

---

Urša Šivic

## Muzikološki vidiki spreminjanja umetne pesmi druge polovice 19. stoletja v ponarodelo<sup>1</sup>

---

*Avtorica se v prispevku ukvarja s ponarodelo pesmijo na primeru izbranih zgledov iz druge polovice 19. stoletja. V središču raziskave je ponarodevanje, pri čemer hipotetično ugotavlja zunanje vzroke tega procesa (vpliv glasbenega repertoarja v društvenih dejavnostih, množičnih prireditvah in šolah). Predvsem pa si je raziskava kot prva zadala etnomuzikološki cilj – izluščiti glasbeno-notranje vzgibe ponarodevanja in jih ponazoriti v tipologiji variantnosti posamičnih glasbenih prvin, zasnovani na analitičnem pregledu konkretnih pesemskih primerov.*

*In this article the author emphasizes with help of selected examples the role of folklorized songs of later-half-nineteenth-century. The research focuses on folklorization and draws assumptions on outer causes of the process (the influence of musical repertoire in social activities, mass meetings, and education). The importance of this research, as first of this kind in a field of ethnomusicology, and its primary goal is to define inner-musical initiatives of folklorization and to present them as a typology of variability of musical elements.*

Ponarodela pesem v splošni zavesti navadno živi kot znana pesem, vendar mora za raziskovalni postopek zadostiti dvema zahtevama: poznavanje avtorstva, ki jo opredeljuje kot umetno pesem, in variantnost, s katero sodi v ljudsko izročilo. Za raziskovanje ponarodele pesmi kot ljudsko preoblikovane besedne in glasbene snovi je po eni strani dovolj analitična metodologija, saj je bilo osrednje zanimanje raziskave namenjeno prav analitičnemu opazovanju njene glasbene vsebine in porajajočih se glasbenih procesov. Iz danega tonskega pojava same ponarodele pesmi pa je nemogoče ugotoviti zunanje dejavnike, ki bi razkrivali proces ponarodevanja. Narava predmeta opazovanja je zato

---

<sup>1</sup> Članek je prirejen po magistrski nalogi, ki je nastala pod mentorstvom prof. dr. Katarine Bedina in bila obranjena 28. 5. 2002 na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani.

zahtevala dvodelni koncept raziskovanja s povsem različnima raziskovalnima pristopoma: 1. tonsko gradivo obravnavam analitično, brez zgodovinskih določil; 2. zaradi vpetosti v tradicijo ustnega izročila pa raziskovanje ne more prezreti zgodovinske determiniranosti, posebno če upoštevam, da je podoba repertoarja ponarodelih pesmi odraz svojevrstnih nacionalnih in ideoloških hotenj. Ta so z zgodovinsko zaznamovanimi spodbudami in selektivnostjo predvsem vsebinsko zaznamovala tudi za raziskavo izbrano pesemsko gradivo.

Predmet raziskovanja bi bilo lahko poljudno zgodovinsko obdobje, pričujoče delo pa se ukvarja s slovensko skladateljsko ustvarjalnostjo srede 19. stoletja, časa revolucionarnega leta 1848 in obdobja prebujanja narodne zavesti. Péta pesem je zavzemala osrednje mesto na društvenih bésedah in bila hkrati tudi javno priznana; imela je narodno istovetveno vlogo v družbenem in političnem življenju. Obravnavano pesemsko literaturo je treba razumeti kot izraz tedanje slovenske visoke in priznane umetnosti, kot pesemsko ustvarjalnost, ki je kvantitativno in kvalitativno pomenila višek tedanje glasbene ustvarjalne in poustvarjalne kulture. Prav tako tedanja pesemska ustvarjalnost ni bila le kulturna dobrina, temveč je imela z vzgojnimi vsebinami osrednjo vlogo tudi v šolah.

### I. Teoretska misel o ponarodeli pesmi in vprašanje ponarodelosti

V terminologiji, s katero se ukvarja raziskovalna naloga, so v rabi trije strokovni izrazi: *umetna*, *ponarodela* in *ljudska* pesem. Pojem *umetna pesem* ne zbuja nobenega dvoma, ker je to pesem, ki nastane na besedno predlogo kot skladateljski, umetniški domislek in je pri tem poznavanje skladateljevega imena – z vidika etnomuzikološkega raziskovanja – edini bistveni dokaz, da je pesem *umetna*. Tudi *ljudska pesem* je s strani folkloristike opredeljena, pa vendar kljub navidezni enovitosti definicije vanjo prenika marsikatera nejasnost ali metodološki dvom: njen predmet – ljudska pesem je namreč v času spreminjajoč se pojav, zato naj bi bila tudi njena definicija toliko prožna, da bi dopuščala spreminjanja. Če ponarodelo pesem razumemo kot predmet raziskovanja ljudskega izročila, veljajo podobne nejasnosti tudi za njeno definicijo.

Z etnomuzikološkega vidika je bilo na področju ponarodele pesmi opravljenega manj raziskovalnega dela; nerazvita strokovna etnomuzikološka terminologija, ki bi se prilegala raziskovanju glasbenega deleža ponarodele pesmi, je dokaz, da stroka ni dovolj jasno izdelala določenih metodologij in tipologij. V folkloristiki splošno najbolj znani so dvomi o ponarodeli pesmi, ki jih je izrazil Karel Štrekelj pri pripravi zbirke *Slovenske narodne pesmi*, tj. problem teoretičnega in metodološkega razločevanja med »pravo«<sup>1</sup> ljudsko pesmijo in tisto »vmetelnega vira«<sup>2</sup> (Štrekelj 1898: XII). Trditev – zagovarjal jo je zlasti Boris Merhar – da je ponarodela pesem zgolj prehodno stanje umetne pesmi, ki v nekem trenutku prestopi v polje ljudske, odločilni trenutek zanjo pa naj bi bil tisti, ko avtorstvo pesmi preide v anonimnost – je mogoče zavreči na podlagi terenskih izkušenj; pevci namreč bolj izjemoma kot pa praviloma vedo za avtorja, prav tako pa védenje o avtorju ne more in ne sme biti odločilen podatek za presojo ponarodelosti oziroma ljudskosti, saj je prepuščeno povsem naključju. S tega vidika je nemogoče opredeliti odločilni zgodovinski trenutek prehoda, ker terenski zapisi (kljub številčnosti) ne dajejo absolutne, popolne slike, ki ne bi dopuščala izjem. Predvsem pa je za etnomuzikološko raziskovanje takšna trditev neuporabna in neutemeljena, saj skoraj ni najti terenskega podatka, ki bi razkrival skladateljevo ime.

O ponarodeli pesmi je Zmaga Kumer s pretežno tekstološkega vidika opravila osrednje analitične, metodološke in teoretske raziskave. Dotedanja umevanja ponarodele pesmi je osvobodila literarnozgodovinske vrednostne presoje; z opredelitvijo, da »oznaka ne pomeni vrednotenja, marveč le pojasnjuje, da je znano, kdo je pesem zložil« (Kumer 1999: 160), Kumrova zanika vrednostni pogled na ponarodelo pesem. Oddalji se od genetične opredelitve ponarodele pesmi, jo postavi v enakovreden položaj z anonimno ljudsko pesmijo, hkrati pa ji priznava tisti delež, ki jo opredeljuje kot funkcijsko kategorijo v splošnem ljudsko-pesemskem repertoarju. Kot edino odločujočo upošteva le »rabo, razmerje pevcev do posameznega primera« (Kumer 1966: 124).

Podobno kot pojem ponarodela pesem je tudi razumevanje procesa ponarodevanja različno. Tako na primer ga Marjetka Golež Kaučič razume kot »most« (Golež 1988: 170) – prehod med poetiko umetne in poetiko ljudske pesmi; pri tem je »most« oziroma ponarodevanje časovno-prostorski proces, ko pesem izstopi iz »individualnega pesniškega sveta« v »kolektivni svet ljudskega« (Golež 1999: 22). Pri tem se zastavlja vprašanje, ali je sploh možno opredeliti ponarodelost kot prehodno stopnjo, tudi če je mišljena kot navidezno časovno stanje. Razen izvirne (umetne) pesmi namreč nobenega izmed stanj njenega ljudskega preoblikovanja ne moremo časovno določiti. Nemogoče je postaviti ločnico med »še procesom ponarodevanja« in trenutkom, ko je pesem že vključena v ustvarjalnost ljudske pesmi. Zanikanje trditve je toliko bolj utemeljeno, če upoštevamo – in v tem so si slovenski raziskovalci ponarodele pesmi vsaj teoretično enotni – da je ljudska vsaka pesem (tudi umetna), ki jo ljudje sprejmejo, torej se razširi in oblikuje svoje variante. Pojma razširjenost in variantnost zaradi premočne relativnosti ne zadoščata, zato se zdi utemeljeno vprašanje, ali ju je sploh mogoče opredeliti. Pri tem se znajdemo v metodološki zagati, saj ni določeno, kolikšno število variant že omogoča, da pesem štejemo za ljudsko. Tudi trditev V. Voduška, da je »za uvrstitev kake pesmi v kategorijo ljudskih po dosedanjem mnenju potrebna tudi vsaj minimalna doba kroženja v neki družbeni skupini« (SLP 1970: XIV), na vprašanje ne odgovarja dovolj konkretno. Če bi torej veljala časovna določljivost procesa ponarodevanja, potem bi bilo treba določiti merila za kvantitativne in kvalitativne odmike, ki pa seveda niso izmerljivi in jih ni mogoče absolutno določiti.<sup>2</sup> Po mnenju tekstologa Marka Terseglava ima ponarodela pesem le dve ustvarjalni stanji: avtorsko (še nevariantno, vendar že popularno) in ljudsko (variantno). Takšna opredelitev utemeljeno izključuje ponarodelost kot prehodno stanje med umetno in ljudsko pesmijo ter s tega vidika upravičeno zavrača avtorstvo kot relevantni kriterij ponarodelosti (Terseglav 2001: 207).

