

Izrazi ljudske glasbene teorije na Slovenskem

Ljudsko petje je kot del duhovne ljudske kulture Slovencev že dolgo trden dokaz slovenske narodne samobitnosti. Prav radi se namreč pohvalimo, da je naše večglasno petje nekaj posebnega v primerjavi s pevskim glasbenim izražanjem v drugih kulturah Evrope in celo sveta. Te trditve nam vsakakor potrjujejo tonski posnetki slovenskega ljudskega petja, ki jih hranita Sekcija za glasbeno narodopisje ISN ZRC SAZU in arhiv Radia Slovenija. Posnetki s celotnega slovenskega etničnega prostora pričajo o razširjenosti večglasja, ki se je, ne glede na razlike med posameznimi območji, uspelo obdržati vse do danes.

S slovensko ljudsko pesmijo so bile vedno povezane šege in navade, v okviru njih se je pesem ohranjala in seveda tudi nastajala. Hkrati s pesmijo samo, njenim nastajanjem, razvojem in navsezadnje tudi spreminjanjem ter izginjanjem iz vsakdanjega življenja je tesno povezano zavestno in podzavestno dožemanje pevskega izročila (repertoarja, načina petja itd.). Vse to prinaša nosilcu mnoge koristi: od otroštva dalje je to zanj šola mimo šole, nenasilna krepitev spomina, razvijanje razumskih sposobnosti itd.

Doslej se je folkloristika na področju raziskovanja ljudske pesmi ukvarjala predvsem s problematiko besedila (vsebinsko in oblikovno), nekatere glasbene plati (način in tehnika petja, pevsko izrazje, estetski kriteriji oblikovanja glasu itn.) pa so skoraj praviloma ostajale v ozadju. Deloma je to razumljivo, saj so menili, da je pevsko izražanje formalno glasbeno nešolanega ljudstva »ona vrsta kolektivnega umetnostnega izročila, ki jo v ustvarjanju, prevzemanju in izvajanju označuje pretežno podzavestna, instinktivna in zato improvizatorična dejavnost za razliko od zavestne, organizirane, šolane in fiksirane dejavnosti umetne glasbe.«¹ Te značilnosti ljudske kulture naj bi bile torej »njeni glavni konstitutivni znaki v vseh pano-

¹ Valens Vodušek: Predmet in namen etnomuzikologije, Glasnik SED II, Ljubljana 1959, št. 2, str. 10.

gah: besedni, likovni, glasbeni umetnosti in prav tako v običajih.«² V predgovoru k zbirki Slovenske ljudske pesmi I pa je Vodušek zapisal, da »najdemo v ljudski glasbi ponekod zgrajene brez slehernega premisleka in teoretičnega znanja posebne sisteme, ki nimajo vzorca v nekem umetnem glasbenem sistemu, pa so vendar toliko zapleteni, da so komaj ali le s težavo dostopni šolanemu glasbeniku, medtem, ko pomenijo domačinom element, v katerem se gibljejo kot ribe v vodi...«³ Še v večji meri priznava ljudski glasbi teoretično izvirnost Radmila Petrović, ko pravi: »V ljudskem petju ni nič prepuščeno naključju. Redkokdaj se je pelo, ne da bi se vedelo zakaj. Če pa so pevci vedeli, zakaj morajo peti, potem so vedeli tudi, kaj morajo peti. Glede na to, da so vedeli tudi, kako je treba peti, lahko rečemo, da so imeli ljudje jasno predstavo o svojem glasbenem izražanju. Ne pretirano bogata, ampak jasna in konkretna ljudska glasbena terminologija osvetljuje na eni strani ljudsko znanje o lastni glasbi, na drugi strani pa kaže na glasbeno zavedanje v celotni ljudski kulturi.«⁴

