

»OJ LUŠNO JE RES NA DEŽELI«

PERCEPCIJA LJUDSKE PESMI IN LJUDSKEGA PRI IZDAJAH GRAMOFONSKIH PLOŠČ PRED DRUGO SVETOVNO VOJNO

MARIJA KLOBČAR

Prispevek izpostavlja vprašanje temeljne vsebinske naravnosti pesmi, objavljenih na starejših gramofonskih ploščah v Sloveniji in v ZDA. To naravnost presoja z umeščanjem v tiste družbene tokove, ki so na Slovenskem oblikovali percepcijo ljudske pesmi. Pri tem opazuje predvsem odnos do narodnega in pojav idealizacije doma in domovine. Vsebinska presoja pesmi problematizira vprašanje komercialnega in njegov vpliv na nadaljnje oblikovanje pesemske ustvarjalnosti in koncepcijo popularnega.

Ključne besede: gramofonske plošče, folkloristika, ljudske pesmi, Slovenci v ZDA, komercialnost, idealizacija.

The article raises the question of the basic orientation of the content of the songs recorded on old gramophone records in Slovenia and the U.S. It evaluates this orientation by comparing it with the social currents that shaped the perception of folk songs in Slovenia. In this, it predominantly observes the relation towards the "ethnic" and the idealization of home and the homeland. By observing the content of songs, the article problematizes the question of commercial influence and the impact of these principles on shaping song creativity and the conception of popular music.

Keywords: gramophone records, folklore studies, folk songs, Slovenians in the U.S., commercialism, idealization.

FOLKLORISTIČNI POGLEDI V ČASU UVELJAVLJANJA GRAMOFONA

Opazovanje izbora pesemskega gradiva, ki zaznamuje zgodnje obdobje izdajanja gramofonskih plošč, zelo zgovorno razkriva glasbeni okus in predstavi svet ljudi, ki so jim bile te zvočne objave namenjene, hkrati pa omogoča širši pogled na oblikovanje popularnega in njegovo razumevanje.¹ Te presoje, umeščene v konkretne družbenozgodovinske okoliščine, so toliko bolj zgovorne zato, ker čas prvih gramofonskih plošč na Slovenskem v precejšnji meri sovpada z najbolj produktivnim knjižnim objavljajem ljudskega pesemskega izročila – z izdajanjem slovenskih ljudskih pesmi. Knjižno objavljaje slovenskih ljudskih pesmi, kot ga je vodil po-

¹ Uporabljam izraz *popularna kultura*, ne *množična kultura*, čeprav so ti »proizvodi ... posredovani skozi množične medije in jih je mogoče neskončno reproducirati«, in sicer v smislu, da »najizraziteje zaznamuje življenje večine ljudi« in ni vezana na družbene sloje (Muršič 2002: 63).

gled folkloristike v obravnavanem času, vprašanj o razširjenosti pesmi, ki so bile posnete na gramofonskih ploščah, torej o popularnosti, namreč ni zajelo.

Leta 1887, ko je Emile Berliner v Ameriki patentiral gramofon (gl. Puille 2012; Kunej D. 2014b), je dr. Karel Štrekelj, bodoči urednik velike zbirke *Slovenske narodne pesmi*, objavil premišljen poziv zbiralcem »narodnega blaga«. »Narodno blago« je opredelil kot »vse, kar pomaga spoznavati in preiskovati 'dušeslovje' kakega naroda, ali kakor denašnji radi pravijo, 'demopsihologijo' njegovo« (Štrekelj 1887: 628–629). Štrekljev cilj je bil, »da stopimo tudi mi v tem oziru v vrsto poleg drugih kulturnih narodov, ki dandanes z občudovanja vredno marljivostjo gojijo svoj 'folklore' in odkrivajo, kar je narodov duh rešil in ohranil iz davne preteklosti« (Štrekelj 1887: 632).

V letu patentiranja gramofona je bila torej na Slovenskem prvič zapisana beseda »folklore«, hkrati pa je bilo zarisano tudi obzorje stroke, ki se je tej folklori posvečala. Še več: folkloristika se za ljudsko pesem ni zanimala le zaradi bogastva samih pesmi, temveč zaradi vloge, ki jo je imela pesemska dediščina v procesu narodne identifikacije (gl. Pisk 2013). Ta vloga je bila opredeljena že sredi 19. stoletja, izbrana usmeritev pa je folkloristiko zaznamovala tudi v naslednjih desetletjih: »Naj se tedaj drugi národi dičijo s ponosnimi izdelki, ki jih je storila njih umetna roka, pradede naše vendar bodo veliko slavniši spominki slavili, ki so jih zapustili v pesmih, v katerih veje živi dokaz njihovega blagega serca in bistrega uma« (Krek 1858: 293). Pesmi so bile torej nevidni spomeniki naroda. Čas novih izumov tega pogleda, razvidnega v načinih zapisovanja in objavljanja pesemskega izročila, ni zanikal.

Na Slovenskem je bilo tako ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja zanimanje za pesemsko ustvarjalnost usmerjeno zlasti v organizacijo pesemskega zapisovanja. Pisni zapisi, ki jih je imel v mislih Štrekelj, so kljub porajajočim se novim tehničnim možnostim zvočnega zapisovanja še dolgo pomenili ne le osnovo, temveč tudi edini način ohranjanja pesemskega izročila. Za to usmeritev je bil namreč pomemben čim bolj celovit prikaz izročila, ki naj bi služil predstavljanju naroda.

Izdajanje zbirke *Slovenske narodne pesmi* je tako hkrati oblikovalo tudi predstave o tem, kaj je ljudska pesem in kakšno vlogo ima objavljanje, predvsem pa, kaj je pri tem najpomembnejše. Zbirka je prinašala skoraj izključno le besedila ljudskih pesmi, in sicer ne le zaradi redkih zapisov z melodijami, temveč tudi zato, ker so bila besedila za literarnovedni pristop bistvenega pomena. S stališča besedil so bile nacionalno najbolj prepoznavne pripovedne pesmi (gl. Klobčar 2010). Med njimi so bile najpomembnejše pesmi, ki so ustvarjale podobo junaške zgodovine, zato so jih postavili na prvo mesto (Štrekelj 1895–1898: 3–94), pred ljubezenske pesmi, ki so jih po številu (Štrekelj 1900–1903) močno presegale.

Pri ljubezenskih pesmih je bilo namreč še pred nastopom Štrekljevega uredništva poudarjeno, da ne izražajo nacionalne specifičnosti: »Tako je menda tudi povsod navada, da se mladi ljudje objemljejo in poljubujejo« (Krek 1873: 112). Čeprav je Štrekelj kljub nasprotovanju moralno ozkih sodobnikov (prim. Glonar 1923: 35–41) ta pogled presegel, ljubezenske pesmi v knjižni izdaji niso uspele doseči pomembnosti pripovednega izročila: objavljanje ljubezenskih pesmi zgolj z besedili je namreč temu delu izročila odvzelo pomemben del, kar pri nekaterih

drugih zvrsteh ni bilo tako opazno. Medtem ko v objavljanju obrednih pesmi ni bilo čutiti razhajanj, so večjo selekcijo doživele le še šaljive in zabavljive pesmi: zaradi množičnosti so bile namreč predvsem iz finančnih razlogov – za razliko od prejšnjih snopičev – objavljene le antologijsko (Štrekelj in Glonar 1908–1923: 683).