Pričujoča raziskava obravnava pesemsko gradivo z dveh časovnih stališč – umetnega in ljudskega – in zanika ponarodelost kot vmesni, prehodni čas. *Ponarodevanje* razumem kot časovno nedoločljivo, navidezno stanje, ki pa zaobseže in predstavi pojav prehajanja iz poetike umetne pesmi v ljudsko pesemsko dediščino. Ponarodela pesem po izviri pripada individualni poetiki in ima po oblikovnih gibalih položaj ljudske pesmi, pripada torej obema stanjema. Toda če ponarodelo pesem obravnavamo šele z merilom variantnosti (kar je ena dveh postavk ljudske pesmi), potem je z vidika folkloristike njen avtorski izvir zanemarljiv in jo je treba obravnavati ter pojmovati kot ljudsko

<sup>2</sup> Poleg tega je za ponarodelo pesem druge polovice 19. stoletja nemogoče ugotoviti začetne ali časovno bolj oddaljene stopnje ponarodevanja, saj je razpoložljivo gradivo (v začetkih tako ali tako sloni le na pisnem beleženju in ga ni mogoče na novo preverjati) skromno in navadno ne daje vpogleda v najzgodnejše obdobje.

pesem, pri čemer se je seveda treba zavedati, da je pesem izšla iz individualnega, pesniškega in skladateljskega umetniškega sveta, ki jo pomembno zaznamuje pri njenem izviru.

Pri svoji lastni opredelitvi skušam poudariti predvsem vlogo ponarodele pesmi, ki se kaže z dvema stanjema: pesem je izvajana kot umetna (je kategorija umetniške glasbe in njenega poustvarjanja) ali kot ljudska (je kategorija ljudskega pesemskega izročila in spontanega poustvarjanja).<sup>5</sup> Medtem ko avtorstvo pesmi s folklorističnega vidika nima vrednosti, pa je ključnega pomena za etnomuzikološko metodologijo; s tega vidika se pokaže, da prav glasbeno avtorstvo prinaša temeljne prepreke, saj večina ponarodelih pesmi živi v zavesti ljudi in tudi stroke z vedenjem, kdo je pesnik, le redko pa tudi, kdo je skladatelj (nikoli pa ne le po skladateljskem deležu!), in največkrat izvira melodije ni mogoče ugotoviti. Ne le, da v obravnavanem zgodovinskem obdobju podatki pogosto niso bili zabeleženi, nezanesljivi so tudi poznani podatki. Ustaljena je bila namreč navada, da so tako pesniki kot skladatelji prevzemali že obstoječe gradivo, ga prevajali, bolj ali manj prirejali in ga takšnega objavili pod svojim imenom. Vir problema tiči v zgodovinskem dejstvu, da so bile pesmarice z besedili pesmi navzoče mnogo pred notnimi; medtem ko so bila imena pesnikov zabeležena, so bila imena morebitnih skladateljev prepuščena zgolj ustnemu prenašanju. Marsikatero skladateljsko ime ni bilo nikdar zapisano in tudi če se je vedelo zanj, je bilo zaradi daljšega časovnega obdobja prepuščeno pozabi.

## II. Vloga glasbe na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja

Pri ugotavljanju tistih načinov glasbenega posredovanja v drugi polovici 19. stoletja, prek katerih je umetna pesem domnevno prešla iz umetniškega, individualnega ustvarjalno-poustvarjalnega okolja v okolje kolektivne ljudske pesemske dediščine, ločim tri temeljne komunikacijske načine, od katerih ima vsak svojo posebno vlogo pri procesu ponarodevanja: glasba na prireditvah, petje v šolah in vloga šolskih pesmaric.

### Glasba na prireditvah

Petje je imelo že v predčitalniškem, sploh pa v čitalniškem obdobju vidno mesto; prinašalo je popestritev siceršnje debatne, bralne in literarne dejavnosti, hkrati je prevzemalo nase tisto družbeno vlogo, ki je združevala navzoče v ustvarjalno in poustvarjalno umetniško dejavnost. Pomenilo je več kot inštrumentalna glasba, saj je svojo sporočilnost lahko posredovalo s pomensko nedvoumnim besedilom in z vsakomur razumljivim, slovenskim jezikom. Prav tako je pesem več kot le govornjena beseda, saj ji glasba daje novo umetniško razsežnost, jo približa slušnemu zaznavanju in pomnjenju. Pot ponarodevanju pesmi so utrjevale glasbeno-literarne besede, pogoste gledališke igre slovenskih društev – t. i. igre s petjem, ki so se ujemale z že znanim, ustaljenim

<sup>5</sup> Pri opredeljevanju ponarodlosti posamičnih pesemskih primerov se oziram zgolj na zabeleženo pesemsko gradivo v arhivu GNI, ki pa mora biti kljub obsežnosti deležno določene kritične presoje. Upoštevati je treba, da se še tako objektivno etnološko delo ne more ogniti nedoslednosti, zato nobena od zbirk, ki sodijo v vir pričujoče raziskave, ne izključuje pomanjkljivosti. Za vsako obdobje se za metodološko problematično pokaže predvsem ponarodela pesem, ki je zaradi avtorstva vedno znova zbužala dvom, ali in v kolikšni meri jo postaviti ob bok ljudski pesmi. Metodološkemu vprašanju so podvržene pesmi, ki po družbeni vlogi morda sodijo med ljudske, pa so zato avtorsko (zborovske pesmi), zvrstno (popevke, narodnozabavne pesmi), vsebinsko (partizanske pesmi) vprašljive ali pa morda sodijo v t. i. tranzicijsko oz. prehodno stopnjo, so popularne, vendar še ne variantne – ljudske.

pesemskim sporedom bésed. Za gradivo izbranega obdobja je ključnega pomena, da je prav pesemski spored bistveno zaznamoval okvir obravnavanih ponarodelih pesmi in, navsezadnje, da so (pozneje ponarodele) pesmi tega obdobja vsebinsko in slogovno bistveno posegale v ljudski pesemski spored in ga oblikovale že vse od srede 19. stoletja naprej.

Za kulturno dejavnost, ki je vključevala širšo socialno strukturo prebivalstva in v kateri lahko razumemo možnost prenosa pesmi v proces ponarodevanja, pride v poštev nekoliko poznejše obdobje, ko so se čitalnice ustanovljale tudi že v manjših krajih. Še bolj upravičeno pa je za odločilne prenosnike umetne pesmi v ustno izročilo šteti množične prireditve (politični shodi, taborska srečanja, velike bésede); primarno so bile te sicer politične ali družabne manifestacije, na katerih je bilo petje le obstranski, spremljevalni dejavnik. Odločilna pa je prav množičnost, saj so bili v te dejavnosti aktivni (kot izvajalci) in pasivni (kot poslušalci) vključeni tudi preprostejši meščani in krajani/vaščani. Na tem mestu je prav slovenska pesem prevzela svojo ideološko, narodnoistovetveno vlogo; postavljena na taborski oder je prestopila socialno ozko postavljene meje čitalniških bésed.

### Ponarodevanje in šola

Pomen petja v šolah se pri obravnavi ponarodevanja upravičeno lahko šteje za prednostno; pri tem mislim na osnovno šolstvo kot edino stopnjo šolanja, ki je potekala pretežno v slovenskem jeziku, je torej vključevala tudi petje slovenskih pesmi. Za sociološko razumevanje procesa ponarodevanja pa je neizogibno dejstvo, da je pesem, péta v osnovnih šolah, vstopila v socialno najbolj raznotero okolje in hkrati dosegla številčno najširše plasti prebivalstva – množico kot prejemnika – in s tem izpolnila pogoj za svoje razširjanje.<sup>4</sup>

Petje (kot glasbeni pouk) na osnovnošolski stopnji sredi 19. stoletja vse do uvedbe šolskega zakona leta 1869 ni bilo predvideno kot učni predmet. Seveda pa to ne pomeni, da ga pred tem letom ni bilo, le da je bilo bolj prepuščeno prizadevanjem posameznikov. Med temi je največjo in najdaljnosežnejšo vlogo za petje opravil slovenski škof Anton Martin Slomšek, saj je z izdajanjem literature za šolo in z glasbenimi prizadevanji tudi idejno-vzgojno osmislil cilj petja. Čeprav zelo fragmentarno, pa lahko iz nekaterih letnih šolskih poročil razberemo, katere so bile najbolj reprezentančne šolske pesmarice (za čas po uvedbi osnovnošolskega zakona leta 1869); to naj bi bili trije zvezki Nedvêdove pesmarice *Slavček* in ob izteku stoletja najverjetneje tri stopnje Majcnove pesmarice *Šolske pesmi* (*Letno poročilo* 1885: 3–4).