Namen tega spisa, ki se opira na dolgoletne terenske raziskave sodelavcev Sekcije za glasbeno narodopisje ISN ZRC SAZU, je potrditev obstoja etno-teorije tudi na Slovenskem. Izsledki, ki jih želim tu predstaviti, so plod skrbnega pregleda terenskih zvezkov in delno tudi poslušanja posnetkov s terenskih snemanj. Kažejo predvsem naslednje: zelo pisano paleto izrazov, razširjenih med ljudskimi pevci, ki jih ti uporabljajo za sporazumevanje pri petju, in dokaj izdelane estetske kriterije, od katerih je zelo odvisno izvajanje pesmi. Res je torej, da ljudski pevci formalno niso glasbeno izobraženi, nikakor pa ne drži, da je vse v ljudski glasbi brez slehernega premisleka in nekega »teoretičnega« znanja. V ljudski glasbi sta prisotna tako premislek kot teoretično znanje, saj prav to omogoča pevsem glasbeno izražanje. Seveda je pri tem vse podrejeno izročilu, skozi čas izdelanim in priznanim kriterijem (ki se seveda lahko tudi spreminjajo), podobno kot v umetni glasbi. Razlika je v tem, da sta »ljudska glasbena teorija« in terminologija ravno tako predmet ustnega izročila, kot je predmet ustnega izročila glasba sama. Težko bi se strinjal s trditvijo, da takega izročila ni, da je v ljudski ustvarjalnosti vse podrejeno neki sproti improvizaciji in instinktu. Razlika med ljudsko in umetno glasbeno teorijo in terminologijo je torej v tem, da se prva ohranja pri življenju s pomočjo ustnega izročila, druga pa s pomočjo zapisane besede in šolskega sistema.

Raziskovanja v tej smeri nam razkrivajo, da je vsaj del izrazov v slovenskem ljudskem pevskem izročilu rezultat nešolane pevske prakse in niso privzeti iz umetne glasbe. Morda tega ne moremo trditi za vse izraze, lahko pa za tiste, ki tudi sicer izhajajo iz naravnega človeškega dožemanja sveta in življenja.

Zanimiva skupina izrazov, ki jih lahko zasledimo na celotnem slovenskem etničnem ozemlju, se nanaša na t. i. materialno pojmovanje melodije, petja in glasu sploh. Prvo tovrstno skupino bi najbolje predstavil izraz »zvijati«. Iz ust ljudskih pevcev slišimo naslednje besedne povezave: »mati so prav čudno peli, so čudno zvijali«, »bolj se mora zvijati« ali »na posluš je šlo po valovih«. Informatorji so s tem mislili razgibano, »zavito« melodijo, ki je predstavljala spominsko in izvajalsko

² Valens Vodušek: Ali in kako definiramo »ljudsko« kulturo kot predmet etnologije, Glasnik SED IX, Ljubljana 1968, št. 4, str. 2.

³ Slovenske ljudske pesmi I, Valens Vodušek: Predgovor. Kaj je slovenska ljudska pesem, Ljubljana 1970, str. 12.

⁴ Radmila Petrović: Srbska narodna muzika. Pjesma kao izraz narodnog muzičkog mišljenja (doktorska disertacija objavljena na FF v Ljubljani), Ljubljana 1985, str. 119.

težavo. V drugo skupino bi kazalo uvrstiti izraze kot so: »pobrat, vzeti, ujeti, znajti = najti, voziti, zarivati, potegniti, vleči, zatekati, vzdigniti, uteči, rezati, pritisniti, skupaj udariti, ubirati, voditi in priložiti, stegniti, napeti« itd. Te besede najdemo v naslednjih povezavah: »viže ne morem pobrat, mi uhaja na drugo pesem; ta mi je glas vzela (zmotila jo je z drugo vižo, da je prejšnjo pozabila); sem jo znajdla (spomnila se je napeva); ne morem melodije pobrat; čakte, da bom dost nizku ujela; ta jih je vozu naprej (ker je bil dober je pel naprej, op. avt.); lepša je tista, ki se na dolg potegne (tista, ki se počasi poje, op. avt.); ta je huda, tak na visoko vleče; jo pa skupaj vzdigneva; pri ženskah se prej glas uteče; jih bomo še dost zvozil skupaj; čisto po domače sva jo urezala; bo na cvik pritisnu; ker prvo vodi, te čez tudi potegnem; za tabo jo lahko ubiram; jaz jo bom vozu, ti jo boš čez prepev; zdej sem jo po stegnila (ko je zapela pesem do konca, op. avt.); mora prek stopiti (čez peti, op. avt.).«

