tehniki, saj temu človeku glas ne zveni tako odločno kot komu drugemu iz povsem enakega kulturnega okolja z v osnovi enako pevsko tehniko. Velike razlike nastopijo tudi pri petju v skupini in posamezno, tudi ko gre za istega pevca.

Ker je za naše razmere to izjemno redka tema, si pogledimo, kaj so o tem pisali nekateri tuji avtorji. O pevskih stilih, in v zvezi z njimi seveda tudi o pevskih tehnikah, Roberto Leydi meni, da ima vsak narod svoj način petja. »Različnih vokalnih stilov ne moremo definirati v odnosu do nekega abstraktnega splošnega koncepta, veljavnega za vse čase in obdobja, za vse priložnosti in prostore, temveč z navezavo na etnične,

²⁶ R. Leydi: *Musica popolare e musica primitiva*, Torino 1959, str. 52.

zgodovinske, religiozne in socialne razmere in spremembe v družbi, ki ji pripadajo, prav tako pa tudi v povezavi s fonetičnim sistemom tega istega naroda.²⁷

Pevsko tehniko je z jezikovnim glasovnim sistemom povezoval tudi Andre Schaeffner, ko je zapisal: »Pomislimo za trenutek na brezštevilo zvočnih barv, ki jih v istem jeziku lahko povzročijo različne rezonance vokalov, na trenja in vibracije polvokalov, na udarni učinek nekaterih konzontanov. Vsezmogost glasovnega aparata je še vedno daleč pred zvočnimi zmoglostmi tehničnih pripomočkov.«²⁸ Schaeffner je mnenja, da vsak fonetični sistem omogoča določeno tehniko petja in da ta na nek poseben način zopet vpliva na govorni jezik, določujoč morda pri tem visok ali nizek položaj glasovnega aparata. Schaeffner istočasno priznava, da je z našim znanjem in poznavanjem še vedno nemogoče natančno določiti meje in razloge teh medsebojnih vplivov in modifikacij.

Za naš slovenski prostor in našo ljudsko vokalno glasbo so posebej zanimive ugotovitve etnomuzikologa Alana Lomaxa, ki se v svoji razpravi *Nuova ipotesi sul canto folkloristico italiano nel quadro della musica mondiale* ukvarja s preučevanjem razširjenosti posameznih glasbenih stilov, v tem okviru pa posveti veliko pozornosti tudi ljudskim pevskim tehnikam.²⁹ Ljudske glasbene kulture sveta je razdelil na devet (9) različnih stilov, med katerimi je tudi t. i. **evrazijski arhaični stil**, ki po njegovem zajema dele Velike Britanije (Hebridske otoke, Škotsko in Cornwall), dele Francije, severno Španijo, notranje področje Alp, Italijo severno od Apeninov, verjetno celotno Nemčijo in celotno Češko in Slovaško, **Slovenijo**, nekatere ne preveč oddaljene kraje Bolgarije in Romunije, verjetno velik del evropske Rusije, skandinavske dežele, neislamizirani del Kavkaza, himalajski masiv, nekatera primitivna plemena Indije, pleme Ainu na Japonskem in etiopsko regijo. Temu stilu pripisuje tudi večji del severne Azije (Sibirija).

Po Lomaxu je to področje starega glasbenega načina evropskih ljudstev. Ljudska glasba naj bi imela tu nek skupen, kolektivni značaj, posebej pa naj bi šlo za **obstoječe neke nagnjenosti k polifoniji oz. smisla zanjo**. »Seveda,« pravi Lomax, »je čisti unisono tudi povsem normalen pojav, vendar pa ne manjkajo tudi primeri večglasnega petja v razvitih oblikah, in to na področjih, ki so med seboj precej oddaljena drugo od drugega.«³⁰

Lomax meni, da vsi primeri polifonije, ki jih zaznavamo v tem stilnem območju, vendarle niso po izvoru samo tradicionalni in ljudski, gotovo pa je, da pričata tako sprejem kot adaptacija tudi modernih oz. umetnih večglasnih oblik v teh predelih o naravni nagnjenosti ljudi k polifoni glasbeni praksi. Zato sproži problem razširjenosti večglasnega petja na območjih t. i. evrazijskega arhaičnega stila celo vrsto stranskih vprašanj, ki živo zadevajo področja zahodnoevropske umetne glasbene tradicije.

Vendarle pa ni samo polifonija tista, po kateri lahko opredelimo značilnosti evrazijskega arhaičnega stila, saj pozna polifonijo npr. tudi črnska glasba, čeprav ta nima mnogo skupnega z zvočno izraznostjo stila, o katerem je govor. Ko Lomax opisuje ljudske pevske tehnike, pravi: »Pri evrazijskem arhaičnem stilu je glas postavljen s spuščanim grlom in ton je v glavnem težek in sonoren. Zelo nizki glasovi, kot že rečeno, niso redki, ne manjkajo pa niti zelo visoki glasovi posebnega pomena in namena. Barva ostane

²⁷ N.d., str. 42.