Petje je za šolo veljalo kot večvredni posrednik, ki »blaži srce, razvija čut za lepo, manjša surovost, pospešuje k nrvnosti, vleče človeka od podlosti ter ga vodi kvišku k plemenitosti« (*Cerkveni glasbenik* 1890: 10). Besedilo pesmi je postalo za uglasbitvijo laže umljivo, melodija je bila njen posrednik, vzgojno vlogo pa je opravila s tem, da je besedilo čustveno obarvala in tako rabila kot »odgojilno sredstvo duševnih zmožnosti« (*Popotnik* 1890: 262). Kljub temu da so različni avtorji opozarjali na pomen in vsebino melodije, pa je jasno razviden njen sekundarni pomen, saj se »lože prezre kakovost melodije, nego-li teksta« (*Popotnik* 1890: 262). Največjo vzgojno moč so videli v ljudski

<sup>4</sup> Redki terenski podatki sicer povedo, kje so se pevci z določeno pesmijo prvič srečali (v družinskem okolju, v šoli ali društveno), vsaj za obravnavane ponarodele pesmi pa je po pogostnosti še najbolj oprijemljiv podatek, ki kaže na šolsko naučene pesmi.

in »umetni pesmi (v narodnem duhu)«: na prvo so se naslanjali predvsem zaradi enostavnosti dojemanja, umetna, ki naj bi se po zasnovi zgledovala po ljudski, pa je pomenila namen pevskega pouka, ker je podajala »nove muzikalne tvarine« (*Popotnik* 1910: 300) in otrokom širila kulturno obzorje.

Uredniki šolskih pesmaric so sledili predpisanim vzgojnim in izobraževalnim načelom in eni v večji, drugi v manjši meri upoštevali pragmatično in vzgojno zasnovno. Zgled tako zasnovane pesmarice je Slomškova *Šola vesela lepega petja* (1853) z jasno zastavljenimi pesemskimi razdelki 'Šolske pesmi', 'Pesmi veselih otrok' in 'Poštene zdravičke'. Vsebina pesmaric pa je le enostranski vir, saj nam ne odgovori na vprašanje, v kolikšni meri so jih uporabljali kot učno gradivo oziroma katere pesmi so izbirali za petje. Tako za ta čas objektivnejšo podobo daje sklicevanje na spored ponarodelih pesmi.

Ne glede na Slomškovo širokopoteznost pa ne gre spregledati, da so se priljubile oziroma ponarodele pesmi iz razpoloženjskih in ne iz vzgojno-moralnih razdelkov. Kot kaže zgled Nedvčdove pesmarice *Slavček* – avtor je s pesmarico - učbenikom želel ponuditi nove napeve – lahko jasno ugotovimo, da napevi niso ponarodeli, temveč so se v spominu in v šolski rabi obdržali starejši. Na vprašanje o šolskih in ponarodelih pesmih v šoli nekoliko oprijemljiveje odgovarja Majcnova pesmarica. Medtem ko si je večina urednikov prizadevala za ustvarjanje novih uglasbitev, pa je Majcen ubral nekakšno srednjo pot. V tretji stopnji njegovih *Šolskih pesmi* prevladujejo avtorske (z današnjega vidika ponarodele) pesmi, katerim je ohranil izvorno, priljubljeno besedilo in melodijo (npr. *Veselja dom, Zadovoljnost, Planinarica, Predica, Perice, Zjutraj, Večernica, Hribček, Lastovici v slovo, Zima, Vse mine, Lipa, Sirota, Ločitev, Na jezeru*). Glede na to, da se (še danes) znan repertoar ponarodelih pesmi tako dobro prilaga izboru Majcnove pesmarice, ga smemo upravičeno jemati za tisti čas najustreznejši dokument o navzočnosti ponarodele pesmi.

Vprašanje, zakaj se poznan repertoar ponarodelih pesmi in vsebine nekaterih šolskih pesmaric tako zelo izključujejo, ponuja dve domnevi: ali določenih pesmaric v šolah niso uporabljali ali pa jih učitelji zaradi nepoznavanja novih vsebin pesmi niso izbirali ali ponavljali. Tako se v spominu niso mogle utrditi ali pa sploh niso bile izvajalsko uresničene, kar daje slutiti, da je spored v šoli petih pesmi doživel najmanj spreminjanj. To navaja k sklepu, da je priljubljenost določenih pesmi določala izbor pesmi in nasprotno, da so deloma pesmarice, predvsem pa izbor posrednikov (učiteljev) krojili spored šolskih pesmi. Ker so prvotno v izdajah prevladovala besedila pesmi, so bile melodične vsebine toliko svobodneje prepuščene premeščanju z enega besedila na drugo, ljudje pa so raje posegali po že znanih napevih.

### III. Ponarodevanje

Kateri so vzroki za ponarodevanje, je eno osrednjih vprašanj pri obravnavi ponarodelosti, vendar pa vzrokov za posamično pesem ni mogoče natančno ugotoviti, zato se je največkrat treba zadovoljiti s hipotetičnimi odgovori. Ne glede na mero oprijemljivosti je nujno upoštevati najrazličnejše notranje glasbene zgage in zunanje vplive. Nedvomno velja, da je bistvenega pomena notranja muzikalna moč pesmi, ki zbuja občutek všečnosti, vendar k njeni popularizaciji pripomorejo tudi (ali predvsem?) najrazličnejši zunanji vplivi.

#### Strukturni in vsebinski vzroki za ponarodevanje

Opisati za ponarodevanje ključne vsebine je z etnomuzikološkega vidika težje kakor s tekstološkega, saj so glasbene prvine zaradi nepojmovnosti bistveno težje opredeljive

od besednih in jih največkrat lahko zaobjamemo le zelo posplošeno. Vendar že vprašanje, zakaj so v tolikšni meri ponarodele prav pesmi, nastale v čitalniškem časovnem ali slogovnem okviru, lahko ponudi nekaj oprijemljivih odgovorov. Če pozornost usmerim na glasbene prvine v raziskavi obravnavanih pesmi, lahko razberem nekatere stične točke: pesem je po obsegu kratka, ima malo dvo- ali tridelno (12-, 16-taktno) pesemsko obliko; vsebinsko prenese kontrastnost tematskega materiala le kot nenehno variranje istega ali pa kot nizanje rahlo kontrastnih vsebin; značilnost njene melodike je lokovitost; intervalni poteki so postopni, večji intervalni skoki pa so logično vključeni v melodično celoto in le redko ustvarjajo akordični potek; metrika pesmi je osredotočena na tričetrtinski ali štiričetrtinski taktovski način, prav tako priljubljen pa je tudi triosminski metrum; ritmika kaže malo individualnih rešitev, v načelu poteka melodija silabično, vendar tudi niso redke dvotonske melizmatске celice, ki izpolnjujejo melodični potek. Skupni točki glasbenih prvin sta glede na zahtevnost predvsem prilagodljivost slušnemu zaznavanju in spominskemu dojetanju, po izrazu pa približevanje elementarnosti, s poudarkom na melodiki.

Popolnoma neustrezno pa bi bilo prepričanje, da je ponarodela pesem brezpogojno preprosta, torej pesem z najosnovnejšimi glasbenimi in besedilnimi prvini in zakonitostmi, saj so ljudje lahko vzeli za svojo tudi pesem, ki je v verzu preseгла konvencionalno štirivrstičnico, harmonsko zajela stranske stopnje ali celo modulacijo, preseгла najosnovnejše ritmične obrazce ali sprejela metrično neenovit potek. Zaradi naštetih ugotovitev je posploševanje ali pa pretirano razčlenjevanje strukturnih prvin lahko škodljivo, prav tako tudi ločevanje besedno-glasbenega vsebinskega in strukturnega pomena, kajti ponarodevanje je nujno razumeti kot celosten pojav z notranjimi in zunanji zgibi.

Obravnavane pesmi kot uglasbitve niso globoko premišljeni umetniški izdelki, v njih ni mogoče iskati psihološke upodobitve besedila, kar dokazuje, da za ponarodelo pesem umetniškost ali morda skladnost besedila in melodije nista bistvenega pomena. Temu pritrjuje tudi načelo ljudske pesmi, po katerem sta melodija in besedilo sicer nerazdružljiva, vsebinsko pa se lahko odpovesta drug drugemu v katerem koli trenutku in najdeta novo besedno oziroma glasbeno vsebino.