Omenjeni izrazi in besedne zveze, ki jih pevci uporabljajo, ko komentirajo svoje petje ali pri medsebojnem sporazumevanju, nam dajejo občutek, kot da gre pri tem za materialni svet. Če bi poskusili kateregakoli od izrazov vzeti iz konteksta stavka ali besedne zveze, v kateri se pojavlja, nam ne bi bilo več jasno, da gre za dogovarjanje pevcev o načinu izvajanja neke pesmi. Ta »materialni« jezik je nadvse presenetljiva in hkrati zelo učinkovita pomoč pri sporazumevanju v polju neotipljivega, zgolj slišnega sveta zvoka. Občutek imam, da si pevci napev oz. melodijo zares predstavljajo kot nekakšno valujočo vrv, ki se suče gor in dol, kakor pač zahteva spomin in se, če pevci niso dovolj upeti in pozorni, tudi zaplete. Drugače pa, kakor pravi informatorka z Dolenjskega, »se je kar samo odmotavalo, če je stric začel.«⁵

Ta vrv pa je lahko tudi tanjša ali debelejša. S tem občutkom je povezana naslednja skupina izrazov, za katere lahko upravičeno domnevamo, da izhajajo iz instrumentalnega glasbenega izročila. Če je npr. pevec izjavil: »to je predebelo, jaz ne morem nič zraven«, je s tem mislil povedati, da je pesem začeta intonacijsko prenizko in on ne bo mogel peti. V Benečiji pravijo, da »mora biti t i n k o n a p e t o« in mislijo pri tem enako kot na Gorenjskem, ko menijo, da je treba »čez napeti«. Za izraza kot sta »debelo« in »tenko« velja, da sta razširjena povsod po Sloveniji in se morda navezujeta na strunska glasbila, kjer se debelejša struna oglašuje nižje, tanjša pa višje in ju je treba za višjo uglasitev še »napeti«. Mogoča je tudi razlaga s pomočjo pihalnih glasbil. Tudi tu velja, da se tanjša piščal oglašuje višje, debelejša pa nižje.

Človek si torej pri razlaganju nematerialnih pojavov vedno išče primerne izraze v stvarnem, oprijemljivem materialnem svetu, katerega del je tudi sam. Izraza »zgoraj« in »spodaj« za višjo in nižjo pevsko intonacijo prav lahko pomenita občutke pevca pri petju. Seveda je mogoča tudi trditev, da se izraza uporabljata zaradi ustaljene prakse notnega zapisovanja, kjer so višji glasovi zapisani v notnem črtovju višje in obratno. To poimenovanje naj bi sčasoma prešlo tudi med ljudsko pevsko izrazoslovje, in to morda šele pod vplivom zborovskega petja, ki se je posebej v prejšnjem stoletju močno razmahnilo. Druga predpostavka pravi, da sta izraza samo ustrezna prevoda italijanskih besed »sopra« in »basso«, ki naj bi kot ustrezna sloven-

⁵ Citirano iz terenskega zvezka, ki ga hrani Sekcija za glasbeno narodopisje ISN ZRC SAZU. To gradivo je dostopno le ozkemu krogu ljudi, zato bom pri podobnih citatih izpuščal navedbe številke TZ, strani itd.

ska prevoda prešla v ljudsko rabo. Tretja domneva pa je: kdor se s petjem ukvarja, ve, da se višje odpeti toni oglašajo ali bolje rečeno »rezonirajo v glavi«, torej zgoraj, nižji pa bolj v prsnem košu oz. spodaj, kar morda pevec lahko občuti. Seveda tretja ugotovitev druge ne izključuje, saj izhajata po mojem mnenju obe iz istega problema. Menim pa, da bi šlo v primeru prevzema izraza iz zapisane glasbene literature za popačenje (kar tudi opazimo, npr.: pos = bas) in ne za prevod.

