

GRAMOFONSKE PLOŠČE Z 78 OBRATI NA MINUTO – IZRAZ PONARODELOSTI ALI VZROK ZANJO?

URŠA ŠIVIC

Pretekle folkloristične raziskave so pri obravnavanju ponarodelosti oz. popularizacije avtorskih pesmi upoštevale različne vire, neopaženi pa so ostali posnetki slovenske glasbe na gramofonskih ploščah z 78 obrati na minuto. Pričujoči prispevek prav na podlagi posnetega slovenskega gradiva ugotavlja, kateri so bili kriteriji za izbor pesmi za snemanje, iz katerih virov so vzete pesmi in kakšno predstavo nam ponuja posneti slovenski repertoar o tedanjih priljubljenih glasbenih zvrsteh in posameznih delih.
Ključne besede: *ponarodele pesmi, pesmarice, pevci in igralci, gramofonske plošče.*

Although past folklore studies have considered various sources while discussing the folklorization and popularization of art songs, they have overlooked recordings of Slovenian music on 78 rpm gramophone records. Based on Slovenian song recordings, this article seeks to determine the criteria and sources for song selection in the recording process and to establish what the musical repertoire indicates about the popular music genres and specific works of that period.

Keywords: *folklorized songs, song books, singers and actors, gramophone records.*

UVOD

V desetletjih etnomuzikološkega in folklorističnega raziskovanja na Glasbenonarodopisnem inštitutu (GNI) je nastala vrsta del s področja raziskovanj ponarodevanja in ponarodelosti,¹ a zaradi nedostopnosti in nepoznavanja posnetkov ni v gradivu in problemskosti nobeno od njih zajelo posnetkov na gramofonskih ploščah z 78 obrati na minuto (78 o/min).² Aplikativni projekt *Zvočno gradivo gramofonskih plošč kot vir etnomuzikoloških in folklorističnih raziskav*, ki je potekal na inštitutu med letoma 2009 in 2012, je s popisom, dokumentiranjem in analiziranjem raziskovanega zvočnega gradiva odstrl vprašanja glede različnih, do zdaj spregledanih pogledov folkloristike (gl. Kunej D. 2012; Kunej R. 2013), med drugim tudi za nove

¹ O ponarodelosti so pisali predvsem: Zmaga Kumer (1991, 1999), Marjetka Golež Kaučič (2003), Marko Terseglav (2007) in Urša Šivic (2008).

² Ena izmed redkih omemb gramofonske plošče kot medija posredovanja ljudske glasbe je zapis Valensa Voduška: »V najnovjšem času se je ob množičnih komunikacijskih sredstvih radia in televizije pojavila spet nova oblika prevzema in prenosa pesmi; podoben mehanično-zvočni vir – gramofonsko ploščo (npr. s kupleti mestnega izvira) smo tu in tam lahko ugotovili že za polpretekli čas« (Vodušek 1970: XIII).

etnomuzikološke premisleke. Raziskovanje v tem prispevku se navezuje na spoznanja zadnje etnomuzikološke raziskave o ponarodelosti pesmi (Šivic 2008), v povezavi z glasbo, posneto na starih gramofonskih ploščah, pa z dvema ključnima vprašanjema: po katerih kriterijih in iz katerih virov so bile izbrane pesmi za snemanje na gramofonske plošče in ali so posnete pesmi odraz sočasnega ponarodelega repertoarja.

Ob opazovanju glasbenega repertoarja, posnetega na gramofonskih ploščah, se med drugim postavljajo tudi vprašanja, vezana na vpliv, ki naj bi ga imela uredniška politika gramofonskih podjetij na izbor glasbe za snemanje. Podatkov, s katerimi bi si ustvarili sliko o snemalni situaciji pri snemanju slovenske glasbe na gramofonske plošče – kdo je iskal izvajalce, jim dajal navodila za snemanje, odločal, kako in kaj posneti –, je malo, lahko pa si pomagamo s primerjavo snemanj v nekaterih drugih evropskih državah in v ZDA.

Gramofonska podjetja, katerih glavni namen je bila prodaja oz. zaslužek, so bila tržno naravnana v snemanje že znanih pesmi, saj so obetale najboljšo prodajo. To trditev utrjuje tudi dejstvo, da so se posnetki istih pesmi pojavljali pri različnih gramofonskih podjetjih. Premišljena tržna politika teh podjetij je razvidna tudi iz omenjenega popisa posnetkov slovenske glasbe na gramofonskih ploščah, v katerem je precejšnji delež pesmi, ki jih lahko pripišemo sočasnemu priljubljenemu pesemskemu repertoarju.

POT PESMI DO POSNETKA NA GRAMOFONSKIH PLOŠČAH

Vsako geografsko področje v Evropi in ZDA je sicer imelo svoje lestvice priljubljenih glasbenih zvrsti, vendar so bile v posnetem repertoarju stalnice, npr. operne arije (v izvirnem jeziku ali prevedene v nacionalni jezik), avtorske in ljudske pesmi, glasba za različne inštrumentalne zasedbe, igrano-glasbeni skeči idr. Podobno je s slovensko glasbo, posneto na gramofonskih ploščah z 78 o/min, kjer najdemo avtorske pesmi, napisane po vzoru romantičnega samospeva, priredbe ljudskih pesmi, namenjene izvedbam solistov, duetov ob spremljavi enega inštrumenta ali manjših inštrumentalnih zasedb, inštrumentalno glasbo, poleg omenjenega pa še zabavne igrano-govorjene skeče z glasbenimi vložki in glasbo za pihalne godbe. Od naštetih zvrsti so v analitičnem delu prispevka upoštewane avtorske pesmi, predvsem tiste, ki so ponarodele in s svojim izvornim notnim zapisom omogočajo primerjavo.

V raziskavo so zajete vse slovenske avtorske pesmi, ki sestavljajo digitalno zbirko gramofonskih plošč, nastalo v okviru omenjenega aplikativnega raziskovalnega projekta. Gre za približno 110 pesmi, od katerih pa jih je le nekaj primernih za raziskavo oz. glasbeno analizo. V popisu je namreč precej pesmi oz. naslovov pesmi povzetih po prodajnih katalogih ali labelah (nalepkah na ploščah), torej so navedene le z naslovom (ponekod tudi z imenom skladatelja in/ali pesnika), v razpoložljivem gradivu pa ni na voljo zvočnih posnetkov, na podlagi katerih bi bilo mogoče narediti glasbeno analizo. V izboru so posnetki iz obdobja akustičnega (do približno leta 1925) in električnega snemanja (približno po letu 1925).

Sodeč po popisu zvočnih posnetkov na gramofonskih ploščah z 78 o/min so bile največkrat

posnete naslednje avtorske in ljudske pesmi:³ »Kje so moje rožice« (14), »Luna sije« (13), »Po jezeru bliz' Triglava« (13), »Prišla bo pomlad« (6), »Otok bleški« (4), »Na tujih tleh« (4), »Naprej zastava Slave« (4), »Bom šel na planince« (3), »Pogled v nedolžno oko« (3), »Mila, mila lunica« (2), »Mraku« (2), »Na planincih solnce sije« (2), »Na vršacu« (2), »Oj rožmarin« (2), »Sem slovenska deklica« (2), »Sijaj, solnčece!« (2), »Slepec« (2), »Škrjanček poje, žvrgoli« (2), »Tam, kjer lunica« (2).⁴ Naslovi pesmi nam kažejo, da gre večinoma za avtorske pesmi, in sicer takšne, ki so ponarodele, kar pomeni, da so postale del splošnega glasbenega prostora tako na kulturnih prireditvah kot tudi v ljudskem petju. To utrjuje domnevo, da so se na ploščah v veliki meri znašli posnetki ponarodelih pesmi, hkrati pa so to tiste ponarodele pesmi, katerih ljudske različice je zvočno zabeležil GNI, zato s primerjalno analizo omogočajo razumevanje potovanja pesmi do posnetka na gramofonski plošči.

Eden izmed ciljev, zastavljenih v prispevku, je ugotoviti, iz katerih virov oz. po kakšni poti so domnevno prišle pesmi in izbor za snemanje. Možni viri, iz katerih naj bi izvajalci jemali pesmi za snemanja, so njihova lastna glasbena dediščina, lastni koncertni repertoarji ali sočasne pesmarice.

