

Razred za filološke in literarne vede  
Classis II: Philologia et litterae

# R A D I T I O N E S

Zbornik

Inštituta za slovensko narodopisje  
in  
Glasbenonarodopisnega inštituta

Acta Instituti ethnographiae et Instituti ethnomusicologiae  
Slovenorum

28/2



Ljubljana  
1999





---

ISSN 0352-0447

TRADITIONES 28/2, 1999

Jubilejni zbornik ob 75-letnici dr. Zmage Kumer

TRADITIONES





---

Slovenska akademija znanosti in umetnosti  
Academia scientiarum et artium Slovenica

Razred za filološke in literarne vede  
Classis II: Philologia et litterae

---

T R A D I T I O N E S

---

Zbornik

Inštituta za slovensko narodopisje  
in  
Glasbenonarodopisnega inštituta

Acta Instituti ethnographiae et Instituti ethnomusicologiae  
Slovenorum

28/2



Ljubljana  
1999

---

Uredil - redegit  
Mirko Ramovš

Sprejeto na sejah  
Razreda za filološke in literarne vede  
Slovenske akademije znanosti in umetnosti  
dne 23. novembra 1999 in  
na seji predsedstva 6. decembra 1999

Tiskano z denarno pomočjo Ministrstva za znanost in tehnologijo Republike  
Slovenije in Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU

## 8 TABULA GRATULATORIA

9 Mirko **Ramovš**, Ob 75-letnici dr. Zmage Kumer

13 Izbrana bibliografija dr. Zmage Kumer

\* \* \*

21 Marjetka **Golež**, Ponarodela pesem – od pesnika do ljudskega pevca – *Poems Which Spread Among People – from Poet to Folk Singer*35 Leopold **Kretzenbacher**, Der Jesusknabe verwandelt eine Lilie in eine Trompete – *Dete Jezus spremeni lilijo v trobento*43 Otto **Holzappel**, Anmerkungen zu den hochdeutschen überlieferten Volksballaden in der Sammlung aus der Gotschee – *Opombe k ljudskim baladam, ki so v kočevsko izročilo prišle v knjižni nemščini*53 Giovanni Battista **Bronzini**, La «Malmaritata» e poesia per musica nelle corti italiane del Rinascimento – *La «Malmaritata» (Nesrečno poročena) in péta poezija na italijanskih renesančnih dvorih*61 Ildiko **Kriza**, Shepard and Lamb – *Pastir in jagnje*69 Denana **Buturović**, Doprinos Matije Murka proučevanjima južnoslovsjske epike – *Prispevek Matije Murka k preučevanju južnoslovsjske epike*81 Tanja **Perić - Polonijo**, Balada – prijelazni usmenoknjiževni oblik – *Balada – prehodna oblika ljudskega slovstva*97 Simona **Delić**, Strategies of Internationalism in Croatian Ballad Scholarship. The Balkanic Ballad, Mediterranean Horizons – *Strategije internacionalizma med hrvaškimi raziskovalci balad. Balkanska balada, Mediteransko obzorje*

\* \* \*

- 111 Engelbert **Logar**, Ritmične značilnosti 5/8 takta v koroških ljudskih pesmih – *Die rhythmischen Eigenheiten im 5/8 Takt slowenischen kärntner Volksliedern*
- 121 Edo **Škulj**, Cerkevna ljudska pesem »Je angel Gospodov« – *Folk Hymn »Je angel Gospodov« (Lord's Angel)*
- 133 Oskár **Elschek**, Lieder der Frauen und Mädchen in der slowakischen Volksmusik – *Pesmi ženâ in deklet v slovaški ljudski glasbi*
- 143 Mira **Fulanović - Šošić**, Melopoetske strukture – odraz inventivnosti narodnih stvaralaca BiH – *Melopoetske strukture – odraz inventivnosti ljudskih ustvarjalcev v Bosni in Hercegovini*
- 153 Mira **Omerzel - Terlep**, Slovenska etnomuzikologija med preteklostjo in sedanostjo – raziskovanje terminologije in razvoja »predklasičnih« ljudskih glasbil – *Slovene Ethnomusicology between Past and Present – Research of Terminology and Development of »Preclassical« Folk Instruments*
- 167 Mirko **Ramovš**, Ljudske plesne pesmi na Slovenskem – *Folk Dance Songs in Slovenia*
- 177 Helena **Ložar - Podlogar**, »Na Trški gorici že dan zvoni« – »Na Trški gorici že dan zvoni« – *ein altes Wallfahrtslied aus Unterkrain*
- 187 Milko **Matičeto**v, Podobni spovedi s Krasa in iz Provanse – *Similar Confessions from the Karst Region and from Provence*
- 191 Marija **Stanonik**, »Peli so jih mati moja« – »Peli so jih mati moja ...« (My Mother Used to Sing These ...)
- 217 Drago **Kunej**, Prva magnetofska snemanja zvočnega gradiva Glasbenonarodopisnega inštituta – *First Tape Recordings for Music Archives of the Institute of Ethnomusicology*
- \* \* \*
- 233 Elfriede **Grabner**, Der hl. Franz Xaver und Krebswunder – *Sv. Frančišek Ksaverij in čudež z rakom*
- 247 Ivan **Mačák**, O potrebe spoznávat' pravdu a obnovovat' poriadok – *O potrebi po spoznavanju resnice in obnavljanju reda*
- 251 Wolfgang **Suppan**, Eduard von Lannoy – Eine Nachlese – *Eduard von Lannoy – Dodatni izsledki*
- 259 Jurij **Fikfak**, Jezik v delu »Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild« – *On the Language in »Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild« (The Austro-Hungarian Monarchy in Words and Pictures)*
- \* \* \*
- 267 Ivan **Klemenčič**, Ljudska glasba znotraj umetne – *Folk Musik Within Art Music*
- 281 Katarina **Bedina**, Odnos Slavka Osterca do ljudske pesmi in nacionalizma v glasbi – *Slavko Osterc's Attitude Toward Folklore Elements and Citations of Folk Melodies in Art Music*

- 
- 289 Marko **Terseglav**, Zgodba nesrečne Lepe Vide v sodobni slovenski dramatikii – *Story of the Unhappy Lepa Vida in Modern Slovene Drama*
- 299 Jože **Sivec**, Začetki uprizarjanja Verdijevih oper v Ljubljani – *Beginnings of Performing Giuseppe Verdi's Operas in Ljubljana*
- 305 Danilo **Pokorn**, Goslar Blaž Demšar – *Violin Maker Blaž Demšar*
- 311 Marjan **Smolik**, Raziskovanje vsebine slovenskih cerkvenih pesmi – *Contents Research of Slovene Hymns*
- 315 Štefan Alojzij **Ferenčak**, Salezijanske cerkvene pesmarice – *Salesian Church Hymnals*
- \* \* \*
- 325 Josef Maria **Brožek**, Interaction with Slovenia and Slovenian Culture and Science: Folk Music and Other Loves – *Stiki s Slovenijo in Slovenci v kulturi in znanosti: Ljudska glasba in druge ljubezni*
- 331 SODELAVCI TEGA ZBORNIKA/ COLLABORATOIRES HUIUS VOLUMINIS
-

---

## Tabula gratulatoria

---

Angelos BAŠ, Ljubljana	Ildiko KRIZA, Budimpešta
Katarina BEDINA, Ljubljana	Naško KRIŽNAR, Ljubljana
Metod BENEDIK, Ljubljana	Monika KROPEJ, Ljubljana
Jerko BEZIĆ, Zagreb	Drago KUNEJ, Ljubljana
Maja BOŠKOVIĆ - STULLI, Zagreb	Engelbert LOGAR, Graz
Rolf Wilhelm BREDNICH, Göttingen	Helena LOŽAR - PODLOGAR, Ljubljana
Giovanni Battista BRONZINI, Bari	Ivan MAČÁK, Bratislava
Josef Maria BROŽEK, Saint Paul - Minnesota	Milko MATIČETOV, Ljubljana
Denana BUTUROVIĆ, Sarajevo	Mira OMERZEL - TERLEP, Ljubljana
Emilijan CEVC, Ljubljana	Tanja PERIĆ - POLONIJO, Zagreb
Tone CEVC, Ljubljana	Danilo POKORN, Ljubljana
Simona DELIĆ, Zagreb	Mirko RAMOVŠ, Ljubljana
Jürgen DITTMAR, Freiburg i. Br.	Mojca RAVNIK, Ljubljana
France Martin DOLINAR, Ljubljana	Jože SIVEC, Ljubljana
Oskár ELSCHKEK, Bratislava	Polona ŠEGA, Ljubljana
Aleksander FENTON, Edinburgh	Urša ŠIVIC, Ljubljana
Štefan Alojzij FERENČAK, Maribor	Marijan SMOLIK, Ljubljana
Jurij FIKFAK, Ljubljana	Marija STANONIK, Ljubljana
Mira FULANOVIĆ - ŠOŠIĆ, Sarajevo	Doris STOCKMANN, Berlin
Maja GODINA - GOLJJA, Ljubljana	Erich STOCKMANN, Berlin
Marjetka GOLEŽ, Ljubljana	Julijan STRAJNAR, Ljubljana
Elfriede GRABNER, Graz	Wolfgang SUPPAN, Graz
Otto HOLZAPFEL, Freiburg i. Br.	Edo ŠKULJ, Ljubljana
Ivan KLEMENČIČ, Ljubljana	Marjeta TEKAVEC, Ljubljana
Marjanca KLOBČAR, Ljubljana	Marko TERSEGLAV, Ljubljana
Maša KOMAVEC, Ljubljana	Stefaan TOP, Leuven
Leopold KRETZENBACHER, Lebring - Graz	Robert VRČON, Ljubljana
Uroš KREK, Lesce	Sinja ZEMLJIČ - GOLOB, Ljubljana
Slavko KREMENŠEK, Ljubljana	



---

## Ob 75-letnici dr. Zmage Kumer



Drugi del 28. zbornika Traditiones je posvečen dr. Zmaga Kumer, doma in na tujem priznani raziskovalki slovenske ljudske pesmi, ki je 24. aprila 1999 dopolnila 75 let svojega življenja. Čeprav je že več kot deset let uradno upokojena, pa je njena delovna vnema nezmanjšana, vsako jutro je v Glasbenonarodopisnem inštitutu prva za pisalno mizo in le redko se zgodi, da popoldne posveti počitku, saj je preveč nalog, ki jih je treba izpolniti.

Zmaga Kumer je rojena Ribničanka in njena govorica večkrat izda, od kod izvira. Gimnazijo je obiskovala v Celju, vendar je zaradi vojne maturirala v Kočevju. Vpisala je slavistiko in leta 1948 diplomirala, nato pa štiri leta pozneje še na folklorno-zgodovinskem oddelku Akademije za glasbo. Doktorirala je 1955 s tezo Slovenska priredba srednjeveške božične pesmi »Puer natus in Bethlehem«. Že med študijem je 1948. leta postala v Glasbenonarodopisnem inštitutu asistentka za tekstno analizo ljudske pesmi in mu ostala zvesta do danes, čeprav je bila leta 1988 kot znanstvena svetnica upokojena.

Dr. Zmaga Kumer je bila dolgoletna predavateljica etnomuzikologije na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete in nekaj let tudi na Akademiji za glasbo. Spoznanja etnomuzikološke znanosti doma in na tujem, obogatena z lastnimi raziskovalnimi izsledki je objavila v knjigi »Etnomuzikologija«, ki je temeljno delo te vrste na Slovenskem. Kot gostujoča predavateljica je s slovensko ljudsko glasbo seznanjala študente v Innsbrucku, Münchnu in Sarajevu. Z referati je sodelovala na številnih domačih in tujih strokovnih srečanjih, bila članica dveh mednarodnih študijskih skupin in različnih uredniških odborov doma in na tujem.

Čeprav jubilantka posega na vsa področja etnomuzikologije in je predmet njenega raziskovanja celotno pesemsko izročilo, se je pri svojem delu posvetila prvenstveno pripovednim pesmim, jih v skladu z novimi teoretičnimi spoznanji opredelila, razvrstila in razčlenila z vsebinskega in oblikovnega vidika. Pri raziskavah je vedno izhajala iz gradiva in upoštevala tudi etnološka in zgodovinska dejstva, ki vplivajo na ljudsko ustvarjanje. Najvrednejši rezultat raziskovanja pripovednih pesmi je dvojezično, slovensko-nemško delo »Vsebinski tipi slovenskih pripovednih pesmi«, ki je imelo izreden mednarodni odmev. Slovenci smo eden redkih evropskih narodov, ki tako delo premoremo.

Drugo področje njenega raziskovanja so bila slovenska ljudska glasbila in godčevstvo. Na podlagi obsežnega gradiva, nabranega z dolgoletnim raziskovalnim delom na terenu, jih je opisala, opredelila in razvrstila po mednarodni klasifikaciji. Rezultat tega dela je knjiga »Slovenska ljudska glasbila in godci«, temeljno delo za vsako nadaljnje raziskovanje slovenske ljudske glasbe. Delo je pozneje v nekoliko predelani obliki izšlo v nemškem jeziku v okviru mednarodne zbirke »Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente.«

Najdragocenejše v vsestranskem delu dr. Zmage Kumer pa je skrb za izdaje slovenskih ljudskih pesmi. Sodelovala je pri nastanku korpusa »Slovenske ljudske pesmi«, znanstveno-kritične izdaje vseh do danes znanih slovenskih ljudskih pesmi z napevi, bila pri treh od štirih doslej izdanih knjig tudi sourednica in opravila večino tekstološkega dela. Od drugih zbirk naj bo omenjena velika antologija »Pesem slovenske dežele«, ki je Slovincem pokazala najlepše primere slovenske ljudske pesmi, v uvodu pa strnila vsa svoja dognanja o ljudski pesmi. Njena skrb je bila izdaja ljudskih pesmi Koroške, ki je nastajala na podlagi starejšega gradiva in novega, zbranega v okviru raziskav Glasbenonarodopisnega inštituta. S 6. knjigo, ki vsebuje pesmi iz Podjune, je bilo delo v letu 1998 zaključeno. Posebno pozornost posveča posameznim zvrstem ljudskih pesmi, doslej so izšle zbirke pesmi o Mariji, svetnikih, vojaške pesmi, koledniške pesmi, pri

založniku pa čakajo na natis svatovske. Njeni zadnji deli pa sta monografija o nabožnih molitvah z naslovom »Zlati očenaš« in drugi del poljudne pesmarice z naslovom »Še eno si zapojmo«, katere prvi del je že davno pošel.

Njena znanstvena bibliografija je naravnost osupljiva, saj poleg doslej 30 samostojnih knjižnih izdaj obsega čez 400 razprav, študij in člankov, ki jih je objavljala in jih še objavlja v domačih ter tujih znanstvenih in strokovnih revijah in časopisih. Tujina je spoznala del slovenske kulture prav po zaslugi jubilentke, saj je skoraj tretjino svojih del objavila v tujini ali v tujih jezikih. Sintezo svojega znanstvenega raziskovanja je objavila leta 1996 v delu »Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi.« Z vrednotami ljudske pesmi je slovensko javnost seznanjala še na druge načine, tako s številnimi radijskimi oddajami kot z različnimi predavanji po Sloveniji. Je kulturna delavka v pravem pomenu besede, njene izostrene poglede moremo često brati v javnih občilih.

Kot mednarodno uveljavljena znanstvenica je za svoj prispevek etnomuzikološki znanosti nasploh in svoje seznanjanje evropske strokovne javnosti s slovensko ljudsko kulturo leta 1992 prejela na Dunaju Herderjevo nagrado, doma ji je bila januarja letos za življenjsko delo podeljena Zoisova nagrada, stroka se ji je leta 1989 oddolžila z Murkovim priznanjem, leta 1996 pa je postala častna članica Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU, ustanove, v okviru katere deluje Glasbenonarodopisni inštitut.

Dr. Zmaga Kumer je ves čas sledila enemu samemu cilju: pokazati in dokazati, da je slovenska ljudska duhovna kultura in še posebno ljudska pesem eno izmed najznačilnejših znamenj identitete slovenskega naroda. Ob jubileju ji iskreno čestitamo in želimo, da bi mogla uresničiti vse načrte, ki jih ima še pred seboj.

Mirko Ramovš



---

## Izbrana bibliografija dr. Zmage Kumer

(celotna obsega 433 del)

---

Balada o zmešanem študentu. – Slovenska glasbena revija, 3, Ljubljana 1955, št. 3/4, str. 25–27.

«Francozi v Ljubljani.» – Slovenska glasbena revija, 4, Ljubljana 1957, št. 2/3, str. 17–21.

Die Volksmusik. Slowenien. – Musik in Geschichte und Gegenwart, 7, Kassel & Basel 1958, str. 336–348.

Primitivna glasba in ples v slovenski narodni pesmi. – Rad I.– II. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Bjelašnica 1955 & Pula 1952, Zagreb 1958, str. 79–90.

Slovenske prireditve srednjeveške božične pesmi «Puer natus in Bethlehem». – Razprave SAZU, II. razred, 3, Ljubljana 1958, str. 65–164.

Pegam in Lambergar. – Rad IV. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Varaždin 1957, Zagreb 1959, str. 225–232.

Pesem o koleri na Kranjskem. – Slovenska glasbena revija, 5, Ljubljana 1959, št. 1/2, str. 2–5.

Oblici refrena u slovenačkoj narodnoj pesmi. – Zvuk, 4, Beograd 1959, str. 1–16.

Vplivi turških napadov na slovensko pripovedno pesem. – Rad V. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Zaječar & Negotin 1958, Beograd 1960, str. 179–184.

Predreformacijsko izročilo v slovenskih protestantskih pesmaricah in poznejšem razvoju. – Slovenski etnograf, 13, Ljubljana 1960, str. 41–64; 14, Ljubljana 1961, str. 115–134.

Die Panflöte in Slowenien. – Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Berlin 1961, str. 141–144.

Zur Frage der deutsch-slowenischen Wechselbeziehungen im Volkslied. – Zeitschrift für Volkskunde, 57, Stuttgart 1961, str. 239–243.

Balada o maščevanju zapuščene ljubice. – Slovenski etnograf, 5, Ljubljana 1962, str. 167–198.

**Balada o nevesti detomorilki.** – Dela SAZU, II. razred, 17, Inštitut za slovensko narodopisje, 6, Ljubljana 1963, 126 str.

Das Gottscheer Volkslied vom warnenden Vogel und seine slowenische Vorlage. – Jahrbuch für Volksliedforschung, 9, Festschrift zum 75. Geburtstag von Erich Seemann, Berlin 1964, str. 52–62.

Fekonja. Primer prevrstitve mrliške pesmi v pripovedno. – Slovenski etnograf, 16/17, Ljubljana 1964, str. 115–132.

Panova piščal v Sloveniji. – Rad VII. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Ohrid 1960, Ohrid 1964, str. 261–267.

Slovenski napevi legendarne pesmi »Spokorjeni grešnik«. – Ivan Grafenauer: Spokorjeni grešnik. Ljubljana 1965, Dela SAZU, II. razred, 19, Inštitut za slovensko narodopisje, 8, str. 169–180.

Volksmusikinstrumente der slowenischen Maskenwelt. – Lares, 31, Firenze 1965, str. 75–78.

»Vti vishi kakor ta odsgoraj ...« – Muzikološki zbornik, 1, Ljubljana 1965, str. 77–90.

Potujoči verzi. Prispevek k raziskovanju stila slovenske ljudske pesmi. – Narodno stvaralaštvo – Folklor, 4, Beograd 1965, str. 1153–1158.

Maria und die Turteltaube. Ein Gottscheer Volkslied. – Jahrbuch für Volksliedforschung, 11, Berlin 1966, str. 90–97.

Legendarna pesem o »Mariji in brodniku« z glasbenega vidika. – Ivan Grafenauer, Slovensko-hrvaška ljudska pesem Marija in brodnik. Ljubljana 1966, Dela SAZU, II. razred, 21, Inštitut za slovensko narodopisje, 9, str. 143–159.

»Šmarijski šomošter«. – Muzikološki zbornik, 2, Ljubljana 1966, str. 124–131.

Ljudska pesem panonskega območja. – Panonski zbornik, Murska Sobota 1966, str. 42–52.

Smrt v slovenski ljudski pesmi. – Rad XI. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Novi Vinodolski 1964, Zagreb 1966, str. 309–314.

Prekmurske pripovedne pesmi. – Etnografija Pomurja, Murska Sobota 1967, str. 143–157.

»Po polju že rožce cvetejo ...« Prispevek k raziskovanju interetničnih vplivov v ljudski pesmi. – Muzikološki zbornik, 3, Ljubljana 1967, str. 113–121.

**Das slowenische Volkslied in seiner Mannigfaltigkeit. Litterae Slovenicae, 1, München 1968, 36 str.**

Prešernova »Nezakonska mati« – ljudska pesem. – Muzikološki zbornik, 4, Ljubljana 1968, str. 138–145.

Skladnosti in razlike v južnoslovanskih variantah balade o razbojnikovi ženi. – Narodno stvaralaštvo – Folklor, 7, Beograd 1968, str. 52–60.

**Uvod v glasbeno narodopisje. Skripta za 3. letnik muzikološkega oddelka Filozofske fakultete. Ljubljana 1969, 141 str.**

**Ljudska glasba med rečetarji in lončarji v Ribniški dolini. Založba Obzorja, Maribor 1969, 426 str. + notni primeri.**

Štajerska ljudska »Pesem od kovača«. – Časopis za zgodovino in narodopisje, 5, Ljubljana 1969, str. 426–431.

Zlogovanje v ljudski pesmi. – Muzikološki zbornik, 6, Ljubljana 1970, str. 89–98.

Ljudska pesem vzhodne Slovenije. – Sedmi seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1971, 17 str.

Marko skače po zelenoj trati. – Muzikološki zbornik, 7, Ljubljana 1971, str. 102–113.

Ein Loberuf aus Slowenien. – Alpes Orientales, 7, München 1972, str. 95–98.

Schriftzeugnisse und Bildquellen von Instrumental-Ensembles in Slowenien. – Studia instrumentorum musicae popularis, 2, Stockholm 1972, str. 165–172.

So pesmi okrogle. Nekaj o slovenskih poskočnicah in njih razmerju do nemških. – Traditiones, 1, Ljubljana 1972, str. 117–128.

**Slovenska ljudska glasbila in godci. Založba Obzorja, Maribor 1972, 121 str. + gramofonska plošča.**

Der Rhein im slowenischen Volkslied. – Festschrift für Robert Wildhaber zum 70. Geburtstag, Basel 1972, str. 323–333.