Izdajanje pesemskega izročila, usmerjeno v narodnoidentitetno zbirko, je torej pomenilo svojevrstno selekcijo, hkrati pa tudi idealizacijo predstavnega sveta preprostih ljudi. Kljub temu pa se je pesemska ustvarjalnost ohranjala in razvijala naprej: ljudje so ustvarjali oziroma sprejemali nove pesmi, ohranjali tiste, ki so jim bile všeč, in pozabljali tiste, ki jim niso nič več pomenile. Nastajale so nove zvrsti, vezane na sodobne družbene procese: z izseljevanjem, začasnim delom v tujini in s sezonskim delom je namreč prihajalo do novih soočanj s tujim, hkrati pa do novih potreb po izražanju lastnega. Del tega gradiva je bil vsaj z navajanjem začetkov evidentiran tudi v Štrekljevi zbirki, vendar – v skladu s tedanjo metodološko usmeritvijo – v t. i. Dodatkih. Hkrati se je zaradi delovanja narodnomanifestativnih in izobraževalnih društev in neformalnih skupnosti med glasbeno izobraženimi zbiralci oblikovala druga potreba, potreba po vračanju pesemskega gradiva javnosti, ki se je sčasoma oprla tudi na možnost zvočnega zapisovanja.

Medtem ko so bile zbirke slovenskega pesemskega izročila, kot je bila Štrekljeva zbirka *Slovenske narodne pesmi*, dostopne širšemu krogu, so bile plošče dostopne predvsem premožnejšim. Nakup gramofona je namreč presegal osnovne potrebe, hkrati pa tudi povprečno premoženjsko raven: leta 1910 je bilo na primer pri optiku in urarju Fr. P. Zajcu, glavnem zastopniku gramofonov in gramofonskih plošč v Ljubljani, za gramofon treba odšteti 25 do 300 kron, za obojestransko posneto desetminutno gramofonsko ploščo pa 4 krome (Slovenec 1910a). Enostransko posnete, predvsem sedeminutne plošče so bile ustrezno cenejše (prim. Kunej D. 2014a). V tem času je bilo za sto kilogramov pšenice potrebno odšteti okrog 22 kron: boljši gramofon je torej lahko veljal tudi več kot tona pšenice (Slovenec 1910b).

Reklame s predstavitvami posameznih plošč so skrbele za ustrezno obveščanje javnosti, reklamna obvestila pa so prinašala tudi vsebino posnetkov na ploščah. Presoje pesemskega gradiva, vključenega v posnetke na ploščah, nakazujejo, da so bile ljudske pesmi v tem okviru večinoma prirejene za solistično ali komorno izvajanje z instrumentalno spremljavo, včasih tudi za zbor, bolj poglobljene primerjave s folklorističnimi pogledi pa zahtevajo upoštevanje širših premikov, v katere je bil tedaj vpet odnos do ljudske pesmi.

POTREBE PO REPRODUKCIJI PESMI IN SPREMINJANJE POGLEDOV ZBIRATELJEV

Pogled, ki je poudarjal ljudske pesmi kot nadomestilo za slavno zgodovino, hkrati pa z njimi ilustriral glasbeno obzorje ljudi na podeželju, je bil s temeljno folkloristično usmeritvijo časa, izraženo z zbirko *Slovenske narodne pesmi*, prevladujoč, ne pa edini. Že dlje ga je spremljalo prizadevanje, da bi glasbeno zanimive pesmi, prilagojene sodobnemu okusu, z novo funkcijo

vrnili ljudem. Ta premik, ki je prinesel temeljno spremembo v vrednotenju izročila, se je na Slovenskem v začetku 20. stoletja v veliki meri povezoval z veliko zbirateljsko akcijo *Das Volkslied in Österreich / Narodna pesem v Avstriji* (prim. Murko 1929), ki je v časovnem smislu tekla deloma vzporedno z zbiranjem gradiva za izdajo *Slovenskih narodnih pesmi*: zbirateljski načrti so namreč pomenili pomemben odmik od prejšnje osredotočenosti na besedila. To je bil tudi čas najstarejših gramofonskih plošč s slovenskimi pesmimi.

Premik zanimanja s pesemskih besedil na celovito dojetanje s poudarkom na zvočni podobi je bil utemeljen v želji po vnovičnem vračanju pesmi ljudem, kar je Murko pozneje označil z mislijo: »Danes se narodna kultura tudi ne stvarja samo za ljudstvo, ampak za vse stanove, ki sestavljajo narod v višjem pomenu te besede. Zatorej hranimo narodno pesem s tem, da jo zbiramo, in vračajmo jo vsemu narodu, da bo živela dalje v zapisih, v knjigah in glasbi, in da bo kakor že dosedaj več ali manj vplivala na našo umetno književnost in glasbo« (Murko 1929: 48–49). Nove možnosti širjenja pesemskega izročila pa so ponujale tudi objave na gramofonskih ploščah – ali, kot je zapisal Matija Murko: »Razne družbe danes narodne pesmi že fonografirajo tudi za to, da njih plošče prodajajo.« (Murko 1929: 44).

Objavljanje ljudskih pesmi na gramofonskih ploščah je bilo na Slovenskem sicer veliko bolj v ozadju kot druge oblike vračanja pesemskega izročila, na primer knjižno objavlanje in odrske izvedbe, torej dejavnosti, ki so sprožile izjemen proces ponarodevanja (gl. Šivic 2008). V času med obema vojnama pa je prišlo do pomembnega premika: uveljavljanje radia je izjemno povečalo zanimanje za objave ljudskih pesmi na ploščah (Beznez 2002: 9; Kunej D. 2008: 189–191), in sicer ne le v ZDA, temveč z oblikovanjem transnacionalnega družbenega prostora tudi v Sloveniji (Repič 2010: 166; Kunej R. 2013: 168). Po podatkih *Ethnic Music on Records* je med letoma 1893 in 1942 v Združenih državah Amerike kar 44 različnih izvajalcev naredilo skoraj 600 posnetkov slovenske glasbe, ki je veljala za ljudsko (Spottswood 1990: 1021–1043, nav. po Kunej D. 2008: 191–192).

Pri snemanju ljudskih pesmi na plošče je prihajalo do novih razumevanj in interpretacij izvirnikov oziroma njihovih vsebin, to pa je bilo deležno presoje neimenovanega skrbnika za čistost slovenskega ljudskega izročila: kot dokazuje kritika iz leta 1933, so objave pesemskega izročila na gramofonskih ploščah, posnetih v Ameriki, namesto lepote tega izročila prinašale kič (Radio Ljubljana 1933: 193; nav. po Kunej R. 2013: 164–165). France Marolt, ki je leto po izidu te kritike ustanovil Folklorni institut, je kot protiutež komercialnemu objavlanju v povezavi s pripravljanjem oddaj na Radiu Ljubljana po letu 1936 za lastno uporabo začel snemati plošče s slovensko ljudsko glasbo in pesmimi (gl. Kunej R. 2014). Objavljanje gramofonskih plošč iz teh pobud je imelo podobno vlogo kot pisno objavlanje: predstavljalo je vzorčne primere, ki so imeli normativni značaj.

