

Zmaga Kumer

France Marolt (1891—1951)

(Ob stoletnici rojstva slovenskega etnomuzikologa)

Ob imenu Franceta Marolta bo današnji Slovenec pomislil najprej na študentsko plesno skupino, na »Maroltovce«, ki nastopajo s slovenskimi ljudskimi plesi doma in po svetu. Nasprotno je predvojno koncertno občinstvo poznalo Marolta kot dirigenta APZ-ja, ki je navduševal s priredbami slovenskih ljudskih pesmi.

V slovensko kulturno zgodovino pa se je France Marolt zapisal kot tisti, ki je leta 1934 z ustanovitvijo Folklornega inštituta položil temelje slovenskemu glasbenemu narodopisju ali — če hočete — slovenski etnomuzikologiji. Seme, ki ga je zasejal, je pognalo in obrodilo sad, v mednarodni strokovni javnosti znan in priznan. Doma pa velja glasbeno narodopisje za vedo, za katero se ni treba kaj prida učiti, saj je ljudska pesem — kolikor jo je sploh vredno resno upoštevati — nekaj, o čemer vsakdo vse ve in zna.

Te besede zvenijo grenko in prizadeto, a nekako tako je čutil tudi Marolt, saj ga je prav do konca vedno znova bolelo, da so tisti, ki so rezali kruh njegovemu inštitutu, zviška in z nerazumevanjem gledali na delo, kateremu se je zapisal z dušo in telesom. Ob smrti je bilo vrednoteno njegovo dirigentsko delo, bil je predstavljen kot človek, ni pa bilo nikogar, ki bi ga bil mogel osvetliti kot etnomuzikologa. Naj poskusim to vsaj zdaj, ob stoletnici njegovega rojstva.

France Marolt je bil rojen 21. jun. 1891 na Brdu pri Lukovici, kjer je bil njegov oče Franc takrat učitelj. Mati Milka Coriary je bila hči mizarskega mojstra v Ljubljani in pred poroko upravnica pošte v Črnem vrhu nad Idrijo.¹ Oba starša sta bila glasbeno nadarjena. Oče je imel pevski krožek na Brdu, dobro igral violino in orglal v farni cerkvi. V letih 1889—1900 je v okolici Brda (največ na Prevoajah) zapisal ok. 50 ljudskih pesmi in harmo-

¹ Podatki o družini, šolanju in kasnejšem življenju so vzeti iz rkp. zapiskov Maroltove sestre Berte por. Spazzapan, ki si jih je naredila po bratovi smrti, da bi z njimi dopolnila in popravila dotlej objavljene življenjepise.

nizirane za zbor 1909 in 1910 izročil takrat delujočemu »Odboru za nabiranje slovenskih narodnih pesmi z napevi«. Z vso odborovo zbirko so prišle leta 1957 v arhiv Glasbeno narodopisnega inštituta (zdaj ima mapa št. 113 in je v arhivu GNI Inštituta za slov. narodopisje ZRC SAZU). Kakšnih pet ali šest pesmi mu je leta 1892 zapela »Milka Coriary, poštna upraviteljica v Črnem vrhu nad Idrijo«, ki pa je bila takrat že njegova žena. Morala je biti izobrazena in nadarjena, saj je govorila nemško in italijansko. Njen rod je menda izhajal iz Šoprona, od koder naj bi se bil njen ded 1832 preselil v Ljubljano. Priimek bi prej kazal na italijansko ali furlansko poreklo in morda tudi zunanost. France naj bi ji bil najbolj podoben po izrazito oblikovanem obrazu in po značaju, ker da je bila zelo razburljive narave a srčno dobra.

L. 1901 se je družina, v kateri je bilo šest otrok,² preselila v Ljubljano. Stanovali so na Mestnem trgu 17. Oče je bil nameščen na 3. mestni deški šoli, nekaj časa poučeval petje na gimnaziji, menda pel v zboru Glasbene matice in se sploh glasbeno udeleževal.

France je v Ljubljani obiskoval gimnazijo in maturiral l. 1912.

Prvo glasbeno izobrazbo je dobil v domači hiši pri očetu, ki ga je seznanil s teorijo in harmonijo. V Ljubljani je očetu pomagal pisati note za zbor Glasbene matice. Kakšni dve leti se je učil violino pri prof. Vedralu, igranja na klavir pa se je učil sam ob sestrah, ki sta obiskovali šolo Glasbene matice.³ Še kot gimnazijec je s sošolci in prijatelji ustanovil oktet⁴ in ga vodil. Menda je zaradi njega zanemarjal šolo in v 7. razredu padel, čeprav je bil sicer dober dijak. Po izjavi sestre Berte je bil vsestransko nadarjen, odličen risar, dober matematik, šahist, spreten telovadec pri »Sokolu«. Po maturi je moral na služenje vojaškega roka. Po izbruhu prve svetovne vojne je bil poslan na fronto v Galicijo, prišel od tam za krajši čas domov, nato zbolel in se zdravil v bolnici v Gradcu. Iz tistega časa je ohranjeno pismo, ki ga je pisal očetu (z datumom 16. dec. 1915) in mu v njem sporočal popravke v harmonizacijah pesmi, namenjenih za objavo. Šlo je za zbirko »Slovenske vojaške narodne pesmi«, prirejene za moški zbor. Na naslovnem listu je letnica 1915, na koncu zadnje pesmi pa »Mt Gradec 16«. »Mt« naj bi pomenilo očeta Marolta, avtorja priredb, a pisava not in besedil je Francetova, lepa in izrazita, prav taka, s kakršno je desetletja pozneje pisal na čisto terenske zapise pesmi. Torej ni očetu samo popravljjal zbirke, ampak jo je tudi notografiral.

Ko je spet ozdravel, je bil poslan na soško fronto, kjer je bil težko ranjen. Domači so celo dobili sporočilo, da je padel. V resnici mu je vojna pustila invalidnost.⁵

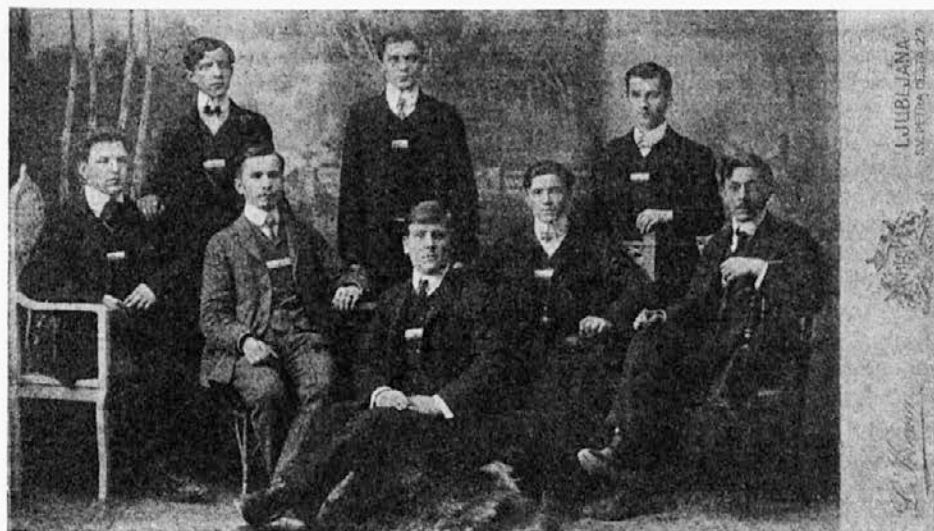
Med vojno je Francetu umrla mati, ki je bila v Gradcu operirana na raku. Oče se je 1917 drugič poročil, toda otroci s tem niso bili zadovoljni in so šli od doma. France se je po vrnitvi v Ljubljano naselil v »Švicariji« za tivolskim gradom in se težko prebijal skozi življenje. Usodno je bilo zanj,

² Berta omenja v svojih zapiskih še sestro Milko, ki se je pozneje poročila s kiparjem Lojzeto Dolinarjem, brata Janka, ki je bil pri mornarici in najmlajšega Miloša, nazadnje inž. polkovnika. Sestra Anica je l. 1902 umrla.

³ V svojih zapiskih trdi Berta, da France nikoli ni obiskoval šole v Glasbeni matici in tudi ne Foersterjeve orglarske šole, čeprav njegovi življenjepisi to omenjajo.

⁴ Član tega okteta je bil tudi Maks Simončič, poznejši notograf, s katerim je bil Marolt do smrti v prijateljskih stikih.

⁵ V zapiskih sestre Berte je podatek, da je bil ranjen v kolk in da si nikoli ni pustil odstraniti kroglice. V času prvih koncertov APZ-ja je še nosil podkolensko leseno opornico, ki ga je večkrat do krvi ožulila (kot se je spominjal dr. Magajna, eden njegovih pevcev). Šam je tudi pripovedoval, da je bil na soški fronti zastrujen z iperitom.



France Marolt, šestošolec, s svojim oktetom, leta 1909 (stoji prvi z desne).
 Iz fototeke Inštituta za slovensko narodopisje.

da ga je zajela vojna, preden se je mogel posvetiti študiju in si pridobiti poklic.

Ko je prišel 27-leten invalid iz vojne, ni bilo lahko sestri v šolske klopi z 18-letniki. Mikala ga je sicer tehnika (celo vpisal se je na univerzo), menda je mislil tudi na medicino, nazadnje ga je pritegnila glasba, ne sicer kot študij, ampak kot delo, ki mu je prinašalo notranje zadoščenje, kruha pa komaj kaj.

Prva leta po vojni (1919—1924) je prevzel vodstvo Primorskega kvarteta (poznejši Slovenski kvartet), nato je bil pomožni zborovodja pri pevskem zboru Glasbene matice in hkrati glasbeni kritik pri reviji Ljubljanski Zvon. To mu je prineslo srečanje z dr. Stankom Vurnikom, nadarjenim umetnostnim zgodovinarjem, etnologom in muzikologom. Ob njegovi podpori je pričel v letu 1926 ustanavljati svoj pevski zbor. Pevce si je izbral iz vrst študentov ljubljanske univerze in ga imenoval »Akademiški pevski zbor«. Prvi koncert je bil leta 1927 v Mariboru, zadnji pa 1941, na začetku okupacije.⁶ APZ, kot so ga kratko imenovali, je neločljivo povezan z Maroltovim imenom. Ne samo, da ga je kot dirigent odlično vodil in umetniško usmerjal, zanj je prirejal ljudske pesmi in si pridobil sodelavcev med vidnimi skladatelji (npr. M. Tomca). Z APZ-jem je Marolt slovenskemu občinstvu odkrival slovensko ljudsko pesem kot kulturno in umetniško vrednoto. Delo z APZ-jem, ki zasluzi posebno razpravo in ovrednotenje izpod peresa strokovnjaka, je Maroltu v njegovem času prineslo večje priznanje kakor tisto, ki je bilo v resnici pomembnejše in daljnosežnejše, namreč ustanovitev inštituta za raziskovanje slovenske ljudske glasbe.