Izvajalci obravnavanih pesmi na posnetkih so operni pevci in igralci. Iz tuje literature je razvidno, da so gramofonska podjetja izvajalce »prosila, naj za snemanje izberejo dela iz svojega koncertnega repertoarja« (Gronow in Englund 2007: 285). Domnevno so se ti tuji in prav tako tudi slovenski izvajalci – v tem obdobju še na neki ljudski ravni – v svojem glasbenem repertoarju in izboru tako za koncertne nastope kot za snemanja naslanjali (tudi) na lastno glasbeno dediščino, »kulturni kapital« (Kunej R. 2013: 169),⁵ in se za snemanja naj ne bi zanašali na že posneto glasbo.⁶ Debevčevi domnevi lahko z večjo gotovostjo pritrdimo, kadar je šlo za slovenske izvajalce, manj pa takrat, ko so pesmi snemali tuji izvajalci. Kot vemo, je bilo med prvimi izvajalci slovenskih pesmi na gramofonskih ploščah veliko tujih. Tuji, predvsem hrvaški umetniki (npr. Tošo Lesić, Emilio Blažević, Milka Polancer Šnajdova) kot izvajalci slovenske glasbe ne presenečajo, če upoštevamo politično, gospodarsko in kulturno povezanost takratnega slovenskega in hrvaškega prostora. Za določen del slovenskega repertoarja bi lahko domnevali, da so ga morda imeli v svoji glasbeni dediščini tudi tuji izvajalci in ga (morda) peli po spominu – npr. pesmi, ki so bile med splošno znanimi tudi v hrvaškem prostoru in so bile objavljene tudi v hrvaških pesmaricah (npr. v Fallerjevem *Kolu* in Klaićevi *Hrvatski pjesmarici*).

³ Naslovi pesmi se ujemajo z zapisi v katalogih oz. na labelah. Večinoma to niso izvirni naslovi pesmi, temveč naslovi po prvih verzih, kar kaže na splošno prepoznavnost oz. popularnost pesmi.

⁴ Teh pesmi bi bilo še več, če bi bilo možno vse identificirati. Podatki na labelah sicer občasno razkrivajo podatke o skladatelju in/ali pesniku, kjer pa teh ni, je brez posnetka nemogoče ugotoviti, za katero uglasbitev gre, saj lahko pod enakim naslovom najdemo različne uglasbitve (pod naslovom »Napitnica« npr. najdemo različne avtorje: A. Foerster / ?; B. Ipavec / G. Krek; B. Ipavec / M. Vilhar).

⁵ Na ameriškega Slovenca harmonikarja Franka Yankovica je imel v otroštvu močan vpliv gost v hiši njegovih staršev, ki je igral harmoniko in se ni zanašal na partiture. Operni pevec Anton Schubel se je naučil pesmi, ki jih je pela njegova mati med gospodinjskimi deli. Matt Hoyer, vodja znamenitega Hoyer tria, je dediščino svojega 20-letnega bivanja v primarni domovini prenesel v svoje glasbeno delovanje v ZDA. (Charles Debevc, osebna korespondenca z Uršo Šivic, 18. 9. 2013; prim. Kunej R. 2013: 171–173.)

⁶ Charles Debevc, osebna korespondenca z Uršo Šivic, 18. 9. 2013.

<p>COMPLIMENTS OF</p> <p>HORNICK'S</p> <p>HARDWARE</p> <p>316 BROAD STREET Phone 6330</p> <p>JOHNSTOWN, PA.</p>	<p>CRYSTAL</p> <p>WATER CO.</p> <p>NICHOLAS FISHTER Proprietor</p> <p>"HOWDY" Our Specialty</p> <p>REAR 318 BROAD STREET Phone 1313</p> <p>JOHNSTOWN, PA.</p> <p>"A Flavor for Every Taste" Svakovrsnog mekanog pića.</p>
<p>PROGRAM</p> <p>11. a) Ljubček moj polju vriska <i>Narodne</i> b) Na tujih tleh <i>Medved</i></p> <p>Sopran solo, pjeva Gdja. Augusta Danilova iz Cleveland, Ohio Na glasovir prati PROF. HANS ROEMER</p>	
<p>COMPLIMENTS OF</p> <p>WARD & McMONAGLE</p> <p>PLUMBING AND HEATING</p> <p>208 SECOND AVENUE Phone 2340</p> <p>JOHNSTOWN, PA.</p>	
<p>Lester Grand Piano Kindly Loaned By F. A. North Co. R. L. Druckenmiller, Manager.</p>	

Slika 1. Stran iz programske knjižice koncerta hrvaškega prosvetnega društva Rodoljub leta 1925, na katerem je kot gostja nastopila Avgusta Danilova in izvedla pesmi, ki jih je snemala tudi za gramofonske plošče (SGM 1925).

Gotovo pa tega ne bi mogli trditi za vse pesmi, predvsem ne za manj znane ali strukturno kompleksnejše ali za tiste, ki so prirejene za večje vokalne ali instrumentalne zasedbe; te so izvajalci gotovo povzemali iz tiskanih oz. pisnih virov.

Dokumentacija o koncertni dejavnosti pevcev/igralcev je zelo skopa, vendar razpoložljivo gradivo utrjuje domnevo, da so izvajalci pesmi za svoja snemanja povzemali (tudi) iz lastnih koncertnih repertoarjev. Tako npr. koncertni list nastopa sopranistke Avguste Danilove iz leta 1925 razkriva, da je pevka pesmi »Zapoj mi, ptičica« in »Na tujih tleh« uvrstila tako v svoj glasbeno-igralski nastop (SGM 1925; gl. sliko 1) kot tudi v izbor za snemanje na gramofonske plošče. Enako prakso lahko razberemo tudi s koncertnega lista zbora Glasbene matice (Koncerat ... 1908); zbor je leta 1908 na koncertu v Zagrebu med drugim izvedel pesmi: »Bratci veseli vsi«, »Je pa davi slanica padla«, »Ljubca, povej, povej«, »Škrjanček poje, žvrgoli«,

»Meglica« in »Nazaj v planinski raj«, ki jih je istega leta posnel tudi na gramofonske plošče (prim. Kovačič 2014).

Eden od virov za pesmi na posnetkih so pesmarice, ki so bile gotovo del glasbene dediščine izvajalcev – tako domačih kot tistih v tujini – in s tem njihovega glasbenega spomina, morda pa so izvajalci, snemalci ali zastopniki gramofonskih podjetij (ti so opravljali vlogo kasnejših producentov) iz njih načrtno izbirali pesmi za snemanje. Upoštevati je treba, da sta bili pesmarici, kot sta *Slovenska pesmarica* (prva izdaja 1896) in *Pesmarica Glasbene matice* (prva izdaja 1897) v obravnavanem obdobju pomembni glasbeni izdaji: na njuno popularnost in razširjenost kažejo številni ponatisi, prav tako pa tudi raznolikost objavljenega gradiva. Pesmi, ki jih najdemo v *Slovenski pesmarici* in v popisu posnetkov na gramofonskih ploščah z 78 o/min: »Bleško jezero« (K. Huber / K. Mašek), »Mili kraj« (A. Praprotnik / A. Nedvč), »Slovensko dekle« (J. Virk / narodna), »Slovenec sem« (J. Gomilšek / G. Ipavec), »Vse mine« (V. Orožen / G. Ipavec), »Po jezeru« (M. Vilhar / M. Vilhar), »Barčica« (narodna / narodna) in »Slepec« (K. Klinar / narodna). Pesmi, ki jih najdemo v popisu posnetkov na gramofonskih ploščah in v *Pesmarici Glasbene matice*: »Kje dom je moj?« (T. Pirnat / F. Škroup), »Slovenec sem« (J. Gomilšek / G. Ipavec), »Mili kraj« (A. Praprotnik / A. Nedvč), »Domovini« (J. Razlag / B. Ipavec), »Pogled v nedolžno oko« (M. Vilhar / H. Sattner), »Po jezeru« (M. Vilhar / M. Vilhar), »Bom šel na planince« (narodna / J. Čerin), »Pod oknom« (F. Prešeren / J. Fleišman), »Mila lunica« (M. Vilhar / M. Vilhar).