LJUDSKE PESMI NA POTI OD KONCERTNIH ODROV DO GRAMOFONSKIH PLOŠČ

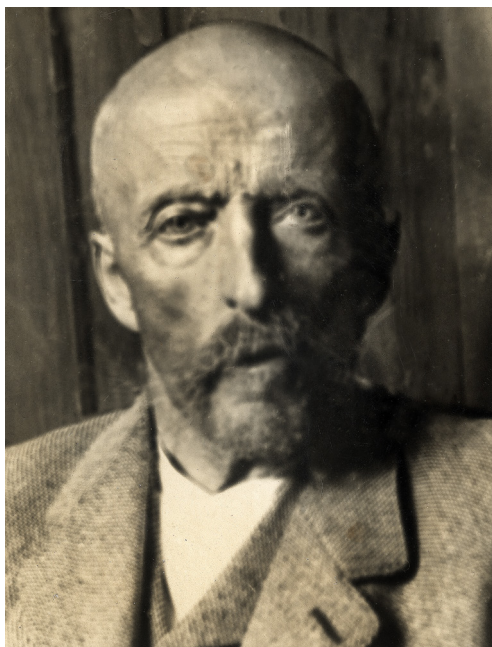
Folkloristika je torej pred drugo svetovno vojno svoje poslanstvo videla v objavljanju primerov zgledno izvajane ljudske glasbe. Kljub njenemu prizadevanju za ohranjanje vzornega spomina na ljudsko izročilo pa se je pogled na to tradicijo vendarle spreminjal, in sicer ne le zaradi objav na gramofonskih ploščah. To spreminjanje sega časovno daleč pred zvočne objave. Popularizacija ljudskega pesemskega izročila, namenjena ohranjanju in vnovičnemu oživiljanju ljudskih pesmi, je namreč v vsebinskem pogledu že od druge polovice 19. stoletja v okviru básed in »narodnih veselice« v ljudskih pesmih iskala drug poudarek (Šivic 2008: 16–19). Namesto pripovednih pesmi so za glasbeno izobražene zapisovalce zato postale zanimive ljubezenske pesmi, pesmi o domačem kraju, o domovini in pesmi o osebnih občutjih, šaljive in še nekatere druge pesmi. Te pesmi so v priredbah dopolnjevale repertoarje pevskih zborov.

Glasbeniki so namreč iskali pesmi, ki so bile privlačne po glasbeni plati, torej pesmi, ki so jih v skladu z usmerjenostjo tedanjega časa z ustrezno glasbeno predelavo – harmonizacijo – vnovič ponudili ljudem. Te pesmi so bile ljudem tudi vsebinsko veliko bližje kot stare pripovedne pesmi. Kot je dokazovala priprava poskusnega zvezka v akciji *Narodna pesem v Avstriji*, so harmonizacije pomenile dodatno lepševanje izročila, uporabno tudi pri predstavljanju izvirnega slovenskega izročila na mednarodni ravni (prim. Klobčar T. 2012: 155–156).

Za zborovske priredbe so bile, ne glede na medij, primerne pesmi, ki so bile glasbeno dovolj privlačne, da so pritegnile tako skladatelja, ki jih je priredil, kot poslušalce. V živi izvedbi so nacionalnost izražale že s samo uvrstitvijo v zborovski repertoar oziroma z vključitvijo v prireditve, ki so imele »narodnoprobudne« namene, hkrati pa so izražale omikanost. Te pesmi so bile zvočna sporočila, ki so slovenstvo predstavljala tudi z lepoto večglasja. Pesmi, ki so jih v priredbah ponudili ljudem, tako niso mogle biti več resnobne pesmi o dogodkih, ki so že davno izgubili družbeno aktualnost, kot so bile na primer junaške pesmi o boju s Turki, temveč so morale biti privlačne za sodobni okus. Temu so tematsko ustrezale predvsem ljubezenske pesmi, ki so bile zaradi splošno človeških občutij blizu vsem, in pesmi, ki so opevale dom in domovino.

Vsebinski izbor objav na gramofonskih ploščah, namenjenih domačim kupcem, je sledil tem premikom (gl. Šivic 2014), s tem pa je v novi medij prenašal odrske nastope iz časa pred prvo svetovno vojno. Ljudske pesmi, prirejene zborovskim potrebam, so bile v teh primerih samo del repertoarja in so ustrezale siceršnjemu vključevanju pesemskega izročila v zborovske programe. Dopolnjevale so jih šaljive točke, ki so bile tudi sicer včasih del programa. Te so pri nekaterih izvajalcih, ki so snemali plošče pred prvo svetovno vojno, predvsem pri igralcu Danilu (Antonju Cerarju), prevladovali (prim. Mrak 2012).

Med vokalnimi zasedbami, ki so se vključile v snemanja, je bil tudi kamniški pevski zbor Lira. Lira, prvo registrirano samostojno slovensko pevsko društvo (Čebulj 1982: 3), je slovela kot »žarišče narodne zavesti« in se ponašala s tem, da je »po težkih bojih zmagala proti navalu Germanizma« (ZAL B. n. l.: 140). Za družbo Gramophone Company (z labelo Zonophone) je leta 1910 posnela šestnajst pesmi, dve pa je posnel njen zborovodja France Stele. Stele je bil



Slika 1. Akterji snemanja gramofonskih plošč, namenjenih domačemu občinstvu, so bili pogosto povezani z zbiranjem ljudskih pesmi; v obeh dejavnostih so čutili odgovornost do narodnega. France Stele (1855–1924), zapisovalec ljudskih pesmi in zborovodja Lire, fotografiran pred smrtjo; pod njegovim vodstvom je Lira posnela devet gramofonskih plošč. (Arhiv Prvega slovenskega pevskega društva Lira v Kamniku)

usmerjevalcem folklorističnega dela, znan tudi kot zapisovalec ljudskih pesmi: v akciji *Narodna pesem v Avstriji* je v letih 1909 in 1910 v Kamniku zapisal 283 ljudskih pesmi (gl. Klobčar 2003).

Pod Steletovim vodstvom je Lira v svoj snemalni program uvrstila tudi pesemske preplete, kot na eni izmed plošč nakazuje naslov »Venček narodnih pesmi« (Zonophone X-504534, 7582r; X-504535, 7583r). Uvrščanje prepletov ljudskih pesmi je razvidno tudi v naslovih drugih izvajalcev, npr. »Venček narodnih«, »Šopek narodnih« ali »Krogospev«, ki jih je pred prvo svetovno vojno posnel Kvartet pevcev Glasbene matice (gl. Kovačič 2014). Ti pesemski prepleti kažejo, da objave na plošči niso bile namenjene promociji posameznih pesmi oziroma seznanjanju javnosti z vsebino tega pesemskega izročila, temveč so imele takšne, na lahkoten način prepletene pesmi komercialni namen.

Ne le posnetki kamniške Lire, temveč tudi posnetki drugih zasedb, ki so pred prvo svetovno vojno snemale pesmi za gramofonske družbe, kažejo nadaljevanje siceršnjega spreminjanja odnosa do pesemske ustvarjalnosti (gl. Šivic 2014): možnost reprodukcije pesmi z objavami na gramofonskih ploščah je tako dopolnjevala tisto preusmeritev, ki so jo nakazali že zapisi v okviru akcije *Narodna pesem v Avstriji*. Narodnoidentifikacijski pomen so imele tudi glasbeno zanimive pesmi s sporočilom, ki ni bilo vezano na nacionalnost, torej pesmi, ki so izražale splošna človeška občutja. Pri tem pa pesem ni bila več le narodnorazločevalno sredstvo, temveč nov vir zaslužka. Zaslužek je koristil tudi samim izvajalcem, saj so si z njim okrepili letni proračun (prim. Zapisnik ... 1914).