Z ljudsko pesmijo se je Marolt seznanil že doma, saj sta bila oče in mati pevca. V zborovski glasbi tistega časa je ljudska pesem — kajpak v

⁶ Več o APZ-ju gl. Ciril Špindler, Prvi koncerti predvojnega (Maroltovega) Akademskega pevskega zbora, v: ČZN N. V. 4, Maribor 1968, 255—272; Bogomir Magajna, Inspirator; Valens Vodusek, Življenjska pot in delo Franceta Marolta — oboje v brošurici za spominski koncert jun. 1951, ki so ga priredili bivši pevci APZ-ja pod vodstvom R. Simonitija.

priredbah — zavzemala velik del programa. V letih 1906—1913, ko je France doraščal, je v Ljubljani deloval prej omenjeni odbor, ki je pod Štrekljevim vodstvom skrbel za zbiranje ljudskih pesmi z melodijami. Zapisovalci so bili tudi med učitelji in zapisi so se zbirali v Glasbeni matici. Marolt je za vse to lahko vedel in zdi se, da se mu je že zgodaj začelo oblikovati lastno mnenje o ljudski pesmi. V že navedenem pismu očetu l. 1915 zanika, da bi bila »podlaga narodni harmonizaciji preprostost« in ob neki pesmi, ki naj bi jo oče izločil iz zbirke, pravi, da »ni vse narodno, kar pojo študentje po oštarijah«.

Kdaj je začel sam zapisovati, ni mogoče zanesljivo reči. Težko si je predstavljal, da so prvi zapisi s Krasa iz l. 1917, saj je bila takrat tam fronta. Najbrž bo res, da se je šele ob srečanju z Vurnikom »Maroltova ljubezen do slovenske zemlje, besede in pesmi utelesila v tisto konkretno obliko, ki ji je odslej posvetil vse življenje.«⁷ Vurnik je kot sodelavec Etnografskega muzeja od l. 1924 poznal zbirko iz let 1906—1913, saj je prav on dosegel, da jo je muzej prevzel od Glasbene matice v varstvo. Začel je tudi sam zapisovati in l. 1930 objavil dve etnomuzikološki študiji.⁸ Naslednje leto, 1931, je šel še Marolt na teren in sicer v okolico Semiča. Skupaj z Lojzetom Zupancem, ki je tam učiteljeval, je obiskal nekaj pevk. Ali je šel že pred tem kdaj na teren in s kom, ni mogoče ugotoviti, ker nimamo zanesljivih dokumentov. Prvo izpričano terensko delo je vsekakor to v okolici Semiča v Beli krajini. Septembra 1933 je zapisoval v Ziljski dolini.

Ker je imel že prvi koncert APZ-ja na sporedu tudi »ljudske pesmi« in ne »narodne«, kakor so jih takrat imenovali, in ker je v programskih knjižicah poznejših koncertov Marolt pisal etnomuzikološke komentarje k izvajanim priredbam, se mu je morala že v prvih letih prijateljavanja z Vurnikom poroditi misel o načrtnem raziskovanju, poverjenem posebni ustanovi. Verjetno sta se dolgo, večkrat in temeljito pogovarjala o ustroju in nalogah take ustanove in morda bi bil Vurnik postal Maroltov sodelavec v inštitutu, da ni že l. 1932 umrl.

Ko se je 21. avg. 1934 na svoji 6. redni seji sestal odbor Glasbene matice,⁹ je imel na mizi že povsem izdelan načrt in odborniki so lahko sklenili, »da se ustanovi Institut za raziskovanje slovenske glasbene folklorne in da naj Mahkota sestavi o tem dogovor z bodočim vodjo Francetom Maroltom.« Koliko je bilo pred tem priprav, pogajanj in prepričevanj, o tem ni nobenih dokumentov, a nedvomno ni šlo brez težav. Omenjeni dogovor je datiran z 21. avg. 1934 in pomeni ustanovno listino inštituta, ki so ga poslej imenovali Folklorni inštitut. Za začetek Maroltovega dela je bil določen 15. okt. 1934, toda že od začetka je za rojstni dan inštituta veljal 1. okt. 1934. Za delovni prostor mu je Glasbena matica dala na voljo sobo št. 6 v svojem poslopju v Vegovi ulici. Delo se je začelo ob prazni pisalni mizi in omari, v kateri je bilo nekaj Maroltovih zapisov in pesmaric iz izdaj Glasbene matice. Sodelavcev ni bilo nobenih. Stroške za dejavnost nove ustanove sta si delili Matica in Filharmonična družba, ki je o tem posebej sklepala na seji 28. sept. 1934.

Jeseni 1934 je tako ladja Maroltovega življenja prispela v pristan. Pri 43 letih se mu je odprlo široko polje delovanja, v katerem ni imel tekmeča. Pred božičem 1935 se je poročil z učiteljico in pevko Tončko Šuštar in si tako

⁷ Podatek je iz Voduškovega članka, navedenega pod op. 6.

⁸ V Domu in svetu Studijo o stilu slovenske ljudske glasbe, v Etnologu pa Studijo o glasbeni folklori na Belokranjskem (gl. SBL).

⁹ Predsedoval je dr. Vladimir Ravnikar, od odbornikov pa so prisostvovali Julij Betetto, dr. Černe, Mirko Gruden, Anton Lajovic, A. Lovše, dr. Janko Zirovnik in zapisnikar Karel Mahkota.



France Marolt z vojarinko Vido Barletovo v Metliki 12. 7. 1936. Foto: Jože Kessler.
 Iz fototeke Inštituta za slovensko narodopisje.

ustvaril topel dom. Brez težav, razburjenj in nasprotovanj pa tudi poslej ni šlo, nekaj zaradi zunanjih okoliščin, nekaj zaradi Maroltovega temperamenta.

Bil je izredna osebnost, poln umetniškega ustvarjalnega zagona, človek z bogato fantazijo, do nepremišljenosti zaverovan v vse slovensko, bolj intuitiven kot racionalen, bolj čustveno goreč kot razumsko hladen. Njegova pisava (analiziral jo je dr. Anton Trstenjak 14. sept. 1989) razodeva pokončen značaj, kritičen razum z veliko mero nezaupanja do človeka, hkrati pa zelo nepreračunljivo emocionalno stran. Nekaj izrazito bohemskih potez je v tej pisavi, ki kaže, da je imel razburljivo naravo, nemirnega duha, ki ga je zanašal v oblake, da je bil vse prej kot realist. Hkrati pa v svojih sodbah kritičen, zagnan, nepopustljiv, osebnost s poudarjenim egom.

Vilko Ukmar, ki se je družil z Maroltom v prvih letih APZ-ja, je takole orisal njegovo zunanost in značaj:¹⁰ »Bil je majhne in čokate postave, iz katere je kar žarela življenjska moč; glavni izraz je našla v drobnih, a ne navadno sugestivnih očeh, ki so znale biti zdaj ostre in svareče, zdaj hudo mušne in nagajive, a pod vtisom močne in živahne fantazije tudi zasanjane in mehke. Glava je bila markantna. Božidar Jakac jo je narisal po smrti [ko je ležal v krsti na Žalah, op. ZK] in dobro zadel karakteristično linijo profila. [...] Za to linijo obraza se je krilo nemirno duševno življenje; razgiban je bil zlasti svet misli in predstav, ki pa je vplival na voljo in ves nagon. France Marolt je bil kolerik. [...] Ničesar ni prenesel, kar bi zahtevala zgolj zunanja družabna postava... Z naslado je rušil zlasti namišljene veličine z vseh področij, predvsem pa z onega, kjer se je čutil poklicanega in spo-

¹⁰ Vilko Ukmar, France Marolt (21. VI. 1891—7. IV. 1951), v: Naši zbori 6 : 3, Glasbeno-knjižna priloga, Ljubljana 1951, 5—8; isti, članek v brošurici za spominski koncert 1951.

sobnega... Če si bil deležen plohe psovka, ki se je znala vsuti nate, kadar si razdražil njegovo občutljivo naravo, si mogel sklepati, da imaš opravka z robotim človekom. In vendar je bila to le maska, samo plašč, za katerega se je skrila nenavadno občutljiva in celo sramežljiva duševnost v jedru mehkega, rahločutnega in lahko bi dejal krotkega človeka. [...] Kar očarljiv je bil, kadar ga je obvladala njegova bujna fantazija in se je ves predal njenemu poletu. Takrat je govoril in govoril. Pripovedoval je dogodke in zgodbe — in vse tako stvarno in pristno doživljeno, da nisi vedel, kje se resničnost preliva v domišljijo. [...] Vse pa je bilo polno velikih, junaških dejanj, vse je bilo polno visokih ciljev in mogočnih pretresov.¹¹ Saj je privrelo iz močne, med velikimi nasprotji gibajoče se, pa v višave stremeče duše.»

L. 1929 je Marolt odložil taktirko dirigenta APZ-ja, a se čez tri leta spet vrnil k njemu. V tistem času se je ob Vurniku posvečal študiju ljudske pesmi. V pismu Cirilu Špindlerju, enemu svojih pevcev, je 1. jun. 1934 zapisal: »Več let delam neprestano na ‚Monografiji slov. narodne pesmi‘ skupno z dr. J. Glonarjem — on ureja in sestavlja literarni del, jaz pa muzikološkega. Stvar zahteva popolne koncentracije in premnogo truda — poleg zbiranja gradiva predvsem intenzivnega stilkokritičnega in etnološko-primerjalnega študija, če hočemo, da dobe Slovenci takšno redakcijo svoje pesmi, ki bo prenesla vsakršno svetsko kritiko. Kadar dovršim to nalogo, bom smel pripomniti: Vitam non perdidit.«¹²

Monografije Marolt očitno ni napisal, saj v njegovi zapuščini nismo našli ničesar, kar bi lahko imeli za njene fragmente, tudi nič takega, kar bi kazalo na tesno sodelovanje z Glonarjem pri monografiji. Vse polno pa je izpiskov, osnutkov, poskusov, nedokončanih sestavkov o različnih temah — kar kaže, da je svoje delo imel za poslanstvo ter mu zanj ni bilo škoda ne truda ne časa. Če pomislimo, da je imel dokončno samo gimnazijo in nobene višje glasbene izobrazbe, potem moramo občudovati njegovo izredno nadarjenost, zagnanost in pogum. Kdo drugi bi se upal v podobnih okoliščinah nastopiti z izdelanim načrtom za ustanovo, kakršne dotlej ni bilo niti pri večjih narodih? Dogovor, ki naj bi ga bil sestavil Mahkota kot ustanovno listino inštituta, je bil v resnici Maroltov, skrbno pretehtan in še danes veljaven delovni načrt, temelj, na katerem se dá zidati tudi z modernejšimi sredstvi, na modernejši način, lahko z drugačnih vidikov, ne da bi bilo treba kaj bistvenega spreminjati.