Glede na to, da so bili med prvimi izvajalci na gramofonskih ploščah Hrvati, je primerno, da poleg slovenskih upoštevamo tudi hrvaške pesmarice, ki so objavljale tudi slovensko gradivo, predvsem takratne priljubljene (ponarodele) pesmi. Tako je v *Hrvatski pjesmarici* razdelek *Slovenske popevke* (Klaič 1893: 177–192), kjer so objavljene naslednje slovenske pesmi: »Naprej!«⁷ (D. Jenko / S. Jenko), »Hej rojaki!« (D. Jenko / F. Cegnar), »Po jezeru bliz' Triglava«* (M. Vilhar / M. Vilhar), »Od straže hrvaške« (V. Vodnik), »Kje so moje rožice?«* (B. Orožen / G. Ipavec), »Kje so moje rožice?« (B. Orožen / –), »Bom šel na planince«* (narodna), »Jaz pa pojdem« (narodna), »Mila, mila lunica«* (F. Prešeren / M. Vilhar), »Otok bleški, kinč nebeški«* (K. Huber / K. Mašek), »Pridi Gorenj'c!«* (B. Potočnik / B. Potočnik), »Bratci, veseli vsi«* in »Tam za goro« (G. Ipavec). V pesmarici *Kolo* (Faller 1894) so objavljene naslednje slovenske pesmi: »Domovini«* (I. Razlag / B. Ipavec), »Ljubici pod oknom« (J. Vošnjak / F. Gerbič), »Mili kraj«* (A. Praprotnik / A. Nedvč), »Mraku«* (G. Ipavec / G. Ipavec), »Napitnica« (G. Krek / B. Ipavec), »Napitnica« (M. Vilhar / B. Ipavec), »Po jezeru«* (M. Vilhar / F. S. Vilhar), »Naprej«* (S. Jenko / D. Jenko), »Slovenec sem«* (J. Gomilšek / G. Ipavec) in »Vse mine«* (B. Orožen / G. Ipavec).

Gradivo v pesmaricah se razmeroma dobro pokriva z repertoarjem, posnetim na gramofonskih ploščah z 78 o/min, seveda pa vseh 110 zabeleženih pesmi v teh pesmaricah ne najdemo oz. moramo upoštevati tudi druge možne vire in poti za izbor snemalnega repertoarja.

⁷ Z zvezdico so označene pesmi, ki jih najdemo v popisu posnetkov na gramofonskih ploščah z 78 o/min.

ANALIZA IZBRANIH PONARODELIH PESMI

Analiza izbranega glasbenega gradiva – tj. posnetkov na gramofonskih ploščah in posnetkov ljudskih različic avtorskih pesmi – je ena izmed možnosti, ki utemeljuje v uvodu predstavljeno tezo: prepoznati razlike in podobnosti v glasbenih izvedbah posamezne pesmi, in sicer prikazati odnos med tiskanimi viri in ustnim izročilom ter poskušati opredeliti vprašanje, ali so se izvajalci glasbe na gramofonskih ploščah zanašali na pisne vire ali so peli po spominu.

Za analizo sem izbrala tri avtorske (ponarodele) pesmi, ki sem jih glasbenoanalitično obravnavala že v raziskavi o ponarodelosti iz leta 2008. Splošna opredelitev, da je neka pesem ponarodela, ni zadosten argument, saj za analizo potrebujemo konkretno gradivo. Zato so izbrane pesmi, za katere je v arhivu GNI mogoče najti ljudske različice in jih primerjati z različicami na posnetkih. Tu je še vrsta pesmi, ki se v popisu posnetkov na gramofonskih ploščah pogosto pojavljajo in bi bile zato zanimive za primerjalno analizo, vendar pri obravnavanju ponarodelosti melodije naletimo na dve težavi: 1. izredno težko je odkriti avtorja uglasbitve, torej določiti izvirnik,⁸ ki je nujen za primerjalno analizo; 2. za primerjalno analizo potrebujemo ljudske variante, njihova zastopanost v arhivu GNI pa je odvisna od dejanske popularnosti oz. ponarodelosti pesmi in od vsakokratnih snemalnih interesov terenskih raziskovalcev inštituta.

Predstavljene so transkripcije pevskih linij v izbranih posnetkih,⁹ ugotovitve analize ljudskih (ponarodelih) različic pa so upoštevane v sklepnem delu. V notnih primerih je z glavnim notnim zapisom predstavljena izvedba na posnetku, male note pa nakazujejo potek melodije, kot ga predvideva skladateljski izvirnik. Iz tega je razvidno odstopanje izvedbe, posnete na gramofonski plošči, od izvirnika. Omeniti je treba še problem, ki se pojavlja pri transkribiranju posnetkov, pogojuje pa ga tehnična narava aparatur oz. snemalne tehnologije: ker so imele zgodnje mehanske snemalne naprave ozek frekvenčni obseg, je posneti zvok zvensko omejen (gl. Kunej D. 2008: 210, 225); pri nekaterih posnetkih je navzoč močan šum, zato je težko razbrati besedilo pri vokalno-instrumentalnih posnetkih pa težko prepoznati vse inštrumente.

A) MIROSLAV VILHAR (BES. MIROSLAV VILHAR): »NA JEZERU«

Prvič naj bi bila Vilharjeva pesem objavljena okoli leta 1852 v avtorski zbirki *Pesmi Miroslava Vilharja* (Vilhar [ok. 1852]: 1–2). Zatem je bila stalnica šolskih,¹⁰ splošnih domačih ter tujih pesmaric¹¹ in se izkazala za eno izmed najznačilnejših slovenskih pesmi druge polovice 19. stoletja. Pesem se v pesmaricah skoraj dosledno pojavlja z naslovom »Po jezeru«, izpeljanim

⁸ Določitev izvirnika in dokazovanje avtorstva sta za obravnavano obdobje izjemno vprašljiva, saj so rokopisni viri tako redki, da je za nekatere pesmi prvi vir šele objava v pesmaricah, izvirne avtorjeve različice pa morda sploh ne poznamo. V takratnih rokopisnih in tiskanih virih se lahko prepletajo izvirni avtorski prispevek, priredba, plagiat, redakcijski popravki, torej odražajo ustvarjalno dinamiko tkiva glasbene kulture obravnavanega časa in prostora (Šivic 2008: 36, 38; prim. Kovačič 2014).

⁹ Transkripcije ljudskih različic so objavljene v Šivic 2008: 103–128.

¹⁰ *Slavček* (Nedvč 1879: 36–37), *Šolske pesmi* (Majcen 1889: 75–76), *Narodne pesmi za mladino* (Žirovnik 1919: 13–14).

¹¹ *Kolo* (Faller 1894: 309–310), *Pjesmarica narodnih pjesama za I.–V. razrede nar. osnovnih škola* (Špoljar 1927: 36).

iz prvega verzja pesmi, zato ne čudi, da nobeden od štirinajstih primerov te pesmi v popisu posnetkov na gramofonskih ploščah ni zapisan z izvirnim naslovom »Na jezeru«, temveč vedno »Po jezeru« ali »Po jezeru bliz' Triglava«. To dokazuje, da je pesem tudi v začetku 20. stoletja med ljudmi veljala za splošno znano, da je bila ponarodela, zato se je prenašal izključno njen ljudski naslov.

Poti za ponarodevanje Vilharjeve »Na jezeru« (in tudi številnih drugih njegovih pesmi) je več: čitalniške bésede, taborska srečanja, nastopi ljubljanske Narodne straže, Vilharjevo osebno kulturno in narodnobuditeljsko delo na Notranjskem, koncertni sporedi ipd. Številne izdane pesmarice in rokopisne pesmarice ljudskih pevcev (ki jih hrani GNI) so dokaz o takratni priljubljenosti pesmi (gl. Šivic 2008: 48). Vir za popularizacijo pesmi so bile gotovo tudi številne izdane pesmarice, prav tako pa so k populariziranju pesmi prispevale tudi številne gramofonske plošče.

V popisu gramofonskih plošč je navedenih kar štirinajst posnetkov Vilharjeve pesmi »Na jezeru«, za slušno primerjavo pa sta na voljo le dva, in sicer v izvedbi Toša Lesića in Milke Polancer Šnajdove. Tem so za primerjalno analizo dodane tri ljudske variante pesmi, ki jih je posnel GNI.¹²

1. izvedba: Tošo Lesić (posneto leta 1909)¹³

♩ = 50

Po je - ze - ru bliz Tri - gla - va, čol - nič pla - va sem ter tje. Mi - le pti - ce po do -
V čol - nu gla - sno se pre - pe - va, da od - me - va od go - re.

6
li - nah in pla - ni - nah se bu - de, ker so ču - le pe - sem mo - jo, vsa - ka

11
svo - jo žvr - go - le, ker so ču - le pe - sem mo - jo, vsa - ka svo - jo žvr - go - le.