Kljub temu je ob pogledu na snemanje za gramofonske plošče očitno prihajalo do razhajanj. Zelo zgovorno jih nakazuje odnos Kamničanov do nove Lirine dejavnosti. Kronika zbora Lira namreč ohranja zapis, da je leta 1913 Lira vnovič dobila ponudbo za snemanje, vendar je

član, ki je ponudbo prejel, zboru ni posredoval. Ta član, Josip Janko, se je sicer zelo zavzemal za uveljavitev slovenskega ljudskega pesemskega izročila: zborovodji Lire in zapisovalcu ljudskih pesmi Francetu Steletu je za akcijo *Narodna pesem v Avstriji* zapel večino pesmi (prim. Klobčar 2003).

Razlog za preprečitev vnovičnega snemanja Lire je torej moral biti dovolj tehten. Kot je razvidno iz zapisa v kroniki, Josip Janko Lire ni obvestil o novi možnosti snemanja zaradi preprirov, ki so nastali ob prvem snemanju: »G. Janko je rekel, da zato ni hotel povedati o tem, ker se je bal zopetnih preprirov med pevci« (ZAL 1914). Ozadje razhajanj, ki so privedla do preprirov, ni jasno, vsekakor pa je mogoče sklepati, da snemanje gramofonskih plošč Lire med Kamničani ni odlikovalo: spomin na ta snemanja se v mestu ni ohranil, o snemanju je z neustrezno letnico govorilo le zborovsko izročilo, ki je namesto osmih plošč zbora in ene solistične ohranilo spomin le na eno ploščo (Čebulj 1982: 14). Ohranila se je tudi domneva, da je bil zborovodja France Stele »prvi slovenski glasb. izvajalec, čigar izvedbe so ok. 1905 snemali na gramofon. plošče« (Ajlec 1971: 465).

Od kod razhajanja, zakaj pozaba ali spregledanost tega snemanja? Ta vprašanja problematizirajo pomen, ki so ga imela snemanja gramofonskih plošč za zборе v tem obdobju. Kamniška Lira je kot nekdanji zbor Narodne čitalnice združevala najuglednejše liberalne meščane, dobički njenih nastopov in drugih dejavnosti so polnili društveno blagajno. Vloga zbora je bila izrazito izpostavljena pri uveljavljanju slovenskih nacionalnih interesov in filozof Alojzij Peterlin - Batog jo je ob zlatem jubileju društva označil z besedami: »Prav kakor je moralo nekaj pasti ozidje Jerihe, ko so zadonele trombe Izraelcev, vprav tako se je morala zrušiti ta nemška trdnjava ob mogočnem petju 'Lirašev'« (ZAL 1932). Bolj kot drugi razlogi za konflikte, ki so preprečili ponovno snemanje zbora, se ob tem vsiljuje misel, da je snemanje plošč za družbo, ki je v oglasu poudarjala svoj sedež na Dunaju, pomenilo odmik od temeljnega poslanstva zbora: odmik od neposrednega, živo predstavljenega izraza slovenske moči. Narodnoobrambno poslanstvo zborovskega petja je bilo namreč s tem okrnjeno.

GRAMOFONSKE PLOŠČE KOT NEVIDNI ODER »NARODNIH« PESMI

Ljudska pesem je v snemanjih za gramofonske plošče, namenjene domači publikii, torej ohranjala zavezanost širši družbeni vlogi, v katero je bilo vpeto vračanje ljudske pesmi, posamezniki pa so se od narodnomanifestativnih dimenzij pesmi in petja odmikali. V izvedbah za domače okolje je delež ljudske pesmi na gramofonskih ploščah kljub temu ustrezal mestu, ki so ga pevski sestavi ljudskemu pesemskemu izročilu tudi sicer namenjali na koncertih, pri čemer so upoštevali okus poslušalcev oziroma kupcev plošč. Ta okus pa je imel veliko večjo vlogo pri izdajanju gramofonskih plošč, namenjenih predvsem izseljencem.

Snemanje ljudskih pesmi na gramofonske plošče, povezano s sodobnimi komercialnimi težnjami, je izražalo in hkrati spodbujalo živost tistih pesmi, ki so izražale sodobni glasbeni okus: usklajene so bile namreč z estetiko najširše publike. Pri pesemskem izboru za objavo na

gramofonskih ploščah, kjer je bila nacionalnost pragmatične narave, namreč kot vezanost na določene kupce, so vedno bolj prihajale v ospredje pesmi, ki bi bile dovolj privlačne za prodajo.

Snemanja gramofonskih plošč v domačem okolju so, kot rečeno, nakazala premike, ki so izražali spreminjajoči se odnos do ljudske pesmi na Slovenskem v začetku 20. stoletja, še bolj jasno so ta odmik izrazila snemanja, namenjena Slovencem na tujem. Posnetki, narejeni v Ameriki, so namreč naslavljali drugo občinstvo in so služili povsem drugim namenom: slovenske izseljence so, tako kot izseljence drugih narodov njihove pesmi, povezovali z domom, tega pa so se zavedali tudi lastniki gramofonskih družb (Kunej D. 2008: 192). V tej družbeni skupini je bila, gledano s komercialnega stališča, tudi velika kupna moč: po podatkih *Izseljenskega koledarja* je bilo leta 1937 v Ameriki 300.000 Slovencev, pri čemer je upoštevana tudi druga generacija (Žugel 1987: 59). Leta 1910 je bilo v Clevelandu, pomembnem zaledju snemanja gramofonskih plošč, 14.332 Slovencev; Cleveland je bil torej tedaj tretje največje mesto Slovencev na svetu (Susel 1998).

Plošče, posnete za slovenske izseljence v Ameriki, so se od plošč, namenjenih poslušanju v domačem okolju, razlikovale v več pogledih. Temeljna razlika je bila v tem, da so ljudem, ki so živeli daleč od domačega kraja, prinašale spomin na dom. Ta spomin naj bi ustvaril čim bolj prijazno podobo doma, sestavljeno iz raznih vtisov, ki jih sproži misel na življenje doma. Pesmi so bile tudi del medsebojnega druženja Slovencev, delež ljudskih pesmi pa je bil pri tem bistveno večji kot pri snemanjih za publiko v prvotni domovini: tako kot so bila druženja Slovencev, ki so odšli v Ameriko za boljšim kruhom, vesela, namenjena spodbujanju, so bile tudi pesmi, posnete na ploščah, vesele in spodbudne. Slovenci so kot ekonomski emigranti še vedno čutili vezi z domovino, hkrati pa so domovino opazovali s stališča ekonomske gotovosti, ki jim jo je omogočalo delo na tujem. Otožnost, ki se ponekod pojavlja, je namenjena sprostitvi čustev ob nostalgicnih zvokih. Hkrati so tudi te plošče prinašale šaljivo vsebino, ki se pogosto osredotoča na soočanja dveh svetov, stare domovine in novega sveta, Amerike. Ob takšni naravnosti prinašajo pesmi, ki sicer zvenijo sentimentalno, predvsem olepšan spomin na dom, ne pa bolečine.