Besedilo dogovora obsega tri poglavja. V poglavju A je rečeno, da ustanavljata inštitut Glasbena matica in Filharmonična družba, ki si delita tudi stroške zanj. Poglavje B govori o namenu in delu inštituta. V njem beremo, da bo treba »sestaviti čim popolnejšo zbirko slovenske glasbene folklore, to je zbrati vse dosegljive zapise narodnih pesmi [...] in skrbeti za njihovo dopolnilo«, »zbrani material urediti, katalogizirati, [...] muzikološko raziskati in pripraviti kritično knjižno izdajo« ter »zbrati znanstvene publikacije, ki se nanašajo na slovensko glasbeno folkloro« in »ustvariti stike z vsemi sorodnimi tuzemskimi in inozemskimi instituti.« Za dosego tega namena so v nadaljnjem besedilu podrobno našteje delovne naloge, zlasti »zapisovanje in fonografiranje folklornega gradiva po neraziskanih ali premalo izkoriščenih okrožjih« slovenskega etničnega ozemlja. Poglavje C vsebuje določila o pravicah in dolžnostih bodočega vodje inštituta, torej Marolta samega.

¹¹ Prim. članek Janeza Bitenca, Francetu Maroltu v spomin (Obzornik 6 : 6, Ljubljana 1951, 321—323), kjer govori, kako je Marolt kot 17-leten gimnazijec z inštrukcijami preživel vso družino (kakor da oče-učitelj ne bi bil v službi!), kako se je moral na Koroškem skrivati, ker je šel brez dovolilnice čez mejo zapisovat, kako se je vozil s savinjskimi splavarji do Železnih vrat, kako jo je s kosom kruha v žepu »peš mahnil po slovenski zemlji« ipd.

¹² Špindler, nav. d., str. 268.

Za Marolta kot znanstvenika je bilo usodno, da po ustanovitvi inštituta ni imel ob sebi človeka, kot je bil Vurnik, ampak je bil sam, brez sogovornika, s katerim bi bil mogel pretresati probleme, ki so ga vznemirjali, in ki bi ga bil vračal na realna tla, kadar bi ga zaneslo v oblake. Pevci pri APZ-ju so ga oboževali in slepo verjeli, kar jim je govoril o slovenski ljudski pesmi. Koncerti APZ-ja so bili za občinstvo pravo odkritje in Marolt je kot interpret dosegel nesporno priznanje. V svojih priredbah je intuitivno zadel tisto nekaj, kar daje našemu večglasnemu petju čar, da ga občutimo kot slovensko in nas gane. Njegova izredna, kar genialna nadarjenost je nadomestila, kar mu je manjkalo strokovnega znanja. Zato je znal usmerjati tudi druge prirejevalce (npr. Tomca), da so v skladbah namenjenih APZ-ju presegli dotedanji preprostejši način obdelave ljudske pesmi, kakor da se zanje ni treba kdove koliko potruditi.

Se danes se marsikomu zdi, da so te »preproste pesmice« pač folklor, nekaj kakor nagelj in rožmarin v cekarju dekleta v »narodni noši« na kakšni krajevni slavnosti, morda še zanimive po besedilu — če so vsaj pripovedne —, z glasbene strani pa nič posebnega. V Maroltovem času je bila pri šolanih glasbenikih v časteh umetna glasba, ljudski pesmi pa je šele priredba dala toliko veljave, da je smela stopiti na koncertni oder. Marolta je omalovaževanje tega, čemur se je zapisal in imel za svoje življenjsko poslanstvo, zelo boleče prizadelo, pa je zato v koncertnih komentarjih tem bolj dokazoval odlike in pomembnost ljudske pesmi. Ker so bili takrat redki, ki jim je bila ljudska pesem dovolj zanimiva za znanstveno raziskavo (npr. Beranič, Vurnik), je Marolt tu oral ledino, zato ni čudno, da ga je v vnemi zaneslo tudi v nedokazane trditve. Umetniška, ustvarjalna moč je bila v njem močnejša od trezne presoje, pridružilo pa se je nemara še nekaj drugega.

Dejstvo, da ni imel ustrezne formalne izobrazbe, ampak se je do svojega glasbeno-teoretičnega in etnološkega znanja dokopal sam, ga je nedvomno motilo, čeprav bi si tega niti na tihem ne priznal. Pogosto se dogaja, da nekdo svoj manjvrednostni občutek (upravičen ali ne) prikriva z nekakšno agresivnostjo, nastopa samozavestno, pretirano kritično do drugih in dopušča samo svoj prav, o katerem je sveto prepričan. Za Marolta je bilo resnično tragično, da je bil prvih deset let v inštitutu sam za strokovno delo, da je druga svetovna vojna pomenila premor za sleherno terensko raziskovanje in da mu je potem ostalo samo še dobrih pet let življenja. Če upoštevamo čas in razmere, je Marolt v bore 15 letih tj. od 1934 do 1949, ko je resno zbolel, ogromno naredil.

Kabinetna znanost je bila zanj nesprejemljiva, enako pa tudi znanstveno delo, ki bi bilo samo sebi namen. Zato je veliko svojih moči razdal za kulturno-prosvetno dejavnost. Da bi spodbudil učitelje k zbiranju ljudskih pesmi (po zgledu akcije iz let 1906—1913), je imel decembra 1936 v Domžalah predavanje za kamniški okoliš in ga nameraval ponoviti še drugje. Predaval je tudi v ljubljanskem radiu in okt. 1935 ga je »Združenje ljubljanskih konservatoristov« prosilo za ciklus predavanj. Junija 1940 je organiziral enotedenski »Narodopisni tečaj« za učitelje. V okviru »restavracije slovenskih glasbeno-folklornih znamenitosti« je s sodelovanjem domačinov priredil v Ljubljani 1935 »Koroški dan«, 1936 »Belokranjski dan« in 1939 v Mariboru folklorni festival, na katerem so sodelovale skupine iz različnih slovenskih pokrajin. Ker po vojni na kaj takega ni bilo mogoče niti misliti, je z osmimi pari Plesno-športnega kluba v Ljubljani naštudiral ljudske plese in tvegat l. 1946 »poizkusni nastop pred ekipo Akademije narodnih plesov SSSR« v ljubljanski operi. Ti prvi nastopi so zametek l. 1948 ustanovljene

»plesno-folklorne skupine«, sedanje Akademске folklorne skupine France Marolt.

V prvih letih po ustanovitvi inštituta je Marolt pridobil štiri obsežne zbirke zapisov in več manjših, trudil pa se je tudi, da bi inštitut imel dobro strokovno knjižnico. Že od začetka ji je namenil pet oddelkov: slovenske zbirke gradiva (signatura Bbl. I), zbirke drugih narodov (Bbl. II), slovenska strokovna /etnološka/ literatura (Lt. I), tuja strokovna literatura (Lt. II) ter priročniki in razno pomožno gradivo (Comp.). Česar ni mogel nabaviti, si je izposojal iz univerzitetne knjižnice, saj se je bil takoj v začetku namenil pripravljati in objavljati študije o slovenskem glasbenem izročilu. V ta namen je osnoval serijo »Slovenske narodoslovne študije« in kot 1. zvezek pripravil »Tri obredja iz Zilje« (1935). Že tu se pokaže, še bolj pa pri 2. zv. »Tri obredja iz Bele Krajine« (1936), da je zastavil široko primerjalno, kakor nihče pred njim. Videti je, da se ni zadovoljil s preprostim opisom in z muzikološko analizo melodij, marveč skušal dognati ozadje obravnavanih pojavov. Pri svojem študiju je segal po delih kot je J. G. Frazerjev *The Golden Bough* (v nemškem prevodu iz l. 1928), W. Mannhardtov, *Der Baumkultus* (Berlin 1875), R. Schneeweisov *Grundriss des Volksglaubens...* (Celje 1935), Milčetičeva *Koleda u južnih Slavena* (1917) ali L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (Wien-Leipzig 1926) idr. Tu so se mu odpirali novi pogledi na ljudsko izročilo drugih narodov in rojevale razlage za pojave, ki so povezani z našo ljudsko pesmijo.

Ker so bila to leta, ko so se že začeli zbirati črni oblaki druge svetovne vojne in nacističnega nasilja, je zavest slovenstva, ki je bila ena močnih prvin Maroltove osebnosti, prerastla v poveličevanje in precenjevanje vsega slovenskega, v iskanje in poudarjanje slovenske pristnosti za vsako ceno, v hotenje dokazati, da je mali slovenski narod po svoji ljudski kulturi enako pomemben kot veliki sosedje. Iz narodnoobrambnih teženj je Marolt odklanjal vse tuje, zlasti nemško. Želja je bila mati misli. Ker je hotel odkriti pristne slovenske, »prvobitne« prvine naše pesmi in po logiki, da poteka vsak razvoj od preprostega k sestavljenemu, je domneval, da je ljudsko večglasje, kakor ga je poznal, zadnja stopnja razvoja, ki se je začel z enoglasnim, koralu podobnim petjem. Ni se spraševal, ali je to mogoče, s čim in kako se dá dokazati. Tudi se ni spraševal, kdaj, kako in zakaj naj bi Slovenci začeli prvotne koralne melodije peti v drugačnem, strogem ritmu in kaj naj bi bilo povzročilo spremembo. Zanj je bilo neovrgljivo dejstvo vse, kar je intuitivno uzrl v sebi, umetnik je vselej prevladal nad znanstvenikom. Od tod v njegovih razpravah pretiravanja in drzna sklepanja, ki danes niso več sprejemljiva.