Koroška ljudska pesem – sestavni del vseslovenske. – Deveti seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1973, str. 193–200.

Der heilige Nikolaus in der slowenischen Volksliedüberlieferung. – Südost-europäische Arbeiten, 71, München 1973, str. 270–277.

Pesem od toče 1873. – Muzikološki zbornik, 10, Ljubljana 1974, str. 96–102.

**Vsebinski tipi slovenskih pripovednih pesmi. Typenindex der slowenischen Erzähllieder. SAZU, Ljubljana 1974, 393 str.**

**Pesem slovenske dežele. Založba Obzorja, Maribor 1975, 684 str. + notni primeri, 2 gramofonski plošči.**

The Folk Ballads of Yugoslavia. – The Folk Arts of Yugoslavia, Papers presented at a Symposium, Pittsburgh, Penn., March 1976, Pittsburgh 1976, str. 117–134.

Slovenska ljudska balada. – Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 12, Ljubljana 1976, str. 131–147.

Zur Frage der Flugblätter in Slowenien. – Jahrbuch für Volksliedforschung, 21, Berlin 1976, str. 114–125.

Volksmusikinstrumente in ikonographischen Quellen Sloweniens. – Studia instrumentorum musicae popularis, 4, Stockholm 1976, str. 77–78.

Slovenska muzika. Narodna. – Muzička enciklopedija, 3, 2. izdaja, Zagreb 1977, str. 374–382.

Mati in ljubica. Prispevek k razlagi balade o pastirju in čarovnicah. – Traditiones, 4, 1995, Ljubljana 1977, str. 5–14.

**Etnomuzikologija. Razgled po znanosti o ljudski glasbi. PZE za muzikologijo na Filozofski fakulteti. Ljubljana 1977, 360 str.**

Zur Frage nach der mittelalterlichen Traditionen der slowenischen Balladen und ihrer Stellung innerhalb der europäischen Überlieferung. – The European Medieval Ballad. A Symposium, Odense 1978, str. 40–50.

Ljudska pesem v sodobnosti. – Pogledi na etnologijo, Ljubljana 1978, str. 335–364.

Godčevstvo in sodobni instrumentalni ansambli na Slovenskem. – Pogledi na etnologijo, Ljubljana 1978, str. 365–378.

Slowenische Volksballade. – Jahrbuch für Volksliedforschung, 23, Berlin 1978, str. 137–150.

Pesem nočnega čuvaja na Slovenskem. – Traditiones, 5/6, 1977/78, Ljubljana 1979, str. 211–222.

Zur Frage der Sozialgeschichte im Spiegel der slowenischen Volksballaden. – Arbeitstagung über Fragen des Typenindex der europäischen Volksballaden in Esztergom, Budapest 1979, str. 78–87.

Socialnokritično v slovenski ljudski pesmi. – Zbornik 24. kongresa jugoslovanskih folkloristov, Piran 1977, Ljubljana 1979, str. 175–180, 343.

Izročilo pesmi. Glasbila in godci. – Slovensko ljudsko izročilo, Ljubljana 1980, str. 207–222.

Obseg pojma ljudska pesem. – Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 16, Ljubljana 1980, str. 125–135.

Das slowenische Volkslied in Kärnten, seine Sammlung, Erforschung und heutiger Stand. – Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes, 29, Wien 1980, str. 39–58.

Način in smisel raziskovanja besedil ljudskih pesmi. – Poglavlja iz metodike etnološkega raziskovanja, 1, Ljubljana 1980, str. 57–79. Knjižnica Glasnika Slovenskega etnografskega društva, 4.

Singer's Repertories as the Consequence of their Biographies. – Lore and Language, 3. Special Issue. Proceedings of the 10th Symposium on European Ballad Research, Edinburgh 1979, Sheffield 1981, str. 49–54.

Der Volksmusikant und seine Tätigkeit im slowenischen Sprachgebrauch. – Studia instrumentorum musicae popularis, 7, Stockholm 1981, str. 34–36.

**Od Dolan do Šmohora. Iz življenja Ziljanov po pripovedovanju domačinov. Mohorjeva družba, Celje 1981, 142 str.**

Vloga posameznika v ljudskem pesemskem izročilu. – Rad XXVII. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Banja Vručica – Teslić 1980, Sarajevo 1982, str. 285–290.

Vom bänkelsängerischen Totenlied zur Ballade in Slowenien. – 12. Internationale Volksballadentagung, Brüssel 1983, str. 21–28.



**Ljudska glasbila in godci na Slovenskem. Slovenska matica, Ljubljana 1983, 218 str.**

Pesemsko izročilo slovenjebistriškega območja. – Zbornik občine Slovenska Bistrica, 1, Slovenska Bistrica 1983, str. 271–286.

Cafova zbirka slovenskih ljudskih pesmi. – Traditiones, 10/12, 1981/83, Ljubljana 1984, str. 145–152.

Slovenska ljudska pesem na Koroškem. – Koroški Slovenci v Avstriji včeraj in danes, Ljubljana 1984, str. 148–153.

**Ob 50-letnici ustanovitve Folklornega inštituta. Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU, Ljubljana 1984, 56 str.**

Balada o rokovnjaču Matjonu. – Traditiones 13, Ljubljana 1984, str. 34–47.

Volksmusikinstrumente in Slovenien. – Studia instrumentorum musicae popularis, 8, Stockholm 1985, str. 144–146.

Slovenska ljudska pesem in sodobnost. – Traditiones, 14, Ljubljana 1985, str. 5–10.

„Za špitalom nekdo hodi“ – Prispevek k vprašanju interetničnih odnosov v ljudskem izročilu. – Muzikološki zbornik, 21, Ljubljana 1985, str. 97–102.

Razbojnici u slovenačkim narodnim baladama. – Makedonski folklor, 18, št. 36, Skopje 1985, str. 29–32.

**Die Volksmusikinstrumente in Slovenien. SAZU, Ljubljana 1986, 107 str. (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Serie I, Bd. 5).**

**Slovenske ljudske pesmi Koroške. 1. knjiga – Kanalska dolina, ZTT–Drava, Trst - Celovec 1986, 172 str. + notni primeri.**

**Slovenačko narodno pesništvo. Novi Sad. Matica Srpska, Novi Sad 1987, 260 str. (Slovenačka književnost, 28).**

Lepá vodá Ljubljančica. – Traditiones, 16, Ljubljana 1987, str. 247–254.

Izročilo ljudske otroške pesmi na Slovenskem. – Otrok in knjiga, 23–24, Maribor 1986 (izšlo 1987), str. 5–19.

Die Fremde und der Fremde in der slowenischen Volksballade. – Ballad Research. Proceedings of the 15th Intern. Conference, Dublin 1985, Ed. by H. Shields. Dublin 1986 (izšlo 1987), str. 123–128.

**Slovenske ljudske pesmi Koroške, 2. knjiga - Ziljska dolina. Ljubljana – Trst – Celovec, 1986 (izšlo 1987), 654 str. + notni primeri.**

**Etnomuzikologija. Razgled po znanosti o ljudski glasbi. 2. izdaja. Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, Ljubljana 1988, 375 str.**

Jamski osmerek ali trohejski sedmerek? Prispevek k vprašanju oblikovne zgradbe ljudske pesmi. – Traditiones, 17, Ljubljana 1988, str. 19–167.

Dichtung und Wahrheit in einer slowenischen Volksballade. – Jahrbuch für Volksliedforschung, 33, Berlin 1988, str. 52–58.

Na sred vasi en križ stoji ... (Razgled po vsebini slovenskih nabožnih ljudskih pesmi). – Cerkveni glasbenik, 81, Ljubljana 1988, str. 36–42.

**Lepa si, roža Marija ... Zbirka slovenskih ljudskih pesmi o Mariji. Zbrala in uredila Zmaga Kumer. Mohorjeva družba, Celje 1988, str. 137 + notni primeri, ilustr.**

Die Ballade im Volksleben der Slowenen (Zur Frage des Verhältnisses zu anderen Gattungen. – Ballads and Other Genres – Balladen und andere Gattungen, Zavod za istraživanje folklor, Special Issue, 11, Zagreb 1988, str. 21–26.

Ihanska balada o Marjetici. – Traditiones, 18, Ljubljana 1989, str. 113–117.

Sprache und Stil der slowenischen Volksballade. – Recent Ballad Research. Ed. by T. Cheesman, London 1990 (Proceedings of the 19th Intern. Folk Ballad Conference of the Kommission für Volksdichtung of the S. I. E. F., Freiburg i. Br., 1.–6. May 1989. Folklore Society Library Publikations, 4, str. 57–64.

Odsev resničnosti v baladi o obsojeni detomorilki. – Zbornik občine Slovenska Bistrica, 2, Slovenska Bistrica 1990, str. 402–409.

Slomšek in slovenska ljudska pesem. – 130 let visokega šolstva v Mariboru. Zbornik simpozija, Maribor, Celje 1991, str. 387–396.

Odsev verovanja v ljudski duhovni kulturi na Slovenskem. – Zgodovina cerkve na Slovenskem, Celje 1991, str. 335–355.

Ob stoletnici rojstva etnomuzikologa Franceta Marolta. – Traditiones, 20, Ljubljana 1991, str. 9–28.

**Oj, ta vojaški boben. Slovenske ljudske pesmi o vojaščini in vojskovanju. Založba Drava, Celovec 1992, 214 str. + notni primeri.**

Drei Hähne als Wächter in der slowenischen Balladenüberlieferung. – Studia ethnographica in honorem Hermann Strobach. Hrsg. von Siegfried Neumann. Rostock 1992, str. 53–60.

**Slovenske ljudske pesmi Koroške. 3. knj. Spodnji Rož. Založba Drava, Celovec 1992, 613 str. + notni primeri.**

Ljudske nabožne pesmi na Slovenskem. – Traditiones 21, Ljubljana 1992, str. 85–104.

Eine slowenische Volksballade vom Galeerensträfling. – Festschrift zum 60. Geburtstag von Wolfgang Suppan. Hrsg. von B. Habla. Tutzing 1993, str. 205–208.

**Čez polje pa svetinja gre. Iz izročila nabožnih pripovednih pesmi na Slovenskem. Mohorjeva družba, Celje 1994, 182 str. + notni primeri, ilustr.**

**Mi smo prišli nócoj k vam. Slovenske koledniške pesmi. Založba Kres, Ljubljana, 1995, str. 292. + notni primeri.**

Štrekljevo delo za slovensko ljudsko pesem. – Zbornik predavanj s kongresa Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj. Cankarjev dom 24.–27.10.1995, Ljubljana 1995, str. 9–21.

**Eno si zapojmo. Pesmarica slovenskih ljudskih pesmi. Mohorjeva družba, Celje, 1995, 264 str. + notni primeri**

**Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi, Založba ZRC, 12, Ljubljana 1996, 156 str.**

**Slovenske ljudske pesmi Koroške. 4. knjiga – Zgornji Rož. Založba Kres, Ljubljana 1996, 431 str. + notni primeri.**

Wie früh ist auf ... Ein Beitrag zur Forschung des Stils im Volkslied. – Festschrift Walter Wiora zum 90. Geburtstag, 30. Dez. 1996. Tutzing 1997, str. 140–146.

Židje v slovenski ljudski pesmi. – Muzikološki zbornik 33, Ljubljana 1997, str. 91–95.

Slovenska ljudska pesem v Hrenovem času. – Hrenov simpozij v Rimu. Celje 1998, str. 335–345.

Slowenien. Volksmusik. – Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1998, stolpec str. 1548–1557.

**Slovenske ljudske pesmi Koroške. 5. knjiga. – Podjuna. Založba Kres, Ljubljana 1998, 509 str. + notni primeri.**

Od balade do ljubezenske pesmi. Posledice preselitve v drugo etnično območje. – Traditiones, 27, Ljubljana 1998, str. 39–45.

**Še eno si zapojmo. Pesmarica slovenskih ljudskih pesmi. Mohorjeva družba, Celje 1999, 214 str. + notni primeri.**

**Zlati očenaš. Slovenski ljudski pasijon. Založba Družina, Ljubljana 1999. 290 str. + ilustr.**



---

Marjetka Golež  
**Ponarodela pesem – od pesnika do ljudskega pevca**

---

*Razprava poskuša predstaviti prehajanje umetne pesmi v ljudsko poetiko. Njen namen je odkriti, kakšna je ponarodela pesem, kdo so njeni avtorji, zakaj je ponarodela in katere ter kakšne so liste pesmi, ki so iz umetnih postale ljudske. Avtorica se v zgodovinski premici od 18. st. naprej dotakne nekaterih tipičnih primerov ponarodelih pesmi vse do začetkov 20. stoletja. Ugotavlja, da je za neko umetno pesem, ki ponarodi, potrebno veliko število aspektov (od vsebine pesmi, načina izražanja, melodije do variantnosti), ki ponarodevanje sploh omogočajo.*

*Based on an analysis of several typical examples of literary poems the article deals with the transformation of literary poems into folk poetry since the 18<sup>th</sup> century. The author tries to discover the characteristics of such poems, their authors, or why they became so popular among the people. She concludes that a number of aspects (the poem's contents, manner of expression, melody, variants) are needed in order to transform a poem into a popular song sung by many.*

To razpravo posvečam mentorici in vrhunski znanstvenici dr. Zmagi Ku-mer, ki mi je že na začetku moje lastne raziskovalne poti odkrivala svetove slovenskega ljudskega pesemskega izročila in pokazala, da je v te svetove vredno vstopiti, v njih ostati in jih predstavljati tudi drugim.

### **Uvod**

Leta 1988 je bila napisana razprava o vprašanju ponarodelosti na primeru Jenkove pesmi Lenčica.<sup>1</sup> Že takrat se je pokazalo, da bi morali prikazati mrežo ustvarjalcev, katerih pesmi so ponarodele od začetkov pa do 20. stoletja. Ta zgodovinska mreža naj

---

<sup>1</sup> Marjetka Golež, Jenkova 'Lenčica' in vprašanje ponarodelosti te pesmi, *Traditiones* 17, Ljubljana 1988, str. 169–187.

bi pokazala, kdo vse se je zavestno ali nezavedno približal ljudski poetiki in kako je z nekaterimi pesmimi danes. Tako bomo predstavili prvi pregled ponarodelih pesmi od 18. st. naprej. Ta naj bi pokazal tematiko, vsebino in obliko pesmi, ki so ponarodele, in pesnike, ki so te pesmi ustvarili. Na primeru pesmi Njega ni Simona Gregorčiča, ki je bila kot ljudska posneta na terenu še v aprilu leta 1999, pa bomo pokazali genezo in preoblikovanje ter širjenje pesmi, ki jih najdemo še danes ter s tem poskušali zajeti še sodobnost.

Če sta pojma umetna in ljudska pesem že kar dobro opredeljena, pa za ponarodelo pesem še nismo v celoti našli ustrezne opredelitve. Ali je to neko prehodno stanje pesmi, ki potuje iz individualnega pesniškega sveta v kolektivni svet ljudskega? Ali je morda to že prava ljudska pesem, ki ji poznamo avtorja, ali pa je to pesem, ki nosi oba naboja: individualno literarnega in ljudskega? V tuji literaturi ne najdemo ustreznega podobnega enobesednega izraza za to pesem, je samo izraz za ponarodelost, ki pa se lahko zamenjuje z izrazom za širjenje ljudske pesmi (v angleščini – song spread among people ali composed poem become popular; nem. – volkstümlich werden; fran. devenir populaire; it. – divenir popolare ali difonders tra popolo), prav tako se način prehajanja umetne pesmi v ljudsko pri nas dogaja drugače kot pri drugih narodih.<sup>2</sup> Zakaj prihaja do ponarodevanja? Zakaj ni izraz za ponarodelo pesem polljudska pesem ali polumetna? Kdo so njeni ustvarjalci, katero obdobje je bilo najbolj plodno za ponarodelo pesem? To so vprašanja, na katera bi radi poiskali odgovor prav s to razpravo.

Folklorist se ponavadi večinoma ukvarja z elementi ljudske pesmi, z njeno vsebino, obliko, melodijo ter kontekstom, manj pa ga zanima njen ustvarjalec oz. zanj niti ne ve, saj večinoma ni znan.<sup>3</sup> Drugače je s ponarodelo pesmijo, ki ji poznamo avtorja, zato lahko spremljamo njeno genezo, njeno potovanje od pesnika do ljudskega pevca in nastajanje variant ter počasno usihanje vedenja o avtorju.

Potovanje po kanalih ponarodelih pesmi naj bi pokazalo tiste elemente, ki so celo množico ustvarjalcev (polljudskih ali polumetnih) zavezale poetiki ljudske pesmi, da so ji zvesto sledili v svojem ustvarjalnem procesu. Ustvarjalci, ki so take pesmi zložili, so bili izobraženci, bukovniki, igrci, pa tudi polizobraženi ljudski pevci. Poleg njih pa je cela vrsta pesnikov, ki so navadno pesmi, ki so ponarodele, napisali iz lastne izpovedi in niso mislili na bralca. Zanimali nas bodo oboji, čeprav bomo pokazali tudi na bistveno razliko med njimi. Seveda se v tem članku ne da obdelati vseh znanih ali manj znanih ponarodelih pesmi, zato smo se odločili za izbor nekaterih bolj znanih realizacij umetne pesmi, ki so ponarodele. Obdelali smo obdobje razsvetljenstva in romantike ter delno tudi realizma. Poskušali smo slediti tistim pesnikom in pesmim, ki so zaznamovali slovenski prostor ali so njihove pesmi še danes v ljudskem repertoarju. Odkrivali bomo, kako umetno postane ljudsko, zakaj in na kakšen način.

### **A) Umetno preide v ljudsko**

Že v nanovo odkritem Slatenskem urbarju lahko ugotovimo zgodnje povezave med ljudskim in umetnim in nekatere značilnosti na videz podobnih tekstov v Štreklju, ki

<sup>2</sup> Glej Encyclopedia of Folklore and Literature, ur. Mary Ellen Brown in Bruce A. Rosenberg, Santa Barbara, Denver, Oxford 1998.

<sup>3</sup> Le v primeru ljudske ljubezenske pripovedne pesmi Ulboj na vasovanju, pri kateri vemo za ustvarjalca. Glej SLP IV, 219/1, str. 289. »Pesem je po besedah pevca Antona Baha zložil njegov oče Janez Bah (1863–1914), brat ubitega Tončka in je torej nastala po resničnem dogodku.»

pa nakazujejo, da sta poetiki ljudskega in umetnega različni. V začetku 18. stol. (1712) najdemo Slatensko pesem (o prepiru med možem in ženo), ki ni iz ljudskega pesništva, vendar se na prvi pogled ne ločuje od njega. Če pa jo primerjamo z ljudsko pesmijo Ena pesem je ven poslana in še s pesmijo Pijanec pride damu (Š 8512–8526, Š 8527–8538), pa se v strukturah tako ločujeta, da je torej neko dialektično nasprotje med ljudskim in umetnim nastajalo bolj zgodaj, kot se je mislilo.<sup>4</sup> Pesmi, ki so zapisane v Štreklju, dokazujejo, da so izdelek kakšnega izobraženca (učitelja) in spominjajo na sejmarske pesmi, enjambement pa dokazuje, da pesem ni ljudska, saj je enjambement stilni element umetnega pesništva.

Za slatensko pesem, ki se navezuje na Glonarjev zapis (Pijanec in slab gospodar: Š 8508–8511), lahko rečemo, da je zaradi poskočnega ritma datirana v drugo polovico 18. stoletja. Enokitične poskočnice so s plesom štajrišem prodrle iz romanskega alpskega sveta k nam, najprej na Koroško in na Gorenjsko v drugi polovici 17. stoletja, večkitične pesmi z enakim ritmom so verjetno mlajše.<sup>5</sup> O tem govorimo zato, ker je pesem Ena pejssem od eniga pejaniga moža ino žene morala vplivati na že omenjene ljudske v Štrekljevi zbirki in po mnenju Jožeta Koruze: »V kolikor ostanemo pri možnostih domačih vplivov, so ti mogoči le od starejše slatenske pesmi, v kolikor je postala popularna, na mlajše pesmi iz Štrekljeve zbirke ... Pri tem moramo proces razumeti le kot pot od umetne pesmi v ljudsko, torej pot ponaroditve.«<sup>6</sup> O melodiji ni nič znanega, vendar je morala biti, saj drugače ta pesem ne bi ponarodela. Še na eno pesem nas opozarja Koruza in jo omenjamo zato, da bi jo lahko primerjali z nekaterimi bolj znanimi ljudskimi pesmimi mlajšega nastanka, ki jim lahko določimo avtorja. Slatenski urbar vsebuje še eno pesem osamljenega dekleta, ki je brez naslova in ne more biti zapis ljudske pesmi. Zaradi načina izražanja je prav gotovo izdelek izobraženca. V Štrekljevi zbirki so zapisane nekatere ljudske pesmi (ponarodele), ki jih lahko povežemo s prej omenjeno pesmijo. To so: Še vedno bo morala nositi parto (Š 8250–8252), ki je ponarodela pesem Štefana Modrinjaka, Tožna pesem ene dekline je še ena od variant v skupini z naslovom Svarilo izbirčnim in še zapis Modrinjakove Popevke fašenske za dekline (Š 8254). Pesem Izbirčna se kesa je izdelek organista in šolmaštra Pavla Knobla, ki jo je natisnil v zbirki Štiri pare kratkočasnih pesmi z naslovom Jamranje enga zastarenga inu zarjevenga dekliča.<sup>7</sup> S slatensko pesmijo bi lahko primerjali še Slovo zapeljane: Jest vboga srota (Š 8221).<sup>8</sup>

### **B) Utemeljitev ponarodevanja**

Umetno v procesu ponaroditve ohrani svoj prvotni značaj, čeprav se skoraj staplja z ljudskim, zato ju lahko danes ločimo po značilnostih oblike in vsebine ter po načinu izražanja. Vse tisto, kar je umetni pesnik v svoji želji po umetniškem izdelku napel po svoje ali merilih »visokega« pesništva, se v variantnem procesu skozi petje zabriše, doda se novo, včasih pride do takih besednih zvez, ki kažejo, da je kljub temu, da je bila folkloru blizu, nastala miselna ali ritmična »napaka«, ki spremeni smisel v pesmi, da postane nerazumljiv in se to prenese naprej kot procesna lastnost ponaroditve, lahko

<sup>4</sup> Jože Koruza, Slovestvene študije, ur. Jože Pogačnik, FF, Ljubljana 1991, str. 142.

