

NAČINI OBLIKOVANJA POPULARNOGLASBENIH PRIREDB LJUDSKIH PESMI

URŠA ŠIVIC

Stikanje ljudske glasbe tako z umetno kakor popularno je konstanta njune zgodovine, iz katere jemlje pričujoča raziskava segment citatne uporabe slovenske ljudske glasbe v popularni glasbi po letu 1990. V središču je glasbena analiza, predvsem izsledki opazovanja načinov oblikovanja priredb, v katerih se stikata v glasbeno strukturnem, poetološkem in sociološkem pogledu različni glasbi.

Ključne besede: slovenska ljudska pesem, popularna glasba, muzikologija.

Like art music, popular music has always had at least some connections with folk music. The paper looks at the ways in which Slovenian folk music has been used and transformed in popular songs after 1990. Analyzed are arrangements of popular songs that contain elements of folk music, and examined both types of music that are sociologically, poetologically, and structurally very different.

Keywords: Slovenian folk song, popular music, musicology.

UVOD

Ljudska glasba je danes razširjena v različnih oblikah, tako funkcijskih kot estetskih. V sodobnosti se še vedno izraža v primarni obliki kot petje in godčevstvo ob spontanah družabnih priložnostih. Zvrstem preporoda ljudske glasbe, ki je *nekakšna revitalizirana ali kar novodobna varianta ljudskega godčevstva* [Muršič 1994b: 22], in sorodnim bolj ali manj transformativnim in interpretacijskim oblikam se pridružujejo še priredbe ljudskih pesmi/viž v poetološko, strukturno in družbeno različno definirani glasbi – v umetni in popularni glasbi, kar izpolnjuje »aksiomski trikotnik« [Tagg 1982: 41] celotnega glasbenega polja. Ljudska pesem prehaja v popularno na način imitacije posamičnih parametrov ali celotnega poetološkega sistema – kot *stil ali način ljudskega izražanja* [Golež Kaučič 2003: 22] ali na način citata dela ali celote ljudske pesmi/viže. Tukajšnje opazovanje je namenjeno citatni uporabi priredb ljudskih pesmi/viž v izbranih zvrsteh slovenske popularne glasbe, kot so rok, pop, kantri, pank in hip-hop (s sočasnimi primesmi drugih zvrsti).¹

Obdobje po letu 1990 kot časovna zamejitev raziskave ni izbrano naključno, saj se

¹ Namen raziskave je bil čim celovitejši pregled v izbranih popularnoglasbenih zvrsteh, iz skupnega polja popularne glasbe pa izostaja celovitejši pogled, in sicer v zvrsteh, kot so džez, narodnozabavna, kantavtorska, folkovska glasba, glasbe sveta. Njihova produkcija ni nič manj bogata in raziskovalno in glasbenoanalitično pomembna (v džezu na primer Lado Jakša, Zlatko Kaučič, Renato Chicco, Igor Lunder, Fake Orchestra, Rudi Bučar, Boris Vodopivec idr., najštevilčnejšo produkcijo pa predstavljajo spoji folkovske, kantavtorske, šansonske glasbene prakse: Jani Kovačič, Svetlana Makarovič, Melita Osojnik, Rudi Bučar, Venio Dolenc, Aleš Hadalin, Kvinton, Jararaja, Perunovo listje in drugi).

primeri priredb ljudskih pesmi v popularni glasbi po tem letu zgoščajo. Transformacije ljudske pesmi v popularni glasbi kot tipološki pojav [Golež Kaučič 2003: 37], ki se razpira kot raziskovalno področje, ne opravičuje le njen kvantitativni obseg, temveč tudi skupna zgodovinska in idejna izhodišča: zgodovinski zgibi kot izraz utrjevanja nacionalne identitete ob dezintegracijskih procesih konec 80. in na začetku 90. let prejšnjega stoletja ter odsev uveljavljanja regionalnih identitet v širši etnični celoti oziroma regionalnih in etničnih identitet v globalizacijskem procesu.

Raziskovalni vzorec predstavlja 91 primerov priredb izvajalcev Vlada Kreslina, Andreja Šifrerja, Roberta Pešuta - Magnifica, Milana Pečovnika - Pidžija, Aleksandra Mežka, Milana Kamnika, Irene Kogoj - Regine, Brine Vogelnik, Mihe Blažiča - N'toka, Mitje Vrhovnik Smrekarja ter skupin Orlek, Zmelkoow, Indust-bag, Katalena, Sestre in Fletno.

Obravnavano obdobje predstavlja kontinuiteto s popularnoglasbenimi priredbami pred letom 1990 in ne izključuje tovrstnih del pred izbranim letom. Juvančičeva vidi napoved *oplajanja slovenskih tradicionalnih pesmi z avtorskimi glasbenimi aranžmaji* v Pengovovi priredbi ljudske pesmi »Pegam in Lambergar« [Juvančič 2002a: 60; prim. Golež Kaučič 1998: 51, 54], vendar je to le eden od primerov v kontinuiteti stikanja slovenske ljudske pesmi in popularne glasbe. V 70. in 80. letih prejšnjega stoletja se je Pengovovi priredbi pridružila še vrsta drugih popularnoglasbenih priredb.² Citiranje ljudske glasbe v popularni glasbi v 90. letih predstavlja tako kontinuiteto kot tudi del nekaterih novih glasbenih praks. Kontinuiteto – zvezo pretekle kantavtorske scene 70. in 80. let s tisto v 90. predstavljata A. Mežek in A. Šifrer, linija pa se nadaljuje vse v današnji čas s (kvantitativno) zelo izrazitim spajanjem folka, glasb sveta in džez. Novitete so tudi kantrijske priredbe, predvsem pa spajanje z elementi elektronske plesne glasbe, glasb sveta in hip-hopa kot glasbenih zvrsti 90. let (R. Pešut - Magnifico, B. Vogelnik, Katalena, M. Vrhovnik Smrekar, M. Blažič - N'toko).

Opredeletev opazovane ustvarjalnosti glede na zgodovinske kategorije upošteva le izbrane citatne uporabe ljudskega v popularni glasbi, dela pa postavlja v časovne in ustvarjalne sklope le v temeljnih obrisih:

1. prva polovica 90. let je primer transformacije po vzoru preporoda ljudske glasbe in kantavtorstva (A. Šifrer, V. Kreslin);
2. sredi in v drugi polovici 90. let se na eni strani združujeta folkovska praksa in praksa ljudskoglasbenega preporoda preteklega obdobja (A. Šifrer, V. Kreslin, A. Mežek), na drugi strani pa so slogovno (ne pa tudi transformativno) nove kantrijske priredbe (M. Pečovnik - Pidži, M. Kamnik) in primer popovske priredbe (I. Kogoj - Regina).