Danes na marsikaj gledamo drugače in tudi vemo, da slovensko ljudsko večglasje ni nastalo šele v 19. stol., marveč je starejše, tudi ne samo koroško ampak vseslovensko in da pomeni sedanje triglasje že nazadovanje v razvoju.¹³ Ta spoznanja je omogočil študij večglasnih zvočnih posnetkov iz vse Slovenije in bogato terensko gradivo, ki ga Marolt ni imel in tudi ni mogel imeti. Na terenu je po posluhu zapisoval samo enoglasne melodije, ki so mu jih pele posamezne pevke, izjemoma tudi dvoglasne. Vedel pa je, da bi bil uspešnejši, če bi mogel snemati s fonografom (magnetofonov takrat še ni bilo na trgu). Že sept. 1934, v času ustanavljanja inštituta, se je zanimal, kako bi bilo mogoče priti do njega. Žal je inštitut šele po njegovi smrti (1954) dobil prvi magnetofon.

¹³ Valens Vodušek, *Slovenska koroška ljudska pesem*, v: Šesti seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1970, Zbornik predavanj, Ljubljana 1973, 43–50.

Ko je bila 1938 ustanovljena Akademija znanosti in umetnosti, se je porodila misel, da bi Folklorni inštitut prišel pod njeno okrilje. Zato je Marolt na željo Glasbene matice 22. maja 1939 podal obsežno poročilo o inštitutu. V začetku 1940 je Matica naprosila hrvaškega etnomuzikologa Božidarja Širolo, naj obišče inštitut in poroča o njegovem delu. Širola je bil v Ljubljani 17. in 18. febr. 1940, si vse ogledal in v svojem poročilu priporočal, naj se inštitut priključi Etnografskemu muzeju ali Akademiji, če Matica ne zmore več stroškov zanj. V aprilu 1940 je Matica sklenila predlagati prosvetnemu oddelku takratne banske uprave, Etnografskemu muzeju, Akademiji, rektoratu univerze, Glasbeni akademiji in Slovenski matici, naj bi si stroške za inštitut porazdelili. Predstavljam si, da se je ponosni Marolt s svojim inštitutom vred ob tem počutil kakor nebogljena občinska sirota, ki čaka pred vrati, ali bodo občinski očetje našli koga, ki bi ga bil voljan vzeti pod streho in v oskrbo. Tisti nekdo je bila naposled banska uprava in 30. avg. 1940 je njen zastopnik skupaj z Maroltom sestavil zapisnik o prevzemu. Inštitut se je moral preseliti v dve sobi Stiškega dvorca (Stari trg 34) in Glasbena matica se je z dopisom 11. sept. 1940 zahvalila Maroltu za dotedanje delo. Folklorni inštitut je postal Glasbeno narodopisni referat banske uprave, Maroltu pa je pripadla dolžnost, da ga opremi, kajti zastopnik banske uprave je v svojem poročilu ob prevzemu zapisal: »Opreme inštitut torej nima nobene!« Zapise in tistih nekaj knjig so ob preselitvi zložili na gola tla.

Selitev inštituta in menjava »gospodarja« nista bila edina skrb, ki je v tistem času pestila Marolta. Večje breme je pomenila tiskovna pravda, ki si jo je bil nakopal s sodelovanjem v »Kočevskem zborniku«. Družba sv. Cirila in Metoda se je bila namreč odločila objaviti zbornik razprav o Kočevjarjih, da bi s slovenske strani dopolnili ali popravili trditve nemških piscev, ki so prav v 30. letih zaradi proslave 600-letnice naselitve vse več pisali o kočevskem nemškem jezikovnem otoku. K sodelovanju v nameravanem zborniku je bil povabljen tudi Marolt in je zato 1937 obiskal nekaj vasi na Kočevskem ter zapisal vrsto kočevskih pesmi. Seveda je moral zaradi težko razumljivega narečja preštudirati o tem objavljeno literaturo, Kočevjarji pa so ga zanimali tudi zaradi dve leti prej vzpostavljenih stikov s sorodno nemško ustanovo »Deutsches Volksliedarchiv« v Freiburgu. Njen vodja John Meier je aprila 1935 pisal Murku v Prago glede slovenskih variant k nekaterim kočevskim baladami. Murko je pismo poslal sinu v Ljubljano s prošnjo, naj se obrne na Marolta in ta je Meierju res obširno odgovoril.

Za »Kočevski zbornik«, ki je izšel 1939, je Marolt prispeval razpravo »Slovenske prvine v kočevski ljudski pesmi« (str. 172—320), ki je njegovo najobsežnejše delo, zelo široko zastavljeno in opremljeno z vsem znanstvenim aparatom, ki ga je premogel. Deloma se je zgledoval pri načinu obdelave ljudskih pesmi, kot ga je poznal iz publikacije »Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien«, izdaje prej omenjenega nemškega arhiva. Tako temeljito pisane razprave, ki je od ljudske pesmi posegla tudi na etnološko in zgodovinsko področje ter se spustila v obsežne, podrobne raziskave, Slovenci dotlej še nismo imeli. Žal pa je Marolta spet premagal njegov razboriti značaj, njegova zagledanost v slovenstvo in zavest ogroženosti, da ni mogel ostati trezno, hladno presojujoči znanstvenik, ampak se je spustil v polemiko s trditvami nemških piscev od Hauffena prek Schröderja do Meierja, napadal kar počez »germansko narodoslovje« in nemškim narodopiscem očital, da jim »ni več toliko do zbiranja narodnega blaga« ampak »za njegovega lastnika gre, za narod« (str. 186; kakor da njemu samemu ni bilo za njegov narod!). Na svoj prapor je zapisal »eksaktna spoznanja sodobne francoske socialnopsihološke šole (E. Durkheim, Lévy-Bruhl)«, ki da je prinesla »znan-

stveno zanesljivo, sociološko fundirano kritično metodo tudi današnjemu narodopisju» (str. 187). Čeprav je na koncu uvoda, ki je datiran z 8. avg. 1938, napisal, da ima svojo študijo za »skromen znanstven donesek, ki more le enostransko osvetliti stoletne življenjske vezi Slovencev in Hrvatov s soslednjimi Kočevci« (str. 188), je delo pisano z veliko samozavestjo in v prepričanju, da ni nikogar, ki bi o stvari vedel toliko kakor on in ki bi mogel njegove trditve preverjati.

V resnici je ob nekaterih pesemskih primerih brez prave potrebe nasul čez mero narodopisnih, zgodovinskih in drugih podatkov ter primerjav, stikajoč za njimi po vsej Evropi, kolikor je pač mogel v Ljubljani dobiti ustrezne literature. Ko je ob osmih primerih dokazoval slovenski izvro vsebinsko ali glasbeno sorodnih kočevskih pesmi, je v seznamu ohranjenih slovenskih zapisov navedel nekatere svoje, za katere v zupuščini nismo našli dokumentacije. Pomembno je, da je ritem $2/4 + 3/4$ (ali bolje $3/4 + 2/4$), ki ga je našel v nekaterih pesmih, prepoznal kot plesni, prehitro pa je po njem sklepal na obstoj »tipičnega starega kranjskega plesa« (str. 246). Ne da bi mogel ta ples s čim dokazati, je zapisal, da je podoben »onemu ziljskih nizkih rejev« (str. 237) in da je »osvojil in ritmično preoblikoval šele v najnovejši dobi dosti naših starejših narodnih balad« (str. 254). Zanimivo je, da pripisuje obstoj »reja pod lipo« s takó ritmizirano melodijo Goriški, Reziji, Beneški Sloveniji in Krasu ter pravi, da se je ohranil pri Zilji in »po nekaterih krajih Gorenjske« (str. 268). Raziskave 30 let kasneje so potrdile plesni značaj ritma $3/4 + 2/4$, saj je v Reziji večina plesnih melodij v tem ritmu in tudi ziljski visoki rej.¹⁴ Obstoj »kranjskega plesa« pa ostaja slej ko prej domneva.

Na razpravo niso odgovorili nemški narodopisci, udarec je prišel s kočevske strani. V *Gottscheer Zeitung* je 10. febr. 1940 izšel članek z naslovom »Eine klare Antwort. Beruhen die musikalischen Behandlungen in ‚Kočevski zbornik‘ wirklich auf fachmännischen Kenntnissen?«¹⁵ V tem članku pisec Walter Hönigmann odreka Maroltu sleherno muzikološko znanje, ga imenuje diletanta, mu očita laži glede osebnih podatkov, ko se mu je predstavil ob srečanju v Starem logu (koč. Alttag) in označuje Maroltovo razpravo za čevkanje. Vzrok za napad je bila kajpak Maroltova trditev, da so Kočevjarji prevzemali pesmi od Slovencev. Pisec, ki je bil sicer študent medicine, a je o sebi izjavljal, da se ukvarja s kočevsko pesmijo, jo zbira in namerava objaviti zbirko, seveda ni poznal zbirke Wilh. Tschinkla iz let pred prvo vojno in v kateri ta pošteni zbiralec v opombi k marsikateri pesmi odkrito prizna, da je slovenskega izvora ali oblikovana pod slovenskim vplivom.¹⁶ Ob branju posmehljivo pisanega Hönigmannovega članka postane človek pozoren ob stavku (v slov. prevodu): »Iz Maroltovega rokopisnega programa za folkloristični inštitut razberem, da si je zastavil vse mogoče naloge. Najvažnejše pa ne vidim nikjer, čeprav bi morala biti na prvem mestu, namreč študij značilnosti in oblike slovenske ljudske pesmi.« Le kje bi bil mogel pisec videti z Maroltovo roko pisan program inštituta, ko je Marolt predložil Glasbeni matici tipkopolis in tudi ta ni bil javno objavljen? Razen tega so v članku odstavki, ki bi jih mogel napisati poznavalec muzikološkega načina izražanja, kakršnega pisec ni mogel imeti. Saj na nekem mestu celo prizna, da ni šolan glasbenik. Vzbuja se sum, da je moral imeti tu nekdo drugi prste vmes,

¹⁴ Gl. Julijan Strajnar, Citira. La musica strumentale in Val di Resia — Inštrumentalna glasba v Reziji. Udine-Trieste 1988; Mirko Ramovš, Visoki ali prvi rej, v: *Traditiones* 17, Ljubljana 1988, 187—208.