Basist Tošo Lesić¹⁴ izvaja pesem ob spremljavi klavirja, priredba pa ima oblikovno strukturo: inštrumentalni uvod + 1. kitica¹⁵ + inštrumentalni prehod + 2. kitica.¹⁶ V zapisu se

¹² GNI M 36.683, T 1293/11 in GNI M 44.662.

¹³ »Po jezeru bliz' Triglava«; Gramophone Company; 5591r; X-4-102181.

¹⁴ Tošo Lesić (* Zagreb, 1866, † Zagreb, 1949), hrvaški basist. Glasbo je študiral zasebno v Zagrebu. Bil je član Hrvaškega trgovskega društva Merkur in sodelavec zagrebške opere, kjer je nastopal kot odličen igravec in basist, predvsem v vlogah bassa buffa. Največ je nastopal v operah in operetah, pa tudi v filmih in z manjšimi vlogami v gledaliških dramah (ÖBL BD b. n. l.).

¹⁵ Vilhar je v uglasbitvi dve besedilni kitici združil v eno zvočno kitico.

¹⁶ Medtem ko pevec v prvi kitici izvede ponovitev zadnjih dveh verzov, se pred ponovitvijo v drugi kitici posnetek konča. Konec posnetka se zdi nekako grob, domnevno zaradi časovne omejitve gramofonske plošče (posnetek traja 3' 3"), sicer bi bila ponovitev logična tudi v drugi kitici.

stikata izvornik in spremenjena različica: tako je ohranjen izvorni sekstni skok navzdol v 2. taktu (skok, ki je v ljudskih različicah največkrat zmanjšán v terco), dodan pa je punktirani ritem. Lesičeva izvedba ima izrazite agogične spremembe, kar učinkuje precej dramatično.

2. izvedba: Milka Polancer Šnajdova (posneto leta 1916)¹⁷

$\text{♩} = 56$

Po je - ze - ru bliz Tri - gla - va čol - nič pla - va sem ter tje. Mi - le pti - ce po do -
V čol - nu gla - sno se pre - pe - va, da od - me - va od go - re.

6
li - nah in pla - ni - nah se bu - de, ker so ču - le pe - sem mo - jo, vsa - ka

11
svo - jo žvr - go - le, ker so ču - le pe - sem mo - jo, vsa - ka svo - jo žvr - go - le.

Izvajalka na tem posnetku je sopranistka Milka Polancer Šnajdova,¹⁸ spremlja jo komorni ansambel v zasedbi: klavir, violina in klarinet,¹⁹ skladba pa ima oblikovno strukturo: inštrumentalni uvod + 1. kitica + 2. kitica. Pevska melodija odstopa od Vilharjevega izvornika: ohranjen je izvorni sekstni skok navzdol v 2. taktu (intervalni skok, ki ga je proces ljudskega petja zaradi zahtevnosti poenostavil v terčni), vnesen pa je punktirani ritem, ki ga v Vilharjevem izvorniku ni.

Vilharjeva melodija »Na jezeru« je v pesmaricah doživela številne spremembe: v nekaterih je bil izvorni ritmični potek spremenjen v punktiranega, v drugih so bili spremenjeni določeni intervalni skoki; nekatere objave te spremembe združujejo. Omenjene spremembe so zanimive zato, ker jih je prevzemalo ustno izročilo (ali pa so pesmarice objavljale spremembe, nastale v ustnem izročilu), in takšne spremembe se kažejo tudi v obravnavanih dveh posnetkih. Prav punktirani ritmični vzorec je postal prepoznavni znak Vilharjeve pesmi, a ne le v domeni ljudskega petja, temveč – kar nam dokazujeta obravnavana posnetka – tudi v domeni umetnostne glasbe. Pri tem, da za obravnavano obdobje in gradivo težko najdemo dokaz v virih, so posnetki Vilharjeve »Na jezeru« zanimivi, saj je objava pesmi v *Hrvatski pjesmarici* (Klaić 1893: 181–182) enaka izvedbam na posnetkih. Pri tem se sklicujem predvsem na zaključek pesmi, na ponovitev 5. verza, kjer se melodija – da bi dosegla dramaturški lok – ponovi na

¹⁷ »Po jezeru«; Columbia; 43669-4; E2778.

¹⁸ Iz kritike koncerta v Sušaku leta 1900 izvemo, da je pevka Milka Polancer Šnajdova takrat nastopala še s priimkom Polancer, da je bila Karlovčanka in že uveljavljena kot koncertna pevka (Karlovački glasnik 1900). Dosegljiv je še podatek, da je leta 1892 v duetu z Minko Stankoszij nastopila na plesni zabavi narodne čitalnice v Vrbovski v Gorskem kotarju (Narodne novine 1892). Na labelah gramofonskih plošč z 78 o/min se njeno ime pojavlja v številnih različicah: Milka Polancer Šnajdova, Milka Schneidova, Emilia Schneid, Emilie Schneid, Milka Šnajdova, Milka Polancer Schneid, Mila P. Šnajdova, Milka Polancer.

¹⁹ To so inštrumenti, ki jih je moč razpoznati s posnetka.

oktavi. Takšno različico izvajata tako Polancer Šnajdova kot tudi Lesić. To, da v slovenskih pesmaricah takšne ponovitve ne najdemo in tudi v ljudskih različicah ne, potrjuje domnevo, da sta umetnika pela iz notnega gradiva oz. da je bila ta objava podlaga za njuni priredbi.

Medtem ko prva objava Vilharjeve pesmi »Na jezeru« iz leta 1852 še nima agogičnih oznak (gl. Vilhar [ok. 1852]: 1–2), pa so jih upoštevale vse nadaljnje objave, med drugim tudi *Hrvatska pjesmarica*. Domnevamo lahko, da so se oznake zgledovale po takrat že uveljavljeni in razširjeni interpretaciji pesmi. Za prvi dve frazi je navodilo »veličastno«, za tretjo »nekoliko hitreje«, za četrto pa predvideva zapis *a tempo* (prim. Nedvėd 1879: 36–37). Temu interpretativnemu načrtu sledita tudi posnetka Toša Lesića in Milke Polancer Šnajdove. Da je bil takšen način izvajanja vsesplošno navzoč, dokazujejo tudi ljudske različice »Na jezeru«, ki pričajo o sobivanju umetnostne in ljudske glasbe.

Če je bila prej postavljena domneva, da sta Lesić in Polancer Šnajdova pela po predlogi, objavljeni v *Hrvatski pjesmarici*, pa je prav tako mogoča tudi nasprotna interpretacija, namreč, da je bila pesem tako razširjena in znana, da izvajalca nista potrebovala notnega zapisa, morda le besedilno predlogo. Temu pritrjuje analiza tempov izvajanja: na posnetkih sta tempa ♩ = 50 in ♩ = 56, med ljudskimi različicami pa dve ♩ = 52 in ena ♩ = 54, kar ponovno opozarja na enotnost izvajanja pesmi.

B) GUSTAV IPAVEC (BES. JOHANN GEORG JACOBI / VALENTIN OROŽEN²⁰): »VSE MINE«

Ipavčeva pesem naj bi bila prvič objavljena leta 1874 v hrvaški pesmarici *Bisernica* (Bisernica ... 1874: 43). Nedvomno je bila priljubljena, saj so jo uredniki vseh pomembnejših pesmaric upoštevali pri svojih izborih za slovenske, tuje,²¹ predvsem pa za šolske pesmarice²² in je tako že v tistem času dobivala antologijsko vrednost.

V popisu posnetkov na gramofonskih ploščah z 78 o/min je zabeleženih 15 posnetkov, od tega so dostopni štirje, in sicer v izvedbah Kvarteta Lisinski, Emilia Blaževića, Toša Lesića in Boža Vičarja. Tako kot pri obeh drugih obravnavanih pesmih (»Pod oknom« in »Na jezeru«) se tudi pri pesmi »Vse mine« pojavljajo ljudski naslovi: največkrat »Kje so moje rožice«, sledijo pa še »Kje so moje rožice?«, »Ker su moje rožice«, nekaj posnetkov je naslovljenih z obema naslovoma (»Vse mine - Kje so moje rožice« in nekaj samo z izvirnim naslovom »Vse

²⁰ Ipavčeva pesem »Vse mine« je eden izmed številnih primerov, ki kažejo nejasnosti v zvezi z avtorstvom besedila, kar pa je bilo značilno za obdobje druge polovice 19. stoletja in kasneje. Pesmarice kot avtorja pesmi *Vse mine* navajajo Valentina Orožna, vendar je leta 1891 Fran Levec objavil primerjavo Orožnove pesmi in nemške pesmi Johanna Georga Jacobija »Sag, wo sind die Veilchen hin?«. Zaradi ujemanja prvih dveh verzov, podobnosti besednih motivov in istega verznege metruma je Levec sklepal na Orožnovo plagiatstvo (Levec 1891: 118–119). Vprašljivo pa je tudi Jacobijevo avtorstvo, saj Levec navaja podnaslov njegove pesmi »Nach einem alten Liede« (Po stari pesmi); v tistem obdobju je bilo namreč običajno tudi prevajanje in prirejanje pesmi po (avtorski ali ljudski) predlogi (gl. Šivic 2008: 59–60).