Vsi do sedaj omenjeni izrazi nas prepričujejo, da imajo ljudski pevci kar smiselno izdelane predstave o tem, kako naj neka pesem zveni, kakšna naj bo intonančna višina zapete pesmi (seveda ne moremo govoriti o vedno enaki absolutni tonski višini, temveč o sposobnosti dogovora, ki pripelje do ustrezne izvajalske realizacije), da bo lahko vsak od njih pridal svoj glas. Ker pa se pri petju ne da nič prijati ali videti, saj imamo opraviti samo z občutki, si je človek za olajšanje sporazumevanja omislil izposojjo izrazov iz materialnega sveta, s pomočjo katerih si ustvarja odgovarjajočo predstavo.

Večkrat je bilo do sedaj v zvezi s slovenskim ljudskim petjem zapisano, da Slovenci pojemo posebno vrsto večglasja in da je enoglasno petje pri nas redkost. V terenskih zapiskih v zvezi s tem najdemo precejšnje število najrazličnejših opazk ljudskih pevcev, ki se nanašajo na enoglasno oz. večglasno petje. Opazil sem, da imajo Slovenci do enoglasnega petja izredno ponižujoč in odklonilen odnos. Zanje je ta vrsta petja manjvredna in vsekakor preprostejša, vendar pa presenetljivo tudi težja. To, da je enemu samemu pevcu težko peti, nam pričajo izjave kot so: »Je pretežka viža, da bi jo en sam pel. Je težka, kot bi en koš kamna nesu; na samo eno sapo je težko pet, če smo vsaj eni štirje, je drugače; če je več glasov, en drugega podpre, če ne je hudo peti; sama težko pojem, če bi bila skupina bi laže pela« in še: »En sam težko poje! Samo, da sta dva. Ti naprej poješ, drugi ti pa pomaga na čez. Ne trpiš, ker ti pomaga z glasom, če si sam, se pa napenjaš.« V omenjenih izjavah pride do izraza tista značilnost slovenske duše, o kateri pravi Julijan Strajnar, da je nekakšen »individualni kolektivizem«. »Pri ljudskem večglasnem petju imamo v tistem hipu, ko pojemo z drugimi, že tudi rezultat. Pri takem petju se individualno in hkrati kolektivno delo, to je petje, podreja individualni in kolektivni glasbeni predstavi o določeni pesmi. Vsak sodelujoči je tudi takoj soodgovoren za dobro ali slabo skupinsko delo — petje.«⁶ Videti je, da je ta občutek kolektiva ljudskim pevsem še kako potreben pri njihovem individualnem izražanju, ker čutijo, da pride njihov osebni delež najbolj do izraza prav pri skupinskem petju. Prav zaradi tega je večglasno petje pri Slovencih tako v čislih, kot je enoglasno nepriljubljeno. O tem nas prepričuje naslednje izjave pevcev: »Če bi nas bilo več, se lepo sliši, tako pa grdo, ker je solo!« Ali v šali: »Tukaj imajo ljudje tako radi večglasje, da če dva otroka hkrati zibajo, vsak v drugem glasu joka!«. Negativen odnos do enoglasnega petja izražajo tudi sledeče misli: »Francozi pojejo vsi eno, kakor žabe: rega, rega; take pesmi smo peli kar takole (= enostavno, mišljeno je enoglasno, op. avt.); ni lepo čut petja v en glas! Tisto so bolj Nemci peli, petintrideset v en glas!« ter »Za petje mora biti družba, sam ne morem peti, kot petelin!« in še bi lahko našteval.