² Popis priredb je le izbor in ne obsega džezovskih in narodnozabavnih zvrsti: Pepel in kri, *Čuk se je oženil* (1975); Aleksander Mežek, *Kje so tiste stezice* (1977); Flam, *Moje dekle je še mlado* (1978); Jutro, *Po jezuru* (1981); Tomaž Pengov, *Dekle moje* (1995), *Pegam in Lambergar*, *Rodovnik vina* (1988); Agropop, *Pijanski špricer* (ok. 1987); Slovenska gruda, *Pušico na ramo djal*, *Ranjen junak*, *Se davno mračni*, *Grajski vrtnar*, *Čigan*, *Dominik*, *Micika zvesta deklica*, *Sveti Jurij in zmaj*, *Alenčica sestrice Gregorjeva*, *Kraljevič se zaljubi v pastirčico*, *Huda mačeha* (1988); Marjana Deržaj, *Kako bom ljubila*, *Kje so tiste stezice*, *Nocoj pa oh nocoj*, *Ne bom se možila*. Med izvajalci ne moremo mimo kantavtorja Janija Kovačiča, ki skoz ves svoj opus vpleta ljudsko – večinoma besedilno, pa tudi glasbeno tematiko.

- Tako slogovne kot idejne novosti v tem času prinaša nekaj primerov stikov z rokovsko, popovsko, pankovsko in elektronsko plesno glasbo (R. Pešut - Magnifico, Orlek, Zmelkoow, M. Vrhovnik Smrekar, Indust-bag);
3. približno od preloma stoletja prevladuje koncept preporodne ljudske glasbe (Jararaja, A. Hadalin), folkovska glasba in glasbe sveta s primesmi roka, džeza (B. Vogelnik, Katalena), bluza, kantrija, latina (Fletno, M. Osojnik), predvsem pa je izrazito projektno koncipiranje priredb ljudskih pesmi.

ANALIZA POPULARNOGLASBENIH PRIREDB LJUDSKIH PESMI

Pričujoči muzikološko naravnani cilji in glasbenoanalitična metoda so usmerjeni v posamične glasbene segmente, kot so melodika, ritmika, metrika in inštrumentarij, ter v načine in tipe oblikovanja priredb ter transformativnost melodičnega tkiva ljudskih pesmi. Analiza razkriva individualne in splošnejše značilnosti spoja dveh poetološko in estetsko različnih glasb, njen namen pa je ugotoviti, kateri glasbeni parametri so ohranjeni v izvirni obliki in kateri so podrejeni procesom transformacije popularnoglasbenih zvrsti oz., v katerih segmentih se glasbi ali formalno prilagajata druga drugi ali pa 'vztrajata' pri sebi lastnih tehničnih rešitvah.

Spoznanje o *formalnih in vsebinskih značilnostih* glasbe in njihovega opazovanja je staro že poltretje stoletje, ko je bila utemeljena tudi zavest o *modernem pojmu teme* in oblikoslovlju kot disciplini [Stefanija 2004: 85–86]. Za glasbenoanalitična izhodišča 20. stoletja je pomembno usmerjanje – predvsem od 18. stoletja – od *teoretsko, preskriptivno pogojenega k poslušalsko, deskriptivno zasnovanemu analiziranju* in preusmerjanju analize posamičnosti k analizi celote [Stefanija 2004: 120]. Glasbeno analizo v poznih 90. letih lahko torej vidimo kot kontinuiteto uveljavljenih metodologij, ki usmerjajo modele raziskovanja v celovitejšo interpretacijo del [Bent 2005], ta pa se utrjuje tudi v glasbenoanalitičnih raziskavah popularne glasbe: tako v analizi ravni glasbenega stavka kot v kontekstualnih, semiotičnih, procesualnih in drugih pristopih.

Tako kakor v preteklosti tuje raziskave so se tudi na Slovenskem na popularno glasbo najaktivneje in najmočnejše oprle smeri s sociološkimi, antropološkimi in kulturološkimi raziskovalnimi metodologijami in cilji, ne pa tudi muzikološkimi in etnomuzikološkimi. Prevladujoči *sociologizem* – kakor je R. Middleton poimenoval v raziskovanju popularne glasbe na tujem zasenčenje glasbenih praks s sociološkimi in kulturološkimi raziskavami v 80. in 90. letih [Middleton 2005] – je razen redkih izjem realnost tako preteklih kot sedanjih slovenskih raziskav popularne glasbe.³

Pri iskanju razlogov za glasbenoanalitične in interpretativne vrzeli v raziskavah popularne

³ Popularna glasba je le fragmentarno našla svoje mesto v nekaterih raziskavah slovenskih etnomuzikologov in muzikologov (Zmaga Kumer, Mira Omerzel - Terlep, Alenka Barber - Keršovan, Ivan Sivec, Albinca Pesek, Svanibor Pettan, Maša Marty), medtem ko najdemo na področju glasbene analize kot opazova-

glasbe ne moremo mimo dejstva, da je popularna glasba le eden od glasbenih segmentov, za katerega se kaže pomanjkanje oblikovnih, tonalitetnih, slogovnih in drugih raziskovalnih vidikov posamičnih parametrov in njihovih generičnih interpretacij. Medtem ko marsikatera od omenjenih vrzeli za tuja etnomuzikološka in muzikološka raziskovalna področja ne velja, pa je očitek, da so muzikologi sposobni v tehničnem smislu opisati, kako delujejo glasbena dela, ne pa tudi upoštevati, zakaj in na kakšen način glasba učinkuje na ljudi [McClary in Walser 1990: 280; Covach 1999: 456], mogoče prenesti na polje slovenske muzikologije in etnomuzikologije.⁴ Če je opazovanje glasbene teksture, oblikovnih členov in njihovih medsebojnih razmerij središče pričujoče raziskave, pomeni raziskovanje glasbenih učinkov kot produkt socialnega konteksta [Covach 1999: 457] obrat v ciljih raziskave. Glasbeno-strukturno opazovanje, tehnične in navadno najpogosteje uporabljene muzikološke analitične metode ne morejo hkrati razlagati kontekstualne vpetosti glasbe oziroma odgovoriti na vprašanja, kakršna so: *Kako so doseženi učinki v glasbi? Kako glasba ustvarja družbeni pomen? Kako sta glasba in družba v razmerju?* [McClary in Walser 1990: 280; po Covach 1999: 457].

Raziskovanje popularne glasbe opozarja na nujnost tesnejšega povezovanja slovenske muzikologije in etnomuzikologije s sociološkimi in antropološkimi vidiki in nedvomno drži trditev, da *mora muzikologija postati bolj sociološko orientirana, če se hoče izogniti zavračanju same sebe v vedno bolj obrobno pozicijo v akademskem krogu* [McClary in Walser 1990; po Covach 1999: 458]. Res pa je tudi, da lahko poskus upoštevanja dveh teoretsko in metodološko tako različnih in specifičnih pogledov na glasbo prikrajša muzikološki namen raziskave oziroma odvrne pozornost od muzikoloških, npr. tekstualnih odgovorov. Vprašanja, kaj je kot učinek pri popularni glasbi najpomembnejše, formalistične muzikološke metode ne morejo razrešiti, tako tudi ne opazovanje transformacij in oblikovanja glasbenega tkiva, kar je predmet pričujoče raziskave.