¹⁵ Slov.: Jasen odgovor. Ali slonijo glasbena izvajanja v »Kočevskem zborniku« na strokovnem znanju?

¹⁶ Fotokopija te zbirke, ki jo hrani Deutsches Volksliedarchiv v Freiburgu, je v arhivu GNI (= arhiv Glasbeno narodopisne sekcije Inštituta za slovensko narodopisje ZRC SAZU).

nekdo, ki kdove zakaj Marolta ni maral in mu odrekal sposobnosti za znanstveno obdelavo ljudske pesmi.

Članek so ponatisnili še drugi časopisi Nemcev v Jugoslaviji, saj je izšel v času, ko je nacizem že bil na pohodu po Evropi. Manjšinski inštitut v Ljubljani je smatral, da ne kaže držati križem rok in je proti piscu in uredniku vložil tiskovno tožbo pri pristojnem okrožnem sodišču v Novem mestu. Za zastopnika Maroltu je bil določen novomeški odvetnik dr. Ivan Vasič. Iz gradiva, kolikor ga je ostalo v Maroltovi zapuščini, je razvidno, da se je pravda vlekla vse do pozne jeseni 1941 in jo je končala okupacija. Marolta je stala nemalo živce in razburjenja, saj je moral dokazovati svojo glasbeno usposobljenost in ne le zavračati ugovore zoper trditve v svoji razpravi. V pravdo je bil vpleten tudi Josip Čerin, ker se je toženec Hönigmann skliceval nanj kot izvedenca zoper Marolta. Zanimivo je, da je Čerin — čeprav je privedil vrsto slovenskih ljudskih pesmi — v svojem izvedeniškem mnenju zapisal, da Slovenci pravzaprav nimamo svoje narodne pesmi, ker melodije, ki jih pojemo, nimajo »karakterističnih markantnih svojih« kakor pesmi drugih narodov. Taka izjava je morala Marolta v živo zadeti, enako ali še bolj pa to, da je Čerin glasbenemu narodopisju odrekal veljavnost vede, »ki bi se mogla postaviti na eno stopnjo k glasbeni zgodovini in glasbenemu slovstvu (musicologia)«.

Če pomislimo, da je v času te pravde moral Marolt preseliti inštitut, ki je hkrati menjal gospodarja (gl. zgoraj), da so Nemci napadli Jugoslavijo, da je APZ odpel svoj poslednji koncert, da je italijanska okupacija že začela kazati zobe — si lahko predstavljamo, kaj je vse to pomenilo za človeka, kakršen je bil Marolt. Že dotlej ni imel lahkega življenja, takrat pa je bil prizadet prav v bistvo, saj se je čutil ogroženega ne samo eksistenčno ampak tudi v tistem, kar mu je pomenilo smisel življenja.

Na srečo je banska uprava ob prevzemu Folklornega inštituta ustanovo preimenovala v Glasbeno narodopisni referat in je tako mogel obstati tudi pod okupacijsko oblastjo. Na kakšno terensko delo se med vojno seveda ni dalo niti misliti, nabava literature je bila omejena. Ko se je k svoji sestri, Maroltovi ženi Tončki, zatekla Marija Šuštar, učiteljica na Štajerskem, je Marolt dobil v njej zvesto, predano pomočnico za delo, ki je bilo v vojnem času edino mogoče, namreč prepisovanje zbirke iz let 1906—1913, shranjene v Etnografskem muzeju.

V tistih hudih časih se je moralo zgoditi, da je Marolt podlegel skušnjavi reševati sloves slovenske ljudske pesmi s podatki, ki so bili skregani z resnico. Umetniška osebnost, kakršen je bil, je potem, ko je pustil svoji fantaziji vso svobodo, sam verjel, da je res, kar je zapisal kot dognanje na terenu. Ker v tistem času ni imel sebi enakega poznavalca gradiva in strokovne literature, sta ga njegova samozavest in — ne vedno upravičeno — podcenjevanje kolegov v tedanji slovenski glasbeni kulturi zanesla v lahko-miselno prepričanje, da ne bo nikoli nihče preverjal njegovih trditvev. In rodil se je »zapis« variante pesmi o Lepi Vidi, ki naj bi mu jo bila zapela l. 1923 Lenka Šmonova iz Hraš pri Lescah.

Na pesem o Lepi Vidi je Marolta morda opozoril Avgust Žigon, s katero sta se dobro poznala, se shajala in razpravljala. Kdaj se je njuno prijateljstvo začelo, zdaj ni mogoče več ugotoviti. Vsekakor je značilno, da je Marolt Žigonov spis »Lepa Vida« iz Doma in sveta (1927) uvrstil kot posebno bibliografsko enoto v nastajajočo knjižnico Folklornega inštituta (sgn. I.t. I/153).

Ko je pisal študijo za »Kočevski zbornik«, je v njej kot zadnji primer obravnaval balado o Lepi Vidi.¹⁷ Ponatisnil je Žigonovo objavo iz Doma

¹⁷ Str. 283—317: 8. Lepa Vida — Brat ali ljubi: Də merarin — Märe — Kate.

in sveta ter v seznamu ohranjenega gradiva (str. 299 sl.) navedel razen dotlej že natisnjenih tudi rkp. Kramarjev zapis iz Goričice pri Ihanu (iz že večkrat omenjene zbirke v Etnografskem muzeju). Če bi bil takrat imel kakšen svoj zapis, bi ga bil gotovo upošteval.

Žigon je baje skušal »pritti ritmu Kramarjeve inačice do živega« in Marolt mu je nemara pri tem pomagal, sicer ne bi bil dejal Grafenauerju, da so Žigonovi rkp. poskusi shranjeni v inštitutu.¹⁸

Glede na to, da je bila Grafenauerjeva študija o Lepi Vidi sprejeta na seji predsedstva Akademije znanosti in umetnosti 15. okt. 1942 in da je avtor istega leta objavil v Domu in svetu »Nove doneske k zgodovini narodne balade o Lepi Vidi«, je moral svojo obsežno, skoraj 400 str. obsegajočo študijo začeti pripravljati vsaj l. 1941. To pa je bil čas, ko je moral Marolt v »kočevski pravdi« zagovarjati svojo znanstveno usposobljenost in se čutil odgovornega tudi za sloves slovenske ljudske pesmi. Za Grafenauerja, ki je lahko v »Kočevskem zborniku« bral o množini zapisov v inštitutu, je bilo več kot naravno, da se je obrnil na Marolta z vprašanjem, ali nima morda vendar tudi kakšnega zapisa Lepe Vide. Najbrž mu je še povedal, da pripravlja študijo o tej pesmi. Tu se je Maroltu ponudila priložnost, da pokaže, kaj zna in hkrati z vzorno opremljenim zapisom pripomore k slavi že tako cenjene ljudske balade. Vsa znanstvena previdnost ga je pustila na cedilu. Prevladal je tisti njegove osebnosti, ki ga je zanašal v oblake. Grafenauerju je obljubil in čez nekaj časa izročil »preverjen prepis« svojega »zapisa«. ¹⁹ Pesem, dolgo 128 verzov, naj bi mu bila pela l. 1923 Lenka Šmon v Hrašah pri Lescah, kakor si jo je zapomnila od stare matere Jere Zorman. Lenka naj bi bila takrat stara 77 let. Z 62-letno Uršo Hrastnik je Maroltu pokazala »ta maw rejca«, ki da so ga plesali na melodijo »Lepe Vide«. Ples je spremljal na harmoniko Strehovčev Tine in v Maroltovem »zapisu« je razen godčevske oblike melodije tudi koreografski načrt »rejca«. V Grafenauerjevi študiji o Lepi Vidi zavzema celotni »zapis« kar 10 strani (str. 83—92). Besedilo ima izrazito narečno obliko in je opremljeno z diakritičnimi znaki, kakor jih je uporabljal Fr. Ramovš, na katerega se je Marolt obračal kot strokovnjaka v vprašanih narečij. Sproti so navedene opazke in pojasnila pevke. Ponekod so označeni premori, ko naj bi pevka med petjem počivala in še kaj pripomnila glede petja starih pripovednih pesmi, glede priložnosti za petje ali omenila kakšne šege. V celoti kar bleščeč zgled, kakšen naj bi bil strokovnim načelom ustrezen terenski zapis, le žal, da je vse prej kakor resničen. Lenka Šmonova Lepe Vide ni nikoli pela in kar je huje — nikoli ni živela. Ta bridka resnica se je odkrila l. 1959, ko smo v okolici Bleda raziskovali ljudsko pesemsko izročilo in upali v Hrašah dobiti še kakšne odlomke ali vsaj spomin na pesem o Lepi Vidi. Čeprav navaja Marolt ob svojem »zapisu« vse potrebne podatke o pevkah in harmonikarju ter se sklicuje na osebne poizvedbe in farne vire (str. 84), nismo mogli l. 1959 niti pri domačinih v Hrašah niti v župnijskih matičnih knjigah zaslediti ne Šmonove Lenke, ne Hrastnikove Urše, ne Strehovčevega Tineta, ki bi bil 1959 star 74 let in bi mogel biti še živ, zagotovo pa bi se domačini spominjali harmonikarja (!).

Za nas, ki smo Marolta poznali, ga poslušali, bili njegovi sodelavci v inštitutu in ga spoštovali kot neomahljivega, za vse lépo in dobro zavzetega človeka, ki mu je več za resnico in pravico kakor za lastne koristi, za nas

¹⁸ Gl. Ivan Grafenauer, Lepa Vida. Študija o izvoru, razvoju in razkroju narodne balade o Lepi Vidi. Ljubljana - AZU, filoz.-filol.-hist. razr., Dela 4, 1943, str. 108.

¹⁹ Gl. opombo na str. 310 v knjigi Ivan Grafenauer, Kratka zgodovina starejšega slovenskega slovstva. Celje 1973.



France Marolt zapisuje med dekleti iz Predgrada 29. 8. 1940. Foto: Božidar Jakac.
 Iz fototeke Inštituta za slovensko narodopisje.

je odkritje ob Lepi Vidi pomenilo razočaranje, ki spodnese tla pod nogami in za zmeraj izpodkoplje zaupanje.

Nehote smo se začeli spraševati, kako je s podobnimi trditvami v Maroltovih prejšnjih objavah. Izkazalo se je, da se npr. na podatke o pesmi v obredju črnomaljskega Zelenega Jurija ni mogoče trdno zanesti, saj se kar preveč sklada s hrvaško turopoljsko varianto.²⁰

²⁰ Prim. »Tri obredja iz Bele Krajine« str. 17—18 in »Gibno-zvočni obraz Slovencev«, str. 54—55.