²⁸ Andre Schaeffner: *Origine des Instruments de Musique*, Paris 1936 (citirano po R. Leydi: *Musica popolare ...*).

²⁹ Alan Lomax: *Nuova ipotesi sul canto folkloristico italiano nel quadro della musica mondiale*, v: *Nuovi Argomenti*, št. 17/18, Roma 1955/56 (citirano po R. Leydi: *Musica popolare ...*).

³⁰ N.d.

vedno zelo čista in jasna ... Naravno je torej, da pri pevcih ni opaziti posebnih znakov mišične napetosti. Med petjem je telo sproščeno, obraz pa ni niti otrdel niti krčevit. Premičnost je relativna in preprost izraz ne napoveduje velikega truda pri petju.»

Pri preučevanju pevskega tehnike in ljudskih glasbenih stilov se torej pojavi vprašanje, v kakšni meri so te tehnike ljudske in naravne in v kolikšni meri prevzete bodisi iz umetne posvete ali cerkvene glasbene umetnosti ter ali so ugotovljeni ljudski pevski stili odraz premišljene ali spontane pevske tradicije. S temi vprašanji je povezan problem »naravnosti«³¹ ljudskih pevskega stilov. »Da bi razumeli, kako malo 'naravni' so v osnovi ljudski pevski stili,«³¹ pravi Leydi, »je zadosten vpogled v dejstvo, da nekateri narodi uporabljajo več različnih stilov, pač glede na priložnost in funkcijo.

Podoben pojav lahko zasledimo tudi pri nas v Evropi. Pevski stil s t. i. pevskim nastavkom je nekoliko spremenjen ljudski pevski stil, ki je večinoma stil zaprtega grla. Belkanto je torej umetni stil v nasprotju s tistim podeželskim. Če pogledamo problem nekoliko globlje, odkrijemo, da pri nas obstajajo tudi drugi pevski stili. Liturgični je npr. glede nastavka nadvse podoben tistemu orientalskemu, za katerega je značilna močna nazalizacija. Četudi hočemo hipotezo o različnih barvah petega ali govornega glasu pripeljati do konca in dejati, da so razlike nastopile le zaradi fizičnih razlik med npr. grlom nekega črnca in nekega belca in da so pač to popolnoma naravne razlike, bi bilo težko označiti popolnoma ljudske stile petja pri nekaterih ljudstvih za »naravne«, npr. »jodlanje«³¹

Tudi Kurt Sachs je nasprotoval mnenju o povsem »naravnih«³¹ načinih (tehnikah) ljudskega petja. Menil je, da se je v Evropi vsaj do konca renesanse pelo s posebnim, močno nazalizirajočim stilom, precej podobnim tistemu, ki je danes uveljavljen med Arabci. Njegova presenetljiva teorija temelji na opazovanju mnogih slikovnih dokumentov iz tistega časa, kjer so upodobljeni pevci. Izrazi na njihovih obrazih, mišična krčevitost grla, oblika ust in predvsem značilna krčitev obraznih mišic v okolici nosu, naj bi navajali k razmišljanju o podobni, če že ne enaki tehniki petja, kot je tista pri muslimanskih ljudstvih. To pa ne pomeni, da so »srednjeveški pevci«³¹ morda uporabljali pevsko tehniko, ki jo imamo brez pomisleka za popolnoma nenaravno za ljudstva vzhodne Evrope. V oporo hipotezi Kurta Sachsa bi lahko bila izrazito nazalna barva takratnih orgel.³² Pri tem naj opozorim na dejstvo, da so podobe tistega časa prikazovale večinoma pevce umetne glasbe in ne ljudskih pevcev, zato je potrebna pri tovrstnih raziskavah velika previdnost.

Nekateri raziskovalci so skušali svoje ugotovitve na glasbenem področju povezati z značilnostmi načina življenja pri posameznih ljudstvih. Alan Lomax je z zelo zanimivimi tezami predstavil odnos med glasbenim izrazom in načinom življenja pri dveh evrazijskih stilih (evrazijski arhaični in evrazijski mlajši). Na osnovi psiholoških in socioloških raziskav je uspel predstaviti osnutek teorije, po kateri so različna preseljevanja ljudstev v osnovi predrugačila ne samo ljudsko glasbo Evrope, ponekod izbrisala večglasni način petja in uveljavila povsem nova izrazna pravila, temveč so povzročila tudi radikalno spremembo ljudskih šeg in navad, od katerih so nekatere v velikem delu evrazijskega prostora preživele prav do danes. Do teh ugotovitev je Lomax prišel na osnovi študija ljudske glasbe Španije in Italije in s primerjavo tega gradiva z že znanimi dejstvi iz drugih dežel in kontinentov. »Ko sem zapuščal Španijo,«³² piše, »sem sprejel hipotezo, da lahko obstaja povezava med glasbenim stilom na eni strani in določenimi socialnimi faktorji,

³¹ R. Leydi: *Musica popolare ...*, str. 53.