<sup>5</sup> Valens Vodušek, Alpske poskočne pesmi v Sloveniji, Rad 6. kongresa saveza udruženja folklorista Jugoslavije na Bledu 1959, Ljubljana 1960, str. 55–78.

<sup>6</sup> Nav. delo, op. 4, str. 157, 161.

<sup>7</sup> Pavel Knobl, Štiri pare kratkočasnih pesmi od Paula Knobla zložene, V Kreini 1801, 28–32.

<sup>8</sup> Nav. delo, op. 4, str. 162.



pa pevci po svoje preoblikujejo pesem in nastanejo različne variante. Tega pri zgodnjih zapisih ponarodelih pesmi ne moremo natančno spremljati, to lahko vidimo le, če imamo pred seboj avtorjev original.<sup>9</sup>

Ponarodela pesem je tista, ki je iz poetike umetne pesmi prešla v ljudsko. Vprašati pa se moramo, ali je ta proces enosmeren ali dvosmeren, ali tudi ljudska pesem lahko postane umetna in ali je res prepesnjena pesem ustrezen izraz za ljudsko pesem, ko postane umetna? Verjetno gre za prehajanje iz ene poetike v drugo in za preskok iz ene strukture zavesti v drugo, iz kolektivnega v individualno.

Ponarodelo pesem lahko opazujemo od konca 18. stoletja do prve polovice 19. in od sredine 19. stoletja do začetka 20.

Aspekti, ki določajo okvir ponarodevanja:

- a) vsebina pesmi,
- b) način izražanja,
- c) melodija,
- d) proces ljudskega ustvarjanja, ki je neko pesem skupaj z melodijo sprejelo za svojo (variantnost),
- e) prvotnost estetike pri umetni pesmi in funkcije pri ljudski.

Če je umetna pesem ena sama oblika v avtorjevem ustvarjalnem procesu, pa ljudska pesem ne more živeti brez variant, podvržena je nenehnemu spreminjanju in preoblikovanju v nasprotju z umetno. Poleg melodije je variantnost najpomembnejši element pri razkrivanju vprašanja ponarodelosti neke pesmi ali procesa nasploh. Saj šele melodija in nastajanje variant res lahko neko umetno pesem preneseta v poetiko ljudske pesmi. Ponarodela je ljudska pesem, ki ji poznamo avtorja.

Če bi hoteli raziskati genezo vsake ponarodele pesmi, bi nam to vzelo preveč časa,<sup>10</sup> zato bodo prikazane le bistvene značilnosti obdobja in predstavitev pomembnejših ustvarjalcev, katerih pesmi so ponarodele in sestavljajo sedaj gosto mrežo tistih, ki so bodisi imeli ljudsko pesem za pesniški ideal ali pa so v nekaterih pesemskih primerih bili tej poetiki duhovno karseda blizu.

Lok ponarodelih pesmi se razpenja v dve smeri, prav tako kot stikanje umetnega z ljudskim. To je smer imitacije ljudske pesmi v obliki in v vsebini ali pot približevanja ljudskemu v vseh njegovih zakonitostih, zunanjih in notranjih. Ta lok se razpenja celo v dvajseto stoletje – npr. pesem Vide Jerajev: Doma (Navzgor se širi rožmarin), 1908, pa tudi pesem Rudolfa Maistra (1874–1934) Kazen (Tam gori za našo vasjo), ki je sodobnik slovenske moderne.

Drugi tok pa je sicer lok približevanja ljudski poetiki, vendar ne kot idealizacija ljudskega, temveč kot nezavedno dotikanje in nato »uporaba«<sup>11</sup> asociativno priklicanih tem in motivov ter oblik, načina izražanja, ritma, verza, notranjega ritma ljudskosti, izvirajočega iz notranje ali psihološke ljudskosti in spomina. Pri nekaterih ponarodelih pesmih že od Prešerna naprej, še posebno pa pri Jenku (ki že uporablja distanco do tradicije, čeprav mu je ljudsko naravno blizu), pa je način vključevanja ljudskega v umetno, približevanja in oddaljevanja močno transformativen v formi in v vsebini. Tvorni in trpni način najdemo tudi pri Gregorčiču. Realizem ponovno poseže po idealizaciji ljudske poetike, vendar najdemo tudi nekaj pesmi, ki pomenijo združevanje individualnega s kolektivnim v umetniško celoto (Aškerc, Levstik, Stritar).

<sup>9</sup> Nav. delo, op. 1, str. 174–181.

<sup>10</sup> Nav. delo, op. 1, v celoti.



Začnemo lahko z Valentinom Vodnikom, Pavlom Knoblom in Urbanom Jarnikom. Vodnik je zbiral ljudske poskočnice, pa tudi svoje lastne pesmi jim je tako približal, da večkrat ni mogoče ločiti, katere so res ljudske in katere Vodnikove. Ker je v razsvetljenstvu ljudska pesem veljala za pesniški ideal, je trpno posnemanje pri Vodniku popolnoma razumljivo. Značilna zanj je imitacija verza in polnitev forme z vsebino, ki naj bi se po mnenju Vodnika najbolj približala preprostemu ljudstvu in ga obenem poučevala. Zaradi formalne in vsebinske bližine je npr. 2. kitica Predgovora za Lublanske novice 4. d. Prozimca 1797 ponarodela. Tudi cela vrsta Knoblovih ljubezenskih poskočnic je ponarodela, npr. Š 4368, Š 4710, Š 2534, Š 2537 idr. Čeprav jih je Vodnik zaradi vsebine in tudi zaradi neposrednega prevoda iz nemščine ostro obsodil, pa so vseeno ponarodele. Melodije se žal niso ohranile, čeprav so morale biti. Vodnikov Zadovoljni Kranjec že uhaja iz okvirov imitacijske logike in je napisan tako, da se ljudske pesmi že bolj tvorno dotika, čeprav je ponarodela in jo v arhivu GNI najdemo z letnico doslej zadnjega zapisa 1961 (GNI M 24.611): Od straže hrvaške.

Vodnikov Zadovoljni Kranjec je nastal leta 1780 in spada v kategorijo značajske vločnice ter vsebuje motiv plesa (močna popularnost godčevstva in plesa v 18. stoletju). Vpliv ljudskega pesništva je pri Vodniku velik: »Za Vodnikovo rodno okolje lahko govorimo o godčevski pesmi v ritmu štajeriša in v obliki štirivrstične alpske poskočnice.«<sup>11</sup> Sinkretizem glasbe, godčevstva, plesa in besedila je v tej pesmi nedvomen, nanj je vplivala plesna glasba. Vodnik je poznal izraze za igranje in instrumente (gosli), načine igranja (... gosli in strune, ki »narodno grenčijo.«) Vse to priča, da je imel Vodnik neposreden stik tudi z ljudskimi pevci in godci, ki so natanko poznali izraze za načine petja in igranja kot organiziranega postopka svojega ustvarjanja.<sup>12</sup>

Prvi tok slovenske ponarodele pesmi se začinja, kot smo že rekli, s šolmaštri ali učitelji, orglarji, ljudskimi pevci, bukovníki, ki so bili t. i. samoizobraženi, zato jim je bila ljudskost blizu ter so prav načine ljudskega pesnjenja izrabili za poučevanje in razveseljevanje ljudi. Pesmi avtorjev, ki so ustvarili kasnejše ponarodele pesmi, so v zavesti ljudi danes pristno ljudske, zato ob snemanju na terenu, ob vprašanju, če vedo, od kod pesem, pevci ponavadi ne poznajo več avtorja. To so t. i. lokalni pesniki (local poets).<sup>13</sup> Prvi je Matevž Kračman (1773–1853), ki je pisal pesmi o svetnikih, farnih patronih, umrlih faranih in svojcih, o sebi in svojih nadlogah. Najbolj znana njegova pesem je Šmarijski šomašter (znana še v današnjem času).<sup>14</sup> Naslednji je Leopold Volkmer (ljudski pesnik in skladatelj 1741–1816) – leta 1795 je v Ahacljevi zbirki Pesmi po Koroškem in Kranjskem ... objavil Pesem od kmetstva (ki je zmotno pripisana Vodovniku) ter druge pesmi, npr. pesem Od tobaka. Ti dve sta izšli v tisku z naslovom Hvala kmetičkega stana ino tobačne trave v dveh pesmih zapojeni v letu 1807. Od tobaka je s poskočnim daktilskim ritmom, ki je bil ljudem blizu, najbrž kmalu prešla v ljudski repertoar. Opozoriti je treba na Štefana Modrinjaka (1774–1827), na njegovo pesem Popevka od pet pijanih bab,<sup>15</sup> ki se še danes poje (glej pesem Bilo nas je pet v tej kleti – GNI M 22.034). Pesem je bila objavljena v knjižici Starešinstvo in zvačinstvo,

<sup>11</sup> Nav. delo, op. 4, str. 309–318.

<sup>12</sup> Nav. delo, op. 4, str. 314–315.

<sup>13</sup> Nav. delo, op. 2, str. 389–390.

<sup>14</sup> Prim. Zmaga Kumer, Šmarijski šolmašter, Muzikološki zbornik, Ljubljana 1966, str. 124.

<sup>15</sup> Prim. Stanko Kotnik, Štefan Modrinjak kot avtor ljudske poezije, SE IX, Ljubljana 1956, str. 206–208; glej še: Stanko Kotnik in Jože Pogačnik, Štefan Modrinjak, Maribor 1974. Prim. še: Zmaga Kumer, Pesem slovenske dežele, Maribor 1975, str. 417.

Kres II/1882, 552; Kres II/1882. Ta šaljiva pesem z grobim humorjem ubeseduje del življenja ljudi in v posredni obliki opozarja na problem pijančevanja, zaradi vsebine in radoživosti ter spevne melodije je prešla tudi v naš čas. Še bolj pa je zanimiv Jurij Vodovnik (1791–1859), ki je na področju južnega Pohorja še danes zelo živ in njegove pesmi se pojo kot prave ljudske. Zanj lahko rečemo, da je pravi fenomen ponarodele pesmi.<sup>16</sup> Njegovo »kompaniranje« se giblje od pesmi o sebi in svojem življenju, pesmi o ljudeh in dogodkih, farah in krajih, stanovih in poklicih, kmečkem stanu, o nesrečah itd. Vodovnik je bil samouk, bukovnik, njegova pesem *Jest sem Vodovnik Juri* se je ob zamenjavi imena (npr. *Jest sem ubog Jernejc, Nejče* idr.) širila po Sloveniji, npr. na Dolenjsko. Vodovnik, ki je bil polizobražen pevec in godec (igrc), v že prej omenjeni pesmi izrecno navaja kot svojega učitelja in vzornika A. M. Slomška. Ta pesem je še danes živa (GNI M 42.626, 1985 – Bezina na Štajerskem). Če je bil Vodovnik naravni ljudski pevec, ki je živel z naravo, ljudmi in v stiku z vsakdanjikom ter je lahko ob svojih popotovanjih imel priložnost opazovati in vreči v svoj »koš« izkušnjo v obliki pesmi, pa je bil Blaž Potočnik izobražen pesnik (1799–1872), znan po svojih nabožnih pesmih (zbirka *Svete pesmi* 1827), ki je v svojo, kasneje ponarodelo pesem *Dolenjska: Pridi, Gorenje*<sup>17</sup> kot domovinsko (pokrajinsko) pesem, vnesel ljudsko muzikalnost. Metrična shema te pesmi je daktil in ne nepopolni amfibrah kot trdi France Bernik,<sup>18</sup> zato ker je v melodiji pesmi anakruza. Prav melodija je v primeru Potočnikove pesmi tista, ki sploh daje umetni pesmi muzikalnost. Umetna pesem je morala imeti tak ritem in tako verzno podobo, da je tudi kasneje pritaknjena melodija skupaj z besedilom zaživela v celoti. Potočnikova pesem je torej imela poleg vsebine, verza, ritma, zvočnosti vse pogoje, da je iz umetne postala ljudska pesem. Tudi France Prešeren je avtor, katerega pesmi so ponarodele. Toda ne njegove prepesnitve ljudskih pesmi (*Od Lepe Vide, Od Kralja Matjaža*), pač pa njegova lastna pesem *Nezakonska mati*<sup>19</sup> ter pogojno še *Lenora in Svarjenje (Ptičica svarilka!)*. Njegov odnos do ljudskega je t. i. podzavestno približevanje ljudskemu slogu, združeno z osebno izpovednostjo, ki pa je bila v tematiki in slogu ljudskemu tako blizu, da je *Nezakonska mati* ponarodela.

Ustvarjalec, ki je v 19. stoletju pomembnejši v širšem smislu, je Anton Martin Slomšek (1800–1862), ki pa je v obdelovanju ljudskih stilnih in vsebinskih značilnosti ubral kar tri poti:

- a) lastno pesniško delo, ki je ponarodelo (*Predica; Hola, hola fantje, vstajajte*);
- b) prepesnitve ljudskih (»po stari zložena«), ki pa so prav tako ponarodele (*Veseli hribček*).

Po mnenju Lina Legiša<sup>20</sup> jo je zložil duhovnik Janez Radovan, nastala naj bi pred letom 1812. V tej pesmi ni nič prosvetilskega več, je radoživa in vsebinsko jednat odlomek veselja nad življenjem. Vsi jo poznamo kot ljudsko pesem, vendar je proces prehajanja iz ene poetike v drugo bolj zapleten. Najprej je bila umetna, ki se je že zasedrila v ljudskem, čeprav je nastala izpod peresa izobraženca, kot ljudsko jo je vzel Slomšek in jo delno preoblikoval in v njegovi obliki je skupaj z melodijo ponarodela (ali je bila tudi prej že melodija, ni podatkov).

<sup>16</sup> Glej: Marjetka Golež, *Vodovnikova beseda in njegov jezikovni slog*, v: Igor Cvetko, *Jest sem Vodovnik Juri*, Ljubljana 1988, str. 275–280.

<sup>17</sup> V: *Krajnska Čbelica*, Kranj 1830, str. 52–53.

<sup>18</sup> France Bernik, *Muzikalnost v slovenski poeziji* 19. st., *Disertationes*, XIV, Ljubljana 1991 (SAZU), str. 5–21.

<sup>19</sup> Zmaga Kumer, *Prešernova Nezakonska mati – ljudska pesem*, *Muzikološki zbornik* 4, Ljubljana 1968.

<sup>20</sup> Lino Legiša, *Slovenska poezija od Vodnikovih Pesmi za pokušino do priprav za Krajnsko Čbelico (1806–1826)*, Ljubljana 1938, str. 83.

c) prepesnitve že ponarodelih (=iz stare predelana-): Vinska trta, katere avtor je Andrej Praprotnik.

Pesmi, ki so ponarodele, velikokrat tematizirajo naravo, lirične trenutke v življenju, vključujejo domovinska tematiko in zdravičke. So motivno ter tematsko raznolike, ritmično, v načinu izražanja pa blizu ljudskemu, kar velja za umetne pesmi, ki so ponarodele, naslednjih treh avtorjev: Valentin Orožen, ki je v Pesmih za pokušino (1832–1838) objavil naslednje pesmi: Vse mine (Kje so moje rožice), Lastovki v slovo (Mrzel veter tebe žene) in Sneg za to leto slovo je že vzeli; Dragotin Ferdinand Ripšl (1820–1887) je s povsod po Sloveniji znano Majolka bod pozdravljena (Pesmarica za kratek čas, 1859), zaznamoval sklop zdravičk, čeprav za njegovo avtorstvo vedo danes samo strokovnjaki. Franc Treiber (1809–1878) koroški pesnik in skladatelj pa je pomemben predvsem za pokrajino, zlagal je v »narodnem slogu« (SLB, En mav postojmo, Bratec moj predragi, Temna noč bo minila), ki so večinoma ponarodele. Ustavili se bomo še pri pesmi, ki je danes znana po vsej Sloveniji, čeprav je bila najprej znana samo na Koroškem kot koroška himna in sicer pri pesmi Gor čez izaro. Besedilo pesmi Moj dom (Nmau čriez izaro) je prvotno napisal Primož Košat, Treiberjev prijatelj, koroški narodni buditelj (dolga je 8 kitic, prve tri vsebujejo lirično izpoved), ki jo je po svoje predelal, okrajšal in uglasbil in je v nejegovi verziji ponarodela. To je domovinska pesem, kar je značilno za 19. stoletje in za prebujanje nacionalne zavesti oziroma pokrajinske pripadnosti.

Drugi val ponarodelih pesmi v 19. st. je zastopan z naslednjimi avtorji: Jožef Virk (1810–1880), ki je zložil veliko nabožnih in domoljubnih pesmi, večinoma jih je objavil v Drobntnicah (1846–69) med njimi so Veš, o Marija, moje veselje; Slovensko dekle; Slava Slovencem (Drobtinice 1849); Slovenci smo (Drobnice 1849), ki sovpadajo s krepitvijo slovenske nacionalne zavesti. Tudi Miroslav Vilhar (1818–1871) je v pesmih, ki so ponarodele, zelo ploden (izdal je pesniško zbirko z naslovom Pesmi leta 1860). Zgledoval se je pri Vodniku in bil pod Levstikovim vplivom. Njegove pesmi so vsebinsko vezane na naravo, dom. Pesmi Lipa in Po jezeru bliz Triglava sta ponarodeli. Poleg njiju je treba omeniti še ljubezensko Rožic ne bom trgala in Sonček čez hribček gre.

Naslednji je Andrej Praprotnik (1827–1895) – Pesmi cerkvene in druge (1856), ki je zložil kar nekaj nabožnih in posvetnih, ki so ponarodele, med njimi naj omenimo le domovinski: Beseda sladka domovina, V dolinci prijetni je ljubi moj dom. Je pa tudi avtor besedila Stoji učilna zidana, ki jo je Fran Levstik predelal in je sedaj v vseh čitankah in antologijah omenjena kot Levstikova. Andrej Vavken (1838–1898) sodeluje v naši seriji ponarodelih pesmi z otožnico Vigred se povrne, med drugim je napisal zbirko Glasi Gorenski (I–1861; II 1863). Omeniti je treba še Jakoba Gomilščaka (1843–1906), ki je v Slovenskem Glasniku 1866 objavil pesem Slovenec sem, ki je kot popularna narodna budnica z Ipavčevim napevom ponarodela, saj sta ji trohejski ritem in ljudski napev z refrenom omogočila hiter prehod iz umetne v ljudsko pesem. Gomilščak je bil vnet pevec, omembe vredna pa je tudi pesem Pridni študent, nastala obdobju 1863–1867.<sup>21</sup>

Za dopolnitev te zgoščene preglednice, ki kajpada ne vsebuje prav vseh, ki bi jih bilo vredno omeniti, je pa značilna za našo raziskavo, saj prikazuje raznolikost in ponovljivost tem in verznihih shem ter način prehajanja umetnega v ljudsko pesem – v ljudsko poetiko, lahko omenimo še Ljudmilo Poljanec (1874–1958) – Pesmi 1906, ki je

<sup>21</sup> Zmaga Kumer, *Pesem slovenske dežele*, Maribor 1975, str. 422.

napisala ljubezensko žalostinko: Fantje so proti vasi šli, kjer fant opeva izgubo svoje ljubice in je zaradi večne teme o ljubezni ponarodela, kljub temu, da je izpovedna, osebna. Zaradi preproste vsebine in melodije je prešla v ljudski repertoar in postala ljudska pesem. Da je to pesem zložila Poljančeva, ne ve danes skoraj nihče več.

### C) Značilnosti ponarodevanja

Kaj lahko ugotovimo? Večina teh ustvarjalcev je svojo lastno poetiko približala ljudski v formalni in vsebinski plati, melodije so spевne, včasih sicer bolj umetne (Gor čez izaro), teme so univerzalne, a tudi specifično slovenske, saj opevajo Slovence, Slovenke, dom, ki je lahko pokrajinski: Koroška, Gorenjska (Po jezeru), budnice se menjajo z otožnicami in zdravicami, veliko je stanovskih in poučnih, manj je ljubezenskih ter nekaj nabožnih.<sup>22</sup> Močno približevanje ljudski poetiki v vseh njenih analogijah, tako formalnih kot vsebinskih, pa kaže na to, da je v tem času delovala idealizacija ljudskega ali pa da vsi navedeni pesniki niso znali drugače ustvarjati, saj jim je bilo domače okolje še močno blizu. Kaj torej o ponarodnosti lahko še rečemo? »Ko je ljudsko pesništvo sprejelo kako Goethejevo ali Prešernovo pesem za svojo, je v kontekstu ljudske poetike postala zares ljudska, čeprav pevci poznajo ustvarjalca. Zato termin 'ponarodela pesem' kaže na neko prehodno obdobje, ko je pesem polagoma prehajala v drugo književno zavest.«<sup>23</sup> Da pa bi ponarodela pesem postala zares ljudska, ni nujno, da bi pevci poznali avtorja izvirnika, pač pa da bi dobili izrazito veliko število čim bolj raznovrstnih besedilnih in glasbenih variant neke pesmi. »Ljudska pesem, vsaj dokler še živi, kake dokončne oblike nikoli ne doseže. Vsak zapis ljudske pesmi zajame torej le neko trenutno obliko (varianto) v valovanju nenehnih sprememb, ki jih pesem doživlja.«<sup>24</sup> Vemo pa, da ljudsko pesništvo raje sprejema tista dela umetne književnosti, ki »posnemajo« ljudska. In ni rečeno, da variant kljub temu ni veliko, le da niso tako drugačne od predloge. Ljudski pevec ni čutil potrebe, da bi zelo spreminjal neko pesem, ki mu je psihološko, socialno, motivno in tematsko, slogovno ter ritmično blizu. Spreminja jo bolj narečno, jo skrajša za kitico, zaradi glasbene podobe spremeni vrstni red besed, vtakne kakšno drugo ime ali doda kakšno svojo podrobnost.