Bela krajina je bila Maroltu zelo pri srcu, ker se mu je razodevala kot območje, kjer se še dajo najti arhaične ostaline slovenskega glasbenega izročila in kamor ni segel vpliv nemške kulture. Metliški in predgrajski plesi, črnomaljsko kolo, Zeleni Jurij — v vsem tem je videl nekaj prabitnega. Vpliv Mannhardta, Frazerja in Lévy-Bruhla mu je zameglil pogled in branil, da bi bil presojal s trezno kmečko pametjo in ne iskal simbolike za vsako ceno, tudi v vsakdnjih pojavih ljudskega življenja.

To odseva zlasti očitno v članku »Živi spomeniki naših prabitnih rejev«, napisanem za Zbornik Zimske pomoči, ki je izšel v Ljubljani 1944. Na str. 470—488 je najprej z literarno vznesenostjo predstavil prleški ples čindaro ter metliško in črnomaljsko kolo, nato pa se razgovoril o »prabitni duhovnosti«, ki je »občestvenega značaja«, ki se ne ravna »po zakonih abstraktne logike« in katere izraz je ljudska glasbena kultura. To je bila kajpak govorica, kakršne dotlej v narodopisju nismo bili vajeni in je pri mnogih zbujala vsaj začudenje, Marolt pa se je čutil samozavestnega, prepričan, da odkriva zadnje skrivnosti ljudskega ustvarjanja.

Po koncu vojne je bil Glasbeno narodopisni referat z vsemi drugimi referati bivšega prosvetnega oddelka dodeljen novemu prosvetnemu ministrstvu, ki pa ga je s 1. jan. 1946 priključilo Akademiji za glasbo. To je bilo najbrž vzrok, da je njen profesor Dragotin Cvetko marca 1946 prosil Marolta, naj izdela pravilnik za »folklorni odsek« znanstvenega oddelka, ki se je 1948 preimenoval v »zgodovinsko-folklorni oddelek« in na katerem je Marolt potem do smrti deloval kot predavatelj za etnomuzikologijo. S šol. letom 1948/49 so bila predavanja v novih prostorih Glasbeno narodopisnega inštituta, kakor se je prejšnji referat začel imenovati po vojni. V začetku sept. 1947 se je preselil na Mestni trg 24/II in ob tej priložnosti dobil potrebno pisarniško opremo. Ureditev inštituta je postala zgled, na katerega so se ozirali ob ustanavljanju sorodnih inštitutov v drugih republikah Jugoslavije.

V novih razmerah je bilo spet mogoče začeti s terenskim delom in aprila 1946 je Marolt skupaj z Marijo Šuštar v Beltincih zapisoval prekmurske ljudske plesne. L. 1948 je bila ustanovljena »plesno-folklorna skupina«, ki so je sestavljali študenti ljubljanske univerze, podobno kot pred vojno APZ. »Njen namen naj bi bil, da iz izbranega folklornega plesnega gradiva poustvarja igre in plesne, in to v izvirni obliki ter očiščene vseh tujih primesi; s svojimi vzornimi nastopi naj bi znanstvena dognanja o našem plesu širila doma in pred svetom ter tako dvigala ugled samoniklega, gibno-zvočnega obraza slovenskega naroda.«²¹ Zdi se, da je bila skupina za Marolta to, kar je bil nekoč za pesmi APZ in za plesne predvojne festivalske prireditve (Belokranjski dan, Koroški dan...). Kakor je hotel z zborovskimi prireditvami odkrivati pravi značaj slovenske ljudske pesmi, tako naj bi skupina odkrivala izvorno podobo plesnega izročila. Že s tega vidika je razumljivo, da so prišli prvi na vrsto plesi s Koroškega in iz Bele krajine. Ziljski visoki rej je Marolt poznal, saj ga je slovenskemu občinstvu predstavil pred vojno s skupino ziljskih domačinov. Enako ni bilo težav z metliškimi plesi. O ziljskem svatbenem rejcu in svatbeni polki pa je kvečjemu slišal kaj pripovedovati. Čeprav si je iz samega pripovedovanja težko ustvariti pravo podobo plesa, saj je nezanesljivo celo, če plesne gibe kaže nekdo, ki ni dober plesalec, se je Marolt zanesel na svoje sposobnosti in »po spominu«, ob uporabi koroških melodij v Kuhačevi zbirki²² in tam navedenih skopih podatkih

²¹ Mirko Ramovš, Akademski folklorni skupina France Marolt, v: Ob 50-letnici ustanovitve Folklornega inštituta, Ljubljana 1984, 49—52.

²² F. S. Kuhač, Južnoslovenske narodne popevke. I—V, Zagreb 1878 do 1881, 1941.

Matije Majarja »rekonstruiral« ziljske svatbene plese.²³ Za prekmurske plese glede vira ni bilo zadrege, ker jih je l. 1946 lahko zapisal na terenu z melodijami vred. Šlo je le za primerno odrsko postavitve v dveh spletih. Inštrumentalno priredbo je pridržal sebi, koreografsko pa poveril Mariji Šuštar, ki je potem še do 1964 umetniško vodila skupino.

V zvezi s povojnimi prizadevanji za priključitev slovenskega dela Koroške k Jugoslaviji je bila objava »Koroškega zbornika« 1946. Zanj je Marolt prispeval razpravo z naslovom »Gibno-zvočni obraz slovenskega Korotana« (str. 345—382). Žal se je spet dal voditi svoji intuitivnosti bolj kakor trezni presoji in je mestoma ubral preveč polemičen ton, čeprav bi bil s stvarno, z dejstvi podprto kritiko avstrijske, Slovencem krivične narodopisne znanosti, bolj prepričljiv. Podobno kakor svojčas v »Treh obredjih iz Zilje« obravnava tudi tu prvi rej, le da bolj obširno, doda prikaz nekaterih »običajnih rejev« (med njimi Matjaževega z začetkom pripovedne pesmi o rešitvi Matjaževe žene Alenčice), omenja pesem o Mariji in brodniku kot »izredno potrdilo ostvarjalne sile in ohranjevalne žilavosti slovenskega Korotana« (čeprav je znana po vsej Sloveniji), govori o koroškem štiriglasnem petju, ki da je »dozorelo« »sredi prejšnjega stoletja« iz predhodnega dvoglasja in triglasja, nazadnje pa z njemu lastno ihto dokazuje nasilno ponemčevanje slovenskih pesmi na Koroškem. Iz okoliščin in vzdušja tistega časa je mogoče razumeti njegovo patetičnost, ki nemštvo enači z nacizmom, današnjemu bralcu pa je tako načelno zavračanje vendar neprijetno.

Za potrebe ljudske prosvete in šol je začel Marolt skupaj z Matijo Tomcem izdajati (pri Drž. založbi Slovenije) »Zbirko pokrajinskih pesmaric«. Prvi zvezek »Njav čez izaro« (Ljubljana 1948) s koroškimi pesmimi, prirejenimi za mladinski zbor, je uredil sam, 2. zv. »Igraj kolce« (Ljubljana 1948) z belokranjskimi pesmimi pa Tomc in 3. zv. »Pridi Gorenjc — vabi Dolenjc« (Ljubljana 1952). Potem je zbirka prenehala izhajati.

Junija 1949, neposredno po predavanju študentom Akademije za glasbo, je Marolta zadela delna možganska kap. Ko je bil še na bolniški postelji, je prišlo do osamosvojitve inštituta: julija 1949 se je ločil od Akademije za glasbo in bil kot posebna ustanova podrejen naravnost ministru za znanost in kulturo. Januarja 1950 smo zvedeli, da grozi inštitutu utesnitev in ker je bila pritožba zavržena, nova selitev. Za Marolta je to pomenilo veliko razburjenje in skrb, ker je kazalo, da bo inštitut prišel na slabše. Nemočen in bolan se je — kakor tolikokrat — čutil ogroženega v tistem, kar mu je bilo pomembnejše od lastnega življenja. Saj na svoje udobje ni nikoli mislil. Osebnost je bil skromen, zadovoljen z malim. Njegova prva skrb je vedno veljala inštitutu, stroki.

Zato je — brž ko je bilo mogoče — spet začel predavati. Svoja predavanja je Marolt zasnoval zelo na široko in globoko, v razlagah uhajal na stranpota k sorodnim in pomožnim strokam, da smo mu študentje včasih komaj sledili. Zahteval je, da sodelujemo, ne samo poslušamo in neredko smo pridrževali dih v zadregi pred svojo nevednostjo. Za Marolta ljudska glasba ni bila praznična židana ruta, marveč del vsakdanjosti, povezana tudi s trdoto življenja. Zato je bil v svojih pojasnilih dostikrat drastično nazoren in so ga nekateri med nami napak razumeli, se celo pohujševali. Včasih je bil hud, da se je vse kresalo, drugič se je razgovoril in smo vsi skupaj pozabili gledati na uro. Rad nas je imel, svoje študente, in že vnaprej namenil vsakemu svojo nalogo v korist slovenski etnomuzikologiji in slovenski kulturi, v kateri naj bi ljudska glasba imela ustrezno mesto. Zanimal se je za vsakega izmed nas, ki smo bili le majhno krdelce. Imel je

²³ Mirko Ramovš, Slovenski ljudski plesi Koroške v priredbi Franceta Marolta, v: Vascit pr Zile, Celovec 1976/77.

posluš tudi za naše zasebne skrbi in tegobe. Znal je biti prijeten družabnik, otroško pristrčen, hudomušen in z igrivo domisljico sprostiti napetost v ozračju ali morečo puščobo, ki jo včasih prinese neizogibno arhivsko delo v inštitutu. Kdor ga ni poznal поблиže, ni mogel slutiti, da se za zunanjim, viharnim videzom skriva nežno čuteče srce.

Pisal je težko in počasi. Imela sem priložnost sodelovati, ko je sestavljal svoje poslednje delo, referat za mednarodni folkloristični kongres v Opatiji sept. 1951. Poleti 1950 je moral spet leči, zato referata ni mogel pisati sam, le iztočnice si je pripravil, nato pa besedilo narekoval. Pisati po njegovem nareku je pomenilo soustvarjati, ne čakati, kaj bo povedal. Tehtal je vsak stavek, vsako besedo. Ker je glasno mislil in terjal sodelovanje, sem se takrat ob njem naučila, kako se je treba truditi, da izraziš natanko tisto, kar misliš, da poiščeš besedo s pravim pomenom in se ne spustiš v prazno, učeno zvoneče leporečje.