Več je tudi razlogov, zakaj naj bi bila za ponarodevanje pesmi besedilna vsebina primarnega pomena, melodija pa le njeno komunikacijsko sredstvo. Ker je besedilo samo po sebi pomensko, je torej razumljivo in absolutnost njegovega pomena zmanjšuje možnost domnevne ravnodušnosti. Zato kaže izbor ponarodelih tem več enovitosti, pri čemer prevladujejo: domovinske in rodoljubne pesmi (budnice), motivi iz narave, opevanje matere in njene nesebične ljubezni, moralne in vzgojne vsebine (slednje predvsem značilne za šolsko okolje). Poudariti je treba, da je lažje ustvariti tipologijo besedilnih motivov, medtem ko je tipologijo napevov ali celo melodične motivike do takšne mere nemogoče ponazoriti.

### **Zunanji vzroki za ponarodevanje**

Gotovo je, da so primarnega pomena besedilne in glasbene motivne vsebine, šele zatem strukturne, vendar so tu še zunanji zgibi in vzroki, ki se lahko pokažejo celo za odločilnejše za ponarodevanje. Pri tem je nujno upoštevati izbor pesmi v poslušanih koncertnih sporedih ali v šolah, ponavljanje oziroma večkratno slušno zaznavanje pesmi, pomnjenje, ki izbira preprostejše, lažje vsebine, in končno pesmi z od zunaj dodano konotacijo.

Predpogoj v procesu ponarodevanja je izbor pesmi za javno predstavljanje. Društveni kulturni program in učni proces v šolah sta bila domnevno njena prva posrednika; šele

s tem, ko se je pesem udejanila kot slušna oblika, so jo ljudje lahko dojeli kot všečno ali so jo zavrnil. Da pa so pesem sprejeli za svojo in jo prepoznali, je bil odločilnega pomena šele dejavnik ponavljanja. Pod vplivom ponavljanja je vrednostno merilo lahko postalo popolnoma sekundarnega pomena, saj je pesem, ki je bila večkrat slišana, že vnaprej delovala na čustva, predvsem pa na pomnjenje ljudi. Iz zgodovinskih virov ugotavljamo, da se je repertoar začetnih let družvene dejavnosti na Slovenskem le počasi spreminjal; določene pesmi so se večkrat ponavljale in tako izoblikovale nekakšen osrednji pesemski izbor (v njem je tudi nekaj pozneje ponarodelih pesmi). Izbor in ponavljanje se tako ponovno kažeta kot temeljna predpogoja za proces ponarodevanja: čim večkrat se je pesem ponovila (kot poslušana, izvajana ali celo objavljena), tem bolj je postajala del splošnega občutenja, in ljudje so jo sprejeli za svojo. Ponavljanje kot učna metoda pa je imelo v šolah pri pomnjenju še pomembnejšo vlogo. Le pesem, ki so jo v učnem procesu večkrat ponovili, je bila lahko splošno sprejeta in je posledično s prenosom v domače okolje lahko ponarodela. Zato ne preseneča, da so se pesmi, naučene v šolah, za vse življenje tako močno vtisnile v spomin in bistveno oblikovale ljudski pesemski repertoar.

#### IV. Analitično delo

Pesemsko gradivo, ki ga zahteva analitično ukvarjanje s ponarodelo pesmijo, mora ustrezati po dveh merilih: na eni strani je podlaga analitični metodi avtorska pesem, po nastanku iz izbrane druge polovice 19. stoletja, ta pa mora biti na drugi strani zastopana v ljudski pesemski dediščini z zadovoljivim številom variant. Zaradi okoliščin je težko izbrati optimalne zglede, zato ljudske variante izbranih pesmi niso vedno zadovoljive v številčnem pogledu. Izbrane umetne pesmi so za etnomuzikološko analitično delo uporabne le, če je ugotovljiv avtor melodije. Podatki ob natisih sicer ne zagotavljajo, da je pesem res avtorjeva, da ni prevzeta od drugod ali celo, da skladateljevo ime ni ustrezno,<sup>5</sup> vendar pa je to edini podatek, na podlagi katerega lahko neko pesem sprejmemo v izbor.<sup>6</sup> Po omenjenih merilih sem se analitično ukvarjala z naslednjimi pesmimi: Jurij Fleišman / France Prešeren: *Pod oknom (Luna sije, kladvo bije)*, Miroslav Vilhar / Miroslav Vilhar: *Na jezeru (Po jezeru bliz Triglavu)*, Gustav Ipavec / Anton Martin Slomšek: *Predica (Le predi, dekle, predi)*, Gustav Ipavec / J. G. Jacobi – Valentin Orožen: *Vse mine (Kje so moje rožice)*, Angelik Hribar / Avgust Armin Leban: *Ločitev (Oj, hišica očetova)* in Josip Ludvik Weiss / Radoslav Razlag: *Sirota (Mati ziblje, lepo poje)*.

Arhiv Glasbenonarodopisnega inštituta je najobsežnejši vir zbranih ljudskih pesmi; zbirke, iz katerih sem izbrala ljudske variante kot zglede za analitično delo, so zbirke posamičnih popisovalcev in rokopisne pesmarice; te so sicer iz celotnega obravnavanega obdobja, vendar omogočajo le pogled v repertoar besedil pesmi, medtem ko za raziskovanje glasbenega deleža nimajo vrednosti. Štrekljeva zbirka *Slovenskih narodnih pesmi* (1895–1923) za obravnavano gradivo nima neposredne vloge; v pošteved pridejo le nekatere obravnavane pesmi v seznamu »nenarodnih pesmi«, kot jih je poimenoval

<sup>5</sup> Rokopisni viri so celo tako redki, da je za nekatere pesmi edini vir objava v pesmaricah; ta je lahko že priredba, torej nam izvirna avtorjeva pesem sploh ni znana.

<sup>6</sup> Po nastanku so pesmi iz druge polovice 19. stoletja, vendar jih zaradi pomanjkljivih podatkov največkrat ni mogoče natančno datirati; o njihovem izviru je mogoče sklepati le po letnicah objav v pesmaricah, medtem ko v redkih rokopisih leto nastanka navadno ni zapisano.



urednik. Zbirka Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi (1905–1918) je najstarejši vir za etnomuzikološke obravnave ponarodele pesmi 19. stoletja. Je prva zbirka, ki poleg besedil dosledno vključuje tudi melodije, in je toliko pomembnejša, ker sledi neposredno obdobju nastanka obravnavanih avtorskih pesmi in kaže na stanje njihove ponarodlosti. Najpomembnejši vir za etnomuzikološke raziskave pa je zbirka posnetkov, ki nastaja na podlagi terenskih snemanj GNI od leta 1955.

## V. Variabilnost glasbenih prvin

Pozornost glasbene analize ponarodelih pesmi je osredotočena na razmerje med avtorskim notnim gradivom in ljudskimi preoblikovanji, ki delujejo z zakonitostmi ustnega izročila. Medtem ko analiza anonimne ljudske pesmi pokaže določena pravila snovanja, pa analiza ponarodele pesmi še dodatno osvetljuje tovrstno zanimanje etnomuzikološkega opazovanja. S tem, ko ugotavlja načine spreminjanja poetike umetne pesmi pod vplivom ustnega izročila, lahko še nazorneje osvetli pravila ciljne poetike – poetike ljudske pesmi in njenih posamičnih prvin.

V nadaljevanju povzemam tiste značilnosti ljudske pesmi, ki so se na podlagi podrobnih analiz pokazale kot splošnejše prepoznavna pravila. V nasprotju z anonimno ljudsko pesmijo je ponarodela pesem za raziskovalca »v prednosti«, saj vsako njeno preoblikovanje omogoča opazovanje stopnje variabilnosti glede na izvirnik. Posamične glasbene prvine ponarodele pesmi je treba razumeti kot presečno množico dveh področij – umetne in ljudske pesmi. S primerjalnim etnomuzikološkim opazovanjem se osredotočam na to, do kakšne mere seže umetna pesem s svojimi oblikovnimi, strukturnimi pravili in načinom izvajanja v ponarodelo pesem kot stvaritev ustnega izročila oziroma kje v prenosu avtorske skladbe začnejo veljati pravila ljudske pesemske dediščine.

### Melodija

Melodična variabilnost ponarodele pesmi je – sodeč po obravnavanih zgledih – bistveno bogatejša in raznovrstnejša od variabilnosti besedila. Besedilo, izvirajoče iz umetne poezije, je imelo na voljo več pisnih medijev, da ga je ustno izročilo preneslo razmeroma nespremenjenega, medtem ko je bil glasbeni delež pesmi v večji meri potrjen petju po spominu (večinoma ljudje niso bili notalni, tako kot še danes niso). Tako je zaradi nezanesljivosti spomina, nedoločenosti ustnega izročila in zaradi samih notranjih kompozicijskih tendenc v pesmi melodični vidik bistveno spremenljivejši.