²¹ *Lavorika. Zbirka možkih četverospelov in zborov* (Lavorika ... [1880]: 33), *Kolo* (Faller 1894: 205–206), *Slovenska pesmarica* (Aljaž 1896: 74–75).

²² Šolske pesmi (Majcen 1889: 48–49), *Narodne pesmi za mladino* (Žirovnik 1919: 29–30).

mine«. To dokazuje, da je bila pesem splošno prepoznavna po ljudskem naslovu. Omenjenim štirim posnetkom je za primerjalno analizo dodanih osem ljudskih različic iz arhiva GNI.²³

1. izvedba: Tošo Lesić (posneto leta 1909)²⁴

♩ = 60

Kje so mo - je ro - ži - ce, pi - sa - ne in be - le? Moj - ga sr - ca lju - bi - ce,
 7 žla - htno, žla - htno so cve - te - le. Ah, po - mlad je šla od nas, vze - la jih je
 12 zi - ma, mraz! Ah, po - mlad je šla od nas, vze - la jih je zi - ma, mraz!

Tošo Lesić izvaja Ipavčevo pesem ob spremljavi klavirja, oblikovna struktura pa je: inštrumentalni uvod + 1. kitica + inštrumentalni prehod + 2. kitica. V primerjavi z izvirnikom je v Lesićevi izvedbi v 7. taktu dodan punktirani ritem, z vidika melodičnih sprememb pa je zanimiv zaključek, sicer značilen za ljudske različice te pesmi, saj se takšen melodični potek pojavlja kar v šestih od osmih različic.

2. izvedba: Emilio Blažević (posneto leta 1916)²⁵

♩ = 63

Kje so mo - je ro - ži - ce, pi - sa - ne in be - le? Moj - ga sr - ca lju - bi - ce,
 7 žla - htno, žla - htno so cve - te - le. Ah, po - mlad je šla od nas, vze - la jih je
 12 zi - ma, mraz! Ah, po - mlad je šla od nas, vze - la jih je zi - ma, mraz!

Različico izvaja Emilio Blažević²⁶ ob spremljavi ansambla (2 violini, viola, flavta, klarinet,

²³ GNI M 34.854, GNI M 36.605, GNI M 40.054, GNI M 40.548, GNI M 43.642, GNI M 44.653, GNI M 46.874 in GNI M 47.150.

²⁴ »Kje so moje rožice (Vse mine)«; Gramophone Company; 5992r; X-4-102182.

²⁵ »Vse Mine (Kje so moje Rožice?) (All Things Pass Away)«; Victor; B 17963-2; 72707.

²⁶ Emilio Blažević/Blažić (* Kraljevica, 1879, † New York, 1962), hrvaški baritonist in pedagog. Nastopal in smenal je tudi pod psevdonomimom Franjo Potočnik. Po študiju navtike na Dunaju je odšel v ZDA; leta 1900 je deloval v Chicagu kot publicist, nato pa odšel v New York, kjer se je povezal z izseljenci iz jugoslovenskih dežel in začel sodelovati z njihovimi kulturno-umetniškimi društvi. Vodil je pevske zборе

2 rogova, pozavna in kontrabas), oblikovna struktura pa je: inštrumentalni uvod + 1. kitica + inštrumentalni prehod + 2. kitica + inštrumentalni prehod + 3. kitica + inštrumentalni zaključek. Melodični spremembi sta glede na izvirnik dve: v 11. taktu, kjer je kvintni skok zmanjšan v terčni, in v zaključku, ki je enak kot v *Hrvatski pjesmarici* (Klaić 1893: 183–184). Ritmična sprememba je v 7. taktu, kjer je dodan punktirani ritem.

3. izvedba: Božo Vičar (posneto leta 1927)²⁷

♩ = 112

Kje so mo - je ro - ži - ce, pi - sa - ne in be - le? Moj - ga sr - ca lju - bi -

12 *accel.*

ce žla - htno, žla - htno so cve - te - le. Ah, spo - mlad je šla od nas, vze - la

23

jih je zi - ma, mraz! Ah, spo - mlad je šla od nas, vze - la jih je zi - ma, mraz!

Priredba, ki jo izvaja Božo Vičar,²⁸ metro-ritmično tako odstopa od izvirnika, da v primerjalni analizi ni upoštevana, razen pri obravnavi agogičnih in dinamičnih posebnosti.

4. izvedba: Kvartet Lisinski (posneto ok. leta 1928, 1929)²⁹

♩ = 52

Kje so mo - je ro - ži - ce, pi - sa - ne in be - le? Moj - ga sr - ca lju - bi - ce,

7

žla - htno, žla - htno so cve - te - le. Ah, spo - mlad je šla od nas, vze - la jih je

12 *rit.*

zi - ma, mraz! Ah, spo - mlad je šla od nas, vze - la jih je zi - ma, mraz!

in v svojem studiu poučeval petje (Stipčević-Despotović 1989: 33). Leta 1932 je E. Blažević nastopil v radijskem programu, ki ga je National Broadcasting Co. poslala iz New Yorka prek Berlina v Jugoslavijo (Prvi radio spoj ... 1932: 77).

²⁷ »Kje so moje rožice«; Parlophon; B. 68005; D 31000; Rasberger 2271-C.

²⁸ Božo Vičar / Božidar Matija Vičar (* Jastrebcji, 1894, † Zagreb, 1972). V Celju je obiskoval orglarsko šolo in pouk petja. Najprej je nastopal kot tenorist v opernem zboru Hrvaškega narodnega gledališča (1919–1923), potem pa do leta 1948 kot solist v operah. Medtem je študiral petje na Glasbeni akademiji v Zagrebu. V Zagrebu in večjih hrvaških mestih je prirejal solistične koncerte, pel pa je tudi v oratorijih (Lisac b. n. l.).

²⁹ »Ker su moje rožice«; Edison Bell Radio; SZ 857; SZ 1483.

Različica, ki jo izvaja Kvartet Lisinski,³⁰ je priredba za štiri moške glasove in spremljavo klavirja, oblikovna struktura pa je: |: instrumentalni uvod + 1. kitica :|. Tudi tu je mogoče sklepati na stikanje izvirnika in spremenjene različice: melodičnih sprememb ni, razen v zadnjem taktu, tako da je melodični potek enak objavljenemu v *Hrvatski pjesmarici* (Klajić 1893: 183–184). Slednje bi lahko napeljalo k domnevi, da je bila ta objava predloga za njihovo priredbo.

Kot je pokazala primerjava Ipavčevega izvirnika in ljudskih različic, je med glasbenimi parametri pri prenosu pesmi v ljudsko pesemsko izročilo najbolj izvirno ohranjena melodija – razen spremembe v zaključku. Pri tem sta se oblikovala dva načina, ki ju najdemo tako med ljudskimi različicami kot med posnetki na gramofonskih ploščah, nobeden od treh posnetkov pa ne sledi izvirniku. Različici, ki jo poje Tošo Lesić, lahko rečemo ljudska, saj se takšen melodični potek pojavlja kar v šestih od osmih ljudskih različic. Izvedbi Emilia Blaževića in Kvarteta Lisinski pa sta pravzaprav izvirna različica z enim spremenjenim tonom. Dejstvo, da sta dve različici melodično enaki oz. enako drugačni od izvirnika, utrjuje dejstvo, da je lahko šlo za ustno prenašanje glasbenega gradiva ali za povzemanje pesmi po objavi v *Hrvatski pjesmarici*. Tako kot v melodičnem kažejo posnetki tudi v ritmičnem pogledu podobnost z ljudskimi različicami, saj se na istem mestu pojavljajo različni ritmični vzorci, najpogosteje punktiranje osmink.