Referat, ki ga je namenil za kongres, naj bi bil celosten prikaz slovenskega glasbenega in plesnega izročila. Z njim in z nastopom skupin, ki so bile izbrane na terenu, naj bi se Slovenci predstavili mednarodni strokovni javnosti in dokazali, da v ničemer ne zaostajamo za drugimi narodi. Lahko bi rekli, da je Marolt v referatu izpovedal svoj credo in v njem podal vsa svoja spoznanja o slovenski folklori.

Takoj na začetku pravi, da nastajajo folklorni pojavi anonimno, »po spominu improvizirano«, da gre pri njih za »živo, tradicijsko, gibno-zvočno snovanje«. Nosilec slovenske folklorne tradicije mu je »delovno ljudstvo«, ki da je moralo »svoje pridobitno opravilo [. . .] prilagoditi geofizični strukturi svojega ozemlja«. Zato so se razvili trije izraziti pokrajinski ljudski tipi: gorjanec-hribovec-poljanec (tj. ravninec). Značilno za Maroltovo gledanje je tudi, da postavlja »nasproti razumsko ustvarjajoči pameti« šolanin umetnikov »primitivni svet«, ki da je »v svoji folklorni izraznosti ostal v nagoni čutnosti in čustveni pameti«, pri »primitivnem ostvarjanju, ki se logične spoznavnosti in razumske kontrole ogiba«. Vpliv Lévy-Bruhla je tu očiten. »Primitivno« Maroltu ni nekaj vrednostno nižjega ampak zgolj drugačno. Podobno je »ustvarjanje« vezal na t. i. stilno umetnost, »ostvarjanje« pa na ljudsko in mu je pomenilo nekaj kot uresničenje, realizacijo. Čeprav se Maroltovo gledanje lahko zdi pretirano ali enostransko, pa je vendar imel prav v tem, da ljudska kultura ni manj vredna od »visoke«, marveč drugačna in je zato ni mogoče presoјati z merili »stilne kritike«. Torej jo raziskuje posebna znanost. Izraza »etnomuzikologija« Marolt še ni poznal²⁴ pač pa je v strokovni literaturi naletel na »vergleichende Musikwissenschaft«, saj izrecno pravi, da gre »pri opazovanju in ugotavljanju folklornih funkcij [. . .] za probleme, ki jih načenja in raziskuje komparativno glasboznanstvo«.

Po teoretičnem uvodu se je Marolt v svojem referatu lotil najprej prikaza slovenskih ljudskih plesov, ki jih deli na gorjanske, hribovske in poljanske. Čeprav oblikovanost okolja nedvomno vpliva na človeka, na njegovo gibnost, ker pač bolj ali manj pogojuje njegove življenjske okoliščine in dejavnost (npr. planšarstvo v goratem svetu, velika polja v ravninskem ipd.), je šel Marolt vendar predaleč, ko je oblike in značilnosti plesov vezal izključno na gibnost gorjanca-hribovca-poljanca. Namesto da bi bil izhajal iz gradiva, je najprej postavil teorijo in potem skušal ples — kolikor jih je poznal — uvrščati v naprej pripravljene predalčke. Pri tem ni imel vedno srečne roke. Kasnejša raziskovanja so marsikaj ovrgla.²⁵

²⁴ Prvi ga je uporabil Jaap Kunst v podnaslovu svoje knjige *Musicologica*, ki je izšla 1950.

²⁵ Gl. Mirko Ramovš, *Plesat me pelji*. Ljubljana 1980, Uvod, str. 42–44.

Zaradi pepričanja, da se »v ljudskem petju funkcija govora homogeno spaja z melično funkcijo«, je v referatu podal tudi značilnosti slovenskih narečij. Sicer se je pri tem naslonil na dognanja Frana Ramovša, vendar pa dodajal še svoje domneve o vplivu »geofizične strukture slovenske zemlje« na podobo »slovenskih narečij-nazvočij«. Premalo je upošteval, da ima jezik svoje razvojne zakonitosti.

Po R. Lachu je prevzel misel o »prenagibu repetitive-variacije-imitacije« kot ustvarjalnem dejavniku.²⁶ Navajal primere, ki naj to ponazorijo, najprej iz otroškega sveta, nato iz izražanja odraslih. Marsikaj v ljudskem besednem in glasbenem izročilu gotovo izhaja iz tega načela, vsega pa se iz njega ne dá razložiti.

Čeprav je že l. 1944 izšla Grafenauerjeva razprava o ritmičnih oblikah v slovenski ljudski pesmi,²⁷ se Marolt v svojem referatu nanjo ni oziral, marveč je povzel samo Grafenauerjeva izvajanja o pripovedni dolgi vrstici iz razprave o Lepi Vidi. Njegovi predstavi o prvotnejšem »pnevmatičnem petju« — tu mu je bilo najbrž pred očmi to, kar imenujemo rubato-ritem²⁸ — ustrezala Grafenauerjeva domneva, da se je ritem najstarejše verzne oblike ravnal po stavčnih in ne po zlogovnih poudarkih. Če se je Grafenauer preveč zanašal na literarne zapise ljudskih pesmi in razvoj verznihih oz. kitičnih obrazcev v umetni poeziji — kot da to nujno velja tudi za ljudsko! —, je Marolt preveč zaupal svoji intuiciji. Tako sta podpirala drug drugega, ne da bi bila spoznala pravi značaj »pripovedne dolge vrstice«, ki je v resnici »lirski deseterec«, kakor je pozneje ugotovil V. Vodusek.²⁹

Odstavek o ritmiki slovenskih pesmi je bilo zadnje, kar je Marolt še sam oblikoval za referat in sem pisala po njegovem nareku. Bilo je zgodaj popoldne, 6. aprila 1951, ko sem odhajala iz njegove bolniške sobe, prepričana, da bova jutri nadaljevala. Kakor vsak dan sem se od vrat še enkrat ozrla, ker je zmeraj prijazno pomahal v slovo. Tokrat tega ni storil in nenadoma se mi je zazdel nekam drugačen. Spreletelo me je kakor zla slutnja. Ko sem se prihodnje jutro na inštitutu pripravljala, da pojdem k Maroltu domov (Stari trg 28), je kakor strela z jasnega prišlo sporočilo: »France je ponoči umrl!« Našla sem ga na postelji z zaprtimi očmi, kakor bi spal. Sedla sem na svoj prostor in se zazrla v njegovo obličje, ki ga je osvetljeval plamenček sveče na nočni omarici. Kar nisem mogla verjeti, da sedim zdaj ob njem na mrtvi straži, ko sva se še včeraj živo pogovarjala in delala. Pomislila sem, da se zunaj prebujata pomlad, a ne več zanj...

Pomlad že prišla bo,
tebe na svet ne bo,
te bodo djali
v to črno zemljo...

Kaj zdaj? Ali naj dopustimo, da Slovenija na mednarodnem kongresu ne bo zastopana? Sklenili smo, da v inštitutu referat dokončamo po njegovih

²⁶ Prim. Robert Lach, *Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur*. Wien-Leipzig 1925 (Akad. d. Wiss. in Wien, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte, 201, Bd. 2. Abh.).

²⁷ Ivan Grafenauer, *Najvažnejše ritmične oblike v zgodovini slovenske narodne pesmi*, v: *Etnolog* 16, Ljubljana 1943 (1944), 43—60.

²⁸ Pri rubato-ritmu je osnovna mera sicer zaznavna, vendar pevci pohitevajo in vlečejo melodijo, da se zdi ritem nekako razblinjen. Da tu ne gre za neznanje ali nenadarjenost, ampak za poseben stil petja, se vidi po tem, ker more tako peti tudi skupina pevcev, vsi enako občuteno.

²⁹ Valens Vodusek, *Arhaični slovanski peterec-deseterec v slovenski ljudski pesmi*, v: *SE* 12, Ljubljana 1959, 181—202.

zapiskih in osnutkih, saj nam je načrt bil znan. Preostala sta namreč samo dva odstavka: o načinu petja in o inštrumentalni glasbi.

Podobno kakor je Marolt po zgledu narečij za jezik »ugotovil« za plesne tri »nagibja« (gorjansko-hribovsko-poljansko), je za način petja »odkril« »nazvočja«, pet po številu: osrednje, koroško, panonsko, primorsko in belokranjsko. V resnici ne pojejo povsod po Slovenskem enako, saj je prav raznovrstnost v vseh pogledih ena temeljnih značilnosti na našem etničnem ozemlju. Vendar pa razlike niso tolikšne, da bi mogli potegniti natančne meje. Zelo veliko je tudi skupnega, vseslovenskega. Škoda, da Marolt v svojem času ni mogel toliko hoditi po terenu, kakor je bilo mogoče nam kasneje in da ni imel možnosti za zvočno snemanje, ki šele razkrije vse značilnosti ljudskega petja, zlasti večglasnega. Tako pa je ugotavljal značilnosti na podlagi enoglasno zapisanih primerov ter se zanesel na svoje vtise ob spominu na večglasno petje, kolikor ga je kje slišal. Nedvomno je iz neposrednega opazovanja pravilno opisal način fantovskega večglasnega petja, ki da »se ne ravna po pravilih umetne harmonije [...] marveč je svojska improvizacija po ustnem izročilu.«

Izraz »nazvočje« je bil — enako kakor »nagibje« — domiselno narejen in bi ga bilo mogoče uporabiti tam, kjer gre za izrazito drugačnost petja po območjih, npr. zgolj enoglasno proti večglasnemu, praviloma spremljano z glasbilom proti petju brez spremljave ipd. Podobno bi bil izraz »nagibje« sprejemljiv kot termin za bistveno označitev plesnega gibanja, npr. ples v paru z gibanjem vsega telesa proti skupinskemu kolu, kjer so razgibani le koraki, život pa ostaja tog. Tako kot je mislil Marolt, da se namreč plesi razlikujejo glede na goratost ali ravninskost ozemlja, pa izraz nagibje ne ustreza. Čeprav nikjer izrecno ne trdi, da nagibje in nazvočje sovpadata z narečjem, pa je to misel vendar mogoče razbrati med vrsticami. Danes vemo, da to ne drži, da takega soglasja med govorom, petjem in plesom ni.