**Vnašanje nove melodične vsebine – kontaminacija.** Možnost melodične kontaminacije, nadomestljivosti ene melodije z drugo, velja tako za anonimno ljudsko kot ponarodelo pesem. Ker sta potrjeni zakonitostim ustnega izročila, se lahko zgodi, da melodija deloma ali v celoti uide pevcu iz spomina; takrat ponarodelo melodijo (enako velja za besedilo) zamenja strukturno asociativna, torej že poznana, iz druge pesmi sposojena melodija ali pa pevec na določenem mestu iz ponarodele razplete svojo melodijo in se postavi v vlogo ustvarjalca. Pri slednjem gre po obsegu lahko za manjše tematske celice ali za celo frazo. Tako je v eni izmed variant pesmi *Pod oknom* prišlo do delnega vnosa nove melodije: na mesto prvega 4-taktja je prešla ritmično-melodično nova fraza in tako oblikovala novo vsebinsko sliko pesmi: a b - c d - c e → x x - c e (prim.: GNI M 21.463).

**Spremenjeni in nespremenjeni izvirni melodični obrazci.** Temeljiti variabilnosti so potrjeni zapleteni intervalni poteki. Številne pesmi in njihove ljudske variante so dokaz, da si je takšen melodični obrazec ustno izročilo že v prehodnem obdobju

prilagodilo in ga poenostavilo z manjšimi intervalnimi skoki, in sicer tako temeljito, da je preoblikovan obrazec postal prepoznavni del ne le posamične ljudske variante, temveč splošno péte pesmi. Zgled razloženega akorda v pesmi *Pod oknom* je bil za spominski prenos prezapleten, zato se ni ohranil v nobeni od ljudskih različic. Izoblikovala se je nova, splošno prepoznavna oblika melodičnega poteka s poenostavljenim, zoženim tonskim obsegom.

izvirnik



GNI DAT 47.154



Za pesmi, ki ohranjajo enovito melodično gradivo, v splošnem velja, da je njihova melodična zasnova vsebinsko enovita, z majhnim ambitusom, z manjšimi intervali in zdržema, lokovno potekajoča. Takšnih melodij praviloma ne prekinjajo intervalno, ritmično-metrično, torej glasbeno vsebinsko kontrastno zasnovani notranji deli. Na tak način, v splošnem izvirno ohranjena, je ostala melodija pesmi *Vse mine, Na jezeru* in *Ločitev*.

**Spremenjeni in nespremenjeni izvirni intervalni skoki.** Melodične spremembe odsevajo v spreminjanju intervalnih razmerij. V ponarodeli pesmi so spreminjanju najbolj podvrženi večji intervalni skoki, ki jih zaradi zahtevnosti ljudski spomin ni ohranil. Spreminjanju kot poenostavljanju so bistveno bolj podvrženi skoki navzdol. V variantah pesmi *Na jezeru*, na primer, se v istem dvotaktju nahajata sekstni skok navzgor in zatem sekstni skok navzdol,

izvirnik

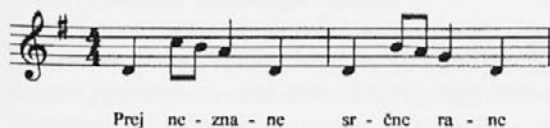


GNI M 36.683



v variantah pesmi *Pod oknom* pa skok septime navzgor in sekste navzdol.

izvirnik



GNI M 21.463



V obeh primerih poteka navzgor melodija dosledno prek izvirnega intervalnega skoka, medtem ko je sekstni skok navzdol za ustno izročilo neobvezujoč in največkrat poenostavljen – zmanjšan v kvintni, kvartni, terčni skok ali celo kot ponovitev tona. Nasprotno kažejo nespremenljivost tisti intervalni skoki (čeprav veliki), ki so melodično tematsko določeni, na primer mala septima ali tritonus, ker imajo v sebi toliko harmonske trdnosti in določenosti, da niso naporni za pevčev spomin.

**Temeljito preoblikovanje izvirne melodije.** Nasprotje variabilno neprepustnim delom je primer pesmi *Sirota*. Izvirna melodija je zasnovana na enoviti tematiki, ki je vseskozi le deloma preoblikovana. Zaradi tematsko razmeroma nedoločenega melodičnega poteka je domnevno prišlo do tako kvantitativno raznovrstnih preoblikovanj, kakršne kažejo ljudske variante te pesmi. Spremembe so predvsem v variiranju izvirnega motivičnega intervala – kvartnega skoka, ki je v ustnem izročilu postal kvintni, celo sekstni skok.

izvirnik



GNI M 25.188



Zgled za to, kako je melodična variabilnost odvisna od trdnosti kompozicijske zasnove, je pesem *Ločitev* oziroma njen pripev *Bog živi te*. V pesmi se pripev pojavi štirikrat, vsakokrat z individualno uglasbitvijo; melodika je preprosta, malotonska in se je taka tudi ohranila. Izjema je tretji od teh pripevov, ki je izvirno uglasben melizmatsko, kar pa je za ljudski spomin nekoliko neoprijemljivo. Ta pripev je zato edini izoblikoval melodične variante, ki se kažejo kot temeljita intervalna preoblikovanja, hkrati pa kot povsem individualne melodične rešitve.

izvirnik



GNI M 23.322



GNI M 42.803



**Modulacija.** Čeprav je modulacija harmonski strukturi ljudske pesmi (skorajda) neznan pojav, se je v pesmi *Vse mine* dosledno ohranila kot kromatični ton, tudi v primerih enoglasja, torej brez nujne harmonske pogojenosti. To kaže na neobčutljivost ustnega izročila, ki sprejme neki pojav sam na sebi in ta postane njen splošno prepoznavni del.

### Ritem

Izpuščanje punktiranega ritma je v primerjavi z njegovim dodajanjem zelo redko. Primerjalna analiza je pokazala, da je najpogostejša ritmična sprememba, ki jo ljudski pevci vnesejo v izvorni ritmični obrazec, prav punktiranje. Vzrok za pogosto dodajanje punktiranega ritma je domnevno v njegovem dinamičnem naboju, ki vleče naprej in ritmično dosledneje določa melodični potek, iz istega razloga pa naj bi v splošnem ostale nespremenjene tudi izvirne punktirane ritmične strukture v ustnem izročilu.

Tako kakor za melodične velja nespremenljivost tudi za nekatere ritmične obrazce. Ritmična variantnost praviloma najmanj izrazito posega v izoritmično melodijo, posebno če je metrum zložen in struktura homogena. Primer tako rekoč ritmično-variabilno nedotakljive melodije je Ipavčeva pesem *Predica* v zloženem 3-osminskem metrumu.

### Metrum

Še bolj kot s primerjavo ljudskih pesmi lahko v ponarodeli pesmi nazorno opazujemo ritmično-metrično ustvarjalnost ljudskih pevcev. Metrična podoba pesmi je v ponarodeli pesmi že vnaprej določena, vendar jo ustno izročilo lahko preoblikuje v najrazličnejše oblike, nekatere celo tako, da so po metrični strukturi povsem nedosledne. Najrazličnejše ritmično-metrične variante, ki so se oblikovale v procesu ponarodevanja in so enake tudi anonimni ljudski pesmi, so dokaz, da prihajajo iz njene notranje ustvarjalnosti in se ne ozirajo na izvirnik.

Eden pogostih metričnih pojavov v slovenski ljudski pesmi so **skrajšani / podaljšani takti**, ki nastanejo kot posledica dodane / odvzete notne vrednosti; notna vrednost se lahko realizira kot ton ali v primeru vdih kot pavza. Tako sta si, na primer taktovska načina  $3/4+1/8$  in  $5/8$  po trajanju enaka, vendar prvi taktovski način ohranja

akcentualne značilnosti svojega izvirnega, 3-četrtnskega takta, in je vrinjena / izrinjena doba posledica zunanega vzroka.

Nekatere pesmi bolj naključno, druge dosledneje uvajajo **krajšanje taktov za polovico dobe**. Večina krajšanj se zgodi zaradi vdiha, ki ga ljudski pevci ne izpejojo šolsko pravilno za celo dobo (četrtnko), temveč je polovičen (osminski). Kot splošno občutena metrična sprememba se pojavlja v nekaterih ljudskih variantah – vedno na prehodu med verzoma oziroma med melodičnima frazama.

**Podaljšanje takta za polovico dobe** lahko glede na številčnost zgledov štejem za najpogostejšo metrično značilnost ljudskega petja; nastane kot posledica vdiha, ki v osnovni metrični obrazec vnaša dodatno, polovično notno vrednost (kot pavzo) – osminko v četrtnskih in osminkih taktovskih načinih. Prav ta način vdiha opozarja na bistven razloček med ljudskim in umetnim petjem; slednje upošteva metrično doslednost in vključuje vdih v metronomski obseg takta, medtem ko ljudsko petje posega zunaj njega. Takšen vdih je z vidika besedila lahko na mestu diereze oziroma cezure ali med verzoma. V zgledih vdiha na mestu diereze ljudski občutek izkoristi zarezje v besedilu, vdihi na teh mestih pa so melodično večkrat nelogični in rušijo potek melodije. Vidimo torej, kako ljudsko občutenje izrablja neka pravila in je hkrati indiferentno za logičen potek druge prvine.