Tempo kaže precejšnjo enotnost izvajanja pesmi tako na posnetkih na gramofonskih ploščah kot v ljudskih različicah: ljudsko se poje pesem »Vse mine« v razmeroma počasnem tempu ($\downarrow = 60\text{--}80$); na posnetkih sta dve izvedbi v primerljivem tempu ($\downarrow = 60$ in 63), izvedba Kvarteta Lisinski pa je izrazito počasnejša ($\downarrow = 52$). Prav tako so ljudske različice in zvočni posnetki na gramofonskih ploščah jasen dokaz za to, kako se je pesem prenašala iz poustvarjalne dejavnosti umetnostne glasbe v ustno izročilo, ki je njene interpretativne prvine ohranilo dobesedno. Vse objave pesmi »Vse mine« so opremljene z agogičnimi in dinamičnimi oznakami (gl. Šivic 2008: 63) in interpretacija pesmi na posnetkih je prav takšna, kot jo predvideva zapis. Takšen način izvedbe je za to pesem značilen še danes, da pa je bil ustaljen že v začetku 20. stoletja, dokazujejo ljudske različice, saj jih kar nekaj kaže, da so se poleg besedilno-glasbenega gradiva z ustnim izročilom prenašale tudi agogične in dinamične značilnosti.

C) JURIJ FLEIŠMAN (BES. FRANCE PREŠEREN): »POD OKNOM«

Fleišman je bil v slovenskem kulturnem okolju močno navzoč kot ustvarjalec, poustvarjalec in tudi kot vsestransko dejaven glasbenik. Pesem »Pod oknom« se večkrat navaja kot »Luna sije«, kar jasno kaže, da je pesem bolj znana kot ponarodela, ne kot avtorska, zato je védenje o skladatelju bolj postranski podatek, ki ga ohranja glasbeno zgodovinopisje. Na popularnost pesmi opozarja tudi kar štirinajst zabeleženih posnetkov na gramofonskih ploščah, od katerih

³⁰ Zagrebački vokalni kvartet Lisinski je deloval kot del Hrvatskog pjevačkog udruženja Lisinski. Člani kvarteta so bili: B. Škandalski (1. tenor), Beck (2. tenor), M. Witt (bariton), I. Stiplošek (bas), na obravnavanem posnetku jih je na klavirju spremljal Pavao Markovac. (Veljko Lipovščak, osebna korespondenca z Dragom Kunejem, 18. 11. 2013.)

pa je na razpolago samo eden. Temu je za zvočno primerjavo dodanih sedem ljudskih različic iz arhiva GNI.³¹

1. izvedba: Milka Polancer Šnajdova (posneto leta 1916)³²

♩ = 63

Lu - na si - je, kla - dvo bi - je, tru - dne, po - zne u - re že, pred ne - zna - ne sr - čne ra - ne
 me - ni spa - ti ne pu - ste, pred ne - zna - ne sr - čne ra - ne me - ni spa - ti ne pu - ste.

Na posnetku poje Milka Polancer Šnajdova ob spremljavi komornega ansambla v zasedbi: violina, klavir in klarinet,³³ oblikovna struktura je: inštrumentalni uvod + 1. kitica + 2. kitica + inštrumentalni zaključek. Transkripcija posnetka kaže, da izvedba dosledno sledi zapisu pesmi v *Hrvatski pjesmarici* (Klaić 1893: 188). Domnevati je mogoče, da je omenjena objava zmes izvirnika (ohranjen je melodični potek zaključka, ki se sicer ne pojavlja v nobeni od razpoložljivih ljudskih različic) in sprememb, nastalih pod vplivom ustnega izročila (seksdni skok navzdol v 5. taktu je zmanjšan v kvintni, v 6. taktu je kvintni skok zmanjšan v kvartni, kar je prepoznavna značilnost ljudsko péte pesmi »Pod oknom«).

SKLEP

Enozračnih odgovorov na vprašanja, zastavljena v uvodu, ni mogoče dati, ker za snemanje slovenske glasbe na gramofonskih ploščah z 78 o/min ni na razpolago zadosti empiričnih podatkov. Kot ena izmed možnosti za oblikovanje predstave se kaže glasbena analiza. Med glasbenoanalitičnim procesom se je izluščilo več parametrov: melodične in ritmične spremembe, interpretativne značilnosti, kot so agogične in dinamične spremembe, ter tempo, ki so deloma utrdili predpostavko, da so se izvajalci na gramofonskih ploščah opirali tako na pisne vire kot na spomin oz. na kakšno ponarodelo različico posameznih pesmi.

Melodične spremembe kažejo minimalna, vendar zanimiva odstopanja od izvirnih skladateljskih zapisov. V večini primerov gre za odstopanja, ki jih opazimo tudi v ljudskih različicah: tako se melodične spremembe največkrat odražajo v spreminjanju intervalnih razmerij v smislu zmanjševanja intervalnih skokov v postopih navzdol, kar je postala splošna prepoznavna melodična prvina pesmi (gl. Šivic 2008: 84). Punktirani ritem je ritmična sprememba, ki je – domnevno zaradi dinamičnega naboja – v toku ustnega izročila največkrat

³¹ GNI M 21.463, GNI M 36.567, GNI M T 956/10, GNI M 41.087, GNI M 43.091, GNI M 44.690 in GNI M 47.154.

³² »Luna sije«; Columbia; 43671-1; E2779.

³³ To so inštrumenti, ki jih je moč razpoznati s posnetka.

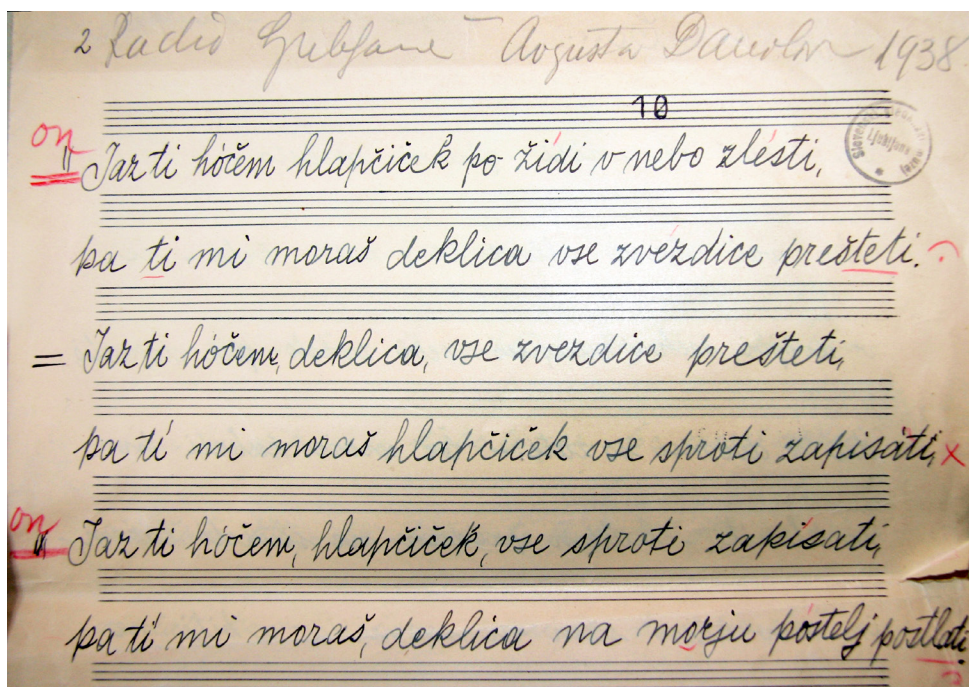
prešla v ritmično strukturo ljudskih različic ponarodelih pesmi (Šivic 2008: 86) in na enak način kot v ljudskih različicah se punktirani ritem kot pogosta sprememba pojavlja tudi na posnetkih na gramofonskih ploščah. »To kaže na neobčutljivost ustnega izročila, ki sprejme nek pojav sam na sebi in ta postane splošno prepoznavni del ljudske pesmi« (Šivic 2008: 85), pri posnetkih na gramofonskih ploščah pa smemo sklepati, da so izvajalci peli takšne spremenjene, ponarodele različice (oz. so jih vsaj poznali) ali pa so pesmi peli iz predloge, ki je nastala kot skupek skladateljevega izvirnika in spremenjene, ljudske različice.