Vprašanja, ki jih Leon Stefanija za glasbeno analitično delo navaja kot ključna, so izražena tudi v praksi analize popularne glasbe in se medsebojno prepletajo. Gre za vprašanje o *posameznem segmentu oblikovnosti (na primer o harmoniji, melodiki, ritmiki, inštrumentaciji ipd.) ali značilni zasnovi celote (oblikoslovje), ... o povezavah glasbene oblikovnosti z okoliščinami nastanka in o estetskem, čutnem in tudi stvarnem učinkovanju skladbe, zvrsti, načinov ureditve posameznih glasbenih prvin, določenih kompozicijskih postopkov* [Stefanija 2004: 122]. Glasbenoanalitične raziskave se največkrat osredinjajo na analizo posamičnega ali nekaj oblikovnih členov (melodije, ritma, harmonije, oblike, načina petja itn.)⁵ enega ali

nju glasbeno konstitutivnih elementov slovenske popularne glasbe, njihovih procesov in interpretacije glasbenih struktur le eno delo [Sanatova 2005].

⁴ V slovenskih muzikoloških in etnomuzikoloških raziskavah opazamo spremembe v odnosu do popularne glasbe šele v zadnjem času, predvsem po zaslugi vedno večjega zanimanja za etnomuzikologijo in vključevanja etnomuzikologije kot predmeta v študijske programe različnih visokošolskih ustanov.

⁵ Vidikom glasbene analize, ki upoštevajo časovne, melodične, orkestracijske, tonalitetne, kompozicijske vidike in vidike dinamike, je Ph. Tagg dodal še dva razdelka, konstitutivna za glasbenoanalitično opazovanje popularne glasbe: o akustičnih (značilnosti prostora izvedbe, stopnja odmeva, distanca med izvirom zvoka in poslušalcem itn.) ter elektroakustičnih in mehanskih vidikih (filtriranje, kompresiranje, mešanje, dušenje, vibriranje itn.) [Tagg 1982: 47–48].

več izbranih glasbenih primerov. Različnim raziskovalnim ciljem so prilagojene glasbeno-analitične metode, na podlagi primerjave pa osmišljajo analitično delo z namenom, da bi spoznanja zajela čim širše okolje za analizo izbrane glasbe.

Analitični metodi, ki sta tako po gradivu kot glasbenoanalitičnih ciljih najbolj primerljivi s pričujočo, sta metodi iz dela Kristine Sanatove in Irene Miholić. Sanatova se glasbenoanalitično ukvarja s štirimi primeri slovenskih popularnoglasbenih priredb iz 90. let,⁶ v katerih opazuje posamične segmente (besedilo, izvajalska zasedba, inštrumentacija) v razmerju do glasbene oblike (melodično gibanje, ritmični vzorci, taktovski načini, intervalna gibanja, ambitus, tempo in harmonska spremljava) in njihove transformativnosti [Sanatova 2005]. Miholićeva v etnomuzikološko-muzikološki raziskavi obravnava popularnoglasbene priredbe medžimurske ljudske glasbe v širšem slogovnem obsegu. Središče glasbene analize je prav tako ugotoviti razločke in stičišča med ljudsko predlogo in priredbo; parametri opazovanja so melodične in ritmične spremembe (okvir značilne medžimurske pentatonike, dodajanje harmonske spremljave, tonski način, način petja, tempo, inštrumentarij) [Miholić 1998].

NAČINI CITATNEGA PREHAJANJA LJUDSKE PESMI V POPULARNO GLASBO

Najpogostejši način prehajanja ljudske pesmi v polje popularne glasbe kaže shema: **predloga** (ljudska pesem / viža) → **priredba**:

- v večini primerov gre za enkratno priredbo predloge; **predloga**: ljudska pesem *Moj očka ima konjička dva* → **priredba**: M. Pečovnik - Pidži: *Moj očka ima konjička dva*;
- predloga lahko doživi več priredb, pri čemer imajo priredbe skupno točko le v 'skupinskem' spominu izvajalcev; **predloga**: ljudska pesem *Marko skače* → **priredba 1**: V. Kreslin: *Marko skače*; → **priredba 2**: M. Vrhovnik Smrekar: *Marko skače*.
- priredba ima lahko več predlog; **predloge**: A ljudska pesem *Duša se ločila* + B ljudska pesem *Stoji, stoji na stezica* + C ljudska pesem *Pa Bog ne gleda na milijone* → **priredba**: Brina: *Tehtanje duš*.

Le manjši del primerov sledi shemi 'potujoče' pesmi, ko prenos ni le enkrat, torej predloga → priredba, temveč se nadalje razrašča še v druge glasbene poetike in zvrsti po shemi: **predloga** → **priredba** → **priredba** ...:

- **predloga**: ljudska pesem *Pastirče mlado in milo* → **priredba**: R. Pešut - Magnifico: *Pastirče mlado* → **priredba priredbe**: Sestre: *Junger Musikant*. Zadnja stopnja transformacije se neposredno navezuje na svojo prirejeno predlogo in ne na ljudsko predlogo;
- **predloga**: ljudska pesem *Zrejlo je žito* → **priredba**: V. Kreslin: *Zrejlo je žito* → **priredba**: Katalena: *Zrelo je žito* → **priredba**: M. Blažič - N'toko: *Kratk stik*. V tem primeru

⁶ Obravnavane priredbe: R. Pešut - Magnifico: *Zeleni Jure*, V. Kreslin: *Mladi Marko*, Katalena: *Dober večer, mamica* in M. Pečovnik - Pidži: *Moj očka ima konjička dva*.

gre vse do Katalenine priredbe za sposojo, prenos vira. Razumljivo je navezovanje na melodijo in besedilo kot primarna tematska parametra, pri tem pa se ustvarjalci seveda ne morejo izogniti prenosu tudi drugih parametrov, kot so tempo, ritem, interpretacija. Razmerje **priredba**: Katalena: *Zrelo je žito* → **priredba**: M. Blažič - N'toko: *Kratk stik* pa prestopa na raven transformacije priredbe, saj je v *Kratkem stiku* uporabljeno Katalenino gradivo kot vzorec (*sample*), torej gre za navezovanje na Katalenino transformacijo in ne na vir kot tak.

OBLIKOVANJE POPULARNOGLASBENIH PRIREDB LJUDSKIH PESMI

Popularna glasba daje ljudski novo oblikovno, estetsko in tehničnostrukturno podobo, zato pomeni v njenem kulturnem polju novost, vendar je ta, vse dokler se podrobneje, analitično ne zazremo v njene glasbene prvine, le navidezna. Eno osrednjih muzikoloških izhodišč tukajšnje raziskave so načini oblikovanja priredb in transformativnost ljudskega gradiva ter ugotavljanje prevlade plasti enega in drugega glasbenega segmenta.