V ljudski pesmi, ki je izvirno metrično nedoločena, se **skrajšani in podaljšani takti za celo dobo** odražajo kot izmenjavanje 3/4 in 2/4-takta. Vzrok za ta pojav težko razberemo iz ljudske pesmi, če pa k različici ponarodele pesmi postavimo njen avtorski izvirnik, ugotovimo, da gre za občutek, ko hočejo ljudski pevci na meji med dvema besedno-melodičnima deloma peti naprej brez čakanja na predvideni notni vrednosti. Zato zadnjo, navadno dolgo notno vrednost (npr. polovinko) v melodični frazi skrajšajo za polovico in po cezuri nadaljujejo z naslednjo melodično frazo. Pojav je razmeroma pogost, torej je občutenje zanj močno navzoče, v nekaterih ljudskih variantah pesmi *Pod oknom* in *Ločitev* pa se kaže celo kot metrično pravilo.

Na podoben način je ljudskemu občutju lahko punktirana četrtnka predolga in jo v želji po dinamičnosti skrajšajo v punktirano osminko, kar skrajšuje taktovski način za celo dobo. Tak pojav je v ljudsko péti pesmi *Pod oknom* skoraj pravilo, torej je sprememba iz 4- v 3-četrtnski taktovski način postala splošno prepoznavna prvina pesmi.

izvirnik

Lu - na si - je, kla - dvo bi - je,

GNI M 41.087

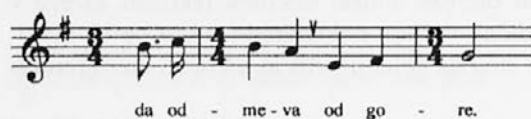
Lu - na si - je, kla - dvo bi - je,

**Ritardando kot vzrok za podaljšanje izvirnih taktovskih načinov.** Podaljšanje izvirnega taktovskega načina je lahko posledica podaljšanih notnih vrednosti kot prenos *ritardanda* iz izvirnika. Takšni zgledi ritmično-metričnega spreminjanja so značilni za pesmi, ki so prek ustnega izročila prenesle interpretacijo svojega izvirnika v smislu ritmično-metričnega preoblikovanja. Kot splošno prevzeta ritmično-metrična značilnost ljudskih variant pesmi *Na jezeru* je preoblikovanje iz 3-četrtinskega v 4-četrtinski podaljšan taktovski način (dve osminki podaljšani v dve četrtinki).

izvirnik



GNI M 44.662



Podobno je zaradi končnega *ritardanda* zadnja ritmična celica pesmi *Vse mine* ritmično podaljšana in nastopa kot samostojna taktovska enota.

izvirnik



GNI M 40.548



Raznovrstnejše pa so spremembe pripevov pesmi *Ločitev*, ker so pripevi peti izrazito *rubato*, se ta izvajalska svoboda večkrat izrazi kot ritmično podaljšanje, zato je taktovski način največkrat mešan ali pa začne na teh mestih veljati celo polovinsko občuten potek.

izvirnik



GNI M 21.130

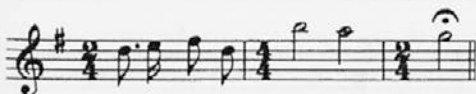


izvirnik



vze - la sta jih zi - ma, mraz!

GNI DAT 46.874



mi - ne tu - di lep o - braz.

Razlogi za omenjena skrajšanja / podaljšanja obeh načinov so sicer povezani z ustvarjalnostjo ljudskega petja, vendar pa si je treba vsaj postaviti domnevo o vzrokih, ki bi lahko vplivali na takšne metrične strukturne spremembe. Na mestu cezure (diereze) je prostor za prekinitev, ki omogoča le prekinitev ali pa vdih. Če pevci na tem mestu niso navajeni na vdih, se jim zdi držanje izvirne notne vrednosti nepotrebno in po zapeti noti takoj nadaljujejo. Takšen vnos skrajšanega / podaljšanega takta postane prepoznaven in samoumeven del pesmi oziroma del metričnega občutenja v ljudskem petju.

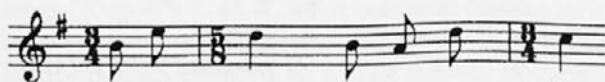
»**Neppravilni**« **takti**. V slovenski ljudski pesmi pogost 5-osminski ritmično-metrični obrazec je ena izmed posebnosti tudi v ponarodeli pesmi, v kateri pa se ne pojavlja sosledno, temveč posamič. 3-četrtnski obrazec s punktirano prvo četrtniko je iz ritmično-metričnega in akcentualnega vidika najbližje značilnemu 5-osminskemu obrazcu, pri čemer je prva četrtnika skrajšana oziroma ni punktirana. Podobnost, celo zamenljivost med obrazcema teoretično najnazorneje pokaže prav ponarodela pesem. Pesem *Vse mine* je od obravnavanih pesmi edina sprejela 5-osminski takt, ker ima v svoji fakturi dva odločilna dejavnika: 3-četrtnski taktovski način in določeni punktirani ritmični obrazec. Dokaz, da je 5-osminski takt ljudskemu pevskemu občutju še vedno zelo blizu, so nekatere ljudske variante pesmi *Vse mine*, ki v taktih z določeno ritmično strukturo dosledno uvajajo 5-osminski takt.

izvirnik



Kje so mo - je ro - ži - ce,

GNI M 34.854



Kje so mo - je ro - ži - ce,

**Polimetrično preoblikovanje melodije**. Ker ljudski pevci nimajo odnosa do izvornika kot nedotakljivega umetniškega izdelka, z njim razpolagajo po svojem občutku. S preoblikovanji se v ustnem izročilu zato lahko pokažejo skladateljeve kompozicijske

dvoumnosti, zaradi katerih pesem vase prepušča več ali manj variabilnosti. V večini zgledov so polimetrično preoblikovani le posamični melodični deli, pri čemer ne kažejo doslednosti, prav pri variantah pesmi *Vse mine* pa lahko opazujemo posledice doslednega metričnega preoblikovanja metrično dvoumno izvirne zasnove.

Prikazi pretežno polimetričnih melodij s spremenjenim izvirnim taktovskim načinom: *Oj hišica očetova* (izvirni taktovski način je 4-četrtnski):

- $4/4 - 2/4$  (skrajšan takt med verzoma) –  $9/8$  (spremenjen metrum takta) –  $3/4$  (GNI M 21.069);  $3/4 - 2/2+1/4$  (polovinski metrum zaradi *ritardanda*) –  $2/2$  (GNI M 21.069);
- $4/4 - 2/4 - 3/4 - 3/4 - 4/4$  (GNI M 34.623);
- $4/4 - 2/4 - 5/4 - 4/4$  (GNI M 42.803).

*Kje so moje rožice* (izvirni taktovski način je 3-četrtnski):

- $5/8 - 3/4 - 3/4+1/8 - 5/8 - 2/4 - 2/4 - 3/4$  (GNI M 34.854);
- $3/4 - 5/4 - 4/4 - 3/4$  (GNI M 40.054);
- $3/4 - 2/4+1/8 - 2/4 - 4/4 - 3/4$  (GNI M 43.642).

V ponarodeli pesmi so variante s **popolnoma spremenjenim taktovskim načinom** sicer redke, pa vendar dokazujejo, da v ustnem izročilu ljudski pevci izvorni melodiji lahko podstavijo novo ritmično-metrično shemo, torej nov taktovski način. Ipavčeva pesem *Vse mine* – izvorno napisana v umirjenem 3-četrtnskem metrumu in ljudsko péta izrazito v načinu *rubato* – je v eni izmed ljudskih variant doživela temeljito metrično preoblikovanje, in sicer v 3-osminski; pravo nasprotje izrazito metrično labilni pesmi je v tej varianti izoblikovala izoritmična melodija, péta v načinu *giusto*. Nasprotno je izoritmična, trdna melodija v načinu *giusto* ene izmed variant v pesmi *Predica* doživela ritmično-metrično preoblikovanje iz izvirnega 3-osminskega v 2-četrtnski metrum (ki je teoretično sicer blizu 6-osminskemu taktu) s prav tako izoritmično punktirano strukturo.

Besedni in melodični poudarek sta v ponarodeli pesmi vnaprej določena; sama melodija s svojo akcentuacijsko strukturo tako ne more vplivati na besedni naglas, da bi pojav gibljivega besednega naglasa prišel do izraza. Niso pa redki zgledi, ko ljudsko občutenje z ritmičnim in metričnim spreminjanjem premika izvorno mesto glavnih poudarkov v verzou, torej gre za **gibljivost akcentuiranja** v verzou. Čim manj *rubata* prepušča vase kompozicijska zasnova pesmi, tem manj je gibljiv akcent melodije in besedila. V primeru pesmi *Vse mine* je v začetku pesmi veliko metričnih nejasnosti in iz ljudskih variant je razvidno, da so pevci metrično popolnoma drugače občutili akcentualno strukturo verzov. Tako so prva dva zloga spremenili v dvojno anakruzo – melodično v predtakt, ne ozirajoč se na nadaljnji potek.