³² N.d., str. 55.

predvsem kar se tiče odnosa do žena, stopnje spolne svobode in odnosa do otrok, na drugi strani. Začel sem tudi opazovati pomembnost politične in kulturne zgodovine, vendar šele kot stvar drugotnega pomena v odnosu do pomembnejših elementov strukture socialnega in seksualnega obnašanja.⁵⁵

Poskusimo sedaj nekoliko osvetliti še tehnike ljudskega petja na Slovenskem. Ugotovimo lahko naslednje: ravno tako, kot velja za domala celotno slovensko nacionalno ozemlje precejšnja enotnost glasbenih stilov, tako velja to tudi za pevske tehnike. Pri nas raziskave povezanosti celotnega načina življenja z značilnostmi glasbenih stilov, načinov in tehnik žal niso tako daleč, da bi omogočale kakršnakoli trdnjša in dokončna sklepanja. Vsekakor pa spoznavamo, ob naslonitvi na ugotovitve zgoraj obravnavanih avtorjev, da je glede na vse značilnosti moč slovensko ljudsko vokalno glasbo uvrstiti v krog **evrazijskih arhaičnih** stilov.

Prvi in najtrdnjši dokaz za take trditve so vsekakor večglasni načini petja, ki so v takih ali drugačnih oblikah prisotni povsod tam, do kamor sežejo sledovi naše ljudske kulture. Enoglasje je v slovenskem ljudskem petju komaj omembe vredno, povezano pa je vedno s tujimi vplivi na naše pevsko izročilo in potemtakem ni avtohtono. Priljubljenost, številne različne oblike večglasja, ki so posledica geografskih, zgodovinskih in drugih faktorjev, bogato in raznovrstno pevsko izrazje pa tudi dejstvo, da je ta način petja povezan z zelo starimi ljudskimi šegami in navadami, vse to nas utrjuje v prepričanju, da je bilo večglasno ljudsko petje pri nas prisotno tako rekoč od vekomaj oz. že v tistih časih, ki jih tudi etnomuzikologija ne zna natančno določiti.

V tesni povezavi z večglasjem pa so same tehnike petja. Tudi za ta segment vedno bolj kažejo raziskave, da so povsod na slovenskem etničnem ozemlju, najsibo to v Reziji, Prekmurju, na Dolenjskem ali na Gorenjskem in Primorskem, uveljavljene zelo podobne tehnike petja. Do nedavnega je veljalo, da je med ljudskim petjem v Reziji in tistim na Koroškem tako velika razlika, da ju je nemogoče metati v isti koš. Medtem, ko je veljalo rezijansko petje za zelo ostro in rezko, uho parajoče, so imeli petje na Koroškem vedno za nekaj popolnoma drugega. Poudarjali so predvsem njegovo »mehkobo«. Dejstvo pa je, da so bili taki vtisi pogosto rezultat nekaterih terenskih posnetkov tistih koroških pevcev, ki so dolga leta prepevali v pevskih društvih in zborih. Posledica tega udejstvovanja je bilo »mehčanje« njihovega petja. Pevci so se navzeli zborovskih tehnik petja, ki se od ljudskih pevskih tehnik na Slovenskem bistveno ločijo. Med tema dvema načinoma je še posebej danes zlahka opazna precejšnja razlika. Ni potrebno posebej izurjeno uho, da sliši značilno zborovski »božajoči« zvok, ki je rezultat pevčeve pevске zadržanosti. Nastane na ta način, da pevec enostavno ne uporabi moči celotnega glasovnega aparata. Zvok, ki ga glasilke proizvedejo, se okrepi nekje na mehkem nebu in ima nosljajoče falzetne značilnosti. Ta zvok nima prodorne ostrine in moči, v višinah pa zlahka preide v falzet. Zato je še posebej danes postal zelo priljubljen v umetnem zborovskem izražanju.

Tehnike našega ljudskega petja pa nudijo drugačno zvočno podobo. To je način petja z odprtim, a aktivno napetim grlenim delom mišičevja, kar povzroči, da se zvok krepi v ustni in deloma v nosni votlini, pretežno pa v predelu vratnih mišic. Tak način petja, ki rezonančno aktivira tudi prsni del človekovega telesa, je neprimerno učinkovitejši v zvočnem smislu. Glas dobi voluminoznost in moč in deluje zaradi tega precej robustno in ostro.