Sentimentalnost je bila torej predvsem pragmatična in se je pogosto izražala v raznih pesemskih venčkih, kot so na primer venčki, ki sta jih ob glasbeni spremljavi zapeli Mary Udovich in Josephine Lausche. Navezanost na domači kraj je bila bodisi izrecno poudarjena, kot na primer »Domače pesmi« (Columbia, 25079-F, W108552), ali pa bolj zakrita. Sentimentalnost, prepoznavna na posnetkih gramofonskih plošč, ni bila presenetljiva: veljalo je, na primer, da so bili »Slovenci v New Yorku ... precej sentimentalni, posebno kar se pesmi tiče; zato niso bili izbirčni glede pevcev in veseli vsakogar, ki je hotel peti« (Arnez 1966: 227).

Pesmi, posnete na gramofonskih ploščah, so vstopale v intimni svet ljudi. Tistim, ki so iz ekonomskih razlogov zapustili domovino, so izražale ljubezen do nje, s tem pa pripadnost skupnosti, ki so jo zapustili. Hkrati so jim blažile domotožje in ob čustveni povezanosti z idealiziranimi podobami domovine nudile občutek varnosti ob domačem ognjišču. Dom in domovina sta zato v pesmih, objavljenih na gramofonskih ploščah v Ameriki, močno idealizirana, kar je prej navedena kritika ostro obsodila. Namesto narodnomanifestativne vloge,

ki je v slovenskih deželah služila nasprotovanju nemštvu, so pesmi prevzele vlogo trajnih vezi z domačim krajem, s prvotno domovino, in so bile dragocene že s tem, da so bile navzoče.

Snemanje v Ameriki je torej pomenilo ohranjanje slovenske besede in slovenske pesmi, ne glede na to, kako je bila posredovana in od kod je prišla. Podobo slovenstva, izraženega s temi pesmimi, pa je krepila tudi družbena vloga pevcev in poustvarjalcev tega izročila. Nekateri so se s tem petjem posebej uveljavili, zato so bili za ljudi poleg samih pesmi pomembni tudi oni kot izvajalci (gl. Arnez 1966: 226). Na ugled pesmi, ki sta jih posneli Mary Udovich in Josephine Lausche, pa je močno vplivala vloga Josipinine družine, tako glasbeno zelo uspešnega brata Williama (Terselic in Debevec 2011: 197) kot brata Franka, župana Clevelanda, guvernerja Ohia in senatorja (Susel 1998). Temeljni razlog za odmevnost pesmi, ki so jih ti ustvarjalci posneli, pa je najverjetneje potrebno iskati v tem, kar so te pesmi prinašale: spodbudno sporočilo ob druženju s pesmijo, ki jim je ob iluziji nevidnega odra prinašala spomin na dom.

PESEM »OJ LUŠNO JE RES NA DEŽELI«
ALI RAZKRIVANJE POTI IDEALIZACIJE

Nevidni oder s pesemskimi ali dramskimi prizori iz življenja v domovini, kot so ga v prijateljska in družinska druženja vnašale gramofonske plošče, je torej prinašal podobe olepšanega sveta. Vzorčni primer takšnega pogleda na kmečko življenje izraža pesem »Oj lušno je res na deželi«, leta 1928 objavljena na plošči z naslovom *Sladki spomini*. Gre za pesemski venček, ki idealizira podobo podeželja in s tem ustvarja alegorijo srečnega življenja, tej podobi pa pridružuje idealizirano sliko družbenih odnosov: upoveduje na videz brezskrbno srečevanje mladih, ki se ne ozirata na družbeno prepoved njihovih stikov. Resničnost, ki je mnogo Slovencev prisilila v odhod na tuje, je tako razumljene razmere večinoma zanikovala.

*Oj lušno je res na deželi,
kjer hišca pri cerkvi stoji,
okrog so pa travnki zeleni,
to mene najbolj veseli.*

*Oj kolkrat sva skupaj sedela,
veselo pomenkvala se,
al tega se nisva vprašala,
se smeva ljubiti al ne.*

*Adijo, pa zdrava ostani,
podaj mi še enkrat roko,
in name nikdar ne pozabi,
červavno drug ženin tvoj bo.*

Pesem »Oj lušno je res na deželi« je v objavi na gramofonski plošči torej povezana v

♩ = 88

1. Oj lušno je res na de-že-li, kjer hi-šca pri cer-kvi sto - ji, o -

9

krog so pa travn-ki ze - le - ni, to me-ne naj - bolj ve - se - li.

Slika 2. Pesem »Oj lušno je res na deželi«, kot sta jo za objavo na plošči *Sladki spomini* zapeli Mary Udovich in Josephine Lausche. Columbia, 25083–F, 108996 (Transkripcija melodije Urša Šivic).

pesemski preplet, v venček dveh pesmi, samo idealizacijo pa nakazuje že prva kitica, ki je edina iz naslovne pesmi. Drugi kitici sta iz pesmi, ki jo je v zbirki *Slovenske narodne pesmi* objavil Štrekelj in jo naslovil po očitno že tedaj najbolj poznani kitici »Adijo, le zdrava ostani«, pesem pa je z variantami dokazala sprejetost že ob koncu 19. stoletja (Štrekelj 1900–1903: 508). Idealizacija, v kritični presoji zvočnih objav v Ameriki ovrednotena kot kič, pa označuje obe pesmi, spleteni v venček, in sega pred objavo na gramofonski plošči. V tem pogledu je zgovorno predvsem sledenje naslovni pesmi.

Večina gramofonskih plošč, posnetih v Ameriki, je izšla v drugi polovici dvajsetih let (gl. Kunej D. 2008: 192) – duet Udovich-Lausche je med letoma 1927 in 1931 posnel večino plošč (gl. Debevec 2014) –, pesem »Oj lušno je res na deželi« pa je bila med Slovenci navzoča že od sredine 19. stoletja (prim. Grizold 1854). V izdaji *Slovenske narodne pesmi* je imela nepomembno mesto: urednik Štrekelj jo je v skladu s produkcijskim načelom, ki mu je sledil (prim. Kumer 2002: 9), zapisal le v t. i. Dodatku. V Dodatek so po njegovi presoji sodile pesmi z znanim avtorstvom ali pesmi tujega izvira.

Nadaljnje sledenje pesmi postavlja sentimentalnost, ki jo je moč razbrati iz posnetkov na ploščah, v povsem drugo perspektivo: pesem »Oj lušno je res na deželi« je namreč po izviru nemška. Gre za pesem *Das ländliche Leben* (Pogatschnigg in Hermann 1870: 120–121). V slovenščino jo je prevedel koroški kmet iz Ruš, samouk, pesnik in narodni buditelj Davorin Grizold (prim. Kidrič 1925–1932: 261–262). Grizold je pesem naslovil »Zadovoljen kmet«, s čimer je že v naslovu nakazal pozitivni odnos do kmečkega življenja. Njegov prenos pesmi v slovenski jezik in v slovensko okolje je zelo svoboden, saj ni le prevod, temveč ustvarjalna, z osebno noto zaznamovana prepesnitev. V objavi v *Drobtincab* je pesem podnaslovil z oznako »Stara pesem« (Grizold 1854), pri čemer ni jasno, iz katerega izročila je izhajal, saj je Pogatschniggova objava poznejša.