- u - u / - u -

izvirnik: *Kje so mo-je ro-ži-ce*

uu / - u - u / -

ljudska varianta: *Kje so mo-je ro-ži-ce*

- u - u / - u -

*Al po-mlad je šla od nas*

u u / - u - u / -

*Al po-mlad je šla od nas*

Zaradi takšnega metričnega prenosa je dobila melodična fraza popolnoma drugačno metrično obliko.



izvirnik



Kje so mo - je ro - ži - ce,

GNI M 36.605



Kje so li - ste ro - ži - ce,

**Nespremenjena izvirna (ritmično-)metrična zasnova pesmi.** Ritmično-metrična variabilnost najmanj poseže v tiste pesmi, ki so kompozicijsko zasnovane izoritmično – z enovitim ritmičnim obrazcem. Tako v svojo ritmično-metrično strukturo pesmi *Sirota* in *Predica* skoraj ne prepuščata sprememb.

### Oblika

Kakor vse prvine v ponarodeli pesmi, je vnaprej določena tudi njena oblika, ki pa je v ustnem izročilu prav tako deležna preoblikovanj. Spremenjeno sosledje delov pesmi je iz obravnavanih zgledeov mogoče izluščiti kot temeljni razlog za oblikovno variabilnost. Največkrat se izvirna oblika spremeni, ko se z ustnim izročilom del izvirnega melodičnega gradiva prestavi z enega oblikovnega mesta v pesmi na drugo. Pesmi, podvržene oblikovnemu spreminjanju, imajo praviloma vsebinsko izrazito enovito melodijo, ki temelji na enem, malenkostno spreminjajočem se tematskem obrazcu. Opisane mu tipu ustrezata pesmi z variantami s spreminjenimi oblikami – *Sirota* in *Predica*. Pri prvi so iz različnih zvez melodičnih dvotaktij izvirne oblike *a b c d* nastale različne nove oblike – odvisno od tega, v katerem delu je tematika, ki se je ohranila v spominu pevecov: *a b - c b*, *a b - a1 b1*, obstajata celo zvezi *c b - c b* in *c d - c d* (prim.: *Mati ziblje, lepo poje* – GNI M 25.188, GNI M 24.929, GNI M 37.756, GNI M 28.745.). Podobno je pesem *Predica* vsebinsko izvirno precej enovita (*a b - c c1 - c' d*), zato je tudi v njenih variantah pogosto prišlo do zamenjave vsebinskih delov med seboj; med deli tematsko prevladuje *c del*, ki je v nekaterih variantah skorajda prekril tematiko delov *a* in *b*: *a b - c' c' - c' d*, *c b - c c1 - c' d* ali pa jo povsem negiral v tematsko zoženi varianti, kakršna je *c' c1 - c' c1 - c' d* (prim.: *Le predi, dekle, predi* – GNI M 24.469, GNI M 44.554, GNI M 44.136).

### Način izvajanja

Zaradi pomanjkanja izvirnih avtorskih zapisov ali kakršnih koli zanesljivih virov ni mogoče ugotoviti, ali so interpretativne oznake izvirno določili skladatelji ali so jih ob objavi dodali uredniki pesmaric. Nejasno je, ali je bila interpretacija predvidena hkrati s kompozicijsko zasnovo ali so bile oznake dodane naknadno na podlagi predhodne, ustaljene izvedbe, torej kot posledica izvajanja. Gotovo je to, da je bila potencialno ponarodela pesem interpretativno ustaljena že v določeni poustvarjalni obliki, sicer ne bi – kot ljudski pesmi tuja kategorija – vstopila v ustno izročilo skupaj z glasbeno-besednim gradivom in v nekaterih variantah postala ena splošno prepoznavnih prvin ljudsko znane pesmi.

### a. Nespremenjene izvorne agogične oznake

Noben izmed obravnavanih pojavov ohranjene interpretativne prvine izvorne, umetne pesmi ni prepoznaven kot absolutno splošna značilnost, pa vendar so primeri dovolj zgovorni zgledi za trditev, da ustno izročilo prevzema pesem snovno in duhovno, ne ozirajoč se na to, koliko je to del njene poetike.

**Upočasnjevanje.** Iz analize načinov izvajanja ponarodele pesmi se izluščita dve realizaciji upočasnjevanja. Prvo je upočasnjevanje, ki tako kot v umetni glasbi pomeni postopno zadrževanje tempa. Ta način je ena izmed splošnejših izvajalskih prvin ljudske pesmi: gre za postopno upočasnjevanje, navadno na koncu kitice, še večkrat pa na koncu zadnje kitice. Upočasnjevanje med samim potekom ljudske pesmi prav tako ni neznanca, vendar je v ponarodeli pesmi takšno upočasnjevanje izrazito posledica hkratnega sobivanja prenesene interpretacije izvorne pesmi. Tega ne bi bilo mogoče tako utemeljeno trditi, če se ne bi izvorne oznake ujemale z načinom izvajanja nekaterih ljudskih variant.<sup>7</sup> Pravilo velja pravzaprav za vse pesmi: pesmi brez izvornih agogičnih oznak potekajo zložno in odmerjeno, pesmi z izvornimi oznakami pa so deležne delnih upočasnjevanj oziroma pohitevanj. Tako velja – posplošeno gledano – za ljudske variante pesmi *Pod oknom* (s prevzetim upočasnjevanjem na koncu kitice), *Sirota* (upočasnjevanje na koncu ni pravilo), da potekajo razmeroma zložno in dosledno. Še izraziteje *giusto* ljudski pevci pojejo pesem *Predica*, izvorno brez interpretativnih napotkov in le z izjemnimi primeri končnega upočasnjevanja, ki izvorno ni predpisano.

Nasprotno sta pesmi *Vse mine* in *Na jezeru* močno interpretativno opredeljeni. Obe imata v izvorniku na določenem mestu melodičnega poteka zapisane agogične oznake, npr. nekoliko hitreje – počasneje – *a tempo* in na koncu: počasneje. Ljudske variante pesmi *Na jezeru* in *Vse mine* s preneseno interpretacijo niso šolsko popolni zgledi, tudi kvantitativno ne prevladujejo, so pa zgledi, ki podkrepijo trditev o prenosu izvajanja umetne pesmi.

Drugi način upočasnjevanja se ne uresničuje kot agogična sprememba, temveč kot ritmično-metrično podaljšano preoblikovanje izvornega melodičnega poteka. Primere takšnega preoblikovanja kažejo nekatere ljudske variante pesmi *Ločitev* in *Na jezeru*. Značilno za pojav je, da ljudski pevci dejanskega upočasnjevanja ne izvajajo (če ga, potem le malenkostno). Zato sodi ta način upočasnjevanja v poglavje o načinu izvajanja le vzročno, strukturalno pa sodi k obravnavanju metričnih sprememb.

**Pohitevanje** se v ljudskem preobražanju tako kot upočasnjevanje podobno kaže na dva načina. Ljudski pevci ga lahko izvajajo kot dobesedno pohitevanje, in sicer naključno kot splošno veljavno prvino ljudskega petja ali kot prenos agogičnega načina v izvorni, umetni pesmi. Kvantitativno je iz omenjenih zgledov pohitevanja očitno, da je ta agogični način v ljudskem petju bistveno redkejši od upočasnjevanja in ne kaže kakega pravila, temveč se pojavlja povsem naključno. Drugi način pohitevanja je prenos agogičnih oznak za pohitevanje iz izvornika v ustno izročilo. Pri tem preoblikovanju (v našem primeru predvsem pri variantah pesmi *Vse mine* in *Na jezeru*) si ljudski pevci ne pomagajo le z agogičnimi spreminjanji, temveč temu prilagodijo še tonsko strukturo, ki se uresniči kot zgoščevanje ritmične fature s krajšanjem ritmičnih vrednosti, vnašanjem dinamičnega punktiranega ritma.

<sup>7</sup> Agogične oznake v obravnavanih virih niso dokazano izvorne (avtorske), so se pa vsekakor splošno uveljavile.

## b. Nespremenjene izvirne dinamične oznake

Stopnja tonske jakosti je v ljudskem petju tista kategorija, ki se ne spreminja in ne pozna dinamičnih odstopanj kot interpretirano izvajanje umetne pesmi. Pregled izbranih ljudskih variant kaže dvoje: kljub temu da sta med ljudskimi variantami le dva zgleđa, dovolj zgovorno krepita trditev o prenašanju interpretativnega vidika pesmi v ustno izročilo (prim.: *Mati ziblje, lepo poje* – GNI M 40.476, *Kje so moje rožice* – GNI M 40.054). Na drugi strani pa primerjava (le) teh dveh zgleđev z bistveno večjim številom dinamičnih oznak v izvirnikih utrjuje še eno zakonitost ljudskega petja: spremenljivost dinamične stopnje v ljudskem petju je tako neomajna, da je pri tem celo vpliv umetne pesmi (skorajda!) brez moči.<sup>8</sup>

## Tempo

Opazovanje metronomskih stopenj ponarodelih pesmi daje od vseh glasbenih prvin najbolj enovito podobo. Ne le, da se posamične ljudske variante druga od druga bistveno ne odmikajo, temveč jasno kažejo tudi na izvirni tempo izvajanja pesmi.