Vse to smo lahko videli v verigi ustvarjalcev 19. stoletja, ki se tako zvrstno, oblikovno in vsebinsko imitacijsko približujejo ljudskemu, vsebina je blizu ljudskemu smislu za objektivno, besedila so preprosta, jasna (kjer so preveč umetna, jih pevec zapoje po svoje). Liričnost in obenem kratka pripoved nista preveč subjektivni, s temami so blizu bazičnim eksistencialijam ali splošnim dogodkom in časovno aktualnim temam (domovinske, ki pa so tudi lirčne in ne udarne), struktura verza, jezikovna zgradba posamezne pesmi in vsa jezikovna sredstva so blizu ljudski poetiki, vendar so lahko v njej elementi umetnega zlitii z ljudskim. Domnevamo lahko, da je ponarodela pesem 19. stoletja imela kar močno vlogo v narodni prebui, poučevanju in tudi v samem ustvarjalnem procesu ljudske pesmi. Vsa ta množica ponarodelih pesmi je danes del ljudskega pesništva. Zdi se, da za ponarodlost neke pesmi literarnega ustvarjalca ni odločilen samo en element, pač pa je za sprejetje pesmi v ljudsko poetiko pomemben skupek različnih elementov. Levstik je v svojih načrtih za kritiko Ko-

<sup>22</sup> Ogromno število ponarodelih pesmi s prvimi verzii in omembo avtorja najdemo v Štreklju, v Dodatku k njegovim pesmim, ker jih pač ni jemal za pristno narodne, če je bil njihov avtor znan: Dodatek III, IV.

<sup>23</sup> Marko Terseglav, Ljudsko pesništvo, Literarni leksikon 32, Ljubljana 1987, str. 41.

<sup>24</sup> Mlada Breda, ur. Boris Merhar, Ljubljana 1978, str. 208.



seskega, ki pa je ni nikoli objavil (prva objava 1933), ugotavljal, da nobena pesem Koseskega ne more ponarodeti, medtem ko Prešernove poje »prosti Slovenec«.

Za sprejetje umetne pesmi v ljudski repertoar je pomembna skladna kompozicija različnih elementov: od vsebine, snovi, motiva, teme, zgradbe, jezikovne strukture, melodije, ritma. Ob vsem tem pa je še odločilen zgodovinski trenutek, v katerem neka pesem ponarodi, ter možnost ljudskega poustvarjalnega in ustvarjalnega procesa. Tako jo bo sprejel posameznik, ki ji bo dal svoje odtenke, jo nato zapel skupnosti ... Od tod bo nato prešla v ljudski repertoar, kjer bo, čeprav last nekega ustvarjalca, postala last širše skupnosti.<sup>25</sup>

Druga polovica 19. stoletja je bila obdobje novega drugačnega vala ponarodelih pesmi. Šlo je za bolj ustvarjalen, z distanco povezan odnos do ljudskega. Preobrazbeno distanco do ljudske pesmi najdemo v pesniškem delu Simona Jenka (1835–1869), ki se je naslonil na folklorne vzorce, vendar je inverzno oblikoval vsebino z razpoloženjskimi, filozofskimi elementi, humorjem in ironijo.<sup>26</sup> Razmerje do ljudskega je pri njem razmerje analogije in opozicije. Za nastanek Jenkovih pesmi, ki so kasneje ponarodele, je bilo verjetno odločilno tudi to, da so se Jenko in drugi ustvarjalci te dobe zelo zanimali za ljudsko pesništvo.<sup>27</sup> Kar cela vrsta njegovih pesmi je ponarodela: pesem Zadnji večer (1856), ki je še danes zelo razširjena: Nocoj, pa oh, nocoj (OSNP 5838 in Š 1483), Naš maček (1865), ki vzpostavlja ironično distanco do sentimentalizma, Lenčica (1864), ki s svojo okrnjeno pripovedjo spominja na resničen dogodek v avtorjevi mladosti in se iz resnega položaja norčuje.<sup>28</sup> Zadnji posnetek te pesmi v GNI je iz leta 1982. Ponarodela pesem Knezov zet (1860), v arhivu GNI je nad 50 variant, je celo spodrinila ljudsko pripovedno pesem z istim motivom Graščakov vrtnar. Pri tej baladi vidimo proces prehoda umetne pesmi v ljudsko poetiko, kar se zgodi na način prepesnitve že obstoječe ljudske predloge, le da se umetna pologa ali besedilo, nastalo po predlogi, razširi še z enim motivom iz ljudskega pesništva (motivom Lenore), ohrani pa svoj preobrazbeni značaj kot individualna stvaritev. Ritmično in vsebinsko pa se vraste v ljudsko pesništvo celo tako, da spodrine predlogo in s palimpsestnim postopkom spoji prvo predložno plast s svojo pologo, ki pa je vsebinsko in ritmično tako blizu ljudskemu, da pologa postane predloga za ustvarjanje ljudskih metatekstov (variant). Tudi pesem Pred odhodom<sup>29</sup> je ponarodela in jo najdemo v arhivu GNI (GNI M 22.162: Žalost mene premaguje) uvrščeno enkrat kot domovinsko, še večkrat kot vojaško. Najbolj pristen medbesedilno-muzikalni stik z ljudskim najde Jenko skozi ljubezensko temo, tako v liriki kot v epiki.

Fran Levstik je objavil Praprotnikovo poučno pesem Stoji učilna zidana,<sup>30</sup> ki ji je dal naslov Siničja tožba (1877). Sedaj je ta pesem antologijski primer, saj je objavljena v vseh šolskih berilih, je pa tudi ljudska pesem, saj je ponarodela. Ali lahko tudi take

<sup>25</sup> Nav. delo, op. 1., str. 182–184.

<sup>26</sup> Boris Paternu, Konstituiranje slovenske poezije, v: Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, FF, Ljubljana 1981, str. 23.

<sup>27</sup> France Bernik, Simon Jenko, Znameniti Slovenci, Ljubljana 1979, str. 163–165.

<sup>28</sup> Nav. delo, op. 1, str. 108.

<sup>29</sup> Pesem Pred odhodom lahko opazujemo v t. i. klasični ponarodlosti (glej GNI M 22.162 in GNI M 23-221) z naslovom Žalost mene premaguje in v obliki narodnozabavnega kiča (Stop, letnik XXV, str. 21, Ljubljana 1992, str. 54).

<sup>30</sup> Levec je v komentarju k LZS I na strani 303 dejal: »Temo nežnočutnemu pesniškemu proizvodu je oče gospod Andrej Praprotnik (Jakoslav), ki je v Učiteljskem Tovariši (1864, na 115 str.) priobčil nastopno pesemco ... Glej Opombe k Fran Levstik, Zbrano delo II, Ljubljana 1952, str. 374, 375.

ponarodele pesmi uvrščamo v ljudski repertoar, čeprav so se širile drugače kot običajno – prek šolskih učbenikov? Zdi se, da. Predvsem zato, ker jih pevci pojejo in se ne sprašujejo o avtorstvu, širitev po Sloveniji pa je bila tudi precejšnja (OSNP 1043, OSNP 2670, GNI M 24.638). Na primeru Siničje tožbe je uspelo Levstiku združiti tako njegove estetske želje po lepi jezikovni obliki, hkrati pa je nagonsko ubral ljudski način izražanja. Omeniti moramo še Antona Aškerca – njegova pesem Poslednje pismo (1883), ki tematizira zapuščenost in dekletovo iluzorno upanje na vrnitev fanta vojaka, je še ena ponarodela pesem, ki se je verjetno širila iz šolskih klopi v ljudsko izročilo. Najdemo jo v Glonarjevi zapuščini, v pesmarici Franca Kosa, 1905, ki z delnimi spremembami kaže, da je prešla v ljudski repertoar (še danes jo pojejo ponekod na Štajerskem) in ne obratno, kot meni v opombah k tej pesmi Marja Boršnik.<sup>31</sup>

### Č) Primer ponarodevanja

Simon Gregorčič (1844–1906) se je na ljudsko pesem navezal tako, da je vključil v svoj tematski korpus pesmi z ljubezensko tematiko, hvalnice naravi in refleksivne pesmi: Njega ni (1870), Izgubljeni cvet (1872), Veseli pastir (1871), in te pesmi so ponarodele. Nastale so v njegovem zgodnjem obdobju, kar kaže na tipološko lastnost slovenskih ustvarjalcev, ki so se na začetku svojega ustvarjanja navezovali na ljudsko pesem in se šele kasneje odločili za bolj individualno pot.

Primer Gregorčičeve pesmi Njega ni in njene ljudske variante Rože je na vrtu plela

#### N J E G A N I !

Rože je na vrtu plela,  
pela pesemco glasno,  
živo v lice zarudela,  
ko je stopil on pred njo.

»Daj mi cvetko, dete zalo,  
da na prsi jo pripnem,  
za spomin cvetico malo,  
preden v tuje kraje spem.«

Kito cvetja mu je dala,  
s cvetjem dala mu srce,  
sama v vrtu je ostala,  
on po svetu šel od nje.

Rože je na vrtu plela,  
pesmi pela je glasno —  
kaj da vrta več ne dela,  
kaj ne poje več tako?

Deklica glavó poveša,  
vene ôbraz, prej cvetoč,  
nekaj nje srce pogreša,  
solz ji potok lije vroč.

Čez ograjo vrtno gleda —  
mnogo mimo vre ljudi; —  
deva bleda, deva bleda,  
njega od nikoder ni!

<sup>31</sup> V Opombah k Aškerčevemu Zbranemu delu pravi Marja Boršnik: »Med pesmimi, ki niso ne po duhu ne po obliki zares narodne, a jih naše ljudstvo poje, navaja Štrekelj (SNP IV, dodatek A, str. 214) tudi prva dva verza te pesmi.« V: Anton Aškerc, Zbrano delo I, Ljubljana 1946, str. 24–25.

22. 674

Ro-že je ma-ri-tu ple-la, pe-la pe-smi je gla-sno,

Ki-to sve-tja mu je da-la, sve-tjem da-la mu je m-ice,

če o-gra-jo vr-tno gle-da, ma-o-go mi-mo gre-tju-di,

*Glasnik* 1. = 60

Ro-že je ma-ri-tu ple-la, pe-la pe-smi je gla-sno,

Op: Pesem bi bilo mogoče transkribirati v  $\frac{3}{4}$  taktu s lirolami

pe-la pe-sni je gla-sno, i-vo li-ce za-mu-de-lo, ko je sto-piv on pred njo,  
 ko je sto-piv on, ko je sto-piv on, ko je sto-piv on pred njo.

sve-tjen da-la mu je sr-ce, sa-mu va-tu je o-sta-la, on po sve-tu šev od nje,  
 on po sve-tu šev, on po sve-tu šev, on po sve-tu šev od nje.

mno-go mi-mo gre lju-di, de-va ble-da, de-va ble-da, nje-ga od mi-ko-der ni,  
 nje-ga, nje-ga mi, nje-ga, nje-ga mi, nje-ga od mi-ko-der ni.

pe-la  $\frac{9}{8}$  pe-sni je gla-sno, i-vo li-ce  $\frac{2}{4} + \frac{6}{8}$  za-mu-de-lo, ko je sto-piv on pred njo,  
 ko je sto-piv on, ko je sto-piv on, ko je sto-piv on pred njo.

(b.e.)  
 +



**Geneza pesmi:** Pesem je bila objavljena leta 1870 v Zvonu.<sup>52</sup> Rokopis iz leta 1881, list 40: 2 ima namesto grem >spem, zanimivo pa je, da so ljudski pevci večinoma peli grem namesto spem. Prvotni rokopis P I (Gutmanov) ima Gregorčičevo pripombo: narodna. (Prav taka pripomba je ob pesmi Izgubljeni cvet.) Zato se lahko vprašamo, ali sta bili najprej ljudski in ju je Gregorčič obdelal po že obstoječem ljudskem tekstu, ali pa je to oznaka duha pesmi, ali da se je Gregorčič zavestno lotil pisanja, tako kot se mu je zdelo, da naj bi bilo ljudsko. Pesnik je 19.7. 1906 v Ribnici pripovedoval Gruntarju, da je pesem nastala v semenišču med predavanjem. Vprašati se moramo, kako se je pesem širila: najprej je morala dobiti melodijo, ki je morala biti zložena še pred letom 1904, lahko se je širila s pomočjo zborovskega petja (predvsem na Primorskem) ali s pomočjo šol, kasnejše variante pa kažejo, da je bila precej priljubljena in razširjena tudi kot prava ljudska pesem.

**Ljudske variante:** Pesem najdemo v arhivu GNI v 14 variantah, prva je iz leta 1904 v Bajukovi zbirki S.N.P. (25), ki je zborovska obdelava, prvi zapis ljudske pesmi na terenu pa je iz leta 1908 (G. Majcen – OSNP 5854, in sicer iz Štajerske in ne Primorske?!), zadnja pa je bila posneta v Brkinih 16. aprila leta 1999. Širila se je po vsej Sloveniji in zato imamo variante tako iz Primorske (jih je največ) kot iz Štajerske, Koroške in Dolenjske, celo Bele krajine. Za vse variante je značilno, da se v besedilu niso bistveno spreminjale, pevci so tu in tam spremenili kakšno besedo (v prvi kitici namesto spem – grem), zamenjali vrstni red ali izpustili kitico ali dve. Večinoma so v pesmi ponavljali enega od verzov, v skladu z melodijo in tam, kjer se pesmi v celoti niso spominjali. V zbirkah Žirovnika, Bajuka in Deva ter v Majcnovem zapisu iz leta 1908 je zapisano: »besede so Gregorčičeve«, medtem ko v ostalih variantah tega ni več. Za varianto GNI M 36.569 so pevci dejali: »Uh, ta je stara!«. Prav tako pevki iz Brkinov nista več vedeli, da je besedilo pesmi Njega ni Gregorčičevo ter sta domnevali, da gre za staro ljudsko pesem.

Pesem je torej morala imeti vse elemente, ki so pomembni, da neka pesem ponarodi, je ljubezenska lirska pesem, s preprosto verzno strukturo (štirivrstičnice s trohejskim ritmom), preprosto vsebino idr., vendar je v besednih zvezah umetelna in prav v sintagmi *deva bleđa* vidimo, da ni prava ljudska pesem. Ljudski pevci pa so kljub temu to pesem sprejeli za svojo in jo zato še danes vključujemo v ljudsko pesemsko dediščino, obenem pa je del naše literarne tradicije, kar daje pesmi še dodaten poetski vidik. Je estetski izdelek, pa tudi del ljudskega pesništva. Ker je ljubezenska, so jo verjetno peli ob vasovanju in ima zato tudi svojo vlogo, ki je ena izmed najpomembnejših značilnosti, ki jo loči od umetne pesmi.

Pesem ima torej svoje bivališče tako v umetni kot v ljudski poetiki.

#### D) Sklep

Proces ponarodevanja je zelo zapleten in kompleksen. Če manjka le eden izmed vidikov, ki so potrebni, da pesem iz umetne postane ljudska, se ta prehod ne zgodi. Za ta proces je seveda pomembno, da je širok, da obsega dovolj široke plasti prebivalstva, ker se le tako pesem lahko širi. Seveda ima ob tem veliko vlogo tudi šola, saj izobraževalni proces pomaga pri širjenju in pomnjenju, če je pesem nekje zapisana, jo lahko vedno pogledamo, kot pa če moramo brskati po spominu. Vendar vidimo, da je bila npr. Gregorčičeva pesem Njega ni vendarle z ene strani ljudskemu dovolj blizu, na drugi pa je še vedno ostala nekje v artistski poziciji, zato tako velikega števila variant, kot jih dosegajo posamezne balade ali ljubezenske lirske pesmi, ni doživela.

<sup>52</sup> Simon Gregorčič, Zbrano delo, Ljubljana 1947, str. 391, 393.

Mreža ustvarjalcev (ki seveda nikakor ni popolna) je pokazala, kakšne pesmi so iz umetnih lahko postale ljudske, kateri avtorji so bili tisti, ki so se najbolj približali ljudskemu čustvovanju in mišljenju. Zdi se, da je bilo potrebno splesti mrežo pesnikov, ki so svoje pesmi zavestno ali nezavedno uokvirili v dve poetiki in jim tako dali dvojno poetsko in artistsko konotacijo ter tako obogatili zakladnico ljudskega pesemskega izročila.

Ob potovanju pesmi iz ene poetike v drugo lahko spremljamo prehod pesmi iz literature v ljudsko zavest in popolno povzemanje vseh elementov literarnega, ki se polagoma spreminjajo v ljudsko. Očitno pa je, da je prav pri ponarodele pesmi prišlo do spoja estetike kot primarnega elementa umetne poezije in funkcije kot pglavitnega elementa ljudske pesmi.

Ponarodele pesmi ustvarjajo tisti pesemski potencial, ki se v spominu posameznika ali pa skupine ljudi, naroda vtisne v razne strukture zavesti, z miselnimi povezavami prehaja iz poetike v poetiko ter razvija svojo specifično duhovno plast.

Z razpravo smo želeli pokazati proces prehajanja nekaj izbranih pesmi ustvarjalcev in pesnikov, katerih pesmi so ponarodele. Od pesnika do pevca je proces, ki je enosmeren, je prehod individualnega v kolektivno in tradicionalno.

### *Summary*

#### **Poems Which Spread Among People - from Poet to Folk Singer**

The article focuses on the phenomenon of literary poems which have gradually spread among people and became folk songs. The author analyzed the characteristics of these popular songs which had been written by different authors and compared them to literary poems. The time scope of the research spans from the 18<sup>th</sup> century to the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The author tries to define different aspects which transform a literary poem into a folk song, forming the basic parameters of such a poem: its contents, manner of expression, melody, variants, etc. Next she reflects upon the authors whose songs had become popular. Described are two streams of popular songs, each branching in a different direction much as the junction of the literary with the popular: a) one imitates folk songs in their form as well as contents, choosing the path of coming closer to the popular and all its external and internal characteristics, and b) the other approaches poetry, yet not as an idealization of the folk, but subconsciously touching upon and subsequently employing associatively invoked themes, motifs and forms, manner of expression, rhythm and verse which originate from within, or from psychologically defined aspects of the popular. The author analyzed a number of creators of such popular songs such as Vodnik, Knobel, Kračman, Volkmer, Vodovnik, Slomšek, Potočnik, Praprotnik, Gomilščak, Prešeren, Jenko, Aškerc, Gregorčič. A detailed analysis of Gregorčič's poem *Njega ni* (He Has Not Come), which had spread among the people and which contains a number of folk variants (originating between 1904 and 1999), illustrates the transformation and the changing process of a literary poem into a folk song.

The author maintains that there are numerous elements such as the contents, the melody, rhythm, etc. necessary in order to transform a literary poem into a folk song. Equally decisive is the moment in history and the possibility of people's creative processes. Such a poem will be accepted by the person who will be able to add his or her own nuances and will then sing it to the community. After that the song will be incorporated into the popular repertory and will also produce variants. Such popular songs create a song potential which becomes imprinted upon the memory of an individual, a group or a nation and which develops its specific level of spirituality.

---

Leopold Kretzenbacher

## **Der Jesusknabe verwandelt eine Lilie in eine Trompete**

Zu einem seltenen Motiv im geistlichen Volkslied der Slowenen

---

*Izhajajoč iz apokrifnega motiva o Jezusovi oživitvi iz ilovice zgnetenih ptičkov avtor opozori na podoben primer iz slovenskega pesemskega izročila, namreč na dva zapisa legendarne pesmi Jezus spremeni lilijo v trobento. Zanima ga vprašanje, za katero cvetlico gre v tej pesmi.*

*Proceeding from the apocryphal motif of Jesus reviving clay birds the author wishes to draw attention to a similar case from the Slovene song tradition, namely to two notations of the legendary song entitled Jezus spremeni lilijo v trobento (Jesus Changes a Lily Into a Trumpet). He wonders which the flower mentioned in this song is.*

Zwanzig Jahre ist es her, dass mir unsere Jubilarin, Frau Prof. Dr. Zmaga Kumer, mit der ich schon seit viel längerer Zeit befreundet sein darf, ein slowenisches Volkslied aus Štajerska, der historischen Untersteiermark, in ihrer Abschrift zugeschickt hatte. Es war »vor 1920« aus dem Munde einer Frau von 72 Jahren Lenčka Esih aufgezeichnet worden und wurde zusammen mit einer Variante aus Trzin in Oberkrain (Gorenjsko) 1914 aufgezeichnet und 1981 erstmals in den »Slovenske ljudske pesmi« (SLP) zu Ljubljana mit diesem Titel veröffentlicht: *Jezus spremeni lilijo v trobento*.<sup>1</sup>

Frau Zmaga Kumer hatte mir das slowenische geistliche Lied geschickt, nachdem wir wegen eines anderen »Verwandlungswunders« in brieflicher Verbindung gestanden waren wie seit so langen Jahren immer wieder. Ich hatte ihr 1979 meine Studie über ein anderes *miraculum* des Jesusknaben zugeschickt: »Malbild-Erzählen aus dem Apokryphenwissen des Mittelalters.«<sup>2</sup> Das Motiv: der Jesusknabe spielt – am Sabbat! – mit anderen Kindern. Sie formen aus feuchten Lehmklumpen kleine Vöglein. Sein

---

<sup>1</sup> Zmaga Kumer - Milko Matičetov - Valens Vodušek, Slovenske ljudske pesmi. Druga knjiga: Pripovedne pesmi, Ljubljana 1981, S. 100 f., Nr. 79.

<sup>2</sup> Leopold Kretzenbacher, Malbild-Erzählen aus dem Apokryphenwissen des Mittelalters. (Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung, 20. Jgg., Berlin-New York 1979, S. 96–106, besonders S. 97–98; zwei Abbildungen.

Nährvater Joseph ist erbost darüber, dass sein Ziehsohn Jesus am streng nach altjüdischem Gesetz »arbeitsfrei« zu haltenden Sabbat sich zu solchem Tun einlässt. Da »verwandelt« der Jesusknabe diese Lehmvöglein in lebendige Spatzen und die fliegen wie im Protest *per miraculum* auf und davon. Dieser Szene waren Frau Zmaga und ich in einer berühmten Bildendarstellung anlässlich einer »Alpes Orientales« – Tagung in Graubünden (Schweiz) als Einzelszene auf der romanischen Holzdecke in der Kirche zu Zillis mit ihrer bunten Gemäldefülle der Zeit um 1316 begegnet.<sup>3</sup> Auch in einer Grazer Handschrift der in der alten Kartause zu Žiče (einst Seitz) bei Slovenske Konjice (einst Gonobitz) vor 1316 zu Ende geschriebenen mittelhochdeutschen Reimvers-Dichtung eines »Marienlebens« von Bruder Philipp dem Kartäuser fand ich diese Szene vom »Lehmvögel«-Wunder als Buchmalerei.<sup>4</sup> Die köstliche Legende stammt als besonders »frühes Wunder« des Jesusknaben aus einer bereits im Alten Orient weit verbreiteten Apokryphe. Sie ist uns in mancherlei Sprachen, für den lateinisch geprägten Westen auch aus dem Griechischen des 3. und 4. Jahrhunderts bekannt aus den Berichten über den »Pseudo-Thomas« und sein Erzählen von der Kindheit Jesu.<sup>5</sup> Anders steht es beim nur zweifach bis jetzt belegten slowenischen Volksliede *Jezus spremeni lilijo v trobento*.