Tipi oblikovanja popularnoglasbenih priredb ljudskih pesmi:

- tip monotemske kitične skladbe, kjer je kot oblikovni člen sosledju kitic največkrat dodan uvod, redkeje zaključek ali inštrumentalni prehod, npr. u-A-A1-A2-A3-A4-A5-A6-z⁷ (Katalena: *Da göra ta škarbinina*);
- tip monotemske kitične skladbe z vmesnimi inštrumentalnimi prehodi; prehod je uveden kot člen, ki razbremenjuje sosledje kitic z izmenjavanjem v vedno enakih razmerjih, npr. u-A-A1-p-A2-A3-p-A4-A5-p-A6 (Katalena: *Bija je fantičec mlad*); u-A-p-A1-p-A2 (M. Pečovnik - Pidži: *Jaz sem si pa nekaj izmislil*);
- tip skladbe z uvedeno kontrastno tematiko, ki je nova avtorska (X) ali ljudska (B), npr. u-A-p-A1-X-p-p-A2-z (Sestre: *Junger Musikant*); u-A-B-A1-p-B-A2-B1-p-B-A3-p-B (Brina: *Božajte me*);
- tip oblike kitica-refren-kitica-refren, kjer so kitice največkrat avtorske, ljudska pesem pa predstavlja tematiko ostalih oblikovnih členov: u-u-X-R-X1-R-p-m-R-z (R. Pešut - Magnifico: *Zeleni Jure*); od 91 obravnavanih skladb so tako le štiri, ki bi teoretično gledano ustrezale značilnejšemu popularnoglasbenemu oblikovnemu tipu kitica-refren-kitica-refren: R. Pešut - Magnifico: *Zeleni Jure* in *Da pa Čanynu sednu dow*, Indust-bag: *Igraj kolce*, M. Blažič - N'toko: *Kratk stik*;
- druge, posamične oblike: rondojska oblika (A-A1-X-A1-Y-A2-W-A3-A4-p-A5; Katalena: *Bom pa ruteč orau*); ljudska pesem kot uvod v avtorsko skladbo (A. Mežek: *Po jezeru + Ko boš prišla na Bled*; A. Šifrer: *Snoč kaj sem jaz pošto dobil* kot prvi del v avtorski skladbi *Poroke ne bo*).

⁷ u – uvod, A – kitica z ljudsko tematiko, (A)' – varianta kitice, B – kitica z novo ljudsko tematiko, X(Y,W) – kitica z avtorsko tematiko, R – refren, p – prehod, m – most, z – zaključek.

KITIČNOST KOT ZAVEZUJOČA OBLIKA POPULARNOGLASBENIH
PRIREDB LJUDSKIH PESMI

Večina obravnavanih avtorjev sega po ljudski glasbi in jo tudi uporabi kot iluzijo preprostosti [Golež Kaučič 2003: 185]; od teh je Vlado Kreslin tisti, katerega prenos ljudske glasbe je strukturno in načinovno najbolj netrformativen. Slednje kaže tudi način oblikovnega – kitičnega oblikovanja priredb z vmesnimi instrumentalnimi prehodi.

<i>Nede mi več rasla</i>	A-A1-A2-z
<i>Kama san jes zaj prišeu?</i>	u-A-p-A1-p-A2
<i>San se šetau gori, doli</i>	u-A-p-A1-p-A2
<i>Marko skače</i>	u-A-A1-m-A2-A3-m-A4-A5
<i>Zrejlo je žito</i>	u-A-p-A1
<i>Vsi so venci vejli</i>	u-A-p-A1-p-A2-p-A3
<i>Daj mi Micka pejneze nazaj</i>	u-A-p-A1-z
<i>Gor po bukovi</i>	u-A-p-A1-p-A2-z
<i>Nocoj je edna luštna noč</i>	u-A-p-A1-p-A2-p-A3-p-A4-B-B1-C
<i>Snočkar je edna prav luštna noč bijla</i>	u-A-p-A1-p-A2

Podobno oblikuje priredbe M. Pečovnik - Pidži izključno znotraj tipa monotematske kitične oblike.

<i>Moje dekle je še mlado</i>	u-A-A1-p-A2-A3-p-A4-A5-z
<i>Jaz sem si pa nekaj izmislil</i>	u-A-p-A1-p-A2-z
<i>Zvedel sem nekaj novega</i>	u-A-A1-p-A2-A3-p-A
<i>Tam dol' na ravnem polju</i>	u-A-A1-A2-A3-p-A4-A5-A6-A7-p-A8-z
<i>Vrtec ogradila bodem</i>	u-A-A1-A2-p-A1'-A2'-z
<i>Moj očka ima konjička dva</i>	u-A-A1-p-A2-p-A'-z
<i>V Šmihel' eno kajžico imam</i>	u-A-p-A1-A'-p-A''-A1'-A''
<i>Je pa davi slanca padla</i>	u-A-A1-p-A2-A3-p-A4-z
<i>Adijo, pa zdrava ostani</i>	A-A1-A2-A3-p-A4-A5-A6-z
<i>Oj lepo je res na deželi</i>	u-A-A1-p-A2-A3-p-A'

Oblikovno strukturiranje priredb Brine Vogelink in skupine Katalena ostaja v grobem kitično, ljudska pesem v tem smislu nespremenjena, čeprav so tipi oblikovanja različni. Kljub tematiki (ponekod sta uvedeni celo dve), ki kontrastira ljudski, tudi v skladbah tega oblikovnega tipa prevladuje kitični koncept. Nova tematika je le delček znotraj primarne kitičnosti in ne razbija ponavljajočega se vzorca. Trije tipi oblikovanja priredb skupine Katalena:

I. tip monotematske kitične skladbe, ki ga skoraj praviloma uvaja uvod, medtem ko sta instrumentalni prehod in zaključek redka;

<i>Da gōra ta škarbinina</i>	u-A-A1-A2-A3-A4-A5-A6-z
<i>Gda se dragi v Ameriko odpravlja</i>	A-A1-A2-A3-A4-A5-A6-A7
<i>Izrasla je kopinja (inštr.)</i>	u-A-A1-A2-A3-A4-A5-A6-A7-A8-A9-A10-A11-A12-A13
<i>Smrt, zaprta v sod</i>	u-A-A1-A2-A3-a*-a-a-a-A4-A5-A6-A7-a-a-a-a-a-A'-A1'
<i>Aj, zelena je vsa gora</i>	u-A-A1-A2-A3-A4-A5-p-A'-z
<i>Ne orji, ne sejaj / Gizdava</i>	u-A-A1-a-A2-A3-A4-p-A5
<i>Rožmarin</i>	u-A-A1

* a – inštrumentalna kitica, enaka A.

II. inštrumentalni prehodi prevzemajo ljudsko tematiko, lahko pa prehajajo v improvizacijskost, torej delno uvajajo novo tematiko (X), ki pa ne nastopa kot samostojna enota, zato bi način oblikovanja sodil v tip prehodne oblike med strogo kitično in tisto z uvedeno avtorsko, kontrastno (X) tematiko. Značilno za prehodne dele je, da so tematsko med seboj enaki, skozi potek skladbe ne doživljajo izrazitejših dinamik, kitični tok pa prekinjajo v enakomerni razdelitvi kitic (po dve ali tri), kar ustvarja makro (dvo- ali tridelno) oblikovno strukturiranje;

<i>Katalena</i>	u-A-A1-A2-A3-p-A4-p-A5-p-A6-p-A7
<i>Dober večer, mamica</i>	A(u)-u-A'-A1-p-A2-A1'-p-A1''
<i>Zrelo je žito</i>	u-A-A1-p-A'-p-A1'
<i>Široko more i Dunaj</i>	u-A-A1-A2-p-A'-A3-A4-p-A5-A6-A''-z
<i>Bija je fantičec mlad</i>	u-A-A1-p-A2-A3-p-A4-A5-p-A6
<i>Tam na laški gori</i>	u-A-A1-A2-p-A3-A4-A5-p-A6-A7-A1'
<i>Pobeležo pole z ovcama</i>	u-A-A1-A2-p-A3-A4-A5-p-A6-A7-A8-p-A9-A10-A11
<i>Dež</i>	u-a-a1-a2-p-a3

III. tretji tip uvaja avtorsko, kontrastno (X) tematiko, ki nastopa samostojno. Odsotnost besedila, ki formalno določa potek priredbe, je tu vzrok, da avtorsko bolj angažirani deli nadomeščajo besedilo kot vezni člen, ki zabriše statiko kitičnosti. Celotno v inštrumentalnih priredbah, kjer sta transformativnost ljudskega gradiva in improvizacijskost bistveno večji, oblikovanje kljub odsotnosti oblikovno zavezujočega besedila ostaja kitično.