Pomanjkanje terenske prakse se kaže tudi v Maroltovi razmejitvi nazvočij, ko npr. v nobeno ni uvrstil Tolminskega, Beneške Slovenije in Rezije, v primorsko nazvočje samo »slovensko Istro in deloma Belo krajino«, ko v belokranjskem nazvočju ni poznal »pretekanja« v petju kresnih pesmi. Da ni vedel za arhaično rezijansko dvoglasje, je razumljivo, saj so prvi zvočni posnetki šele iz l. 1963, prejšnji zapisi pa tega ne kažejo.

Čeprav je za ljudsko snovanje odklanjal razumsko logiko, ki uravnava ustvarjanje v umetni glasbi, je vendar trdil za koroško nazvočje, da so se »najstarejše melodije ubirale enoglasno« in da se »novejše melodije peteroglasno poliodirajo«, se pravi, da je šel razvoj tako kakor v umetni glasbi. S svojo izredno glasbeno nadarjenostjo pa je tudi v koroškem izročilu zaznal sledove pentatonike, kar je dosti kasneje na podlagi analize zvočnih posnetkov ugotovil V. Vodušek.³⁰

Zadnji del referata naj bi obravnaval inštrumentalno glasbo. Medtem ko smo se mogli za predstavitev pesemskega izročila še opreti na bolj ali manj izdelane formulacije, deloma iz njegovih predavanj na Akademiji za glasbo, deloma iz ohranjenih osnutkov za nameravane objave, smo bili za predstavitev inštrumentalne glasbe v zadregi. V zapaščini je bilo le gradivo z nekaj osnutki za študijo »Primitivna zvočila — godčevstvo«. Iz tega smo poskušali povzeti, kar se je dalo. Zato je ta del referata najbolj sporen in so v njem ostale nedokazljive trditve (npr. o »čóstimaju« kot posebnem glasbilu, o godčevskih sestavih, o pojavu tamburašev ipd.)

Referatu dodano gradivo, tj. notne primere in skice je pripravil Marolt sam, fotografije pa so bile vzete iz fotografskega arhiva inštituta.

³⁰ Valens V o d u š e k, Pentatonika — izhodišče razvoja slovenske ljudske glasbe, v: Traditiones 19, Ljubljana 1990, 89—98.

Na kongresu v Opatiji je referat prebral Maroltov naslednik v inštitutu Valens Vodusek, objavljen pa je bil l. 1954 kot 3. zv. serije Slovenske narodoslovne študije z naslovom »Gibno-zvočni obraz Slovencev«. Istega leta je bil kot 4. zv. objavljen še rokopis »Slovenski glasbeni folklor«, ki smo ga našli v zapuščini kot edino dokončano delo (poleg mnogih začetih). Kaj bistveno novega ne prinaša. Morda bi bilo celo boljše, da ne bi bil izšel, saj tudi v njem ni vse nesporno.

V prvih letih po smrti nam je bil Marolt kot izredna osebnost še preveč živo pred očmi in spoštovanje do njegovega znanja ni dopuščalo niti najmanjšega nezaupanja, še manj kakšne dvome v resničnost njegovih trditev. Hkrati pa smo imeli sodelavci inštituta premalo terenskih izkušenj in strokovnega znanja, da bi bili mogli kritično presojati Maroltova izvajanja in sprevideti, da ga je marsikje vodila njegova fantazija, da je marsikdaj sklepal prehitro in preveč drzno, da se na vse podatke ni mogoče zanesti, da je bilo to in ono samo domneva in da ni bilo vse zapis, kar je bilo tako označeno.

Danes moremo njegovo delo presojati kritično, že zaradi časovne odmaknjenosti, deloma zaradi odkritij in ugotovitev v zadnjih letih, zaradi temeljitejšega poznavanja našega izročila, zaradi boljših možnosti za primerjavo z izročilom drugih narodov in ne nazadnje zaradi napredka v stroki. Morda pa smo lahko prav zato do Marolta pravičnejši in znamo bolj ceniti tisto, kar je nesporno dobro, ne da bi se preveč ustavljali ob onem, kar je napak mislil ali zapisal.

Eno je gotovo, je nesporno dobro: ustanovitev inštituta in delovni načrt zanj. Brez Marolta bi ne bilo ustanove, ki je bila dobrih 20 let kot Glasbeno narodopisni inštitut znana in priznana po vsej Sloveniji pa še prek njenih meja, ki je po svojih sodelavcih uživala sloves v mednarodni strokovni javnosti. Temelji, ki jih je postavil Marolt, so trdni, saj smo na njih mogli zidati vse do danes in bo mogoče tudi v prihodnje. Smernice, ki jih je začrtal, so ohranile veljavo, čeprav se današnji način dela razlikuje od njegovega, čeprav se odpirajo novi vidiki, zbuja nova zanimanja. Zbiranje in raziskovanje glasbenega izročila ter objavljanje gradiva in izsledkov, kar je Marolt postavil za nalogo svojemu inštitutu, ostaja trajna naloga slovenske etnomuzikologije. O njunem pomenu za slovensko kulturno dediščino ni nobenega dvoma. Z Inštitutom si je Marolt postavil trajen spomenik, zato veljajo tudi zanj pesnikove besede, da bo v delih svojih živel večno.

Zusammenfassung

FRANCE MAROLT (1891—1951)
(ZUM 100-JÄHRIGEN GEBURTSTAG DES SLOW. ETHNOMUSIKOLOGEN)

Zu seinen Lebzeiten war France Marolt bekannt und geehrt als Dirigent des Männerchors, welcher durch die vorbildliche Interpretation der Volksliedbearbeitungen geschätzt war. Doch viel wichtiger und für die slowenische Kultur bedeutender war Marolts Gründung des Instituts für Volksmusikforschung (1934), das er bis zu seinem Tode auch geleitet hat.

France Marolt, geboren 1891, war der Sohn eines Volksschullehrers. Beide Eltern waren musikalisch, der Vater auch Volksliedsammler und Mitglied bzw. Leiter eines Sängerkhore. Den ersten Musikunterricht bekam der Junge schon im Vaterhaus. Das Gymnasium besuchte er in Ljubljana. Nach dem Abitur (1912) musste er zum Militär und war während des Ersten Weltkrieges an der Front, wo er schwer verwundet wurde. Als Invalide kam er 27-jährig heim und widmete sich der Musik als Leiter eines Männerquartetts und später des oben genannten Männerchors.

Vermutlich hat die Freundschaft mit dem Kunsthistoriker und Musikwissenschaftler Stanko Vurnik Marolt zur Volksliedforschung geführt und ihm die nötigen theoretischen Kenntnisse vermittelt. Sonst wäre es schwer denkbar, dass er 1934 der Glasbena matica (Musikverein) einen fertigen Plan für das Institut für Volksmusikforschung, das im ihren Rahmen wirken sollte, vorzulegen imstande wäre. In diesem Plan bestimmte er als die Grundaufgaben zunächst das Sammeln vorhandenen handschriftlichen und gedruckten Belege, ihre Katalogisierung und Erforschung, das Aufzeichnen bzw. Aufnehmen der Volksmelodien auf dem ganzen slowenischen ethnischen Gebiet, schliesslich das Publizieren von Sammlungen und Forschungsergebnissen.

Obwohl eigentlich ohne musikwissenschaftlicher Schulbildung, war Marolt ein weitblickender, erfolgreicher Leiter des Instituts und Autor von Abhandlungen, die zu seiner Zeit mit Recht Aufsehen erregt haben. Heute weiss man, dass er sich oft durch seine Intuition zu nicht nachweisbaren Behauptungen verführen liess und mehr seiner schöpferischen Phantasie als der nüchternen Überlegung vertraute. Er war eine ausserordentliche Persönlichkeit, voll von künstlerischem Schaffensschwung, weniger rational als gefühlsbetont denkend, besonders wenn es um die Volkskultur seiner Heimat ging, bis zur Leichtsinnigkeit alles slowenische liebend, temperamentvoll, äusserlich rau, doch innerlich zartbesaitet.

Nach der Gründung des Instituts war er bemüht, die überlieferte Volkskultur der Öffentlichkeit durch verschiedene Veranstaltungen darzustellen. Nach dem Zweiten Weltkrieg übernahm er (1948/49) die Vorlesungen an der neugegründeten ethnomusikologischen Abteilung der Musikhochschule. Im denselben Jahr gründete er eine Volkstanzgruppe, deren Mitglieder die Universitätsstudenten waren. Sie trägt heute Marolts Namen und gilt für die beste, erfolgreichste Volkstanzgruppe Sloweniens.

Im Juni 1949 erlitt Marolt nach einer Vorlesung einen Schlaganfall. Er erholte sich zwar und konnte im Herbst wieder mit seiner Arbeit beginnen, bis ihn die Krankheit erneut niederwarf. So konnte er das Referat für den bevorstehenden internationalen Folkloristenkongress des I.F.M.C. in Opatija 1951 nicht fertig schreiben. Den vorletzten Kapital diktierte er vom Krankenbett aus. Nach seinem Tode (7. Apr. 1951) wurde der Text nach seinen skizzenhaften Aufzeichnungen beendet. Marolts Nachfolger im Institut Valens Vodušek referierte in Opatija stellvertretend, im J. 1954 aber publizierte man diesen Referat in der Serie »Slovenske narodnoslovne študije« (die noch Marolt angefangen hat) als 3. Bd. unter dem Titel »Gibno-zvočni obraz Slovencev«.

Diese Darstellung der slowenischen Überlieferung im Tanz, Wort und Musik könnte man als eine Art Marolts ethnomusikologisches Credo betrachten. Er beginnt mit der Beschreibung der drei Typen von Volkstänzen, bedingt durch die Gestaltung des Bodens (Berge-Hügellandschaft-Ebene), geht zur Schilderung des Einflusses der Mundarten über und schliesst mit den fünf Typen der Musik-Dialekte. Die Forschungen in nachfolgenden Jahrzehnten brachten Erkenntnisse, die zu manchen Berichtigungen der Behauptungen Marolts führten. Manches konnte nicht mehr aufrecht erhalten bleiben. Doch Marolts Verdienste für die Volksmusikforschung in Slowenien konnten damit nicht vermindert werden. Das Institut, über 20 Jahre eine selbständige Institution, heute (seit 1972) dem volkskundlichen Institut an der Akademie der Wissenschaften angegliedert, blieb nach wie vor Zentrastelle für die Volksmusikforschung und erfreute sich eines Ansehens daheim und in den ausländischen Fachkreisen.