Hier zunächst die Fassung aus der Štajerska »vor 1920«:<sup>6</sup>

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. <i>Leži, leži mi pólje,</i><br/><i>oj pólje široko,</i><br/><i>po polju gre mi cesta,</i><br/><i>oj cesta oglajena.</i></p>                              | <p>4. <i>Še s totoj bo trobentaw</i><br/><i>na tisti strašni dan,</i><br/><i>te žive dol polagal,</i><br/><i>te mrtve gor budil.</i></p>      |
| <p>2. <i>Po cesti gre Marija,</i><br/><i>Marija prežlahтна gospa,</i><br/><i>v eni roki nese belo lilijo,</i><br/><i>v drugi roki nese nebeško detice.</i></p> | <p>5. <i>Bog nam pomaj, Marija,</i><br/><i>na ti strašni sodni dan,</i><br/><i>nam ob strani stoj</i><br/><i>na ti strašni sodni dan.</i></p> |
| <p>3. <i>Jezus v prvi roki nese</i><br/><i>to belo rutico,</i><br/><i>v drugi roki nese</i><br/><i>nebeško trobentico.</i></p>                                 |   |

Die zweite, erst 1981 im Druck wiedergegebene Variante verdanken wir einem ganz hervorragenden slowenischen Volksliedsammler aus der Gegend von Ig bei Ljubljana

<sup>3</sup> E. Murbach - P. Hemann, Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin. Zürich 1967, Vorwort von Ch. Simonett. Eine vorzügliche Bildkarte im Beuronener Kunstverlag, Farbbildkarte Nr. 6213.

<sup>4</sup> Wie Ann, 2, 1979, S. 98–102. Nach der Handschrift im Steiermärkischen Landesarchiv zu Graz, Sign.: FG 7/2, 8. Die Handschrift, eine von etwa 90 Fassungen und Fragmenten erzählt: *Daz daz chint iesus vogel machte*.

<sup>5</sup> Zum apokryphen sogenannten »Thomas-Evangelium« im Rahmen der vielfältigen Überlieferungen zur Geschichte der Kindheit Jesus vgl. den griechischen wie den ins Spanische übersetzten Text bei: Aurelio de Santos Otero, Los Evangelios Apocrifos. Madrid 1956, 4. Auflage 1984, S. 299–324, bes. S. 303 f. – Gemeint ist aber nicht der Apostel Thomas »der Ungläubige« (nach Joh 20, 24–29), sondern »Thomas der israelitische Philosoph«. Vgl. dazu:

Edgar Hennecke - Wilhelm Schneemelcher, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, 4. Auflage, Band I, Evangelien, Tübingen 1968, S. 290–300; das »Lehmvögel«-Wunder, S. 293 f.

<sup>6</sup> Quelle: Handschriftliches Liederbuch L. Esih, Nr. 2 (Nachlass Karel Štrelkelj /1859–1912/ im Glasbenonarodopisni inštitut (GNI) bei Znanstvenoraziskovalni center der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Ljubljana.

(1890-1959), Franc Kramar.<sup>7</sup> Sie ist, nach einer Briefmitteilung von Frau Zmaga Kumer an mich (16. II. 1979) jünger und ihres Erachtens «entweder eine Verarbeitung des älteren Textes oder eine Nachbildung, denn hier spricht man nicht mehr vom Jesu-Wunder. Nur einige Verse sind gemeinsam». Gerade die aber möchte ich hier gerne wiedergeben.

Nach dieser Oberkrainer Fassung aus Trzin, aufgenommen von Franc Kramar am 12. VII. 1914 samt der Melodie, die für die genannte Drucklegung von 1981 noch der inzwischen leider früh verstorbene Kollege Valens Vodusek (1912-1989) die metrische Untersuchung beigeleitet hatte,<sup>8</sup> beginnt damit, dass Maria «über die grünen Wiesen» (im so sehr beliebten Deminutiv *po zelénah travančkah*) zur Kirche geht. Sie trägt ihren lieben Jesusknaben auf dem Arm. Doch der beginnt zu weinen. Tief bückt sich die Gottesmutter zu Boden «und pflückt ein Blümlein, die weisse Lilie»: 4. *Marijá dol prpogváti, / se nisko prkloní.* 5. *Pa jeno rožco utrga, / to bevo lilijo.* 6. *Pa jo je Jezši dajáva, / de b se búv igrow iz no. / Jezus je pa ž ne navedu / zvato trobentico.* 8. *Ktero bo angel nucov / na ta strášni sodni dan.* 9. *Ta žive bo tolažu, / ta mrtve gor budiu.*

Der Oberkrainer Text von 1914 zeigt aber doch eine gewisse Nah-Verwandtschaft zum steirischen «vor 1920»: Mariens Gang mit dem Kinde, das auf ihrem Arm zu weinen beginnt. Den Knaben zu beruhigen bückt sich seine Mutter tief und pflückt ein «Blümlein», «Röslein» (*rožco*) die «weisse Lilie» (*to bevo lilijo*). Die gibt sie dem weinenden Kinde und das «spielt» mit ihr (wie der Jesus-Knabe in der frühchristlichen Thomas-Apokryphe mit den «weichen Lehmkugeln», griech. *peelós trypherós*, also mit etwas «vom Boden Aufgenommenem», nachmals durch sein «Wunder-Verwandtem» «spielt»). Das slowenische Lied aus Oberkrain lässt daraus aber nicht wie in der griechischen Thomas-Apokryphe «lebendige Vögel, Spatzen, Sperlinge» werden, die durch ihr Auf-fliegen die Allmacht Gottes auch in seiner Kind-Gestalt den Nährvater Joseph und die mitspielenden Kinder erkennen lassen. Im Oberkrainer Lied geht es darum, dass auch hier die Gottheit als Kind «spielt», im spielerischen Verwandlungs- «Wunder» als ein-dringlich wirksames *miraculum* zu «geistlicher Mahnung», als *exhortatio* auch im Posi-tiven als nicht nur drohende, sondern auch tröstende, Hoffnung gebene «Aufmunter-ung» auf das Endgericht geschehen lässt: zur «rufenden Trompete» (*zvato trobentica*) lässt das Göttliche Kind die ihm, dem Weinenden, jene ihm von Maria in mütterlicher Erfahrung durch Ablenkung im Spiel gegebene Blume werden. Ihrer wird sich der Engel am Tage des «schrecklichen Gerichtes» bedienen; er wird sie dazu «nutzen» (*bo angel nucov*), wenn er auf göttliches Geheiss «die Lebenden trösten, beruhigen, be-sänftigen», die Toten aber «auferwecken wird»...

Man könnte, sollte vielleicht auch diese Volkslied-Miszelle als bescheidenen Gruss an die so bedeutende Volkslied, Volksmusik und Instrumenten-Forscherin Zmaga Kumer, ausgezeichnet mit der Anerkennung durch den A. J. Murko-Preis in der He-mimat 1989, mit dem international renommierten Herder-Preis der Senator Toepfer-Stiftung F. V. S. zu Hamburg in Wien 1992 und dem slowenischen «Žiga Zois-Preis für ihr so reiches Lebenswerk, verliehen in Ljubljana 1998, hier abschliessen. Aber es ergeben sich aus den beiden slowenischen Liedtexten doch auch Fragen, die für mich als einen, der sich vor allem um eine kulturhistorisch ausgerichtete «Vergleichende

<sup>7</sup> Druckfassung SLP, Band II (wie Anm. 1) Aufzeichnung von Organisten und Volksliedsammler Franc Kramar (1890-1959). Kramar sammelte zwischen 1906-1914 im damaligen Auftrag des Österreichischen Wissenschafts-Ministerium nicht weniger als 4470 Volkslieder samt ihren Liedweisen. Darunter befinden sich sehr viele slowenische «Kirchenlieder» als geistliches Liedgut, über das F. Kramar selber 1927-28 zu berichten wusste. Vgl. *Slovenski biografski leksikon* (SBL) I, Ljubljana 1925-1932 (in Lieferungen) S. 554.

<sup>8</sup> Valens Vodusek, SLP I, 1981, S. 100.



Volkskunde« im Sinne und mit dem Ziel einer *Ethnologia Europaea* bemüht, freilich nicht zur Zufriedenheit »lösbar« ergeben.

Diese Fragen ergeben sich aus botanisch nicht ausreichend klaren Bezeichnungen in den Liedtexten für jene Blume, Blüte, die Maria als *bela lilija*, *bela rutica*, als *ročca*, *beva lilija* zum Spielen in die Hand ihres Göttlichen Kindes gibt, ihm als Gegenstand zum *miraculum* im Sinne geistlich-pastoraler Mahnung im religiösen Volksliede. *Bela lilija*, die »weisse Lilie« besagt zwar im übergrossen Reichtum ihrer für die Ikonographie von Werken vieler Jahrhunderte und weithin über die Welt bedeutsamen »Symbol–Verwendung sehr viel.<sup>9</sup> Aber »Lilie« ist hier zu allgemein. Davon (lat. *lilium*) gibt es nach Auskunft der »Pflanzenwelt-Lexika« mindesens 75 Arten. Gewiss gibt es darunter auch Arten (*species* in der biologischen Systematik), die »Blüten« in der Länge von 18, 20 oder noch mehr cm Länge treiben: die »langblütige Lilie«, (*lilium longiflorum*) z. B., die »Pyrenäen–Lilie«, die wie die »Krainger Lilie« (*lilium carnolicum*) Blüten von nur etwa bis 5 cm Länger hervorbringt. Diese »Lilien« kommen für unsere slowenischen Liedtexte wohl nicht in Frage.

Es steht meines Erachtens auch mit dem slowenischen Pflanzennamen *rutica*, wie es Mariens »himmlisches Kind« (*nebeško detice*) in seiner Hand hält (als *bela rutica*) nicht viel besser. Eine *bela rutica*, eine »weisse Raute« (*ruta* hier nicht verstanden als »Tüchlein«, sondern als Pflanzbezeichnung), kommt bei allen slowenischen Lexikographen vor. Anton Janes Murko (1809–1871) zählt in seinem Handwörterbuch zu Graz 1833<sup>10</sup> nur *ruta* (ohne ein Diminutiv) für »Name eines Fisches; das Tüchel; das Linnentuch« auf. Matej Cigale (1819–1889) verzeichnet 1860 unter »Raute«<sup>11</sup> *ruta*, *rutica*, *dišča rutica* (lat. *thalictrum*, *talín*) so wie Maks Pleteršnik (1840–1923) zu Ljubljana 1895 dieses *talín* für »Wiesenraute« (*thalictrum aquilegifolium*) anführt.<sup>12</sup> »Rautenpflanzen« (lat. *rutales*), »Rautengewächse« (lat. *rutaceae*) und »Rautenartige« (*rutoideae*) gibt es in Hunderten von Gattungen und rund 1600 Arten, zumal in den wärmeren Ländern. Welche davon soll es sein, die im slowenischen Volksliede als *bela rutica* die gedankliche Vorstellung als bildprägende Assotiation beim Hörer erwecken könnte? Keine könnte, wie wenigstens ich als Nicht–Botaniker glaube, mit dem slowenischen Worte *trobentica*, bei Pleteršnik<sup>13</sup> für die »Frühlingsschlüsselblume« (lat. *primula officinalis*) und im heutigen Slowenisch etwa bei France Tomšič (1905–1975)<sup>14</sup> *trobentica* für »Schlüsselblume, Primel, Aurikel« das bild–gedanklich leisten.

<sup>9</sup> Vgl. in Auswahl:

Gerd Heinz – Mohr, Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Düsseldorf – Köln 1971, S. 188 f.;

Heinrich und Margarethe Schmidt, Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik. München 1981, Register s. v. Blumen, Lilie für Maria.;

Manfred Lurker, Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1979, Register S. 678.

<sup>10</sup> Anton Janes Murko, Slovénsko – Némshki in Némshko – Slovénski Rózhni Besédnik. Kakor se slovénschina govori na Shtajerskim, Koróshkim, Krájniskim in v' sahodnih stranih na Vógerskim. V' Gradzi. 1833. S. 498.

<sup>11</sup> Matej Cigale, Deutsch-slovenisches Wörterbuch. II. Teil, Laibach 1860, s. 1238.

<sup>12</sup> Maks Pleteršnik, Slovensko – nemški slovar. II. Teil, Ljubljana 1895, s. 655.

<sup>13</sup> Ebenda II, S. 694.

<sup>14</sup> France Tomšič, Slovensko-nemški slovar. Slowenisch-deutsches Wörterbuch. Ljubljana 1958. S. 901. – Zur sprachwissenschaftlich-lexikographischen Lebensleistung von France Tomšič vgl. SBL XII. Heft, Ljubljana 1980. S. 126–129.

Auch die gewissenhafte Durchsicht weiterer Wörterbücher zumal des Slowenischen in meiner bescheidenen Privatbibliothek brachten mir diesbezüglich keine klärenden Einsichten. So z. B. bei:

Hieronymus Megiser, Slovenisch-deutsch-lateinisches Wörterbuch. Neugestaltung und Facsimile der ersten Ausgabe aus Jahre 1592. Bearbeitet von Annelies Lägheid, (Monumenta linguae slavicae dialecti veteris.

Nach langem Umfragen und Überlegen glaube ich nun doch eine Liedtext-, Gedanken- und Bildvorstellung als mögliche Einheit gefunden zu haben. Ich setze sie – mit aller Vorsicht – hier ans Ende dieser kleinen Studie.

In meiner engeren, grenznahen südsteirischen Heimat gibt es eine als »Formähnlichkeit« schaubare, von ihrem Namen her noch enger zu einem Schluss verlockende Zierpflanze. Sie ist heute und hier, aber nicht nur hier, sondern auch im slowenischen Drautal zwischen Dravograd (Unterdrauburg) und dem Ptujsko polje (Pettauerfeld) offenkundig auf Bauernhöfen und den Zweitwohnsitzen mancher Stadtbürger beliebt und dicht verbreitet als (nicht »winterhartes«) Gewächs in der Höhe eines grösseren Strauches, fast eines kleinen Baumes. Diese Zierpflanze gehört botanisch nicht zu den nie so gross werdenden Liliengewächsen (*Liliaceae*) mit ihren etwa 3500 Arten in 220 Gattungen. Doch sie treibt »trompetenartige«, hängende Blüten in Grösse und Fülle, dass sie bezeichnenderweise (und nicht nur im Volksmund, sondern auch in botanischen Handbüchern) hier im Deutsch-Steirischen »Engelstropeten« genannt werden.<sup>15</sup> Die meist weissen, aber auch gelben, herabhängenden grossen Blüten dieser »Stechhülsengewächse« (*aquifoliaceae*) werden an diesem aus Brasilien zu uns gekommenen Strauche bis zu 20 oder gar 30 cm lang. Bei Umfragen am 9. XI. 1998 zu Lebring-St. Margarethen, Bezirk Leibnitz, hatte ich vereinzelt auch den Namen »Datura« für diese Zierpflanze gehört. Da konnte ich mir zunächst nichts darunter vorstellen. Ich dachte an mögliche romanische Herkunft, fand aber in den mir zugänglichen Wörterbüchern von Friaul (Furlanija) und der Venezia Giulia samt slowenisch besiedelten Rezija keinen Beleg. Das Rätsel löste sich, als ich mit Hilfe meiner Tochter Friedegund (geb. 1940, Absolventin des Naturwissenschaft-Studiums an der Universität Graz) den ganz offiziellen lateinischen Namen für den blütenreichen »Stechapfel«-Strauch: »Die Engelstropete« (lat. *Datura suaveolens*) erkunden konnte.<sup>16</sup> Einen slowenischen

Fontes et dissertationes. Band VII, Wiesbaden 1967);

Franc Miklošič (Miklosich) (1813–1891), Lexicon linguae slovenicae veteris dialecti. Vindobonae (Wien) 1850, Nachdruck München 1970;

Janez Krizostom Pohlin (1780–1850), Tu malu besediše treh jesikov, das ist: Das kleine Wörterbuch in dreien Sprachen. Facsimile der ersten Ausgabe München 1972: Nicht paginiert, Lage Ff3: *Rutěza, Die Raute, Ruta, adianthum*;

Marko Pohlin (1735–1801), Glossarium slavicum, quod conscripsit R. P. Marcusa S. Antonio Paduano... Vindobonae (Wien) 1792, 3. Aufl. 1793; Facsimile München 1973, S. 80: *Ruteza, germ. Raute. lat. Ruta; Anglo. et infer. Sax. Rude, a gr. rytee*;

Gregorj Alasia da Sommaripa, Slovar italijansko-slovenski, druga slovensko-italijanska in slovenska besedila. Videm (Udine) 1607. Facsimile Ljubljana – Devin – Nabrežina – Trst 1979.

Es ist mir am Beginn meines 87. Lebensjahres derzeit nicht möglich, in den grossen Wörterbuch-Instituten der Wissenschafts-Akademien zu München, Wien und Ljubljana, denen ich angehören darf, für genauere Wortforschungen, die diesen Festschrift-Beitrag weit überschreiten müssten, zu arbeiten. Dennoch möchte ich im Folgenden einen mir jedenfalls »weiterführend« erscheinenden Wort-Bild-Gedanken kurz darlegen, auch wenn dazu gerade auch von slowenischer Seite Wort-, Bild- und Botanik-Studien erwartet werden müssen.

<sup>15</sup> Ich verwende in meiner Handbibliothek dazu gerne ein (von mir schon etwa um 1935 als Student gekauftes) »DGB (Deutsche Buchgemeinschaft) Lexikon der Pflanzenwelt«. Es erschien (ohne Verfasseramen, nur mit den Hinweis auf diese Botaniker Hartmut Bastian, Paul Hiepkko, Eva Potzta, Hildemar Scholz,

Wolfram Schultze–Motel) ohne Jahrzahl (um 1935) in jener DGB zu Darmstadt. Zur »Engelstropete« S. 117. Ebenda; dazu eine Schwarz-Weiss-Abbildung des Stechapfels als »Die Engelstropete–*Datura suaveolens* S. 427. – Neuere botanische Lexica beschreiben diese »Engelstropete« / *datura suaveolens* noch genauer: Ippolito Pizzetti – Henry Cocker, Flowers. A Guide for Your Garden. New York 1968, S. 369–376, *Angels Trumpet*;

Gustav Hegi, Illustrierte Flora von Mitteleuropa. Band V, Teil 4, Berlin-Hamburg 1975, S. 2612: *Datura*. Stechapfel = französisch *stramoine*; engl. *Thorn-apple*; ital. *stramino*; arab. (*Datura*) *tatula*. Beschreiben

Namen habe ich bis jetzt noch nicht in Erfahrung bringen können. Hier hoffe ich auch weiterhin auf Freundeshilfe aus Ljubljana.



Umzeichnung: Frau Oberrestaurator  
i. R. Marie Leiner

*Datura suaveolens*

Dass im slowenischen Liedgut, das so viel an religiösen Motiven in seinem Reichtum birgt, die Nähe zu Tod und Jenseitsgericht die Menschen zu solchen Formulierungen wie der *bela lilija*, der *bela rutica*, die durch das *nebeško detice* zur *nebeška trobentica* wird, ist für mich verständlich. Die Form der »Trompete« würde das nahelegen. Das würde wohl kaum die Form der »Lilie«, die allgemein im Christentum fast nur als Sinnbild der Reinheit in der Hand eines, einer Heiligen steht, zuwege bringen.



Engelstrompete, lat. *datura suaveolens*, Lebring – St. Margarethen, 9. XI. 1998

als eine -Gattung von 20-30 Arten-. Auch nach G. Hegi ist die Herkunft der erst im 16. Jh. bei uns eingewanderten Pflanze (wie die Antike sie entgegen anderen Meinungen noch nicht gekannt hatte) weiterhin nicht geklärt. (S. 2614 f). – Eine slawische, im besonderen eine slowenische Bezeichnung beizubringen hält man bei westlichen Autoren und Forschern auch im ausgehenden 20. Jh. leider noch immer nicht für nötig.



Wohl aber kann die auffallende Form der Blüte einer *datura*/Engelstrompete den Anstoss zur Bildsymbolik gegeben haben, zumal die beiden slowenischen Texte nicht vor dem Beginn des 20. Jahrhunderts aufgezeichnet wurden, wenngleich sie wesentlich «älter» sein mögen. Wenn die slowenischen Liedtexte den Schall der Trompete erklingen lassen, die Endzeit des Jüngsten Gerichtes einer *dies irae*, in den meisten slawischen Sprachen den *strašni sud*, das »Schreckensgericht« ankünden, so muss das hier als »Rufer« gedachte Instrument in der Liedstrophe des »Volkes« oder eines, vermutlich eines Geistlichen, der diesen »Ruf« dem Volke auch »mundgerecht hörbar« machen will, auch eine entsprechend überzeugende Grösse haben. Sie soll ja den Schreckensruf »Wachet auf!« vernehmbar machen können so wie die Posaunen und Tuben in so manchem »Requiem«, die auf die unwiderstehbare »Mächtigkeit« des drohenden Geschehens eines Weltgerichtes mahrend hin brausen. Dem entspräche in der Psychologie volkstümlichen »Sich-vorstellen Könnens« eine zarte weisse Lilie nicht in dem Masse wie es die *bela rutica* kaum vermöchte, wenn sie in der Hand des Jesusknaben zur *nebeška trobentica*, so wie eben dieser Jesusknabe dereinst in der letzten Weltzeit-Stunde zum alles und »auf ewig« entschiedenen *iudex* wird. Ob hier die »Krainer Lilie« (*lilium carniolicum*)<sup>17</sup> gemeint sein könnte, ist zweifelhaft, weil deren Blüten in Norditalien, Krain, Dalmatien nur bis 5 cm lang werden. Sie erregen wohl kaum den Gedanken an die *nebeške trobentice* unseres geistlichen Liedes mit seinen nur wenigen bekannt gewordenen Varianten aus Štajerska und Gorenjsko.