<i>Lepa Vida</i> (inštrumentalna)	A-A1-A2-A3-X-p-A4-Y/z
<i>Ta lipovska</i> (pretežno inštrumentalna)	u-a-a1-a2-a3-X-A4-A5-A6-A7-X-Y-X-A4'-A5'-A6'-A7'-A4'-A5'-A6'-A7'
<i>Prvi rej</i> (inštrumentalna)	A-A1-A2-A3-A4-A5-A6-A7-A8-A9-A10-A11-X-A13-A14-A15-A16
<i>Bom pa ruteč orau</i> (inštrumentalna)	A-A1-X-A2-X'/Y-A3-X''/W-A4-A5-A6-z

Medtem ko je pasivna kitičnost razmeroma standardiziran način Kataleninega oblikovanja, pa najdemo le en primer

I. tipa monotematske kitične priredbe pri Brini Vogelnik;

<i>Banerina</i>	u-u-A-A1-A2-A3-A4-A5-A6-A7-A8-z
-----------------	---------------------------------

II. v tipu z vmesnimi avtorskimi inštrumentalnimi, improvizacijskimi prehodi, sta si skupina Katalena in B. Vogelnik razmeroma sorodni, predvsem pa je za slednjo značilno združevanje kitic v oblikovne skupine (navadno po dve, na primer v *Godec pred peklom*, *Graščakinja*, *Zarjica* ali štiri kitice v *Sinko Marko*). Tovrstno združevanje zaporedno potekajočih kitic v večje dramaturške celote ustvarja dinamični tok dolgim, statičnim besedilnim in glasbenim pripovedim (*Pobeležo polje*).

<i>Godec pred peklom</i>	u-A-A1-p-A2-A3-p-A4-A5-p-A6-z
<i>Graščakinja</i>	u-A+A1-A2+A3-p-A4+A5-p-A6+A7-p-A8+A9-A10+A11
<i>Lepa Jano</i>	u-A-A1-A2-A3-p-A3'-A4-A5-A6-p-A3''-A5'-A6'
<i>Mura</i>	u-A-A1-p-A2-A3-p-A'
<i>Pobeležo polje</i>	u-A-A1-A2-p-A3-A4-A5-p-A6-A7-A8-A9-A10-A11
<i>Sinko Marko</i>	u-A-A1-A2-A3-p-A4-A5-A6-A7-z
<i>Zarjica</i>	u-A+A1-p-A2+A3-p-A4+A5-p-A6+A7-p-A-z
<i>Sijaj, sijaj sončece</i>	u-u-A-A1-A3-p-A'-A1'-A2'-z
<i>Mica</i>	A-A1-p-A2-A3-A4-A5-p-A6-A7
<i>Jungfrava</i>	A-A1-A2-p-A3-A4-z
<i>Citre</i>	u-A-A1-A2-p-A3-A4-A5-p-A6
<i>Nočka</i>	u-A-A1-A2-p-A3-A4-p-A'

III. tip oblikovanja, ki uvaja novo tematiko, pa naj gre za avtorsko (X) ali ljudsko (B, tudi C) tematiko, je redkejši, vendar edinstven med obravnavanimi primeri.

<i>Točajka</i>	u-A-X/A1-A2-X/A3-A4-p-X/A5-A6
<i>Mlado leto</i>	A-A1-A2-A3-p-B-B1-p-p-A4-A5-A6-A7-A8-p-B2-B3-p-A9-A10-A11
<i>Božajte me</i>	u-A-X-A1-p/X-A2-X1-p/X-A3-z/X
<i>Tebtanje duš</i>	A-B-A1-C

Tip monotematske kitične oblike prevladuje tudi pri ustvarjalcih, kjer so priredbe ljudskih pesmi posamični primeri v opusu, in sicer v obliki zaporednega poteka kitic (A. Šifrer: *Snočkaj sem jaz pošto dobil* in *Zagorski zvonovi*, A. Mežek: *Po jezeru*, M. Kamnik: *Koroška fara*) in z inštrumentalnimi prehodi (R. Pešut - Magnifico: *Pastirče mlado*, Sestre: *Junger Musikant*, Orlek: *Vinska trta*, Zmelkoov: *Dekle je po vodo šlo*, I. Kogoj - Regina: *Ne ori*).

Kljub številnim in idejno različnim ustvarjalcem ter prav tako različnim slogovnim in

zvrstnim modifikacijam analiza priredb kaže, da je ljudska pesem popularni glasbi zavezujoča predvsem oblikovno. Razen redkih primerov se torej popularna glasba v priredbah podreja kitičnemu oblikovanju ljudske glasbe in izničuje enega svojih določujočih oblikovnih členov – refren kot kontrastni, navadno najdominantnejši in najbolj zapomljiv oblikotvorni člen. Razloge iščemo tako v ustvarjalnem zgibu posameznikov kot v dejstvu, da obliko ljudski pesmi določa besedilo. Slednje je kot oblikovanje zgodbe nosilec pomena priredbe, zato bi drugačno glasbeno oblikovanje povzročilo krčenje in transformiranje besedila, s tem pa bi bila negirana zgodba kot celota in njena idealizacija.

VPRAŠANJE KONTRASTA V POPULARNOGLASBENIH PRIREDBAH LJUDSKIH PESMI

Primeri priredb, ki jih izvirna kitičnost ljudskih pesmi ne zavezuje, so izjemno redki; od 91 obravnavanih skladb so le štiri takšne, ki so oblikovane po tipu kitica-refren-kitica-refren, značilnem za popularnoglasbeno oblikovanje. R. Pešut - Magnifico oblikuje priredbo *Zeleni Jure* z avtorskimi kiticami, ljudska pesem pa predstavlja tematiko ostalih oblikovnih členov, kot so uvod, prehod, refren, zaključek, medtem ko v mostu (ta je navadno mesto avtorskega in improvizacijskega svobodnejšega izhoda) uporabi novo ljudsko tematiko (B), in sicer del pesmi *Igraj kolce, ne postavaj: Zeleni Jure* – u(A)-K1⁸-p-K2-R(A)-K3-p-K4-R(A)-m(B)-R(A)-z. Podobno je razmerje med tematikama in oblikovno postavitvijo v Indust-bagovi priredbi *Igraj kolce*: u(A)-K1-K2-R(A)-K3-K4-m(X)-R(A)-z(A), medtem ko je hiphopovska skladba *Kratk stik* M. Blažiča - N'toka avtorska skoz vso shemo kitica-refren-kitica-refren, ljudska pesem pa je uporabljena v refrenu kot dodatno tematsko gradivo – kot vzorec⁹ posnetka Katalenine priredbe *Zrelo je žito*: u(A)-K1-R(A+X)-K2-R(A+X)-z. Nasprotno z omenjenimi primeri M. Vrhovnik Smrekar v priredbi *Marko skače* kombinira kitice z ljudsko tematiko in refrane z avtorsko: u(X)-A-A1-p(X)-A'-A2-A2'-R(Y)-p(X)-A-A3-A4-AR(Y)-z.