## Vloga pesmi

Ponarodela pesem kot izvirno umetniška stvaritev ima vlogo, ki jo najbolj opredeljuje vsebina besedila, seveda pa primarno umetna pesem nima posebne vloge v vsakdanjem življenju. V večini so ponarodele pesmi prevzete kot splošno péte, nefunkcijske pesmi, po katerih pevci enakovredno posegajo, niso pa redki tudi primeri, ko je umetna pesem prevzela vase posebno vlogo. Tu je besedno-vsebinski vidik zaradi pomenskosti pesmi spet v prednosti pred glasbenim; medtem ko pesem po vrednostnih merilih melodično lahko le ugaja ali ne ugaja, pa zaradi vsebine besedila lahko prevzame vlogo funkcijske pesmi. Med obravnavanimi pesmimi je v nekaterih primerih Hribar-Lebanova pesem *Ločitev* (izvirno po vsebini vojaška) prevzela svatbeno vlogo, saj jo svatje pojejo nevesti, ko odhaja od doma.

Ugotovitve pričujoče raziskave so kljub skupnemu predmetu obravnave dvostranske: na eni strani so vidiki različnih ved kot poskus opredelitve možnih posrednikov procesa ponarodevanja, na drugi strani pa opazovanje ponarodele pesmi kot časovno neopredeljene glasbene snovi in glasbenih procesov. Ker je ponarodevanje proces, ki temelji pretežno na zakonitostih ustnega izročila, je njegovo določno opredeljevanje nemogoče. Pomanjkanje zgodovinskih podatkov do neke mere onemogoča določljivost, še bolj pa procesa prav zaradi časovne razsežnosti ni mogoče ujeti v sistemsko jasno ureditev. Ponarodevanje kot proces je časovno le navidezno dogajanje, ki ga ni mogoče zamejiti in utemeljiti s konkretnimi zgodovinskimi podatki ali dejstvi, zato je večina omenjenih trditev izrazito hipotetičnih. Ponarodela pesem združuje v sebi več kot le umetna pesem ali kot sama ljudska pesem, saj se v njej nenehno prepletata določljivost skladateljske dediščine in nedoločljivost variantnosti ljudskega pesemskega izročila.

<sup>8</sup> Trditev utemeljujejo obravnavane ljudske variante, vendar bi se zaradi vplivov različnih glasbenih vrst pri današnjem načinu ljudskega petja pokazal tudi način petja z dinamiko.

**Literatura:**

- Cerkveni glasbenik** (J. Gnjezda in A. Foerster, ur.), Ljubljana, XIII, 1890, št. 2.
- Golež, Marjetka**  
 1988 Jenkova »Lenčica« in vprašanje ponarodlosti te pesmi, *Traditiones* 17, str. 169–185.  
 1999 Ponarodela pesem – od pesnika do ljudskega pevca, *Traditiones* 28, str. 21–34.
- Kumer, Zmaga**  
 1996 *Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi*, Ljubljana.  
 1999 Gregorčičev »Izgubljeni cvet« kot ljudska pesem, *Traditiones* 28, str. 159–164.
- Letno poročilo štirirazredne deške in dekliške šole**, Krško 1885–1893.
- Popotnik. Revija za šolo in dom** (M. J. Nerat, ur.), Maribor XI, 1890, št. 16; XI, 1890, št. 17; XXXI, 1910, št. 10.
- Slavček**, 3. stopnja (A. Nedvėd, ur.), Ljubljana 1879.
- Slovenske narodne pesmi**, 1.–4. zvezek (K. Štrekelj, ur.), Ljubljana I. 1895–1898; II. 1900–1903; III. 1904–1907; IV. 1908–1924.
- Slovenske ljudske pesmi**, 1. knjiga (Z. Kumer, ur.), Ljubljana 1970.
- Šola vesela lepega petja** [A. M. Slomšek, ur.], Celovec 1853.
- Šolske pesmi** (G. Majcen, ur.), Maribor, 1. stopnja, 1888; 2. stopnja, 1888; 3. stopnja, 1889.
- Terseglav, Marko**  
 2001 Štrekljev sindrom, *Traditiones* 30, str. 201–220.
- Učni načrt za razdeljene jednorazredne ljudske šole**, Ljubljana 1885.
- [Vodušek, Valens]**  
 1970 Predgovor, v: *Slovenske ljudske pesmi*, 1. knjiga (Z. Kumer, ur.), Ljubljana, str. VII–XXIII.

*Summary***Musicological Aspects of the Transformation of Art Songs from the Latter Half of the 19<sup>th</sup> Century into Folk Songs**

The subject of this research paper (a summary of the author's master's dissertation) are Slovene art songs from the latter half of the 19<sup>th</sup> century, studied in their folk song versions. The paper deals with the historical period around 1848, when ideological, political, and cultural transformations occurred in the Slovene territory. In spite of the paper's single subject its findings are two-sided: on the one hand are the aspects of different disciplines as an attempt to define the possible mediators in the process of the popularisation of art songs, and, on the other hand, the musical and analytical study of their folk song versions as musical material.

The process that turns art songs into popular folk songs essentially follows the laws of oral tradition and this makes it impossible to exactly define the popularisation process. It refers to the transfer of an art song from an artistic environment to that of oral tradition, and this means that our research had to elicit, from the available historical sources, those factors which most obviously demonstrated that they had a significant impact on the popularisation of art songs. The research included the practices of performing music in the second half of the 19<sup>th</sup> century, through which art songs were presumably transferred from the individual, creative and performing environment to that of the collective folk song heritage (forms of exclusive cultural events and mass events), while taking full account of the ideological, political, didactical, sociological, and psychological aspects. The most significant contribution to the popularisation process is rightly attributed to school singing, because the environment included the widest range of social classes

and the songs therefore had the strongest impact on the memory of individual potential bearers of folk culture. But this does not mean that the selection, reproduction and repeated singing of the songs has been neglected. The latter is indeed held to be an essential psychological factor; the criteria of content and artistic value thus became quite secondary in significance because a song influenced people's feelings and memory as soon as it had been heard several times.

The central, analytical section of the paper deals with popularised art songs without their cultural, historical, sociological, and psychological links. Arts songs included in the research process had to meet two requirements: that the author was known, because this defines it as an art song, and the song's variability which ranks it as folk tradition. Six songs were selected for the musical analytical section: Jurij Fleišman's *Pod oknom*, Miroslav Vilhar's *Na jezeru*, Gustav Ipavec's *Pre-dica* and *Vse mine*, Angelik Hribar's *Ločitev* and Josip Ludvik Weiss's *Strota*.

The comparative analytical method examines the structure of a popularised art song based on assumptions about where, in what sense, and to what extent art and folks songs converge, in which elements and musical circumstances the art song prevails, and where folk creativity and its variability essentially intervene in the prescribed form of the art song. Because people acquire them by singing and listening, the variability of popularised art songs causes unpredictable changes, but detailed analytical study reveals that in spite of the variability the oral tradition shows a strong persistence of certain patterns. The research paper further describes how highly diverse individual musical elements behave; the rhythm of popularised art songs, for instance, is not particularly inventive. Quite the opposite is however true of the melody; on the one hand, oral tradition does not interfere with the basic melodic recognition of a song, and this means that the unchangeability primarily refers to thematically determinable interval sequences. Quite contrarily, larger interval units are much more open to variability, if they are of secondary significance to the theme. Among the methods used in variability a frequent phenomenon are shorter interval leaps, especially downwards; consonantly conceived melodic units with a wide ambit prove to be too intricate to be memorised and they are therefore simplified. Dissonant intervals, however, do not change in oral tradition because their inner harmonious - and always dominant - charge is too determinate.

The reasons why certain musical elements remain unchanged are of an individual nature. A prominent isorhythmic melody, for instance, leaves no room for rhythmic or metric changes, because our memory apparently finds it easier to follow a theme based on contrasts than a melody which varies only slightly. Quite contrary is the response of oral tradition to contrastivity in metric sequences which it transforms into entirely polymetric structures, while it largely preserves original uniform metrics. Varied intervals can stand alone, but they may consequently influence an exceptional, though not rare example of form changes. As oral tradition is not bound to the sequence of theme units, they may be reunited in new ways, exchanged, or discarded. The most interchangeable musical element of songs prove to be their metrics; only individual changes can occur, most often as the result of individual singing styles. Among these are irregular times, sequences of mixed times, metric patterns that are prolonged or cut short by breaths, and tone values shortened to achieve more dynamic singing.

In the narrowest sense of the term a popularised art song is a folk song that started out as an author's song. Every attempt at defining popularisation in concrete terms leaves many issues unsolved because its variability and spread are too relative to lay down a definition. In temporal terms, the popularisation process is a merely apparent occurrence as it can not be defined and substantiated with concrete historical evidence. In spite of this paper's attempt at interdisciplinarity, its findings are therefore submitted as mere premises. What the paper examines and highlights are the presumably most characteristic and essential external and internal factors of the process. Because of the complex set of different causes, the temporally apparent process, and the non-defined nature of musical language these factors, however, cannot provide absolutely valid answers.