Grizoldov zapis se od poznejših precej razlikuje, kar kaže na živ odziv že v 19. stoletju. Pomensko se je najmanj spremenila prva kitica:

Slika 3. Idealizacija življenja, razpoznavna predvsem na posnetkih gramofonskih plošč slovenskih izseljencev, je bila del širšega procesa spreminjanja ljudskega pesemskega izročila. Labela plošče enega od posnetkov pesmi »Sladki spomini«, ki sta jo ob spremljavi orkestra zapeli Mary Udovich in Josephine Lausche. (GNI DZGP)



*Veselo je tu na deželi,
moj bramek na trati stoji,
okoli so griči zeleni,
u serce me to veseli.*

(Grizold 1854)

Naslednje kitice med drugim izražajo osmišljenje tega veselja s plačilom v onstranstvu, z odnosom do življenja na kmetih pa se pesem pomensko približuje ustvarjalnosti, ki jo je na Slovenskem izrazil tudi Vodnikov »Zadovoljni Kranjec« (prim. Koruza 1983).

Idealizacija kmečkega življenja, kot jo v precejšnji meri izražajo posnetki slovenskih pesmi v ZDA, torej ne izvira le iz oddaljenega pogleda v domovino, prav tako ni le taktične narave, torej kot namerno pospeševanje prodaje, temveč se je oblikovala že v slovenskem okolju, in sicer ne brez vplivov od drugod. Ta idealizacija je izraz veselja, zadovoljstva z življenjem, ki ga folkloristika v pesemskem izročilu preprostim ljudem ni pripisovala. Pesem »Oj lušno je res na deželi« pa je bila v začetku 20. stoletja ne le znana, temveč že močno razširjena. Prav razširjenost je namreč omogočila tudi variante, ki jih je z navedbami različnih začetkov pesmi v svojem Dodatku v *Slovenskih narodnih pesmih* zapisal celo Štrekelj:

Kak lüštno (lepo)² je pač (zdaj, v naši, bit) na deželi,
 moj hramec (hramek, da hiša, na hišca, moja hišca) na trati (na poli, ravnem) stoji,
 okoli (okol) je (so) travnik (travniki) zeleni,
 oj močno (kak, kako) me to (a to, da to, nas pač to, me srce, kaj) veseli.
 (Štrekelj in Glonar 1908–1923: 298)

Sledenje pojavu pesmi »Oj lušno je res na deželi«, izbranemu kot primer izrazite idealizacije, posnetke na gramofonskih ploščah postavlja v širši kontekst: sentimentalnost, ki bi jo sicer hitro pripisali hrepenenju po domu, se pri pesmih, objavljenih na starejših gramofonskih ploščah, opira na tendence, ki so se oblikovale že v domovini, in sicer ne le pri višjih slojih, ki so kot opazovalci kmečkega življenja to življenje idealizirali, temveč tudi pri preprostih ljudeh. Ne glede na to, da je bilo slovensko podeželje v drugi polovici 19. stoletja, ko je bila pesem »Oj lušno je res na deželi« prevedena, zaznamovano z močnim razslojevanjem, posledično pa tudi z izseljevanjem v tujino, je bila ta pesem, kot rečeno, zelo odmevna: Slovenci, ki so jih razmere prisilile v odhod na tuje, so s seboj nesli tudi izročilo, ki upoveduje idilično podobo življenja na podeželju.

Med pesmimi, ki so zaznamovale tako Slovence v domovini kot v Ameriki, so bile torej tudi vesele in optimistične, ki so bile na videz v popolnem nasprotju z razmerami, iz katerih so ljudje izšli in v katerih so živeli. Pesem je predstavljala izstop iz vsakdanjosti in jim omogočala prenašanje vsakdanjih bremen, bila je misel, ki jim je pomagala prebroditi negotovost resničnega sveta. Ne glede na oceno, da so takšne objave kič, je bila del stvarnosti, ki so jo Slovenci na tujem nezavedno ohranjali, z gramofonskimi ploščami pa se je ta pogled vračal v domače okolje. Z njim se je povezovala tudi potreba po šaljivih pesmih, ki so bile pogosto del repertoarja starejših gramofonskih plošč.

Kot kaže primer pesmi »Oj lušno je res na deželi«, pa se odnos do sveta, kot ga upoveduje, ni pojavil šele z izselitvijo na tuje, temveč se je naslonil na izročilo, ki se je oblikovalo v matični domovini. Folkloristika na to izročilo ni bila pozorna, saj je bilo marsikdaj prevzeto iz tujejezičnega, predvsem nemškega okolja, hkrati pa je kazalo sledi novejšje produkcije. Ta produkcija pa, tako kot posnetki na gramofonskih ploščah, ni bila predmet folklorističnega zanimanja.

SKLEP

Komparativni pretres folkloristične dejavnosti, ki je zaznamovala čas od konca 19. in prvo polovico 20. stoletja, in objavljanja gramofonskih plošč opozarja na nekatera povezovanja, predvsem pa na razhajanja v pogledih na ljudsko pesem in odnos do nje. Razhajanja, čeprav ne vedno enoznačna ali jasno prepoznavna, so se pokazala tudi med ljudskimi pesmimi, ki so bile namenjene zvočnim objavam za domače občinstvo, in tistimi, ki so bile namenjene Slovencem na tujem, predvsem v ZDA.

² V zapisu ohranjam zapis variant, ki jih je z navedbo posameznih variantnih pomenov označil Štrekelj. V skladu z načeli objavljanja v Dodatku Štrekelj naslednjih kitic pesmi ni navedel.

Zvrstni izbor pesmi, posnetih na gramofonske plošče, je namreč v veliki meri izhajal iz družbene vloge pesemske poustvarjalnosti, te razlike pa sta krepila tudi prostorski in časovni odmik od sveta, ki so ga pesmi upovedovale: bolj ko se je ta razdalja večala, večja je bila idealizacija doma, domače vasi in dežele, iz katere so ljudje izšli. Globlji pogled v genezo ene od objavljenih pesmi, pesmi »Oj lušno je res na deželi«, zaznamovane z idealizacijo, pa kaže, da samo izdajanje gramofonskih plošč ni povzročilo te idealizacije, temveč je le razkrilo težnje, ki so bile v pesemski ustvarjalnosti navzoče že dlje časa: objave na gramofonskih ploščah so se oprle na starejša spreminjanja pesemskega okusa, ki so vključevala celo povezovanje s tujezičnim izročilom, hkrati pa so temu spreminjanju dale nov zagon.

Pesmi, ki so bile za pisno objavlanje manj primerne, ker so bile nacionalno najmanj razločevalne, so bile pri objavah na gramofonskih ploščah, posebno pri tistih, ki so bile namenjene slovenskim izseljencem v Ameriki, v ospredju: komercialnim ciljem je najširša sprejetost, ki se ni več ozirala na nacionalne meje, najbolj ustrezala. S tem je bil še bolj odprt prostor medjezikovnega prehajanja pesemskega izročila. Posnetki na gramofonskih ploščah prav zaradi upoštevanja najširšega okusa zato razkrivajo percepcijo ljudskega.