Skozi čas je ljudska kultura večglasnega petja izoblikovala ustrezne estetske norme, s katerimi je zagotavljala ohranjanje tradicije pevskega izražanja. S pomočjo teh kriterijev in norm je bilo možno vzdrževati tak način petja (pevske tehnike), ki omogoča prepoznavanje v okviru nekega

⁶ Julijan Strajnar: Slovenska ljudska glasba. Šamoniklost ljudske kulture Slovencev, Traditiones XIX, Ljubljana 1990, str. 100.

geografskega področja. O tem, kako hitro naj se pojejo ljudske pesmi, imajo pevci izdelano predstavo in izostren občutek. Običajno so peli v dokaj počasnem tempu in v zaprtih prostorih ne preveč glasno, drugače kakor zunaj: »Kričati zna vsak, ampak pet pa malokdo; lepo ni blo, lepo, naglas je pa blo; bolj m i l e glase, preveč kričeče je; vidva bolj rahlo dajta (pojta tišje — op. avt.)!« To je le nekaj mnenj, ki kažejo na željo po tišjem petju. Večkrat je bilo treba zapeti tudi glasneje in na Notranjskem so temu rekli »peti p o t r a v n i š k o« (kakor na travniku, odprtem prostoru, op. avt.); »včasih so tako peli, da je kar g r m e l o !« Naglas je bilo treba peti tudi dekletu pod oknom, v Prekmurju pa je tudi v cerkvi vsak pel, kolikor je mogel glasno. To se jim je zdelo lepo. O tem, kako hitro bo pesem odpeta, nam govorijo naslednji namigi: »Lepša je tista, ki se n a d o l g o p o t e g n e, kot pa tista, ki je v s a n a g l o.« »Stare pesmi,« je menil eden izmed informatorjev na Gorenjskem »se morajo počasi peti, ker starih pesmi niso hiteli.« [Včasih so pesmi t a k o v l e k l i, da je Mura prej nazaj tekla, kot je bilo pesmi konec,« se je pošalil pevec iz Porabja. Na Dolenjskem smo zabeležili mnenje, da so »Slovenci navajeni, da v l e č e j o, da t a k o z a s u č e j o. Po domače so vlekli.« Tudi na Koroškem so pevci zardili, da so »včasih bolj počasi peli, so bolj vlekli in bolj naglas.«

Pri obravnavi slovenskega ljudskega pevskega izrazja nikakor ne smemo mimo izrazov, ki se uporabljajo pri občutenju in določanju kakovosti petega glasu. Prav tako kot ima vsako geografsko področje določene značilnosti v arhitekturi, oblačilni kulturi itd., je tudi na področju ljudske pevske kulture opaziti nekatere razpoznavne znake, po katerih se med seboj razlikujejo. Ocenjevati ljudsko pevsko izražanje z vidika nekaterih umetnih estetskih kriterijev bi bilo neprimerno in nerealno. Res je, da je širšemu krogu ljudi bolj pri srcu npr. »mehkejše« koroško petje kot »ostrejše« belokranjsko, vendar gre pri tem samo za dva različna pevska izraza, ki ju ne smemo primerjati z izrazom »lepše«, temveč z izrazom »drugačno«. Zakaj se ta drugačnost pojavi, pa je vprašanje, ki presega okvir te razprave. Na tem mestu nameravam predstaviti le izraze, ki so bolj individualnega značaja, in ki jih pevci uporabljajo pri lastnem ocenjevanju.

Ljudski pevci so zelo kritični do svojega petja in vsako odstopanje od ustaljenih norm in estetskih kriterijev je od sopevcev deležno hitre kritike. Od tega, kako gredo posamezni glasovi skupaj po izrazu, barvi in tako dalje, je odvisen večji ali manjši užitek pri izvajanju pesmi. Prav ta užitek pa je treba ohranjati s stalnim presojanjem in samopresojanjem. »Štime se kolejo!« »Se g r i z e m o,« pravijo na Gorenjskem, če se glasovi med seboj ne »ujamejo« oz. se ne »s p r i m e j o«, kot bi temu rekli na Primorskem. S p a s a n i g l a s« so za Prekmurce takšni, ki skupaj pašejo, ki so ubrani, če pa niso ubrani, »je to tak,« pravijo v Porabju, »k o t b i k o k o š i n o t r i s k a k a l e.« Za pevca, ki se pri petju ni uspel prilagoditi drugim, so ob snemanju na Dolenjskem dejali, da »poje k o t n a g l a v n i k«, kar je pomenilo preostro, grleno petje. Če se je primerilo, da so pesem začeli intonančno prenizko, je imel lahko basist pri tem težave in so mu očitali, da je pel »k o t o d ž i v i n č e t a, k o t b i t e l e r j o v e l o«. Če se torej omenjene misli nanašajo na kritičen odnos od petja, se lepo, ubrano petje največkrat primerja z zvonjenjem oz. z zvokom orgel, npr.: »s o p e l i k o t o r g l e«, »s m o p e l i k o t z v o n o v i«. Za pevca je bila zelo pohvalna izjava, če mu je nekdo rekel, da »i m a g l a s l e p k o t z v o n«. Za močan glas, ki ga je daleč slišati, so na Štajerskem dejali, da je to »š i r o k g l a s«.