Skladbe popularne glasbe uvajajo med svojim potekom številne kontraste: govorimo o politematski (dvo-, tritematski itn.) glasbi, pri čemer gre za različna, večja ali manjša nasprotja v razmerjih med kitico in refrenom, kitico in mostom, refrenom in mostom itn. Izrazna sredstva za ustvarjanje kontrasta so primarno melodične narave, kontrast pa spremljajo ali zamenjujejo še drugi parametri, npr. harmonija, ritem, tempo, inštrumentacija, metrum, dinamika. Ljudske pesmi s tega vidika ne moremo vzporediti s popularno, saj kontrastnost ni del njene izrazne glasbene poetike. Njena oblikovna (besedilna in glasbena) shema je naslednja: A-A1-A2-A3 itn.,¹⁰ izvajanje in percepcija ljudske pesmi sta osredotočeni na kitico (in ne toliko na njene konstitutivne dele) kot enoto in na zaokroženost zgodbe v pesem.

⁸ K – avtorska kitica.

⁹ Vzorec ali angl. *sample* je produkt procesa obdelave predhodno posnetih zvokov, ki jo ustvarja vzorčevalnik ali angl. *sampler*.

¹⁰ Oblikovna opredelitev ljudske pesmi: a) glede na besedilo: vrstica (verz ali stih) in kitica, ki tvori *zaklju-*

Opisana razlika med popularno in ljudsko glasbo ne pomeni, da popularna glasba kot gostiteljica ljudske popolnoma izničuje kontrastno tematiko, pa vendar v veliki meri velja, da popularna glasba – predvsem ko gre za trpni način priredbe – prav v tematskem segmentu kloni pred ljudsko. Ker se popularna glasba podreja ljudski v tistih parametrih, ki so nosilci kontrasta, postane *nepremikajoča, nespreminjajoča ... postane dolgočasna, ... in izgubljena za komunikacijski namen glasbe* [Cubitt 2000: 143]. Kontrastno razmerje med tematikami je, ko se omejimo na zahodno glasbo, bistveni glasbeni agens in prostor za ustvarjanje dinamike. To ne pomeni, da zahodna glasba nikdar ni zašla v monotematičnost, ki jo ponazarja shema ponavljajočega se A-ja, a mentalni moto njenega ustvarjanja in percepcije se vendarle udinja logiki dinamike in kontrasta oz. načinov in oblik, ki ju odražata.

Temeljna paradigma, ki izvira iz razločka med oblikovanjem in strukturiranjem ljudske in popularne glasbe, je odsotnost nasprotja kot dinamičnega elementa, ki določa tematsko oblikovnost glasbe. Kontrast v obravnavanem gradivu pomeni zoperstavljanje dveh nasprotujočih si tematik, največkrat pa izraz le nekoliko različnega. Zaradi kitičnosti, ki ustvarja statični glasbeni proces in izključuje srž glasbene dinamike, avtorji v prostore pričakovanega kontrasta namesto tematskih kontrastov vpeljujejo spremembe drugih parametrov, in sicer v inštrumentaciji, tempu, tonaliteti ali celo z uvajanjem sekundarnih novih (ljudskih ali avtorskih) tematik.

Načini vzpostavitve kontrasta:

- inštrumentalni prehodi kot nadomestilo za kontrast: Spoprijem med statičnostjo ljudske in dinamičnostjo popularne glasbe izražajo različni elementi in gotovo so inštrumentalni prehodni deli tisti, ki najbolj standardizirano prehajajo v to kitično ogrodje kot razbremenitev njegove statičnosti. Prehodi so različni tako po dolžini kot po vsebini: lahko so kratki, enotaktni, dvotaktni, lahko so daljši periodični deli; lahko so tematsko neopredeljeni ali pa zastavljeni kot krajše improvizacije, vedno pa so strukturno in vsebinsko integrirani v celoto;

- vzpostavitev dveh ljudskih tematik: Primeri priredb, ki za rešitev postavitve kontrastiranja prvi ljudski predlogi (A) pridružujejo še drugo (B), so redki. Ljudske predloge se pri tem pojavljajo v funkcijsko različnih oblikovnih kombinacijah. R. Pešut - Magnifico uporabi v mostu *Zelenega Jurija* namesto improvizacijske obravnave že znanega ali sorodnega tematskega gradiva del nove ljudske pesmi *Igraj kolce, ne postavaj*. Način, ki ga je mogoče opaziti le pri tematskem snovanju B. Vogelnik, postavlja različne ljudske predloge v funkcijsko enakovreden položaj: v priredbi *Mlado leto*, npr., se uravnoteženo izmenjujejo kitice dveh obrednih pesmi, priredba *Tehtanje duš* pa je dramaturško oblikovana celo s tremi ljudskimi predlogami (*Duša se ločila* kot uvod, *Stoji, stoji na stezica* kot osrednji pripovedni del in *Pa Bog ne gleda na milijone* kot zaključek);

- spremenjeni tempo kot kontrast: Ena izmed možnosti ustvarjanja nasprotja je

čeno oblikovno celoto [Kumer 1988: 145]; b) glede na melodijo: melodična vrstica ali melostih, besedilni kitici pa ustreza zvočna kitica ali melostrofa [Kumer 1988: 118].

vzpostavitev tempa I in II. Orlekova priredba *Vinska trta* ustvarja s strukturo tempa I-II-I-II jasno, celo grobo ločnico med ljudsko izvedeno predlogo in pospešenimi ter ritmično zgoščeni rokovskimi transformacijami. Primer postavitve sheme tempa počasen-hiter-počasen je priredba *Lepa Anka* skupine Fletno, vendar glede na to, da gre samo za eno kitico, ustvarja bolj hipni občutek ustavljanja tempa. Tretji učinek, ki ga skladba pridobi z različnimi tempi, je dramaturški in oblikotvorni koncept. Kljub strogi kitični strukturi sprememba tempa v *Pobebelem polju* B. Vogelnik (podobno v *Banerini*) na ravni makro percepcije opredeljuje skladbo kot tridelno ABA (počasen-hiter-počasen) obliko, pri čemer je sprememba podrejena dramaturškemu toku besedila;

- inštrumentacija kot kontrast: V pretežnem delu obravnavanih priredb najpogosteje uvaja kontrastnost spreminjajoča se inštrumentacija, in sicer kot statična in dinamična inštrumentacija, ki s stopnjevanjem, dodajanjem inštrumentov ali glasov ustvarja ne le zvočno dinamiko, temveč znotraj mikro ali makro oblikovnih delov dinamiko in oblikotvornost, na primer dvo- ali tridelnost skladbe:

Katalena: <i>Prvi rej</i>	inštrumentiranje
A	akustična kitara
A1	akustična kitara, klarinet
A2	akustična kitara, klarinet, ploskanje
A3	akustična kitara, klarinet, ploskanje, klaviature, bas kitara, bobni

- spremenjena tonaliteteta kot kontrast: Spremembe v tonaliteti zasledimo v modula-cijskih spremembah in v prehodih iz durovske v molovsko tonalitetu. Funkcija naraščajoče poltonske modulacije je v popularni glasbi razmeroma ustaljen način, najpogosteje uporabljen v ponovitvi refrena na koncu skladbe kot vnos napetosti in spremembe. Ta način se sicer pojavlja tudi v obravnavanih priredbah, vendar redko (npr.: M. Pečovnik - Pidži: *Je pa davi slanca padla*, V Šmihel' eno kajžico imam; M. Kamnik: *Koroška fara*). Bolj kot način modulacije v popularni glasbi je izrazitejše prevzemanje modulacijskosti kot ljudskega načina, in sicer kot izmenjavanje tonične in subdominantne tonalitetete v vseh štirih obravnavanih priredbah rezijanskih pesmi oz. viž (R. Pešut - Magnifico: *Da pa Čanynu sednu dow*, Katalena: *Da gōra ta škarbinina*, B. Vogelnik: *Banerina* in Katalena: *Ta lipovska*).