Nicht im Literarisch-Ästhetischen einer kunstvollen Sprachgestaltung liegt für mich das Wesen des »Volksliedes«, zumal eben des religiös intendierten wie des »Legendenliedes«. Von dieser Seite her betrachtet führt es eben auch im Slowenischen<sup>19</sup> eher schlicht, manchmal im Ausdruck fast unbeholfen sein Dasein eben sozusagen fast nur für »das Volk«. Wer sich gerade mit diesem Kulturerbe des nur zahlenmässig »kleinen« Slowenen-Volkes befasst, der darf bei genauerem Zusehen erkennen, wie viel an kulturellem »Erbe« auch noch in den Spätaufzeichnungen seit dem Beginn 19. Jahrhunderts vorhanden ist aus Räumen und Zeitspannen der gesamtabeländischen, nicht nur der mitteleuropäischen Kulturgeschichte. Dieses »Erbe« verbirgt sich oft in religiösen Gedanken inniger Gottsuche, Legendennähe und Wunder-Gläubigkeit. Die drücken sich ihrerseits mitunter in sehr schlichten Worten aus, die noch Elemente aus dem Theologengespräch längst vergangener Jahrhunderte tragen, wie sie einst Gedanken- gut und Formulierungen einer hohen Kirchentheologie waren. Nur leben sie, dem »Volke mundgerecht weitergegeben« in Vorstellungen zwischen Kirchenstrenge und »geduldeter« oder auch sogar »geförderter« Volksfrömmigkeit.<sup>20</sup> Beide Varianten des

<sup>17</sup> Ebenda S. 266.

<sup>18</sup> Rolf Wilhelm Brednich - Lutz Röhrich - Wolfgang Suppan, Handbuch des Volksliedes. Band I: Die Gattungen des Volksliedes. München 1973: dort: Leopold Kretzenbacher, Legendenlied, s. 323–342.

<sup>19</sup> Zmaga Kumer, Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi. (Zbirka Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Band 12), Ljubljana 1996.

<sup>20</sup> Zu eigenen Studien über den Gehalt slowenischer »Volkslieder« an Inhalten geistlichen Lebens und religiöser Fragen vgl. in Auswahl:

Leopold Kretzenbacher, »Es reisen drei Seelen wohl aus von der Pein...«. Zur Kulturgeschichte der Ballade von Maria und den drei Seelen. (Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes, Band II, Wien 1953, S. 48–58);

derselbe, Zur »Rabenmutter«-Ballade bei Deutschen und Slowenen in Innerösterreich. (Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes, Band VI, Wien 1957, S. 102–112);

derselbe, Die Seelenwaage. Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube. Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten, gel. v. Gotbert Moro, IV. Band, Klagenfurt 1958, darin: Die slowenischen Legendenballaden von der »Seele auf der Waage«. S. 201–207;

Textes unseres slowenischen Volksliedes *Jezus spremeni lilijo v trobento* wenden sich über ein legendenhaftes »Wundergeschehen« der auch in Kindesgestalt allmächtigen Gottheit rufend und mahnd an den gläubigen Menschen mit dem Hinweis der Jenseitsrufer-Trompeten wie sie vielleicht als Bild-Gedanken aus dem Blüten-Gestalten der aus Latein-Amerika gekommen und bei uns so beliebt gewordenen Zierpflanze »Engelstropete-*Datura suaveolens*« entstanden sein kann, freilich nicht »muss«.

#### Povzetek

#### Dete Jezus spremeni lilijo v trobento

(O redkem motivu v slovenskih nabožnih pesmih)

Izhajajoč iz apokrifnega motiva o Jezusovi oživitvi iz ilovice zgnetenih ptičkov, ki ga je obdelal v eni svojih študij, opozori avtor na podoben primer iz slovenskega pesemskega izročila, namreč na dva zapisa (v SLP 2, 1981, št. 79) legendarne pesmi *Jezus spremeni lilijo v trobento*. Zanima ga vprašanje, za katero cvetlico gre v tej pesmi, saj v družini lilij ni nobene, ki bi ustrezala predstavi o trobenti sodnega dne, v katero jo Jezus spremeni. Po poizvedovanju med botaniki in v dosegljivi literaturi se nazadnje odloči, da bi tista lilija mogla biti okrasna rastlina bot. *Datura suaveolens* (nem. *Engelstropete*), ki v Sloveniji ni neznana, vendar slovenskega imena zanjo doslej ni bilo mogoče ugotoviti.

\*

V razpravi *Jezus spremeni lilijo v trobento* se avtor prof. dr. Leopold Kretzenbacher sprašuje o imenu cvetlice, ki se pojavlja v slovenskih nabožnih pesmih. Avtor me je ob tem, ko mi je poslal fotografijo cvetlice, za katero meni, da je podobna tisti v ljudski pesmi, prosil naj poizvem za ustrezní slovenski izraz. Ko sem vprašala botanike, so mi povedali, da bi lahko šlo v tem primeru za cvetlico z imenom **kristavec (navadni kristavec ali dehteči kristavec – *datura stramonium*)**, ki ima bele cvetove v obliki trobente in jo najdemo na Slovenskem danes predvsem kot okrasno rastlino. Ob tem sem se domislila tudi motiva te cvetlice v slovenski sodobni poeziji. Uporabil jo je Gregor Strniša, ki je črpal svoj navdih tudi iz ljudskega pesništva, saj je v svoji poetični drami *Samorog* (1967) – v pesmi *Balada o kristavcu* zapisal: »... *to je storil kristavec bel, / kristavec strupen.*«, kar je transformacija citata iz ljudske pesmi *Mlada Zora* (Š 114), ki se glasi: *»To je storil neznan korén, / neznan korén, koren lečen!«*.

Dr. Marjetka Golež

derselbe, Slowenisch (s)cagati = »verzagen« als deutsches Lehnwort theologischen Gehaltes. Ein Beitrag zur barocken »Legendenballade« bei den Slowenen. (Die Welt der Slaven 9, Wiesbaden 1964, S. 337–362);

derselbe, Des Teufels Sehnsucht nach der Himmelschau. Zu einem Motiv der slowenischen Legendenballade. (Zeitschrift für Balkanologie IV, Wiesbaden 1966, S. 57–66);

derselbe, Eine Birgitta-Vision im slowenischen Volksliede. (Anzeiger für Slavische Philologie VIII, Wiesbaden 1975, S. 151–160);

derselbe, Zur »desperatio« im Mittelhochdeutschen. In: *Verbum et signum*. Friederick Ohly zum 60. Geburtstag. München 1975, 2. Band, S. 299–310;

derselbe, Zum Namen »vice« und den Vorstellungen vom »Fegerfeuer« bei den Slowenen.: In *Serta-Balkanica Orientalia Monacensia*. Festschrift in honorem Rudolphi Trofenik septuagenarii (= Münchner Zeitschrift für Balkankunde, Sonderband 1) München 1981, S. 47–69;

derselbe, Hiobs Erinnerungen zwischen Donau und Adria. Kulträume, Patronate, Sondermotive der Volksüberlieferungen um Job und sein biblisches und apokryphes Schicksal in den Südost-Alpenländern. Bayerische Akademie der Wissenschaften, philos.-histor. Klasse, Sitzungsberichte Jgg. 1987, München 1987, bes. S. 115–133: »Hiobs Erinnerungen« der Slowenen zwischen Halbvorgangenheit und Gegenwart. S. 134–140: St. Job beschützt die Bienen bei Slowenen und Deutschen, die Seidenraupen der Friulaner. S. 141–156: Lösungsversuche um St. Job's Musik-Patronat. S. 157–178: Spätmittelalterlich englische und französische Dichtungen des 15. Jahrhunderts als Motiv-Vorgänger für die südostalpin-slowenischen Legendenlieder, Prosaerzählungen und Bilder um St. Job und die Musikanten;

derselbe, Jesus ohne »Freundschaft« (brez zlahte). Zu einem sozialbedingten Motiv im geistlichen Volkslied der Slowenen. (Münchner Zeitschrift für Balkankunde V, 1983–1984, München 1988, S. 52–63).

---

Otto Holzapfel

**Anmerkungen zu den hochdeutsch überlieferten Volksballaden  
in der Sammlung aus der Gottschee**

---

*Autor v prispevku ugotavlja, da je pri kočevskih ljudskih baladah presenetljivo veliko primerov, ki so bili izročeni razen v narečjih tudi v knjižni nemščini. Nekateri zapisi oa kažejo mešanje narečja in knjižnega jezika. Hkrati dodaja, da niso vsa kočevska baladna besedila, ki so v narečju, tako »stara«, kot se dozdeva, in niso vsa besedila v knjižnem jeziku tako »nova«, kot se domneva.*

*The author has ascertained that numerous folk ballads from Kočevsko are sung not only in dialects, but also in literary German. Some notes also reveal a mixture of the dialect and the literary language. Further analysis leads to the conclusion that all ballads from this area which are sung in dialects are not as "old" as they seem and that, likewise, all the texts in the literary language are not as "new" as they may seem.*

Mit der Gottschee (Kočevje) als ehemalige deutsche Sprachinsel in Slowenien hat sich auch die volkskundliche Forschung intensiv beschäftigt; das gilt besonders für die archaisch anmutende Volksballadenüberlieferung. Aufgrund vor allem der Sammlungen um und vor 1900 von Wilhelm Tschinkel (später Hans Tschinkel) hat das Deutsche Volksliedarchiv in Freiburg i. Br. (DVA) nach jahrelangen Vorbereitungen (mit u. a. Übertragung der schwierigen Dialekttexte) 1969 eine »Gesamtausgabe« begonnen.<sup>1</sup> Sie ist bisher leider ohne Register- bzw. Kommentarband geblieben. Das ist umso bedauerlicher, da auch Frau Dr. Kumer dazu bereits erhebliche Vorarbeiten geleistet hat. Zmaga Kumer steht als Mitherausgeberin des Gesamtwerkes, welches somit aber noch viele Fragen offen lässt. Einer scheinbar nebensächlichen Detailfrage wollen wir hier nachgehen. Bei aller Isolierung der Sprachinsel<sup>2</sup> belegen die Texte nämlich

---

<sup>1</sup> Gottscheer Volkslieder, Bände 1–3, hrsg. von Rolf W. Brednich und Wolfgang Suppan, Mainz: Schott, 1969–84.

<sup>2</sup> Zum Beispiel betont von Adolf Hauffen, Die deutsche Sprachinsel Gottschee, Graz 1895, und darauf stützten sich die Anhänger der klassischen Sprachinselforschung.

vielfältige interethnische Beziehungen zum slawischen Umfeld.<sup>3</sup> Es war notwendig, dieses im Kontrast zu bestehenden Vorurteilen überdeutlich vor Augen zu führen. »Die Stoffe ihrer [der Gottscheer] Erzähllieder sind grösstenteils der slawischen Umwelt entlehnt«, so formulierte (vielleicht etwas voreilig, aber damals gezielt kritisch gegen die ältere, einseitige Ansicht) Erich Seemann aus dem DVA.<sup>4</sup>

Die ältere Forschung zum Dialekt der Gottscheer verhartete z. T. in der isolierenden Sprachinsel-Ideologie, die sich teilweise auch noch in Wilhelm Tschinkels Wörterbuch der Gottscheer Mundart (1973–76) niederschlägt.<sup>5</sup> Eine notwendig kritische Distanz ist sicherlich für manche Veröffentlichungen geboten, und z. B. das Festbuch »650 Jahre Gottschee« (Klagenfurt 1980) musste sich in dieser Hinsicht herbe Kritik gefallen lassen.<sup>6</sup> Zweifellos gehört aber die Erstellung einer Phonologie der Sprachinselmundart zu den wichtigen Ergebnissen bisherigen Forschungen.<sup>7</sup> All das soll uns hier nicht beschäftigen und kann auch nicht näher vertieft werden. Wenn man heute Kočevje und die Umgebung besucht,<sup>8</sup> so drängen sich zudem ganz andere Fragen politischer, gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Art auf, die eine Beschäftigung allein mit der Liedüberlieferung als »Rückzug in den Elfenbeinturm« erscheinen lassen. Trotzdem kann man, auch als Nichtfachmann in Sachen Gottschee, mit einigen Anmerkungen auf Probleme aufmerksam machen, die über die Liedtradition hinaus beachtenswert erscheinen. Davon soll hier nur ein einziger Aspekt aufgegriffen werden, indem ich (notgedrungen kurz) einen Blick auf die vorwiegend hochdeutsch bzw. standard- oder schriftdeutsch (hier gleichbedeutend verwendet) überlieferten Volksballadentexte werfe (die Melodien dazu kann ich nicht beurteilen).

Im 19. Jahrhundert stand das Auffällige des Gottscheer Dialekts zur Diskussion, nicht die mögliche Sprachmischung (die ja auch der These von der Isolierung vom slawischen Umland widersprochen hätte). J. M. Firmenich (1854) z. B. lobte Frommanns Arbeiten, und er zitierte Klun dafür, dass »die Gottscheer ihre alte Mundart ziemlich unverfälscht beibehalten haben mögen«. Sprache und Sitte unterschieden sie »seit undenklichen Zeiten« vom slowenischen Nachbarn.<sup>9</sup> Theodor Elze (1861) ist zwar gegenüber G. Karl Frommann kritisch (so habe er nach Richter neuere Lieder abgedruckt, die in den Gottscheer Dialekt übersetzt worden seien), aber er selbst schreibt zu drei Liedern, die er (hochdeutsch) abdruckt, nämlich »Die Rosen, die blühen im Garten...«, »Der Wein sagt zum Wasser...« und »Wer eine faule Gretel hat...«, diese hätte er »in der Schnelligkeit leider nicht im Gottschewer Dialecte selbst nachschreiben, noch im Dialect geschrieben erhalten«.<sup>10</sup> Bei Karl Julius Schröer (1868 bzw. 1869/70) habe ich keinen Hinweis zu dieser Frage gefunden. Adolf Hauffen (1895) nennt als Zeichen der

<sup>3</sup> So im Ansatz bereits Kurt Huber, 1935; France Marolt, 1939; Erich Seemann, seit 1941, und Zmaga Kumer, seit 1961, jeweils an mehreren Stellen.

<sup>4</sup> In: Handbuch des Volksliedes, hrsg. von Rolf W. Brednich, Lutz Röhrich und Wolfgang Suppan, Band I, München 1973, S. 41; es muss hier eine offene Frage bleiben, ob das angeschnittene Problem ebenso die Melodien betrifft.

<sup>5</sup> Wilhelm Tschinkel, Wörterbuch der Gottscheer Mundart, Bände 1–2, Wien 1973–76. Man vergleiche die entsprechende Rezension, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 24, 1979, S. 193 f.

<sup>6</sup> Man vergleiche allgemein dazu Martin Ruch, »Die Gottschee als Volksliedlandschaft«, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 27/28, 1982/83, S. 175–185.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Günter Lipold, Gottschee in Jugoslawien, Tübingen 1984.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Otto Holzapfel und Ernst Schusser, Auf den Spuren von Karl und Grete Horak... [Exkursionsband] München: Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern, 1996.

<sup>9</sup> Vgl. Johannes M. Firmenich, Germaniens Völkerstimmen, Band 3, Berlin 1854, S. 416.

<sup>10</sup> Theodor Elze, Gotschee und die Gotschewer, Laibach 1861, S. 34; vgl. S. 34–36, hier S. 38.

'neueren Lieder', dass sie zum Teil 'schriftdeutsch' sind,<sup>11</sup> und die wenigen Beispiele, die er aufführt, sind »Wer eine faule Gretel hat...« (Nr. 138), bei der die 'Zusätze und Änderungen' [Varianten] ebenfalls hochdeutsch verbleiben, »Der Wein sagt zum Wasser...« (Nr. 137), wo er einige abschliessende Zeilen aus einer Aufzeichnung in Mundart anfügt, und »Wir sind drei Herren mit unserem Stern...« (Nr. 42), ein Dreikönigslied, das ebenfalls hochdeutsch ist.

Richard Wolfram (1980)<sup>12</sup> benennt einige Liedanfänge religiöser Lieder hochdeutsch (z. B. eine 'schöne alte Fassung' von »Christ ist erstanden«; S. 88); auch einen Nachwächterruf notiert er in der Schriftsprache (S. 93). Dieses Schriftdeutsch war ja Unterrichtssprache in der Schule,<sup>13</sup> und in dieser Form lebten sicherlich alltäglich verschiedene Sprachnormen auch in der Gottschee nebeneinander. Die Fragestellung, ob in Mundart oder hochdeutsch, musste man sich für die Liedüberlieferung nicht stellen, wenn man sich vorwiegend um die 'ältere' Überlieferung kümmerte, die damit 'per Definition' im Dialekt vorlag. Umgekehrt wurden damit alle Mundarttexte 'uralt', und u. a. Schröer konnte die Ballade von der »Meererin« wie selbstverständlich als 'Nachklang der Kudrun' feiern (1868, S. 443). Das Besondere der Gottscheer Liedüberlieferung muss sozusagen hier nicht neu betont werden; das ist uns geläufig und schliesst beherrschende metrische Formen (vielfach Zeilenzählung epischer Überlieferung ähnlich die der südslawischen Völker statt vorwiegend vierzeilige Strophen aus binnendeutscher Tradition) und Stileigentümlichkeiten ein (z. B. die dominierende Anfangsformel »Wie früh ist auf...«). Das Spektakuläre verstellt einem aber manchmal den Blick auf das 'Alltägliche', und da stellt man bereits bei einem ersten Blick in die drei vorliegenden Bände der Liedüberlieferung erstaunt fest, wie oft hier auch Texte in der deutschen Standardsprache auftauchen (Liedtexte mit Anklängen an Kärnten bleiben hier unberücksichtigt). In der (annähernd) phonetischen Umschrift der vielen Übertragungen stellt sich der Kontrast in der Edition der »Gottscheer Volkslieder« vielleicht sogar deutlicher dar, als er in Wirklichkeit war.

Der Übergang zwischen hochdeutscher und Gottscheer dialektaler Lautung scheint an manchen Stellen fließend, und dieser erste, vorläufige Befund macht Überlegungen dazu durchaus nicht einfacher. Wir können also *nicht* feststellen, dass bestimmte Lieder 'nur in Mundart', andere 'nur hochdeutsch' vorgetragen wurden, und zwar gilt das sowohl für die historische Schichtung als auch für die gattungsmässige Zuordnung (und ich gehe davon aus, dass der tatsächliche Liedvortrag auch der vorliegenden Dokumentation entspricht; für Zweifel daran habe ich bisher keinen Anlass). Die erste Frage der Überlieferung in ihrer Entwicklungsgeschichte ist allerdings schwierig zu beantworten, da uns weitgehend ältere Quellen fehlen (eine Ausnahme bilden etwa die Aufzeichnungen durch Rudesh von 1823). Die zweite Frage nach der genremässigen Zuordnung schliesst möglicherweise z. B. Kirchenlieder mit ein, die auch in anderen Mundartlandschaften schwerpunktmässig hochdeutsch verbleiben. Kichensprache ist in aller Regel 'gehobene' Sprache. Das Bändchen »Gottscheer Volkslieder«, das 1930 vom DVA erschien,<sup>14</sup> enthält von den dort aufgenommenen 36 Liedern nur eines in der

<sup>11</sup> Vgl. wie Anmerkung 2, S. 162.

<sup>12</sup> Richard Wolfram, Brauchtum und Volksglaube in der Gottschee, Wien 1980.

<sup>13</sup> Vgl. z. B. Hans Tschinkel, Grammatik der Gottscheer Mundart, Halle a. S. 1908, S. VII; wahrscheinlich doch auch mit manchen Liedern.

<sup>14</sup> Gottscheer Volkslieder, hrsg. vom Deutschen Volksliedarchiv, Berlin 1930 (Landschaftliche Volkslieder mit ihren Weisen, 24).



Schriftsprache, ein Weihnachtslied, nämlich »Viertausend Jahr verflossen sind...« (Nr. 1), ein »schon seit 1850 bekanntes, und auch in der Familie gern gesungenes Kirchenlied« (so Wilhelm Tschinkel zu seiner Aufzeichnung von 1908). Schriftdeutsche Kirchenlieder waren selbstverständlicher, grenzüberschreitender 'Import'; die Sprachinselgrenze war auch im Bereich 'mündlicher' Überlieferung mehrfach durchlässig.

Ebenfalls kann man nicht sagen, dass die Hauptmenge der erzählenden Lieder vorwiegend eigentümlich nur für die Gottschee ist (und demnach wohl z. T. unter slawischem Einfluss formuliert wurde, wie Erich Seemann hervorhob; siehe oben), sondern auch hier gibt es manche Balladentypen, die beides, hochdeutsche und mundartliche Textgestaltung, zeigen. Dabei wurde es zum gängigen Vorurteil der früheren Forschung, dass 'jene Lieder, die in jüngerer Zeit übernommen wurden, zumeist nicht in Mundart sind'.<sup>15</sup> Demgegenüber ist die vorherrschende Überlieferung der Volksballade im binnendeutschen Raum auf Hochdeutsch, Dialekt ist hier die Ausnahme.<sup>16</sup> Die Volksballade ist ebenfalls eine Gattung, die sich der literarischen, 'gehobenen' Sprache bedient; sie ist keine blosse 'Unterhaltung', sondern dient der 'moralischen Belehrung' und ist in dieser Hinsicht Spiegelbild und meinungsbildend für Mentalitäten.<sup>17</sup> Davon bleibt allerdings unberührt, dass in der Gesamtüberlieferung der deutschsprachigen Volksballaden die in der Gottschee überlieferten, hier typischerweise mundartgeprägten Liedtexttypen in einer überraschend grossen Vielfalt ausgebildet sind, die nur zum Teil ihre Entsprechung in binnendeutscher Überlieferung haben. Solches erkennt man bereits nach einem kurzen Blick in den deutschen Balladenindex.<sup>18</sup> Dort taucht immer wieder der Hinweis auf: 'Gottschee, Einzelbeleg'. Dabei könnte von Slawisten z. B. der klassische slowenische Index von Zmaga Kumer<sup>19</sup> sicherlich noch ausführlicher als Nachweis für Parallelstellen herangezogen werden. Auch darauf muss ich leider notgedrungen und aus Unkenntnis verzichten, aber das ist sozusagen ebenfalls ein Teil der 'besonderen Situation' der Gottschee, der wir hier einige Beobachtungen zur 'Lied-Alltäglichkeit' gegenüberstellen wollen. Dazu einige Beispiele.