Čprav starejše ljudsko petje na Slovenskem ne izkazuje interpretacije v smislu umetnostne glasbe, pa nekateri posnetki na gramofonskih ploščah in ljudske različice kažejo, da so se z notnim gradivom v ustno izročilo prenašale tudi agogične in dinamične spremembe v izvajanju. Za pesmi »Na jezeru« in »Vse mine« bi na podlagi nekaterih ljudskih različic lahko trdili, da sta bili v začetku 20. stoletja že tako usidrani v splošnem glasbenem spominu, da so se z notnim gradivom prenašale tudi agogične spremembe in tempo. Tako je z večjo gotovostjo mogoče sklepati tudi, da sta izvajalca Milka Polancer Šnajdova in Tošo Lesić pesem »Na jezeru« poznala že pred snemanjem, saj sta si njuni interpretaciji tako v agogiki kot tempu precej podobni, prav tako pa sta v izvedbi podobni tudi marsikateri ljudski različici te pesmi.

Tempo je naslednji od glasbeno-agogičnih parametrov, ki utrjuje domnevo o sobivanju ponarodelih in na gramofonske plošče posnetih različic pesmi. Tempo izvajanja pesmi »Na jezeru« se v vseh primerih giblje okoli $\downarrow = 54$, tempo izvajanja pesmi »Vse mine« pa največkrat med $\downarrow = 60-80$. Oba izsledka dokazujeta, da je bilo izvajanje pesmi nekako splošno znano, univerzalno tako med izvajalci umetnostne glasbe kot med ljudskimi pevci.

Opazovanje dinamičnih stopenj pri izvedbah na gramofonskih ploščah je problematično, saj prve aparature tehnično niso omogočale, da bi bil zvočni vir lahko različno močan (gl. Kunej D. 2014). Vendar so že na posnetku pesmi »Vse mine« Emilia Blaževića iz leta 1916 opazne dinamične spremembe, čeprav je posnetek narejen v akustični tehniki, s katero je bilo dinamiko težko zapisati. Glede na to, da so enake, le da izrazitejše dinamične spremembe navzoče tudi na kasnejših posnetkih Boža Vičarja (1927) in Kvarteta Lisinski (ok. 1928, 1929), je nedvomno, da je bil ta interpretativni način pesmi »Vse mine« skoraj nerazdružljivo spojen z notnim gradivom, upoštevati pa je treba tudi, da je bilo obdobje, ko sta posnetka nastala, že obdobje, ko je tehnologija napredovala in je električna tehnika snemanja že izraziteje zaznala dinamične spremembe.

Glede na to, da se v različicah, posnetih na gramofonskih ploščah, prepletajo izvirnik in spremenjene (ponarodele, splošno prepoznavne) različice pesmi, je težko ugotoviti, kakšna je bila pot do notne in/ali besedilne predloge, ki je služila za posamezno izvedbo: v primeru, da so izvajalci peli po spominu, je bolj verjetno, da so po spominu peli melodijo – vsaj tiste z enostavnejšo formalno zgradbo –, medtem ko so si pri besedilu pomagali z zapisom (gl. sliko 2). Bolj verjetno je, da je pevcem takšne, spremenjene različice nekdo napisal ali da so peli po objavah v pesmaricah. Večje pevske in instrumentalne zasedbe ali tisti, ki je igral spremljavo na klavirju, so gotovo igrali po tiskani ali za določeno priložnost pripravljeni partituri.



Slika 2. Pesem »Jaz ti hočem, hlapčiček«. Zgoraj je zapis: »Radio Ljubljana – Avgusta Danilova«, kar priča, da je bila partitura namenjena petju za radijsko predvajanje v živo. Dodani so (domnevno avtoričini) znaki za pomoč pri interpretaciji (SGM b. n. l.).

Druga ključna teza, zastavljena v uvodu prispevka, se osredotoča na pojem ponarodlosti oz. popularnosti, in sicer koliko je repertoar, posnet na gramofonskih ploščah, odraz takrat priljubljenega repertoarja (prim. Klobčar 2014). Pojem ponarodlost glasbeno zgodovino pisje in folkloristika najpogosteje vežeta na proces prehajanja avtorskih pesmi v širši, ljudski repertoar v drugi polovici 19. stoletja. Če pa njegov koncept razumemo časovno neobremenjeno, potem je več kot uporaben tudi za preučevanje pesemskega repertoarja v začetku 20. stoletja, ki ga najdemo na gramofonskih ploščah. Pregled naslovov pesmi kaže, da so na gramofonskih ploščah (med drugim) posnete pesmi, ki so bile v takratnem obdobju splošno prepoznavne, izvajane so bile na različnih kulturnih prireditvah pa tudi že nepogrešljive v pesmaricah in repertoarjih ljudskih pevcev. Pesmi so bile razmeroma preproste, največkrat za dva izvajalca, zato je bilo za fonografske družbe snemanje takšnih pesmi organizacijsko najenostavnejše, za njihovo tržno usmerjenost pa je bilo seveda najprimerneje ponujati že znane in uveljavljene, torej ponarodele glasbene vsebine.

Če je repertoar na gramofonskih ploščah z 78 o/min odraz dela takrat priljubljene in poznane glasbe, potem je mogoče trditev tudi obrniti in skušati odgovoriti na vprašanje, ki ga dosedanje folkloristične raziskave ponarodlosti in ponarodevanja niso upoštevale: Ali so bile tudi same gramofonske plošče kot novi glasbeni medij pot populariziranja oz. ponarodevanja

glasbe? Andrej Mrak domneva, da so s pojavom gramofonskih plošč »stare slovenske uspešnice doživele novo poglavje popularnosti« (Mrak 2012). Med prvimi odjemalci gramofonov in plošč v zgodnjem obdobju so bili premožnejši (trgovci, izobraženci) in gostilničarji. Prvi so bili najverjetneje tudi obiskovalci kulturnih prireditvev, na katerih je bila izvedena marsikatera od pesmi, posnetih na ploščah. Nekaj posnete glasbe je bilo za te poslušalce nove, nekaj gotovo že poznane in zanje ponarodele. Poleg tega pa lahko domnevamo, da je glasba, posneta na gramofonskih ploščah, dosegla tudi nove poslušalce: predvsem v gostilnah, kjer so gramofonske plošče uporabljali za razvedrilo in ples, se je s posneto glasbo srečevalo (tudi) ruralno prebivalstvo, zato lahko upravičeno uvrstimo posneto glasbo ob bok drugim popularizatorjem pesmi, kot so pesmarice, petje v šolah in različne (kulturne) prireditve.

Na voljo imamo premalo empiričnih podatkov, da bi dali konkretnejši pogled na temo o poslušanju mehanično reproducirane glasbe, saj folkloristika tega vprašanja skorajda ni uvrstila v svoje raziskave (prim. Kunej R. 2014). Zato ostaja vpliv gramofona (in radia) na povzemanje novih vsebin v glasbeni spomin posameznikov in širše skupnosti izziv za nadaljnje folkloristične raziskave.

VIRI IN LITERATURA

- Aljaž, Jakob (ur.). 1896. *Slovenska pesmarica. Zvezek 1*. Celovec: Družba sv. Mohorja.
- Bisernica*. 1874. *Bisernica. Sbirka popievaka za četiri muška grla. [1. del]*. Zagreb: Pjevačko društvo u zagreb. sjemeništu.
- Čerin, Josip (ur.). 1897. *Pesmarica Glasbene Matice. Zbori za štiri moške glasove*. Ljubljana: Glasbena matica.
- Faller, Nikola (ur.). 1894. *Kolo. Sbirka izabranih hrvatsko-slovenskih muških sborova*. Zagreb: Hrvatsko pjevačko društvo Kolo.
- Golež Kaučič, Marjetka. 2003. *Ljudsko in umetno – dva obraza ustvarjalnosti*. Ljubljana: ZRC SAZU, Založba ZRC.
- Gronow, Pekka in Björn Englund. 2007. Inventing recorded music: the recorded repertoire in Scandinavia 1899–1925. *Popular Music* 26 (2): 281–304.
- Karlovački glasnik*. 1900. Gdjica. Milka Polancer kao gošća na koncertu društva »Merkur« u Sušaku. *Karlovački glasnik* 2 (14): [3]. <http://tinyurl.com/ohglumg>
- Klaić, Vjekoslav (ur.). 1893. *Hrvatska pjesmarica. Sbirka popjevaka za skupno pjevanje*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Klobčar, Marija. 2014. »Oj lušno je res na deželi.« Percepcija ljudske pesmi in ljudskega pri objavah gramofonskih plošč pred drugo svetovno vojno. *Traditiones* 43 (2). DOI: 10.3986/traditio2014430207.
- Koncerat ...* 1908. *Koncerat pjevačkog zbora Glazbene matice iz Ljubljane pod vodstvom koncertnog vodje Mateja Hubada*. <http://tinyurl.com/ocu4h5m>
- 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.