TRANSFORMATIVNOST GLASBENIH PARAMETROV

Nadaljnje opazovanje se ozira na razmerje med predlogo in priredbo, na transformativnost glasbenih parametrov, ki jo določata individualni slog in glasbenoslogovno okolje.¹¹ Naj-

¹¹ Tako kot posamične analize se tudi opazovanje transformativnosti posameznih parametrov navezuje na horizontalni (na citat ljudske pesmi/viže) in ne na vertikalni vidik (harmonija, ritmična bobnarska struktura, inštrumentacija itn.).

pogostejša je transformativnost izvirnega ritma in je tudi najbolj podvržena spontanosti, medtem ko je izvirna melodija bistveno bolj zavezujoča, torej so intervalne spremembe redkejše. Najizrazitejši ritmični spremembi sta punktiranje in sinkopiranje, prvo kot vsesplošno navzoča sprememba, druga vezana na transformacije kot posledice določenega aranžmaja. Čeprav ritmični strukturi citata in aranžmaja nista soodvisni, je razmerje med njima v kantrijevskih priredbah tesnejše; tu je sinkopiranje izvirnega ritma pogosto, vendar nikakor ne pravilo: od devetih kantrijevskih priredb M. Pečovnika - Pidžija sinkopirajo citat le tri (*V Šmihel' eno kajžico imam, Je pa davi slanca padla, Oj lepo je res na deželi*), prav tako tri od devetih priredb skupine Fletno (*Je dekle zajemalo z vedrom vodo, Vsi so prihajali in Na planincah*), *Snočkaj sem jaz pošto dobil* in *Zagorski zvonovi* A. Šifererja ter Mežkova *Po jezeru*.

Med ritmično-melodične posebnosti sodijo prehitki, ki so večinoma odsev načina petja; najizraziteje se to kaže pri A. Šifererju (*Zagorski zvonovi*) in A. Mežku, pri Kataleni pa so, npr., v priredbah *Ne orji, ne sejaj* in *Gda se dragi v Ameriko odpravla*, prehitki in glissandi prevzeti od predloge – interpretacije Bogdane Herman. Sem sodijo še drobni melodični okraski – prav tako posledica načina petja – kot slogovni dodatek ljudskemu citatu (I. Kogoj - Regina: *Ne ori, M. Vrhovnik Smrekar: Marko skače*). Improvizacijo kot izhod iz ponavljajoče se predloge najdemo le v priredbi *Sinko Marko* B. Vogelnik, in sicer kot dramaturški izhod.

Prav tako kakor ritmično-melodični (tudi oblikovni) parameter ljudskih predlog prevladuje nad transformacijo popularne glasbe, je ta pasivna tudi v preoblikovanju metrike. Prevladujejo ohranjene izvirne metrične strukture, podaljšani takti (Katalena: *Gda se dragi v Ameriko odpravla*), predvsem pa mešana taktovska zaporedja v popularnoglasbenem okolju, ki naj bi bilo sicer metrično trdno in enotno. Metrično mešane melodije predlog ohranjajo naslednje priredbe: M. Kamnik: *Koroška fara* – $3/4+4/4$, Katalena: *Prvi rej* ($5/4+4/4+1/8+4/4+3/4$) in B. Vogelnik: *Sinko Marko* – z vstavljenim prehodom iz $2/4$ v $3/4$ -takt. Prav nasprotno je v Orlekovi priredbi *Vinska trta* mešani taktovski način ($2/4+3/4$) podrejen urejenemu plesnemu metričnemu poteku ($2/4$ in $6/8$).

SKLEP

Razlogi, zakaj so popularnoglasbeni ustvarjalci tako pogosto postavljali (in še postavljajo) ljudsko glasbo v svoje opuse, so različni. Vsi opusi se vežejo na osebnoizpovedne, ideološke, slogovne in eksperimentalne razloge in na *iskanje idejnih in miselnih struktur preteklosti, ki bi še bolj poudarile in izpostavile ustvarjalčeve lastne ideje in misli sedanjosti* [Golež Kaučič 2003: 182]. Tisto, kar pa jih natančneje zaznamuje, je mogoče izraziti v dveh izrazitejših potezah: noviteta, iskanje drugačnega, in kontinuiteta, stik s preteklimi popularnoglasbenimi tradicijami. Obravnavana tematika se je ravnala po vprašanju, ali pomenijo popularnoglasbene priredbe novo tradicijo ljudske glasbe, težnjo popularne glasbe, ali gre za novodobni muzejski

prostor, v katerem je ljudska glasba eksponat in se kontrapunktno izmenjujeta avtentičnost kot pretekla konvencija in eksperiment kot sodobna [Bohlman 2002: 81]:

Izsledki o načinih oblikovne, strukturne in pomenske rabe in spreminjanja ljudskega v obravnavanih primerih prepričujejo, da gre za ljudsko glasbo kot razpoznaven eksponat v popularnoglasbenem polju. Popularna glasba je medij popularizacije ljudske glasbe in priredba oz. aranžma njej dodano glasbeno okolje, ki je za ljudsko glasbo privlačna in sprejemljiva glasbena preobleka nasproti njeni zvočni asketskosti, oblikovni nedinamičnosti in interpretativni statičnosti.

Tako oblikovno kot tudi strukturno kaže popularna glasba transformativno razmeroma pasiven odnos do ljudske glasbe: oblikovno prevladuje iz ljudske glasbe prenesena kitičnost, transformacije melodične strukture so redke, ritem pa je s sinkopiranjem ali punktiranjem največkrat podrejen zvrsti uporabljene popularne glasbe. Ljudska glasba postane v popularni polje ustvarjalčeve trenutne ali stalne namere, ki ji z načinom trpne (konvencionalne) ali tvorne (eksperimentalne) uporabe 'vsili' parodistično, ironično, mitično razsežnost, jo torej pomensko prerazvrsti. Ljudska glasba je v najsplošnejšem smislu (največkrat priučena) etična vrednota, pri čemer gre za različne stopnje 'starodavnosti' ljudskega, glasbena zvrst in ustvarjalec pa z glasbenim in pomenskim rekontekstualiziranjem združujeta mit in preteklo [Bohlman 2002: 80]. Tako ni ključnega pomena izhodiščno poznavanje regionalnih, nacionalnih, emocionalnih, moralnih, etičnih in drugih pomenov glasbe: pomembno je, da glasba s svojimi zvrstnimi okolji, oblikovanjem in inštrumentacijo priredbe doseže spoznavno kontekstualno raven – stanje spleta modifikacij – ki določa identiteto glasbe.