Nr. 34, *Der Mädchenmörder*, ein deutsch und international häufig verbreiteter Volksballadentyp, singt Frau Maria Krall 1908 nach Hans Tschinkels Sammlung (Nr. 34 c; Band I, S. 116 f.)<sup>20</sup> hochdeutsch beginnend mit: »Es reitet ein Ritter-Herr wohl über den Rhein und ihm begegnet ein Jungfräulein...« Ab Zeile 9 beginnt mit der Antwort des Ritters auf die hochdeutsche Frage des Mädchens, »Oi Ritter-Herr, was bedeutet dieser Brunnen, wo Blut und Wasser« herausrinnen, die Mundartschreibung: »Dar Prunne pedeutet lai asho, dein Lab'n pleibet im Bolde«. Das ist auf der A-Nummer des DVA, der massgeblichen Abschrift nach Tschinkel, jeweils mit einem Punkt über dem u und dem o geschrieben [in der ersten Zeile]. Die in der Edition gebrauchte Umschrift

<sup>15</sup> Vgl. z. B. Karl Horak, in: Das deutsche Volkslied 35, 1933, S. 45.

<sup>16</sup> Sogar in der Schweiz; zum Problem der 'Schweizer Mundartballaden' vgl. z. B. Otto Holzapfel, zu DVldr Nr. 166 = Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien: Balladen, hrsg. vom Deutschen Volksliedarchiv, Band 10, Bern 1996, S. 69 f. Abgekürzt »DVldr«.

<sup>17</sup> Vgl. Otto Holzapfel, »Erzählhaltung und Ideologie der Volksballade«, in: Hören Sagen Lesen Lernen. FS Rudolf Schenda, hrsg. von U. Brunold-Bigler und H. Bausinger, Bern 1995, S. 319-339.

<sup>18</sup> Vgl. Otto Holzapfel, Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien: Balladen, Band 10 (wie Anmerkung 16), S. 171 ff.

<sup>19</sup> Zmaga Kumer, Vsebinski tipi slovenskih pripovednih pesmi: Typenindex slowenischer Erzähllieder, Ljubljana 1974; bzw. entsprechend die neueren Editionen ebenfalls von Frau Kumer und aus dem Institut (Glasbenonarodopisni inštitut) in Ljubljana.

<sup>20</sup> Vgl. Anmerkung 1.

verwendet zusätzliche phonetische Zeichen wie das auf den Kopf gestellte e; diese Handhabung erschwert manche unserer Fragestellungen. Problematisch (zumindest für unsere Frage) ist es aber auch, dass die Edition für »pedeudet« in der Vorlage hier »pedaitet« (jeweils mit einem kopfgestellten e) schreibt und damit auch den Vokalwert von 'eu' zu 'ai' korrigiert. Die normierende Mundartschreibung in der Edition nimmt u. a. Rücksicht auf die Verwendbarkeit der Sammlung als Gebrauchsliederbuch. Das ist verständlich, aber an solchen Kleinigkeiten könnten dann unsere Möglichkeiten für weitere Überlegungen scheitern.

Inhaltlich scheint dieser Wechsel vom Standarddeutschen zur Mundart in einem Text nicht motiviert, und der Kommentar müsste klären, wie weit wir uns hier auf die Aufzeichnung bzw. deren 'korrigierten' Abdruck verlassen können (zur Normalisierung der Dialektformen steht einiges im Vorwort zu Band I). Die *hochdeutsche-dialektale Sprachmischung* innerhalb von Texten ist jedoch kein Einzelfall, und das (fehlende) Register könnte helfen, wie weit dazu doch ein 'Muster' erkennbar ist, z. B. bei Aufzeichnungen nach der gleichen Sänger/Innengruppe. – Ohne Sängeringabe ist die Aufzeichnung Nr. 34 g des gleichen Typs (Band I, S. 121 f.), aber hier sind hochdeutsche und mundartliche Lautungen durchgehend ineinander verwoben und wechseln unsystematisch. Die anderen Aufzeichnungen dieses Balladentyps, nämlich Nr. 34 a, b, c, e und f, sind durchgehend im Dialekt transkribiert. Ähnliche Probleme zu dem Nebeneinander und Ineinander von hochdeutschen und mundartlichen Formen innerhalb derselben Aufzeichnung bieten z. B. die Nr. 38 b, 75 f, vgl. 80, 88, 127, 133 a, 158 a, 217 b, 219, 239, 254 d, 333 a, 340 usw. Das Phänomen betrifft also Lieder aus allen drei Bänden.<sup>21</sup> Die damit aufgeworfenen Fragen vermag ich für die Gottschee nicht zu beantworten.

Nun wissen wir von anderen Beispielen, dass die Dialektschreibung aus ideologischen Gründen verschärft wurde, wo der (an sich zuverlässige) Aufzeichner hochdeutsche Formen notierte, weil es früher zum gewollten Bild regionaler Liedüberlieferung gehörte, dass diese in angeblich 'echter' Mundart daherkam. Solches erkennen wir z. B. aus den Aufzeichnungen von Albert Brosch aus der Zeit um 1905 und 1906 in Böhmen im Kontrast zu den (ebenfalls in sich widersprüchlichen) Abdrucken jeweils von Gustav Jungbauer (1930 und 1937) und Gustav Jungbauer und Herbert Horrich.<sup>22</sup> Das scheint hier jedoch nicht der Fall zu sein. Diese Zeugnisse aus der Gottschee haben auch nicht den Charakter bewusst zweisprachiger Mischung wie z. B. das deutsch-slowenische Lied Nr. 293. Und es ist auch nicht die mit den entsprechenden Liedern übernommene 'mundartliche Färbung' aus Binnendeutschland wie z. B. in Nr. 330, die ebenfalls 'hochdeutsch' transkribiert bleibt (kloan, dahoam, aussu usw.). Der Abstand zwischen hochdeutscher Lautung (einschliesslich übernommener fremder Mundart) und Gottscheer Dialekt könnte an sich die Grenzlinie zwischen übernommenem 'Import' und damit 'literarischer' Überlieferung auf der einen Seite markieren, auf der anderen Seite totale Aneignung und integrierende Aufnahme in die Alltagssprache (was an sich für die deutsche Volksballade ungewöhnlich ist). Eine solche naheliegende Annahme müsste für die Gottschee jedoch erst verifiziert werden.

<sup>21</sup> Wie Anmerkung 1. Erzählende Lieder in Bd. I, Bd. II mit geistlichen und Bd. III mit weltlichen Liedern.

<sup>22</sup> Gustav Jungbauer, Volkslieder aus dem Böhmerwalde, Bände 1–2, Prag 1930–1937; Gustav Jungbauer und Herbert Horrich, Die Volkslieder der Sudetendeutschen, Kassel o. J. [ca. 1943]. Vgl. dazu Otto Holzapfel, »Drunten im Hulsteiner Wald...«, Ein Lied aus der Prager Sammlung im Deutschen Volksliedarchiv-, in: Volksmusik: Wandel und Deutung, Festschrift für Walter Deutsch [...], Wien [im Druck].

Wie ist es nun mit den rein hochdeutschen Texten? Auch hier sind die entsprechenden Fragen ohne weitere Kenntnis des Materials für den geplanten Kommentarteil nicht eindeutig zu beantworten. Der Band I enthält die klassischen Volksballaden mit 125 Liedtypen und jeweils zumeist mehreren Varianten (und Nachträge dazu im Band III). Einige auch international verbreitete und in den binnendeutschen Liedlandschaften praktisch ausschliesslich in Hochdeutsch dokumentierte Balladentypen sind in der Gottschee ausschliesslich in Mundart überliefert: Nr. 1 (der Vorwirt), 2 (Der tote Freier; Lenore), 26 (Die Rabenmutter), 27 (Die Kindsmörderin), 64 (Die Liebesprobe), 68 (Graf Friedrich) und so weiter. Der Import – falls ein solcher aus Binnendeutschland erfolgt ist – wird also in die eigene Alltagssprache umgelautet, und zwar auch bei Liedtypen, die in Binnendeutschland ein beträchtliches Alter aufweisen, also relativ früh übernommen sein könnten (damit hat man ja früher immer generell argumentiert und die aussergewöhnliche Situation der Sprachinsel begründet). Warum gibt es dann zu anderen Balladentypen, deren Varianten ebenfalls in Gottscheer Mundart stehen, einzelne Aufzeichnungen, die *durchgehend hochdeutsche Texte* sind? Es sind diese Texte, die uns hier besonders interessieren.

Nr. 35, *Die verkaufte Müllerin*, liegt in Aufzeichnungen von 1908 und bei Hauffen 1895 und 1891 vor, »Bie vrie ischt auf der Millar junk...« (im Dialekt und mit fortlaufenden Zeilen; Nr. 35 a–c; Band I, S. 122 ff.). Die Aufzeichnung Nr. 35 d ist von 1907 mit acht Strophen (vierzeilig, jeweils mit einer wiederholten Zeile; allerdings ohne ausgeprägte Endreime) und auf Hochdeutsch (hier nach DVA = A 109 750):

1. Ein Müller ging in den Wald hinein.  
Und als er in dem Walde ankam,  
Begegneten ihm drei Räuber,  
Drei Räuber und drei Mörder.
2. Der erste zog seinen Beutel heraus;  
Dreitausend Taler zahlt er aus  
Dem Müller für sein Weibchen,  
Dem Müller für sein Weibchen.
3. Der Müller denkt bei seinem Sinn [...]

Auch die epische Struktur ist eine völlig andere und orientiert sich an der Erzählweise, wie wir sie von der binnendeutschen Tradierung her und bei dieser Ballade seit dem 16. Jahrhundert als Zeitungslied vielfach überliefert kennen (DVldr Nr. 86). Der Kommentar im Balladenwerk geht zwar von den Motiven her kurz auf die Gottschee ein,<sup>23</sup> erwähnt aber nicht, dass eine dieser Aufzeichnungen hochdeutsch ist (in der Überlieferungsliste die Nr. 153). Noch komplizierter wird die Fragestellung mit dem Hinweis im Melodiekommentar dort, dass sich eine der einzeiligen Gottscheer Melodien in ihrer Substanz durchaus von der binnendeutschen »alten Melodiegestalt« (S. 341) ableiten lässt (die hochdeutsche Fassung in der Gottschee ist leider ohne Melodie überliefert), während für die andere Melodie eine Übernahme aus der südslawischen Umwelt vermutet wird (S. 342). Die Entwicklungsgeschichte der Textüberlieferung kann also nicht unmittelbar mit jener der Melodieüberlieferung parallel gesetzt werden (aber eine mündliche Texttradierung ohne Melodie erscheint undenkbar).

<sup>23</sup> Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien: Balladen (wie Anmerkung 16), Band 4, 1959, S. 333.



Wenn man sich die sehr umfangreiche Dokumentation im DVA zu DVldr Nr. 86 ansieht, dann fällt auf, dass die Gottscheer hochdeutsche Fassung viele unmittelbare Parallelen in der binnendeutschen Überlieferung hat, z. B. zu einer Aufzeichnung aus Hessen-Darmstadt von 1858 durch Plönies (DVA = E 11 362):

- [1.] Es wollt ein Müller spazieren gehn  
spazieren in den Wald
- [2.] Und als der Müller in den Wald hinein kam  
Drei Mörder auf dem Wege stand  
Drei Mörder und drei Räuber
- [3.] Der erste griff ihn bei der Hand [...]

Dieser Beleg ist übrigens wie charakteristisch für diesen Balladentyp ebenfalls wie in der Gottscheer 'dreizeilig' und kann problemlos durch Zeilenwiederholung zur Vierzeiligkeit anwachsen. - Hans Tschinkel notierte dazu in seinem Manuskript 'Das deutsche Volkslied in der Sprachinsel Gottschee' von 1913 eine ausführliche Anmerkung mit Parallelstellen und inhaltlichen Erklärungen. Und er schreibt (DVA = A 109 750): 'Von unseren Liedern ist die Fassung c [in der Edition Nr. 35 d], die starke Lücken zeigt, erst in jüngster Zeit in die Sprachinsel eingedrungen [...]'. Dagegen meint Tschinkel von den Mundartfassungen a und b aus der Sicht der verwendeten, parallelen Motive (Ein Ritter verkauft sein Weib an den Teufel...), hiermit lägen Fassungen vor, 'die zu dem ältesten Bestande der Gottscheer Lieder gehören dürften'. Die 'Lückenhaftigkeit' (die allerdings nur zutrifft im Vergleich mit sehr ausführlichen Fassungen, nicht aber auf die an sich logische Geschlossenheit der Gottscheer hochdeutschen Aufzeichnung; darauf würde es mir allein ankommen) wird sonst oft als Ergebnis langer Tradierung, Umsingerecheinungen und damit als Kennzeichen hohen Alters gewertet. Aber die Trennungslinie verläuft hier offensichtlich doch auf der damals allgemein akzeptierten Basis 'Gottscheer Mundart ist alt' und 'hochdeutscher Import ist jung'. Damit bekommt die Kommentierung der Gottscheer Liedüberlieferung von vornherein eine ideologische Prägung, die stärker auf deren hypothetischer Altüberlieferung fusst als auf die aktuelle Situation zur Zeit der Aufzeichnung.

Das könnte aber, da wir eben keine Belege aus der Zeit vor ca. 1823 haben, der Ausgangspunkt für einen Zirkelschluss sein. Zudem vernachlässigt diese Sicht meines Erachtens ungebührlich die konkrete Singsituation um 1907, die eben offenbar neben dem Gottscheer Dialekt auch Lieder in Hochdeutsch kannte und schätzte. 'Gottscheer' Lied ist das, was man zur Zeit der Dokumentation sang und liebte, nicht, was in einer hypothetischen Vor- und Urzeit geläufig gewesen sein könnte. Insofern ist es richtig, dass die Edition der Gottscheer Lieder ebenfalls auch auf jüngste Feldforschungsergebnisse der 1960er zurückgreift, also aus der Zeit *nach* dem Bestehen der Sprachinsel. - Ein häufiger Liedanfang der binnendeutschen Ballade ist übrigens etwa 'Es wollt ein Müller früh aufstehn...', ohne dass dieser Liedanfang für die hochdeutsche Fassung in der Gottscheer Pate stand (was ja wegen der Nähe zur Gottscheer Liedanfangsformel vielleicht zu erwarten gewesen wäre). Wenn das die Lösung ist, Gottscheer Dialekt 'alt', hochdeutscher Import 'jung' (obwohl Hans Tschinkel bei diesem Lied von den verwendeten Motiven her argumentiert), dann muss man sich noch einmal die oben angefangene Liste der hochdeutsch-dialektalen Mischtexte ansehen: Nr. 34 g hat vierzeilige Strophen, Nr. 38 b dreizeilige Strophen mit Wiederholungen, Nr. 75 f ist in fortlaufenden

epischen Zeilen geschrieben (jedoch mit der Anmerkung: »die Gliederung in Strophen war nicht mehr wiederherzustellen.«, Band I, S. 298), Nr. 80 hat vierzeilige Strophen, Nr. 88 hat zweizeilige 'Strophen', Nr. 127 hat vierzeilige Strophen, Nr. 133 hat wohl doch auch fortlaufende Zeilen, die durch Wiederholungen nach 12 Zeilen in 'Strophen' gegliedert sind, Nr. 158 a hat zweizeilige Strophen, Nr. 217 b ebenfalls (mit Wiederholungen) und so weiter. Die hochdeutsch-dialektalen Mischtexte bedienen sich also (bis auf die vierzeilige Strophe) durchaus der gleichen metrischen Systeme, die auch die reine Gottscheer Mundartüberlieferung kennt.

Von der Form her lässt sich also 'alte Gottscheer Überlieferung' und 'hochdeutscher Import' kaum trennen, und beide Teile - wenn sie für die Jahre um 1907 überhaupt derart getrennt gesehen werden dürfen - bilden zur Zeit der ersten umfangreichen Aufzeichnungen eine Einheit. Damit könnte aber die angebliche 'Altartigkeit' der Gottscheer Überlieferung eben nur auf den Teil zutreffen, den man damals als 'alt' postulieren wollte. Der Befund ergab sich aus der Ideologie, nicht aus den vorliegenden Quellen. Zumindest kann man diesen Verdacht haben, der eventuell im Kommentar entkräftet (oder bestätigt) werden müsste. - Als Nr. 46, *Die versoffenen Kleider*, ist in der Edition der Gottscheer Volkslieder eine Ballade abgedruckt (aufgezeichnet von Hans Tschinkel 1906), die im binnendeutschen Sprachraum vielfältig überliefert ist. Mit dem Textkommentar dazu hatte ich selbst zu tun (DVldr Nr. 160). In der binnendeutschen Überlieferung beherrschen verschiedene Liedanfänge die Tradition: »Ich stand auf hohen Bergen...« als ein von »Graf und Nonne« (DVldr Nr. 155) geläufiger Anfang ist mit 152 Belegen führend. Dann folgt eine Gruppe mit Liedanfängen wie »Es ging ein Knab spazieren...« mit jeweils 25 bzw. 33 Belegen. An dritter Stelle kommt dann die Gruppe mit 29 Belegen (Stand von 1992; vgl. DVldr, Band 9, 1992, S. 128), der vom Liedanfang her auch die Gottscheer Fassung zuzurechnen ist: »Auf Erden, auf Erden, auf Erden jederzeit...« Es ist aber gerade diese Gruppe, der auch mit die ältesten Belege zuzurechnen sind: 1760,<sup>24</sup> 1784, 1794/97, 1838, 1842, 1879 usw. (und allerdings auch in jüngeren Aufzeichnungen der 20. Jahrhunderts).

In Hans Tschinkels Manuskript steht bei diesem Lied ebenfalls eine längere Anmerkung (DVA = A 109 648) mit dem Hinweis: »Neuere Fassung eines alten, im 16. Jahrhundert durch ganz Deutschland und die Schweiz verbreiteten Schlemmerliedes »Nun schürz' dich, Gretlein!«<sup>25</sup> und »Das Lied ist in der Gottschee noch nicht sehr lange bekannt«. Mit »Nun schürz' dich, Gretlein!« ist jedoch ein anderer Balladentyp genannt (DVldr Nr. 159), der mit vorliegendem Lied zwar Verbindungen aufweist, aber davon klar getrennt werden kann. »Auf Erden, auf Erden...« ist bisher, soweit dokumentiert, zwar nicht 'älter' als 1760, aber die Gottscheer Aufzeichnung muss im Vergleich damit durchaus keine 'neuere Fassung' sein. Es wäre vielleicht lohnenswert, die Anmerkungen von Hans Tschinkel systematisch daraufhin durchzusehen, ob sich aus ihnen auch ein Interpretationsmuster für die Unterscheidung zwischen 'alt' und 'neu' ergibt, welches wohl nicht ganz ideologiefrei ist. - Ähnlich könnte man sich bei den folgenden Gottscheer Liednummern fragen: Nr. 37, 44, 47 a-b, 66, 67 a-b, 70 a-b, 82 a-b, 83 und so weiter. Das sind lauter 'klassische' Volksballaden, die in der Gottschee nur hochdeutsch überliefert sind.

<sup>24</sup> Die Aufzeichnung von 1760 ist bisher der Erstbeleg dieser Ballade; vgl. Gertrud Grosskopf und Otto Holzapfel, »Die versoffenen Kleider: eine Fassung vom Otzberg«, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 30, 1985, S. 37-42.

<sup>25</sup> Hier übernimmt Tschinkel den Hinweis nach: Ludwig Erk und Franz M. Böhme, Deutscher Liederhort, Band 1, Leipzig 1893, S. 413.

Die angedeutete, mögliche Kritik muss sich aber sehr schnell auf Gegenbeispiele einstellen, und auch hier müssen Fragen offenbleiben bzw. müssen Positionen revidiert werden. Unter Nr. 88, *Des Krainers Liebesnacht* (Band I, S. 328), ist eine Ballade in einer einzigen Aufzeichnung (1906) notiert, die Hochdeutsch mit erheblichen Dialekteilen mischt (sie ist oben mit aufgeführt). Man kann nicht erkennen, warum dieser wiederholte Wechsel stattfindet. Der Text 'könnte auch' durchgehend in Gottscheer Mundart sein, hat aber darin grobe Brüche, wie etwa in (der zweizeiligen) Str. 9: »Shei schpil'nt shi' mit anond'r in d'r Kuch'l, Unterdessen do ruft die Mutter:«<sup>26</sup> Hans Tschinkel schreibt dazu in der Anmerkung (DVA = 109 650): »Altes Lied, das sich bereits im Ambraser Liederbuch von 1582 Nr. 112 findet.« Hier müssten die hochdeutschen Einsprengsel dann sekundär und 'jung' sein, falls sich damit nicht ein neues Vorurteil einstellt. Tschinkel hat es sicherlich nicht so einseitig gesehen, und »Des Krainers Liebesnacht« ist tatsächlich dem zu Ende des 16. Jahrhunderts belegten Balladentyp zuzurechnen: DVldr Nr. 153, »Verlorene Schlafdecke«.<sup>27</sup> Dagegen muss an dieser Stelle der Balladenindex leider korrigiert werden: »D 17« ist demnach kein Gottscheer Einzelbeleg und ist als solcher zu streichen, sondern er gehört zu »H 19«.<sup>28</sup> Ist dann die Umfärbung in die Mundart gar ihrerseits sekundär? Die Gefahr besteht, dass man sich selbst einen argumentativen Teufelskreis aufbaut.

Auf zwei Volksballadentexte soll noch kurz eingegangen werden. Nr. 75, *Der treue Knabe* (Band I, S. 292 ff.), ist in sieben Aufzeichnungen sowohl hochdeutsch zweizeilig, in Mundart zweizeilig und in epischer Zeilenfolge, und gemischt in Hochdeutsch und Mundart überliefert. Der Balladentyp »B 22« wurde mit seiner sehr umfangreichen Dokumentation in neuerer Zeit bisher nicht untersucht, liegt aber deutschsprachig ausschliesslich in Belegen aus dem 19. und 20. Jahrhundert vor. Eine Sprossform dazu, der treue Husar, ist als Karnevalsschlager lebendig geblieben. Natürlich kann man mit französischen und skandinavischen Parallelen argumentieren, dass hier eine 'viel ältere' Ballade vorliegt (ich selbst halte die Ballade gerade im Vergleich mit den skandinavischen Parallelen eher für einen 'jüngeren Nachklang'; vgl. O. Holzapfel, *Folgeviser und Volksballade*, München 1976, S. 62 und 117). Die Gottscheer Belege in Mundart könnten dann hier weniger als Beleg für die 'Altartigkeit' als für eine *intensive Aneignung* stehen (die ja auch sonst im binnendeutschen Raum Umsingerecheinungen fördert; vgl. z. B. die Vielfalt der ungarndeutschen Belege zu »Graf und Nonne«, DVldr Nr. 155).<sup>29</sup> Hans Tschinkel, der die Gottscheer Texte in seiner Sammlung mit vier Belegen ebenfalls in der oben genannten sprachlichen Vielfalt vorliegen hatte, führt gerade zu diesem Typ leider keinerlei Anmerkungen an.