Gramofonske plošče s posnetki slovenskih ljudskih pesmi pa z odzivnostjo na družbene potrebe časa, utemeljeno v ekonomskih razlogih, niso le ogledalo glasbenega okusa določenega časa: pesmi, ki idealizirajo podobo življenja na vasi, pomenijo vezni člen v spremljanju popularnega okusa v času po drugi svetovni vojni. Opozarjajo na to, da za odmik od poetike, kot jo je v pesemskem izročilu prepoznavala slovenska folkloristika, ni odločilna popularna, predvsem narodnozabavna glasba, temveč se je ta ustvarjalnost navezala na idealizacijo ljudskega, ki so jo prestregle tudi starejše gramofonske plošče. Te pesmi kot nova simbolna identiteta Slovencev napolnjujejo prostor sodobnih predstav o ljudskem, ki bi mu morala slediti tudi folkloristika.

Folkloristične objave ljudskih pesmi, tako knjižne kot tiste z normativnimi zvočnimi publikacijami, in komercialne objave, posebno tiste, ki so bile namenjene občinstvu, ločenemu od domačega okolja, so namreč nakazale smer dveh podob ljudskega. Prvo izraža sledenje podedovanemu, dediščino, ki se s pomočjo folkloristike tudi zavestno ohranja, drugo pa je s sledenjem okusu večine, delno tudi z ohranjanjem ljudske pesmi, nakazalo pot v popularno oziroma narodnozabavno glasbo, torej v sodobno ljudskost.

Ta glasba se vrednoti tudi, v komercialnem smislu pa predvsem, s preseganjem meja. Globlja analiza tega izročila pa kaže, da so prepletanja potekala tudi v preteklosti. V tej perspektivi se priznana ljudskost kaže kot na določeni stopnji ujet razvoj pesemskega okusa, ki je v obdobju oblikovanja nacionalne misli opravil pomembno družbeno nalogo. Objave na gramofonskih ploščah omogočajo in narekujejo spremljanje nadaljnje poti tega okusa tako v preteklosti kot v sodobnosti.

LITERATURA IN VIRI

- Ajlec, Rafael. 1960–1971. Stelè Francè. V: Alfonz Gspan (ur.), *Slovenski biografski leksikon* III. Ljubljana: SAZU, 465.
- Arnez, John. 1966. *Slovenci v New Yorku*. New York: Studia Slovenica.
- Beznec, Peter. 2002. *Glasbena industrija v svetu in pri nas*. Diplomsko delo. Ljubljana: Ekonomska fakulteta. http://www.cek.ef.uni-lj.si/u_diplome/beznec367.pdf
- Čebulj, Albert idr. 1982. *Lira 1882–1982*. Kamnik: Kulturni center Kamnik.
- Debevec, Charles F. 2014. Slovenian Recordings Made in America Prior to World War II. *Traditiones* 43 (2). DOI: 10.3986/traditio2014430205.
- Glomar, Joža. 1923. Predgovor. V: Karel Štrekelj in Joža Glomar (ur.), *Slovenske narodne pesmi* IV, 1–66.
- GNI DZGP. Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Digitalna zbirka gramofonskih plošč.
- Grizold, Davorin. 1854. Zadovoljen kmet. *Drobtince za novo leto 1854. Učiteljem in učencem, staršem in otrokom u poduk in kratek čas* 9: 261.
- Kidrič, France. 1925–1932. Grizold Davorin. V: Alfonz Gspan (ur.), *Slovenski biografski leksikon* I. Ljubljana: Zadruga gospodarska banka, 261–262.
- Klobčar, Marija. 2003. Ljudske pesmi v meščanskem okolju – pričevanje ljudskega v meščanskem in meščanskega v ljudskem. *Traditiones* 32 (2): 51–70.
- Klobčar, Marija. 2010. Zvrstnost slovenskih ljudskih pesmi. Refleksija pesemskega razvoja ali pogledov nanj. *Traditiones* 39 (2): 125–147. DOI: 10.3986/Traditio2014430401.
- Klobčar, Teja. 2012. Capturing Singing Tradition. *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerk* 61: 148–159.
- Koruza, Jože. 1983. Vodnikov Zadovolne Krajnc. *Jezik in slovstvo* 28 (6): 161–169.
- Kovačič, Mojca. 2014. Posnetki vokalnih zasedb Glasbene matice in podoba ljudske pesmi v času prvih gramofonskih snemanj v Sloveniji. *Traditiones* 43 (2). DOI: 10.3986/traditio2014430204.
- Krek, Gregor. 1858. »Cena pesem narodnih«. *Novice gospodarske, obrtniške in narodne* 37: 293–294.
- Krek, Gregor. 1873. »Nekoliko opazek o izdaji slovenskih narodnih pesmi«. *Slovenski narod* 6, ponatis v *Listki* 4: 96–140.
- Kumer, Zmaga. 2002. *Slovenska ljudska pesem*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Kunej, Drago. 2008. *Fonograf je doospel! Prvi zvočni zapisi slovenske ljudske glasbe*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Kunej, Drago. 2012. . Slovenian recordings made by the Favorite company in Ljubljana in 1910. V: Pekka Gronow in Christiane Hofer (ur.), *The Lindström project. Vol. 4, Contributions to the history of the record industry. Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*. Wien: Gesellschaft für historische Tonträger, 44–50.
- Kunej, Drago. 2014a. Med kodami skrita zvočna dediščina Slovencev. *Glasnik SED* 54 (1–2).
- Kunej, Drago. 2014b. Slovenski posnetki na gramofonskih ploščah z 78 o/min. *Traditiones* 43 (2). DOI: 10.3986/traditio2014430201.
- Kunej, Rebeka. 2013. Looking at Folk Dance: The Overlooked Resources of Old Gramophone Records. V: Drago Kunej in Urša Šivic (ur.), *Trapped in Folklore? Studies in Music and Dance Tradition and Their Contemporary Transformations*. Zürich, Berlin: LIT, 161–179.