Tu obravnavani izvajalci razkrivajo raznovrstne ustvarjalne prijeme, iz česar izvirajo tudi razločki pri prirejanju ljudske glasbe. Dejstvo, da je popularna glasba v svojo estetiko sprejela ljudsko glasbo – številčnost priredb in postavljenost v širši družbeni prostor v času po letu 1990 sta glavni merili – priča o določenem procesu legitimizacije ljudske glasbe v popularnoglasbeni kulturi. Kakor koli interpretiramo vsebine tega procesa, ostaja neproblematično dejstvo, da je popularna glasba preteklih petnajstih let na novo ovrednotila 'avtentično' vsebino ljudske glasbe: če gre za preporod ljudske glasbe, ki združuje oživljanje ljudske glasbe in avtentičnosti, je avtentičnost sodobnih popularnoglasbenih priredb eden njenih glavnih pomenskih delov [Bohlman 2004: 307]. Ljudska glasba je sprejeta kot vrednota, kot drugačna, 'staro-nova' vsebina. In ker je v nekaterih segmentih mogoče najti vzporednice med ljudsko in popularno glasbo, predvsem v njenem družbenem in komunikacijskem delovanju [Muršič 1995: 187–203], potem kaže poudariti glasbeno-vsebinsko os tradicionalnosti v njenem strukturnem (imitativnem ali citatnem) stikanju. Citat ljudske glasbe navsezadnje sklepa krogotok tako kontekstualnih kot strukturnih prehajanj med ljudsko in popularno glasbo in prav priredbe ljudske glasbe – v umetni in popularni glasbi – dokazujejo zmožnost presajanja teh strukturnih prvin.

LITERATURA IN VIRI

Bent, Ian

2003 Analysis (<http://nukweb.nuk.uni-lj.si:2117/shared/views/article.html?section=music.41862.1.3>) (12. 2. 2006).

Bohlman, Philip V.

2002 *World Music. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

2004 *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara ... [etc.]: ABC Clio.

Covach, John

1999 Popular Music, Unpopular Musicology. V: Cook, Nicholas in Mark Everist (ur.), *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press: 452–470.

Cubitt, Sean

2000 'Maybellene'. V: Middleton, Richard (ur.), *Reading Pop*. Oxford: Oxford University Press: 141–159.

Golež Kaučič, Marjetka

1998 Re-creation of Ballads – Individual Reflections in Contemporary Literature and Contemporary Life in Slovenia. V: Golež, Marjetka (ur.), *Ljudske balade med izročilom in sodobnostjo*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU: 47–60.

2003 *Ljudsko in umetno – dva obraza ustvarjalnosti*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (*Folkloristika*).

Juvančič, Katarina

2002 »Kje so tiste stezice?« *Poskusi revitalizacije tradicionalnih godb v Veliki Britaniji in Sloveniji od 19. do 21. stoletja* (Diplomsko delo). Ljubljana: Univerza v Ljubljani, FF, OEIKA.

Kumer, Zmaga

1988 *Etnomuzikologija. Razgled po znanosti o ljudski glasbi*. Ljubljana: FF, Oddelek za muzikologijo.

McClary, Susan in Robert Walser

1990 Start Makin Sense! Musicology Wrestles with Rock. V: Frith, Simon in Andrew Goodwin (ur.), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. New York in London: Routledge: 277–292.

Middleton, Richard

2005 Popular music. Definitions (<http://nukweb.nuk.uni-lj.si:2117/shared/views/article.html?section=music.43179.1.1>; citirano: 11. 11. 2005).

Miholić, Irena

1998 *Etno glasba u Hrvatskoj devedesetih godina dvadesetog stoljeća na primjerima obrade tradicijske glazbe Međimurja* (Diplomsko delo). Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija, Odsjek za muzikologiju.

Muršič, Rajko

1994 Etno, ljudska, folk in popularna ... 3. *Razgledi* 12: 22–23.

1995 *Center za dehumanizacijo. Etnološki oris rock skupine*. Pesnica: Frontier, ZKO Pesnica.

Sanatova, Kristina

2005 *Odsev slovenske ljudske glasbe v popularni glasbi* (Diplomsko delo). Maribor: Univerza v Mariboru, Pedagoška fakulteta, Oddelek za glasbo.

Stefanija, Leon

2004 *Metode analize glasbe. Zgodovinsko-teoretski oris*. Ljubljana: FF, Oddelek za muzikologijo.

Tagg, Philip

1982 *Analysing Popular Music. Theory, method and practice*. V: Middleton, Richard in David Horn (ur.), *Popular Music. Vol. 2*. Cambridge ... [etc.]: Cambridge University Press: 37–67.

POPULAR ARRANGEMENTS OF FOLK SONGS

Throughout history, arrangements of folk songs in different types of music have been customary. After 1990, however, elements of folk songs in popular music increased to such an extent that they have become a typological phenomenon that merits scientific scrutiny. The paper focuses on ninety-one such arrangements by performers of different music styles, among them pop, rock, punk, hip-hop, and country. Performers of the songs are Vlado Kreslin, Andrej Šifrer, Robert Pešut-Magnifico, Milan Pečovnik-Pidži, Aleksander Mežek, Milan Kamnik, Irena Kogoj - Regina, Brina Vogelnik, Miha Blažič - N'toko, Mitja Vrhovnik Smrekar, and music groups Orlek, Zmelkoow, Katalena, Sestre, and Fletno.

*The structure of these arrangements is but one of the aspects examined by musicologists. The arrangements can be classified in five groups: 1. monothematic strophic structure with uninterrupted strophic sequence; 2. monothematic strophic structure with intermediate instrumental passages; 3. arrangement with the introduction of a contrast theme that may be newly-composed of traditional; 4. other structures, such as the rondo form, or folk song as an introduction to authorial song; and 5. strophe – refrain – strophe – refrain structure in which strophes are mostly newly composed while folk song represents the theme of other formal units. The prevalent type is the monothematic strophic structure. It may be said that only four out of the ninety-one songs in question theoretically correspond to the most typical structure in popular music, that is the strophe – refrain – strophe – refrain structure: *Zeleni Jure* and *Da po Čanynu sednu dow*, both by R. Pešut – Magnifico, *Igraj kolce* by *Indust-bag*, and *Kratk stik* by M. Blažič-N'toko. In spite of the different styles of arrangements, their analysis shows that folk music and popular music share a similar structure. With rare exceptions, these arrangements contain the strophic structure typical of folk music, thereby nullifying one of the most typical structural elements of popular music, the refrain. A contrast to other parts of a popular song, the refrain is usually the most dominant structural element and one easiest to remember. Yet it is not so in the arrangements in question. The reasons for this can be found in individual creative styles of the performers and in the fact that it is the text that defines folk song structure. Since the text, which tells a story, is the main structural element of arrangements, a different musical structure would abbreviate and transform it. This would negate the story as a whole and with it the identity of folk song.*

Mag. Urša Šivic

Glasbenonarodopisni inštitut, ZRC SAZU

Novi trg 2, 1000 Ljubljana, ursa@zrc-sazu.si