- Kumer, Zmaga. 1991. *Slomšek in slovenska ljudska pesem*. V: Avguštin Lah (ur.), *130 let visokega šolstva v Mariboru*. Maribor: Škofijski ordinariat; Celje: Mohorjeva družba, 387–396.
- Kumer, Zmaga. 1999. Gregorčičev »Izgubljeni cvet« kot ljudska pesem. *Traditiones* 28 (1): 159–164.
- Kunej, Drago. 2008. *Fonograf je došel! 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: Contributions to the history of the record industry / Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie; Vol. 4*. Wien: Gesellschaft für historische Tonträger, 10–16.
- Kunej, Drago. 2014. Med kodami skrita zvočna dediščina Slovencev. *Glasnik SED* 54 (1–2).
- 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.
- Lavorika*. [1880]. *Lavorika. Zbirka možkih četverospenov in zborov*. Ljubljana: Glasbena matica.
- Levec, Fran. 1891. Kje so moje rožice? Nemški izvirnik Orožnove pesmi 'Vse mine'. *Ljubljanski zvon* 11 (2): 118–119.
- Lisac, Ljubomir Andrej. B. n. l. Božo Vičar. <http://ezb.ijs.si/fedora/get/sbl:4286/VIEW/>
- Majcen, Gabriel (ur.). 1889. *Šolske pesmi. 3. stopnja*. Maribor: Th. Kaltenbrunner.
- Mrak, Andrej. 2012. Tudi Rus Medvedjev je v New Yorku snemal slovenske glasbene uspešnice. <http://tinyurl.com/mlnvvbqc>
- Narodne novine*. 1892. Iz Vrbovskega kotara, 8. ožujka. *Narodne novine* 58: [3]. <http://tinyurl.com/pzo7ygn>
- Nedvéd, Anton (ur.). 1879. *Slavček. Zbirka šolskih pesmi. 3. stopnja*. Ljubljana: samozaložba.
- ÖBL BD. B. n. l. Lesič, Tošo. *Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation*. <http://tinyurl.com/q8xqf7w>
- SGM. 1925. *Koncert u spomen proslave 15-godišnjice hrvatskog prosvjetnog društva »Rodoljub«*, 1910–1925, Johnstown, 20. 6. 1925. Slovenski gledališki muzej, Mapa 18, št. 8, Avgusta Danilova.
- SGM. B. n. l. *Trdosrčnica*. Slovenski gledališki muzej, Mapa 18, št. 10, Avgusta Danilova.
- S[tipčević]-D[espotović], A[nđelka]. 1989. *Blažević, Emilio*. V: Aleksandar Stipčević idr. (ur.), *Hrvatski biografski leksikon. 2. knjiga*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 33.
- Sveta Cecilija*. 1932. Prvi radio spoj Jugoslavije s Amerikom. *Sveta Cecilija* 26 (2): 77. <http://tinyurl.com/otucc25>
- Šivic, Urša. 2008. *Po jezeru bliz Triglava ... Ponarodevanje umetnih pesmi iz druge polovice 19. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Špoljar, Zlatko (ur.). 1927. *Pjesmarica narodnih pjesama za I.–V. razrede nar. osnovnih škola*. Zagreb: Knjižara Jugoslav. akademije i kr. sveučilišta.
- Terseglav, Marko. 2007. Šolske pjesmarice kot možni vir za ljudske pesmi. *Traditiones* 36 (2): 7–26.

- Vilhar, Miroslav. [ok. 1852]. *Pesmi Miroslava Vilharja. 3. šestka*. Ljubljana: Kamnotiskarnica Rozal. Eger.
- Vodušek, Valens. 1970. Predgovor. V: Zmaga Kumer idr. (ur.), *Slovenske ljudske pesmi 1. Pripovedne pesmi*. Ljubljana: Slovenska matica v Ljubljani, VII–XXII.
- Žirovnik, Janko (ur.). 1919. *Narodne pesmi za mladino. II. stopnja*. Ljubljana: Društvo za zgradbo učiteljskega konvikta.

78 RPM GRAMOPHONE RECORDS: AN EXPRESSION OF SONG FOLKLORIZATION OR ITS ORIGIN?

Past ethnographic research on folklorization and its processes has not included recordings from 78 rpm gramophone records. This newly discovered audio material therefore presents a number of issues, two of which are dealt with in this article: what the selection criteria and sources of the original Slovenian songs that were ultimately recorded were, and whether these songs reflect the contemporary repertoire of folklorized songs. The review of the Slovenian compositions included in this study—approximately 110 songs from the digital gramophone record collection—shows that it was the songs that are considered traditional today that were recorded most often (“Kje so moje rožice” [Where Are My Flowers], “Luna sije” [The Moon Is Shining], “Po jezeru bliz’ Triglava” [Along the Lake near Mt. Triglav], “Prišla bo pomlad” [Spring Will Come], “Otok bleški” [Bled Island], “Na tujih tleh” [On Foreign Ground], “Naprej zastava Slave” [Forward, Flag of Glory]). This means the songs were part of the broader musical environment both at cultural events and in folk singing.

It is assumed that the sources the performers used for the recorded songs are different. Documentation on the performance activities of singers and actors proves that the performers recorded songs from their own concert repertoires. The performers’ own musical memory is one source they relied on in the case of well-known, simpler songs. This is less true in cases of not very well-known and structurally more complex songs and songs adapted for larger groups, or in which the performers are foreign, because many of the first performers to record Slovenian songs were Croatian (e.g., Tošo Lesić, Emilio Blažević, and Milka Polancer Šnajdova). In these cases it is necessary to look at songbooks to determine the sources for the recorded performances. Some of the contemporary songbooks (e.g., Jakob Aljaž’s *Slovenska pesmarica* [Slovenian Songbook], 1896, and *Pesmarica Glasbene matice* [Music Society Songbook], 1897) include the repertoire of songs popular at that time, which shows their widespread use. These songs were presumably part of the performers’ musical heritage, or else the performers, recording technicians, and gramophone company purposefully used the songbooks to find songs for the recordings. Because many of the performers that recorded Slovenian songs were Croatians, one must also take into account Croatian songbooks which included Slovenian material, mostly songs that were folklorized at the time (e.g., *Hrvatska pjesmarica* [Croatian

Songbook], 1893, and Kolo, 1894). Many of the songs that were included in the gramophone recordings can be found in all the songbooks mentioned above.

The analysis shows the differences and similarities in the musical performances of individual songs. The purpose is dual: first, to determine the relationship between the printed sources and oral tradition and, second, to understand whether the performers that appear on the gramophone records relied on the written sources or their memories. Three original songs and their folk versions are presented in detail. These are “Na jezeru” (On the Lake) by Miroslav Vilhar (lyrics by Miroslav Vilhar), “Vse mine” (Everything Passes) by Gustav Ipavec (lyrics by Johann Georg Jacobi and Valentin Orožen), and “Pod oknom” (Under the Window) by Jurij Fleišman (lyrics by France Prešeren). The musical analysis of the songs shows more parameters, such as melodic and rhythmic changes, interpretative characteristics such as agogic and dynamic changes, and tempo, which partly confirm the premise that the performers relied on written sources as well as their memories or on a kind of folklorized, generally used version of the songs. Presumably performers singing from memory used written notes for help. It seems more likely that someone had written down the versions of the songs for the performers or they sang versions published in the songbooks. The latter is true especially for larger vocal groups and instrumental parts.

The song titles show that the songs recorded on 78 rpm gramophone records were widely recognized at the time. They could be heard at various cultural events and, they were indispensable in the songbooks and folk singers’ repertoires. The songs were mostly simple, usually for two performers, and thus were easier for the phonograph companies to organize the recording sessions. The well-known and loved musical content was also easy to market. If the repertoire on the 78 rpm gramophone records reflects the popular music of that period, then it can be assumed that these were a new way to popularize or folklorize music. Consequently, recorded music can be placed alongside other media of popularization such as songbooks and, singing at schools and various (cultural) events.

Dr. Urša Šivic, Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Novi trg 2,
SI-1000 Ljubljana, ursa@zrc-sazu.si