Prav gotovo je bera izrazov v slovenskem ljudskem petju najbogatejša na področju imenovanja posameznih pevske glasov. Za to področje ljudske vedenja o petju skorajda ni mogoče reči, da je prepuščeno naključju

in intuiciji. To trditev potrjuje veliko število izrazov, ki imajo povsem določen pomen. Z njihovo pomočjo se skušam dokopati do predstav, ki jih imajo pevci o zvoku, ki nastaja pri petju. Te predstave so po mojem mnenju zelo plastične. Kako to razložiti? Če prav pomislimo, moramo priznati, da daje večglasno petje poslušalcem vtis neke prostorski oz. tridimenzionalnosti, medtem ko enoglasno petje pušča bolj linearen vtis. Pri slovenskem ljudskem petju gre torej za občutek harmonije in tu moramo pritrditi misli Geoga Herzoga, ki pravi: »Navajenost na harmonijo ne pogojuje (določa) samo načina doživljanja glasbe, temveč tudi naravo glasbenih pojmov.«⁷ Citiranemu spoznanju je na področju slovenskega ljudskega petja treba vsekakor pritrditi. Že prej sem se delno dotaknil enoglasnega in večglasnega petja, ko sem obravnaval stopnjo priljubljenosti in odnos do obeh izraznih načinov pri slovenskih ljudskih pevcih. Sedaj pa se bom poskusil približati občutenju in dojemanju zvoka večglasnega petja, kakor se nam kaže skozi poznavanje ljudskih izrazov za lego in vlogo posameznih glasov. Pa si najprej pogledjmo izraze. Najpogostejši je prav gotovo izraz za glas oz. za pevca, ki ima pri petju vodilno vlogo, pesem prvi začenja ter ji s tem določi značaj, intonacijsko višino in delno tudi hitrost izvedbe. To je izraz »n a p r e j«, katerega ináčici sta še »prvi glas« in »prim«. Za ta glas pevci pravijo, da »z a v z d i g n e«, da »naprej vozi, vodi, zavodi, spevle, začina, n a r e k u v a« itd. Pri dvoglasnem petju se pojavljajo še drugi izrazi, ki jih še obravnavam. Vse kaže na to, da ima tisti, ki pesem začenja, najpomembnejšo in najodgovornejšo nalogo, saj mu pevci zaupajo glede repertoarja in pravilne izvedbe posamezne pesmi. Pri tem ni nujno, da poje v neki pevski skupini n a p r e j vedno ista oseba. Navadno pa je to po višini nek srednji glas, kateremu se potem lahko višje in nižje s svojimi glasovi pridružijo preostali pevci. Ostali glasovi se osnovnemu »p r i l a g a j o«. Prvi, ki ga velja omeniti, je glas, ki je za terco višji od osnovnega oziroma od napreja.⁸ To je t. i. »č e z«, ki mu na različnih koncih Slovenije pravijo še »c u, i b e r, z r a v e n, c v a j a r« in tudi »drugi glas«. In kakšno je razmerje tega glasu do vodilnega? Pevci pravijo, da drugi glas prvemu »p o m a g a«. Ta izraz je še posebej ustrezen, če se nanaša na novejši tip triglasnega fantovskega petja, kjer se oba omenjena glasova drug na drugega opirata. Ali kot pravijo ljudski pevci: »Jo pa skup v z d i g n e v a (vižo, op. avt.)!« Kadar poje vodilni glas dober pevec, pravijo tudi: »te čez tudi p o t e g n e«, in za njim »jo je lahko u b i r a t i«.