⁵⁵ N.d., str. 245.

Podobno zvočno sliko nam nudijo ljudske pevske tehnike s celotnega slovenskega etničnega ozemlja, naj bo to Rezija, južna Štajerska, Posočje, Bela krajina ali Prekmurje. Pevci pojejo večinoma odločno in odprto, »s polnimi glasilkami«, glas pa prihaja iz grla popolnoma brez napora. Zaradi naštetih lastnosti so takšne tehnike petja, še posebej tiste iz Rezije in Bele krajine, imenovali »grlene« in »stisnjene«, čeravno je prav pri teh načinih petja delo glasilk še najbolj naravno in svobodno.

Ljudski pevci večinoma ne kažejo pri petju nikakršnega posebnega napora, mišične napetosti ali pritiska, ki bi bili kakorkoli vidni pri izvajanju na njihovih obrazih ali drugje na telesu. Petje je po zunanjih znakih nekaj povsem naravnega in neprisiljenega in očitno ne zahteva posebnega fizičnega napora za to, da bi se dovolj dobro slišalo. Zdi se, da so ljudske pevske tehnike skozi dolga stoletja tako dognane, da pevcev, čeprav se njihovo petje na splošno dobro sliši, ne izčrpavajo. Ljudski pevci lahko zato pojejo zelo dolgo, ne da bi se posebno glasovno utrudili. Razlog za to neutrudljivost je najbrž tudi dejstvo, da si pri skupinskem večglasnem petju vsak pevec sčasoma poišče tisti glas, ki mu po višini najbolj ustreza, ki je torej najbližje njegovim naravnim pevskim sposobnostim.

Problem pri raziskovanju ljudskih pevskega tehnik je še vedno ta, da se značilnosti in medsebojnih razlik zaenkrat še ne da dovolj dobro meriti ali da bi jih zaznavali in analizirali s kakšnim aparatom. Presoje in ocene so tako še vedno prepuščene raziskovalcu samemu in njegovim izkušnjam v poznavanju načinov proizvajanja človeškega glasu.

Summary

On Certain Autochthonous Characteristics of Slovene Vocal Music

Whenever one wishes to follow the development of European music one first encounters the question of its origin and its earlier forms. Written sources reveal only the developmental beginnings of the European art music. Ethnomusicology, however, does present certain possibilities in trying to find out what folk music sounded like a millennium and a half ago, for instance.

According to W. Wiora the music of Alpine countries, and thus Slovenia as well, contains a number of archaic elements have been preserved to the present. Wiora is of the opinion that the strongest roots of folk music of the Alpine countries can be found among stockbreeding cultures originating in Central Asia who, according to the presumed great migrations, settled elsewhere as well.

In comparison with other European nations Slovene folk songs and singing have preserved more of the older layers. Musicological research of our folk songs may thus contribute to the clarification of many unclear circumstances in our past.

When ethnomusicologists started a thorough research of folk music throughout the world they discovered that certain scales were widespread among numerous peoples living in different areas of our planet. Pentatonism, known almost by all Slavic nations - Slovenes as well - is quite characteristic of this. Many were of the opinion that melodies which did not contain at least five different tones were no melodies at all. Since we know songs sung in a single tone such views about pentatonism as the oldest tonality are of course outdated nowadays. Slovene music tradition has managed to preserve a number of melodies sung in two, three or four different tones.

The phenomenon of folk polyphony represents a special problem in ethnomusicology. The reports of Giraldus Cambrensis (1147-1220) represent one of the most important written evidences of folk polyphonic singing in Europe. It is beyond doubt that folk polyphonic singing existed in Europe even before the origin of West European art polyphony. Already in the 19th century most researchers of Slovene folk music researched different forms and manners of folk singing. Some of their opinions concerning the origin of and the affinity with similar phenomena elsewhere, however, considerably differed from those of contemporary Slovene ethnomusicology

which are based on the research of audio material recorded in the field. When compared with those from other parts of the world these recent findings confirm the fact that Slovenes have unusually highly developed forms of folk polyphonic singing, hardly found anywhere else in the world. At the same time it has been established that the majority of these polyphonic forms were basically autochthonous, and definitely not a result of European art music.

Different singing techniques are closely connected with polyphony. According to research findings similar singing techniques are practiced throughout the Slovene ethnic territory. It seems that folk singing techniques have become so polished that singers do not tire out even though their singing is generally loud. One of the reasons for this is probably also the fact that in group polyphonic singing each singer gradually finds the voice which corresponds to his or her natural singing capabilities.

Certain procedures employed by contemporary musicology make possible a considerably exact insight into the basic characteristics of folk music. These research results and their verification enable musicologists to offer their findings for further "use" to other disciplines which research national history and ethnogenetical development of different nations.