- Kunej, Rebeka. 2014. Stare gramofonske plošče kot etnokoreološko gradivo. *Traditiones* 43 (2). DOI: 10.3986/traditio2014430206.
- Mrak, Andrej. 2012. Kamniška Lira praznuje 130-letnico. MMC, *Razglednice preteklosti*. <http://www.rtvsl.si/kultura/razglednice-preteklosti/kamniska-lira-praznuje-130-letnico/295070>
- Murko, Matija. 1929. Velika zbirka slovenskih narodnih pesmi z melodijami. *Etnolog* 3: 5–54.
- Muršič, Rajko. 2002. *Trate vaše in naše mladosti*. Ceršak: Subkulturni azil.
- Pisk, Marjeta. 2013. Ponovno o oblikovanju in razvoju glasbene folkloristike. *Traditiones* 42 (1): 109–123. DOI: 10.3986/Traditio2013420106.
- Pogatschnigg, Valentin in Emanuel Hermann. 1870 . *Deutsche Volks-Lieder aus Kärnten*. 2. Band: Lieder vermischten Inhaltes aus Kärnten. Graz.
- Puille, Stephan. 2012. From Creophone to Multiphone. V: Pekka Gronow in Christiane Hofer (ur.), *The Lindström project. Vol. 4, Contributions to the history of the record industry. Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*. Wien: Gesellschaft für historische Tonträger, 21–24.
- Radio Ljubljana*. 1933. Vprašanje slovenskih plošč. *Radio Ljubljana. Ilustrirani tednik za radiofonijo* 5 (17): 193. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-JNAD05UR>
- Repič, Jaka. 2010. Konstrukcija prostora in kraja pri transnacionalnih migracijah med Argentino in Slovenijo. V: Mirjam Mencej in Dan Podjed (ur.), *Ustvarjanje prostorov*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 162–188.
- Slovenec*. 1910a. Jumbo dvostranske plošče v primeru 25 cm. *Slovenec* 38 (55), 9. 3. 1910: 6. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-QL3W8A3W>
- Slovenec*. 1910b. Tržne cene. *Slovenec* 38 (257), 11. 11. 1910: 5. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-40DXQVXC>
- Spottswood, Richard K. 1990. *Ethnic music on records: a discography of ethnic recordings produced in the United States, 1893 to 1942*. Chicago: University of Illinois Press.
- Susel, Rudolph. M. 1998. Slovenes. *The Encyclopedia of Cleveland History*. <http://ech.case.edu/cgi/article.pl?id=S16>
- Štrekelj, Karel. 1887. Prošnja za narodno blago. *Ljubljanski zvon* 7: 628–632.
- Štrekelj, Karel (ur.). 1895–1898. *Slovenske narodne pesmi* I. Ljubljana: Slovenska matica.
- Štrekelj, Karel (ur.). 1900–1903. *Slovenske narodne pesmi* II. Ljubljana: Slovenska matica.
- Štrekelj, Karel in Joža Glonar (ur.). 1908–1923. *Slovenske narodne pesmi* IV. Ljubljana: Slovenska matica.
- Šivic, Urša. 2008. *Po jezeru bliz Triglava ... Ponarodevanje umetnih pesmi iz druge polovice 19. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Šivic, Urša. 2014. Gramofonske plošče z 78 obrati na minuto: izraz ponarodelosti ali vzrok zanjo. *Traditiones* 43 (2). DOI: 10.3986/traditio2014430208.
- Terselic, Richard A. in Charles F. Debevec. 2011. The Future of European Ethnic Folk Music-and Particular Polkas- in Amerika: Research Perspectives. *Slovene Studies* 33 (1): 97–102.
- ZAL (Zgodovinski arhiv Ljubljana). 1914. Zapisnik seje 21. 1. 1914. *Kronika pevskega društva »Lira« v Kamniku*. Zgodovinski arhiv Ljubljana, KAM 110, Prvo slovensko pevsko društvo Lira Kamnik.
- ZAL. 1932. Zapisnik seje 16. 10. 1932. *Kronika pevskega društva »Lira« v Kamniku*. Zgodovinski arhiv Ljubljana, KAM 110, Prvo slovensko pevsko društvo Lira Kamnik.

ZAL. B. n. l. *Kronika pevskega društva »Lira« v Kamniku*. Zgodovinski arhiv Ljubljana, KAM 110, Prvo slovensko pevsko društvo Lira Kamnik.

Žugel, Franc. 1987. Ameriški Slovenci. V: Marjan Javornik idr. (ur.), *Enciklopedija Slovenije* 1. Ljubljana: Mladinska knjiga, 58–62.

“IT’S SO PLEASANT IN THE COUNTRYSIDE”:
THE PERCEPTION OF FOLK SONGS AND THE FOLK
ON GRAMOPHONE RECORDINGS BEFORE THE SECOND WORLD WAR

The reflection of Slovenian folk songs recorded on gramophone records reveals multilayered attitudes towards folksong tradition and folkloristic strivings. At the end of the nineteenth and beginning of the twentieth century, folksong collection was predominantly oriented towards the great collection *Slovenske narodne pesmi* (Slovenian Folk Songs). Within this view, based on Romantic nationalism, the expression of ethnic identity was of the highest value. It was presumed that narrative songs provided the clearest expression of this identity, whereas love songs were seen as less important because they did not reveal ethnic characteristics.

With the emergence of musicians as folksong collectors that intended to give these songs back to people through musical arrangements, this view was inverted. It was the musical part of the songs that became important, and so different genres of folk songs attracted new interest. These were songs that expressed universal human feelings: mostly love songs, songs about the beauty of the homeland, humorous songs, and so on. The origin of these songs was no longer of primary importance.

Recordings on gramophone records furthered this attitude, but on the other hand new differentiations appeared. The main differentiation derived from the users of gramophone records: this was the differentiation between recordings for the domestic audience and recordings made for immigrants to the U.S. Gramophone records for Slovenians living at home were predominantly assessed by their role in promoting ethnic identity, which is why some folksong collectors also took part in this process. The publishers of gramophone records targeted at Slovenian immigrants in the U.S. did not have this obligation. They were very independent in choosing their repertoire, and so they could take commercial rules into account. The records targeted at this audience therefore reveal public taste.

This taste was also taken into account by some of the recordings made for Slovenians at home: the ones that followed commercial rules featured joyful, optimistic songs, seemingly very contradictory to the circumstances in which the people lived. These songs enabled an escape from the real world, helping people bear their everyday burdens and overcome the uncertainties of ordinary life. In the recordings for Slovenians in the U.S., these characteristics predominated and they were severely judged at home: they were labeled “kitsch.” Despite folklore scholars’ negative judgment, however, these records represented an important re-creation of tradition maintained by Slovenians in the U.S., and at the same time the gramophone records brought this view to the homeland. Humorous songs were also an essential part of these processes.

Songs without distinctive ethnic specifics that were “less appropriate” for representative collections of Slovenian folk songs therefore became the most vivid part of Slovenian gramophone record production: wide acceptance of songs that crossed national boundaries was an assurance of success. Commercial principles opened national frontiers. Social circumstances for this attitude towards real life were strengthened by spatial and temporal distance from the world revealed in the songs: the greater this distance was, the more idealization was contained in the perception of home, the home village, and the homeland.

Historical analysis of one of the songs published on gramophone records in the U.S., the song “It’s So Pleasant in the Countryside,” revealed surprising facts. The idealization indicated by even the title of the song leads to an important conclusion: the gramophone records themselves did not cause this idealization. These recordings simply revealed tendencies that were already a part of changes in folksong creativity. Based on commercial rules, sound recordings used these tendencies and at the same time they promoted them.

With their reflection of contemporary social needs, old gramophone records reveal the mechanisms that shaped the acceptance of popular music in Slovenia after the Second World War: popular and folk-pop songs and music were not the reason for the transformation of songs, but a logical continuation of the processes also revealed by old gramophone records. The idealization of the folk can be traced in folk songs created and accepted before the appearance of the gramophone records: songs recorded on old gramophone records are therefore an expression of these changes of the perception of the folk, and at the same time they had an impact on these changes. These processes were not a part of folklore studies’ interests, both because they were not structured enough to build a monument of ethnic culture, and because they were not “Slovenian” enough and did not represent what folklore scholars were seeking in songs.

The publications of folk songs issued in books or normative sound recordings, as well as commercial publications (especially those aimed at the émigré audience) indicated two images of the folk. The first one expresses loyalty to tradition and the heritage preserved by the support of folklore studies. The second one reveals a response to popular taste, partly with the use of folk songs. This indicates the link to popular or to folk-pop music, and thus to the contemporary “folk.”

This music is also valued (especially in a commercial sense) by going beyond the limits of this tradition; however, the analysis of this tradition shows that this intersection of purposes also existed in the past. In this perspective, the establishment of the folk can be regarded as specific creativity captured at a certain stage for certain social needs. The recordings on gramophone records make this research possible and even require researchers to follow these changes in taste, in the past as well as in the present.

Doc. dr. Marija Klobčar, Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU,
Novi trg 2, SI-1000 Ljubljana, marija.klobcar@zrc-sazu.si