Tretji temeljni glas slovenskega ljudskega večglasja je v razmerju do drugih najnižji in najpogostejše imenovan kar z imenom, prevzetim iz umetne glasbe, tj. »b a s«, ali tudi »p o s«, ponekod mu rečejo še »s p o d a j«, tam pa, kjer je izročilo večglasnega petja novejše in se je uveljavilo na račun dvoglasja, pa basu rečejo tudi »t a d e b u« oz. »t a n i z e k« glas (npr. v Prekmurju). Bas ima kot najnižji med glasovi v večglasju tudi v umetni glasbeni literaturi temeljno funkcijo, saj je s svojim gibanjem po najvažnejših harmonskih funkcijah opora zvočni nadgradnji višjih glasov. Tako basovo vlogo so spoznali tudi ljudski pevci in je v ljudskem večglasnem petju dobrodu uveljavljena. Kaže se že v tem, da je spodnji, najnižji glas vedno

⁷ Georg Herzog: A comparison of Pueblo and Pima Musical Styles, *Journal of American Folklore*, Vol. XLIX, No. 149, str. 286.

⁸ Poleg Zmaga Kumer (glej *Pesem slovenske dežele*, Maribor 1975, str. 100 do 104), se je v slovenski etnomuzikologiji doslej tudi nekoliko več posvetil tej temi Valens Vodušek. V svoji razpravi *Značilnosti slovenske ljudske glasbe in njenega razvoja*, predstavljeni na III. seminarju slovenskega jezika, literature in kulture leta 1967 v Ljubljani je shematično prikazal potek in mesto posameznih glasov pri slovenskem večglasnem petju starejšega do petglasnega tipa, kjer je gibanje glasov precej svobodnejše, in pri novejšem triglasju.

pelo več pevcev skupaj, zgornje pa samo po eden. Za bas so ljudski pevci menili, da mora »b u č a t i«. Za triglasno petje pravijo, da »začne naprej, pozneje vpade čez, nazadnje pa p o d p r e b a s i s t.« Obenem pa je opaziti, da bas poleg podporne, nima kdovekako pomembne vloge pri izvedbi pesmi. Njegovo gibanje je večinoma enako, brez kakšnih lepših melodičnih linij in najpogosteje omejeno na toniko, dominantno in subdominantno. Vloga basista je pri ljudskem petju torej podporna in spremljajoča; na Gorenjskem pravijo basu tudi »b e g l a j t e n g a« (= spremljava, nem. die Begleitung, op. avt.). Obravnavani trije glasovi so nekakšno ogrodje novejšega slovenskega ljudskega večglasnega petja. Starejši načini ljudskega večglasja (štiri in celo petglasja), ki so jih nekoč imeli za koroško značilnost, naj bi bili razširjeni po celotnem slovenskem etničnem prostoru.⁹ Tudi ta način petja pozna za vse glasove, poleg obravnavanih treh, ustrezna imena, in sicer sta to »t r e t k a«, in »č e t r t k a« (tudi »drajar« in »firar«, nem., op. avt.). Tretki so včasih rekli tudi »n a c v i k«. Te glasove je bilo zaradi njihove višine težko peti. Ravno zato so bili pevci, ki so to zmogli, izredno čislani. Zabeležene so bile naslednje misli: »cvik je p r e s e k u č e z v s e; tretko bom š č i p u; na tretko se glas v z d i g n e; je na cvik p r t i s n u in cvikat (= peti na cvik)«. Pevci, ki teh višin niso zmogli peti z naravnim glasom, so poskušali s falzetom oz. »z nekim divjim glasom«, kot se je izrazil eden izmed pevcev.

Med ljudskimi pevci je uveljavljen tudi glas, ki mu ponekod pravijo kar »d r u g i b a s«, drugje pa ga imenujejo »v m e s«; ima namreč podobno vlogo kot baritonski glas pri štiriglasnem zborovskem petju, oglašča pa se med basom in vodilnim glasom, najpogosteje na peti in šesti harmonični stopnji.

Zaradi pestrega izrazja je treba obravnavati tudi ljudsko dvoglasno petje, ki je večinoma razširjeno v Prekmurju in v Reziji. Tu imamo največkrat opraviti z izrazi kot so: »stari glas« in »mladi glas«, stari glas in »tenki« (ali »mali«), »na mlado« in »na staro«, »debelo« in »tenko«, v Reziji še »frišno« in »debelo«, »na tinku« in »na tolstu«, »ta mali« in »ta veliki« glas ter za tretji, nižji glas, kjer se uveljavlja, pa »k o m p a n j e t« ali »k o r d a t«.

Pri vseh omenjenih izrazih opazimo, da izhajajo bodisi iz instrumentalnega sveta ali pa jim je izhodišče človek sam. Podobno kot za izraza debelo, tenko, lahko tudi za izraza mali in veliki domnevamo, da se vežeta na instrumentalno izročilo. Za izraze mladi glas, stari glas in na mlado, na staro lahko rečemo, da so plod logičnega spoznanja naravnih zakonitosti človeškega glasu. Gre namreč za preprosto resnico, da mlajši človek običajno lažje poje višji glas, starejši pa nižjega. Seveda to ne pomeni, da mora na staro peti star človek, na mlado pa mlad.

Ob zaključku tega prispevka je treba povedati naslednje: Zajel je le manjši del vseh misli, mnenj in izrazov, ki jih je na terenu zabeležila vrsta sodelavcev Glasbeno narodopisne sekcije ISN ZRC SAZU pri svojem dolgotrajnem delu. Vsi zabeleženi izrazi (zapisani in posneti) pa so prav gotovo le majhen del izrazja, ki so ga pri svojem petju uporabljali ljudski pevci in ki bo za vedno utonilo v pozabo. Že samo tukaj uporabljeno gradivo nam dokazuje, da v ljudskem petju le ni vse tako intuitivno in improvizatorsko. Razumljivo je, da ne moremo govoriti o natančno izdelanih teoretičnih glasbenih modelih, lahko pa govorimo o taki stopnji tradicionalnega glasbenega znanja, ki ljudskim pevcem omogoča nemoteno glasbeno izražanje.

⁹ Valens Vodušek: Slovenska koroška ljudska pesem, VI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1970, Zbornik predavanj, Ljubljana 1973, str. 46.

Summary

MEANS OF EXPRESSIONS IN FOLK MUSICAL THEORY IN SLOVENIA

In this article I stress the great variety of means of expression that folk singers use for communicating while singing. All these expressions, their value and esthetic criteria show that not everything in folk music is intuition and improvisation. It seems that singers do think about the way they express themselves musically. Understandably enough, in Slovene folk music we cannot talk about some precisely worked out theoretical musical models, although we can talk about such a level of traditional musical knowledge that enables performers — in this case singers — to express themselves musically without a hitch. This folk musical »theory« is being kept alive, changes and vanishes according to the same laws folk songs are subject to.

The first group of terms under study relates to the concept and perception of melody, singing and voice in general. These terms and set expressions give the impression of being rooted in the material world. If we attempt to take any of them out of the context of the sentence in which they are used, the fact they refer to singers conferring on the way to perform a particular song will remain unclear to us. While trying to explain non-material phenomena, people always look for suitable expressions in the real, tangible world. The second group of expressions refers to the way Slovene folk singers relate to one-part and part-singing. We can see that part-singing is in Slovenia by far more popular and accordingly more widespread.

Folk singers use the second group of expressions to denote the way they perceive and grade the beauty of singing and the singer's voice. I've found out that singers have here a very sharp ear for appraisal and self-appraisal since their enjoyment in performing a song depends on it.

At the end there is a survey of various types of voices, their role and significance in Slovene folk part-singing.