Nr. 49, *Graf und Nonne* (Band I, S. 163 ff.), liegt in der Gottschee ebenfalls in relativer Fülle vor: 9 Varianten, die gleichfalls alle sprachlichen Mittel zwischen Hochdeutsch und Mundart mit Mischformen zeigen. Hier war es schwierig, einem Vorurteil zu entgehen, weil die herkömmliche Meinung gerade bei diesem Lied, DVldr Nr. 155, von einem 'mittelalterlichen' Balladentyp sprach, während ich aus der Fülle der über zweitausend deutschsprachigen Varianten Argumente dafür herauslesen wollte,

<sup>26</sup> Die Edition ist geringfügig abweichend; sie korrigiert z. B. »do-« zu »da« und schreibt diese Zeile damit durchgehend hochdeutsch.

<sup>27</sup> Dort ist auch der Gottscheer Beleg richtig erwähnt, »hochdeutsch«, und zitiert; vgl. *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien: Balladen* (wie Anmerkung 16), Band 7, 1982, S. 225.

<sup>28</sup> *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien: Balladen* (wie Anmerkung 16), Band 10, 1996, S. 188 bzw. S. 207.

<sup>29</sup> Otto Holzapfel, *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien: Balladen* (wie Anmerkung 16), Band 8, 1988, S. 193.

dass diese Ballade ihrer ideologischen Aktualität nach nicht viel älter sein muss als ihre erste Dokumentation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Für die Gottscheer Belege machte ich zudem darauf aufmerksam, dass ihre scheinbare Altertümlichkeit dadurch unterstrichen wurde, dass z. B. John Meier für seine Anthologie 1935 die an sich vierzeilige Melodiestructur in die Zweizeiligkeit eines damit 'altertümlich' wirkenden Textes umschrieb.<sup>30</sup> Dagegen war für mich gerade dieser Balladentyp ein Beleg dafür, dass die Gottscheer Sprachinselnkontakte jünger und vielfältiger waren, als man bisher angenommen hatte.<sup>31</sup> Hans Tschinkel hat zu diesem Typ eine ausführliche Anmerkung (DVA = 109 684): »Das Lied vom Grafen und der Nonne wird seit dem 15. Jahrhundert in Deutschland gesungen [...]. Es ist auch in Gottschee sehr verbreitet und, wie die mundartliche Fassung e [Gottscheer Volkslieder Nr. 49 d] zeigt, schon seit langer Zeit bekannt. Doch zeigen nicht alle sechs Fassungen die gleiche Überlieferung. Die Unterschiede sind zwar nicht gross, aber dennoch muss angenommen werden, dass das gleiche Lied zu verschiedenen Malen von verschiedener Seite her nach Gottschee gelangte.« Hier wird dann doch ein Urteil hinsichtlich der 'Altartigkeit' der Gottscheer mundartlichen Fassungen formuliert, das überprüft und vielleicht revidiert werden sollte. Die anderen angeschnittenen Fragen bleiben für mich weiterhin offen.

Sprachliche Interferenzerscheinungen sind, worauf Günter Lipold (1984)<sup>32</sup> hinweist, Ergebnisse eines 'Spannungszustandes' bzw. Augenblicksformen in einem Prozess von Wandlung und Beharrung, bei dem verschiedene Faktoren mitspielen. In dieser Hinsicht kann wohl auch das Verhältnis von Dialekt und Standardsprache in der Balladenüberlieferung der Gottschee nicht einfach mit dem Gegensatzpaar von 'alt' und 'neu' bezeichnet werden. Nicht alle Gottscheer Balladentexte in Mundart sind so 'alt', wie sie scheinen; nicht alle schriftsprachlichen Texte sind so 'neu', wie man vermuten könnte.

#### *Povzetek*

#### **Opombe k ljudskim baladam, ki so v kočevsko izročilo prišle v knjižni nemščini**

S Kočevjem, nekdanjim nemškimi jezikovnim otokom, se je narodopisje intenzivno ukvarjalo; to še posebno velja za raziskave tistega baladnega izročila, ki se zdi arhaično. Prav novejša raziskovanja ljudskih pesmi pa kažejo, da so na Kočevskem kljub izoliranosti (kar so poudarjali starejši raziskovalci narečja) obstajale mnogovrstne povezave s slovensko okolico. O pesemskem izročilu se je mislilo, da so besedila v narečju »prastara«, ljudske pemi v narečju pa »novejši uvoz«. Pri kočevskih ljudskih baladah, od katerih so v nemškem izročilu le redke (in jih je mogoče primerjati s slovenskimi), je presenetljivo veliko primerov, ki so izročeni razen v narečjih tudi v knjižni nemščini. Nekateri zapisi pa kažejo mešanje narečja in knjižnega jezika. Tukaj je čas, da popravimo obstoječi predsodek. Klasična balada »Grof in nuna«, ki glede na osrednjenemške zapise velja za »mlado« (18. stol.), ne more biti v kočevski narečnih variantah »srednjeveška«. Niso vsa kočevska baladna besedila, ki so v narečju, tako »stara«, kot se dozdeva, in niso vsa besedila v knjižnem jeziku tako »nova«, kot se domneva.

<sup>30</sup> In der Gottscheer Edition (wie Anmerkung 1) mit vierzeiliger Melodie und der Anmerkung Tschinkels, »Jede Strophe wird wiederholt«; Band I, S. 166 f. zu Nr. 49 c.

<sup>31</sup> Otto Holzappel, Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien: Balladen (wie Anmerkung 16), Band 8, 1988, S. 196.

<sup>32</sup> Wie Anmerkung 7, S. 35.

Giovanni Battista Bronzini

## La «Malmaritata» e poesia per musica nelle corti italiane del Rinascimento

---

*Autor pojasnjuje in analizira nekatere značilne primere iz procesa zavestnega zlivanja med umetno in ljudsko poezijo. Ta je našel najbolj ustrezno mesto na italijanskih renesančnih dvorih, kjer se je izrazil v vsej svoji umetniški vrednosti.*

*The Author explains and analyses some significant cases and Examples of that process of conscious contamination between learned and popular poetry, which took place in the Italian Renaissance courts.*

Il problema sulla paternità della *Nencia da Barberino* è stato risolto con l'attribuzione del componimento a un unico autore. E questo fu, con maggior probabilità, proprio Lorenzo de' Medici, detto il Magnifico (1449–1492).

La varietà di redazioni in cui la *Nencia* ci è pervenuta (50, 39, 20 ottave) fa pensare che la *Nencia*, una volta composta, sia divenuta quasi una *res nullius* nella cerchia di Lorenzo e sia stata perciò soggetta a rielaborazioni (da 20, testo originario, a 39 e a 50), che sono le risultanti di un processo di ampliamento comune alla poesia tradizionale.<sup>1</sup> Si pensi che la *Nencia* fu scritta – accogliendo la data proposta da Fubini<sup>2</sup> – verso l'agosto del 1473, quando Lorenzo fu nel Mugello, invitato da Pucci «a rivedere le nostre rive di Barberino piene di Nymphe»; e nella brigata riunita intorno a Lorenzo e a Pulci ben si spiega la possibilità di una nascita che direi 'collettiva', togliendo però al

---

<sup>1</sup> Sulla questione vedi: Paolo Toschi, *La «Nencia» è di Lorenzo*, in «Archivio Storico Italiano», CVII, 1949, pp. 186–207, ripubbl. in Id., *Rappresaglia di studi di letteratura popolare*, Firenze, Olschki, 1957, pp. 95–120; Giovanni Battista Bronzini, *Fasi e condizioni di ascesa e discesa della poesia popolare*, in *Studi in onore di Alfredo Schiaffini* («Rivista di cultura classica e medioevale», VII, 1965, 1–3), Roma 1965, pp. 216–245, ripubbl. con qualche aggiunta in Id., *Il mito della poesia popolare*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, pp. 45–85; 67–69; Vito R. Giustiniani, *Il testo della «Nencia» e della «Beca» secondo le più antiche stampe*, Firenze, Olschki, 1976; *La Nencia da Barberino*, a cura di Rossella Bessi, Roma, Editrice Salerno, 1982.

<sup>2</sup> Mario Fubini, *I tre testi della «Nencia» da Barberino e la questione della paternità del poemetto*, in Id., *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1948, pp. 62–125.



termine ogni colorazione romantica e dandogli invece il senso moderno di pluralità di coscienze artistiche convergenti.

Di tale comunione di gusti con conseguente comproprietà di prodotti un documento singolare dell'area emiliana è costituito da un piccolo codice quattrocentesco proveniente da Scandiano: è il Vat. Lat. 11255, che fu libro di spese, annotazioni varie e trascrizioni poetiche di casa Boiardo. Un servo di Matteomaria, di nome Grapelino o Bernadino Grapella (secondo una recente perizia calligrafica non sarebbe lo stesso Grapelino che annotò le spese del Conte) vi trascrisse strambotti, rispetti e ballate, che forse trovò frugando fra le carte del suo signore. È una piccola preziosa antologia di componimenti di poesia popolare circolante a quel tempo e in certo qual modo rispondente al gusto dello stesso Boiardo.<sup>3</sup>

È stata rilevata la corrispondenza di temi e motivi, nonché l'affinità di moduli stilistici e metodi con il *Canzoniere* e l'*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo.<sup>4</sup> Tale operazione filologica induce a riconoscere alcuni importanti connotati funzionali della lirica popolare del Quattrocento.

Il grado massimo di mobilità della poesia popolare e del suo processo di ascesa dalla piazza alla corte fu dovuta a condizioni favorevoli di circolarità della cultura, di avvicinamento fra i livelli culturali di massimo e minimo, di convergenza delle forme letterarie e popolari. Queste ultime, benché certo in misura minore di quelle, sono pur esse contagiate dalle tecniche più raffinate di ascendenza provenzale e petrarchesca (*devinalh*, gioco delle antitesi, ecc.). Il che rispecchia una situazione generale. La poesia popolare quattrocentesca, nella sua maggior parte e comunque nella parte che salì alle corti ed entrò nel repertorio dei poeti più accreditati, non è quasi affatto vergine e spontanea, come si suole romanticamente definire, e neppure semplice ed elementare, come crocianamente si ritiene, sbagliando di grosso, che così sia tutta e sempre la poesia popolare.

Ma è altresì sbagliato e antistorico dirla 'semicolta' per negarle di essere popolare (si commette anche qui un facile scambio tra giudicante e giudicato): popolare era nel Quattrocento quella, e non altra, poesia, contenente pur essa una buona dose di tecnica e di cultura, una poesia (ciò che conta) che i poeti illustri, accettandola o ispirandovi, sentivano popolare, perché offriva loro una maggiore (ed oggi la giudichiamo relativamente maggiore) freschezza e genuinità di motivi e immagini, una maggiore (e anche oggi la giudichiamo in senso assoluto maggiore) aderenza al vissuto. I poeti, nel considerarla tale, contavano sulla coscienza del pubblico, che poneva sullo stesso piano poesia di corte e di popolo, come dimostrano, per indicare uno dei più preziosi campioni del Mezzogiorno, la raccolta del conte di Popoli, nel 1468, che ospita strambotti e ballate di estrazione popolare accanto a rime di Petrarca e di rimatori aragonesi, petrarcheschi e popolareggianti, e, per dire di una delle sillogi più somiglianti all'antologia di Grapelino,

<sup>3</sup> Giulio Reichenbach, *Saggi di poesia popolare fra le carte del Boiardo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXVII, 1921, pp. 29-53; cfr. G. B. Bronzini, *Boiardo e la lirica popolare del '400*, 2ª ed., Bari, Adriatica, 1973 (1971), Gemma Guerrini Ferri, *Un imprevisto libro di famiglia: il ms. Vat. Lat. 11255*, in «Bollettino della ricerca sui libri di famiglia in Italia», I, 1988, pp. 23-24; Id., *Il codice trasformato. Il Vat. Lat. 11255 da miscellanea poetica a libro di famiglia*, in «Alfabetismo e cultura scritta», n. s., I, 1988, pp. 20-22; II, 1989, pp. 10-24; Id., *Scrivere in casa Boiardo: Maestri, copisti, segretari, servi e autografi*, in «Scrittura e civiltà», XIII, 1989, pp. 441-473.

<sup>4</sup> Oltre a G. B. Bronzini, *Boiardo* cit., cfr. anche Antonia Tissoni Benvenuti, *Una testimonianza manoscritta parziale dell'Innamoramento di Orlando: il Vat. Lat. 11255*, in *Operosa parva per Gianni Antonini*. Studi raccolti da Domenico de Robertis e Franco Gavazzeni, Verona, 1996, pp. 113-121.

la folta serie di strambotti e barzellette, «discretamente celati» tra il *Teseida* e il *Filostrato* di Boccaccio, nel Vat. Lat. 10656, che è probabile fonte diretta di Serafino Aquilano, indiretta di Poliziano, Cantalicio e Boiardo.<sup>5</sup>

Non dispiacerà a chi mi segue in questo rapido *excursus*, tratto da una più vasta indagine,<sup>6</sup> di passare dalla corte ferrarese degli Estensi a quella mantovana dei Gonzaga, legate fra loro dalla compresenza d'Isabella d'Este (1474-1530). Una breve sosta a Mantova, che fu uno dei centri più ferventi di cultura umanistica fra il XV e XVI secolo, ci consentirà di risentire cantare al suono di liuti e arpe, grazie alla musicologia storica, che ne può ricostruire il ritmo, una delle più rappresentative versioni della *Malmaritata*, canzone a ballo lombarda che riportava in musica un tema poetico echeggiante in varie lingue europee.<sup>7</sup>

Questa canzone incontrò tanta fortuna da entrar subito a far parte del repertorio di canzonette popolari in voga, attestate nelle incatenature musicali del secolo XVI. Essa compare in una raccolta di componimenti poetici, per lo più frottole e barzellette di poeti noti, che dovè avere il patrocinio d'Isabelle d'Este, in onore della quale fu curata la compilazione del codice A.1.4 della Comunale di Mantova, dal quale Novati trasse il testo, che così recita:<sup>8</sup>

## I

Me marì non vol che balla,  
che l'è morta la cavala;  
se se fuse morto un bo,  
per dispeto io balirò.

## II

Voio balar sira e matina  
ch'ogni bal mi so balare;  
so balar la ramazina,  
di za da Po, di là dal mare;  
e quel passo io so ben fare  
che va inanze e driè pian pian,

<sup>5</sup> *Serventesi barzellette e strambotti del Quattrocento dal Cod. Vat. lat. 10656*, in «Lares», XLV, 1979, pp. 72-96, 251-262, 385-394, XLVI, 1980, pp. 43-53, pp. 219-237, pp. 357-371, XLVII, 1981, pp. 396-411, XLVIII, 1982, pp. 213-247, XLVIII, 1982, pp. 389-400, XLVIII, 1982, pp. 547-570, XLIX, 1983, pp. 591-618.

<sup>6</sup> Di altri *Scambi e ricambi di letteratura popolare tra le corti in età laurenziana*, ho trattato in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico, Politica Economia Cultura Arte*, Atti del Convegno di Studi (5-8 novembre 1982), 3 voll., Pisa, Pacini Editore, 1996, II, pp. 681-706: 697.

<sup>7</sup> Per i testi italiani di tradizione scritta si veda *Poeste musicali dei secoli XIV, XV e XVI tratte da vari codici* per cura di Antonio Cappelli, Bologna, Romagnoli, 1868; per quelli di tradizione orale Marcello Conati, *Testi e protagonisti della cultura orale a Fumane*, in «Annuario Storico della Valpolicella» (Verona), 1983-1984, pp. 157-166. Per i testi stranieri, tramandati dal medioevo, cfr. Rudolf Dähne, *Die Lieder der Maumariée seit dem Mittelalter*, Halle, Max Niemeyer, 1933. Riferimenti in G. B. Bronzini, *Filia, visne nubere? Un tema di poesia popolare*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967 (Officina Romana dir. da Aurelio Roncaglia), 6).

<sup>8</sup> Francesco Novati, *Malmaritata. Canzone a ballo lombarda del secolo XV*, in «Miscellanea d'Ancona», Genova, Tip. Sordomuti, 1890.

e che an piglia gazan,  
con la zopa ben farò:  
sel ge fuse morto un bo,  
per dispeto io balirò.

## III

Scio balar la stradiota,  
Bertonzina passa Po,  
trota trota margarota,  
Nicolò, sigula un po';  
anchor ben balar mi so  
scaramela, fa la gala;  
e s'è morta la cavala,  
che ve ho a far?; el danno è so:  
se ge fusse morto un bo,  
per dispeto io balirò.

## IV

Scio balar: o trenta lora,  
trenta lora trenta lira;  
et ho quela traditora,  
do, che la mi fa morire;  
però voglio sempre gire  
per dispeto ad ogni festa;  
me marì grosa ha la testa,  
se balare io non vorò:  
sel ge fuse morto un bo,  
per dispeto io balirò.

## V

El balar mi piace tanto  
che balar sempre vorìa;

al marì mio lasio il pianto:  
morta è la cavala? E sia!  
Io non vo' malanchonia;  
chi la vol[e] se la piglia;  
basta assai ch'io fo' vigilia  
di quel che dir non si pò:  
se ge fusse morto un bo,  
per dispeto io balirò.

## VI

Tacia pur il mio marito  
el mal anno che me dà a torto;  
son conducta al mal partito,  
che a ogn'a scrocha invidia porto;  
el me dà questo conforto  
che l'è morta la cavala,  
e per ciò non vol che bala;  
guarda pur se à grosso il co':  
se ge fuse morto un bo,  
per dispeto io balirò.

## VII

S'io volese far palese  
et mal anno che 'l me dà,  
stuperești a tante offese  
che ad ognor costui me fa.  
Hor che 'l faccia ben se 'l sa,  
et che 'l non me dia più inpazo,  
poi ch'io già non ho solazo  
altro ch'el balar ch'io fo:  
se ge fuse morto un bo,  
per dispeto io balirò.

I tipi di danza indicati nella suddetta *Malmaritata* si ritrovano registrati, nei primi anni del Cinquecento, nella grande raccolta di liriche musicali curata da Ottaviano Petrucci (1504–1508). Il celebre tipografo di Fossombrone, «inventore de' tipi mobili metallici fusi ad agevolare la stampa delle note musicali»,<sup>9</sup> nei nove libri della sua opera riunì in grande maggioranza composizioni d'autore, limitandosi a riportare per intero nel primo libro soltanto un componimento di tono superiore alla media (*Passando per una rezella*), mentre delle molte canzoni, cantilene e filastrocche plebee divulgatissime nel Quattrocento del tipo della *Scaramella* e della *Ramacina* non registrò che l'incipit (*Quand' andaras tu al monte, D'un bel mattin d'amore*).

<sup>9</sup> Si vedano *Le Frottole*, nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci, a cura di Raffaello Monterosso, 3 voll., Cremona, Athenaeum Cremonese, 1954.



Noi dobbiamo il più e il meglio di tanta poesia popolare cantata del secolo XV al gusto degli stessi rimatori colti e compositori d'arte che ne incastonarono i pezzi migliori nelle proprie composizioni, talvolta solo un frammento, un ritornello o una clausola. Francesco Novati, che di questa lirica musicale fu il più appassionato e acuto indagatore,<sup>10</sup> ritenne ch'essi mirassero con ciò a fare del loro rivestimento aulico il delicato guscio che fa meglio assaporare il succo fresco di un frutto spontaneo, l'incorniciatura che prepara e rende più suggestiva la visione di un paesaggio vero, assegnando (fuor di metafora) alla propria composizione la funzione di glossa della canzone popolare da illuminare.

Tale veduta, pur tanto acuta e brillante, riflette un'ottica populistica (o forse meglio popolaristica) che in pieno positivismo delle lettere italiane proprio dall'alto era più giusto assumere. Il nuovo modo di far poesia per musica, ampiamente documentato dal Torrefranca<sup>11</sup> e magistralmente tratteggiato dallo stesso Novati,<sup>12</sup> a me pare avesse poco o nulla di naturale e debba quindi inscrivere in quello stesso processo culturale che vide umanisti insigni, giunti al massimo consumo di una maniera leziosa di poetare, avvertire il bisogno di ravvivarne stile e linguaggio con l'immissione di nuovi modi e toni. Né lo svolgimento della scarna trama della composizione lirica, con un distico di canto popolare posto a chiusura, induce a considerare la *Turlurù*, o altra canzone a cui ci si riferisce, quale premio o compenso al travaglio sofferto e dichiarato dal poeta: vuol essere una gemma esotica, estrapolata dalla sua pianta, che serve a rendere più luminosa la composizione dotta.

Fu dunque il gusto raffinato dei musicisti d'arte a recuperare la musica di piazza elevandola funzionalmente al rango di quella cortigiana e quindi a salvare dall'oblio, dandole un posto o salvacondotto nella scrittura, la produzione delle «canzoni da taverna». Così le chiamavano i popolani e le qualificavano gl'intellettuali. Sabba da Castiglione (1563) ricorda che «un servo, discorrendo de' costumi del suo padrone, fra l'altro dice: «alcuna fiata cantiamo insieme qualche gentil conzonetta da taverna, come è *La ramacina è morta* o *Fortuna d'un gran tempo* et altre simili»».<sup>13</sup>

Ciò che faceva e diceva questo anonimo servo corrisponde – si badi – a quanto compì in forma scritturale il sopra citato Grapelino, mescolando nella cucina del Conte sonetti del suo padrone con canti popolari trovati forse già trascritti sul tavolo di Matteomaria Boiardo. Ed è quanto, in fondo, ad altissimo livello di professionalità operavano i compositori quattro-cinquecenteschi che, così facendo, al di là del loro stesso intento contingente di rinfrescamento delle proprie opere, salvarono dall'oblio una rilevante quantità di poesia popolare musicata o musicabile. Questo procedimento, di cui Ottaviano Petrucci (1466–1539) fu l'impeccabile registratore di cassa, e però anche di parte, li coinvolse in gruppo e concorse potentemente a formare quel clima di rapporto diretto fra cultura signorile e cultura servile che vien definito per antonomasia e simbolicamente laurenziano, perché Lorenzo ne fu l'artefice primo e più rappresentativo, colui che quel clima fissò come indirizzo culturale e obiettivo politico.

<sup>10</sup> Cfr. F. Novati, *Contributo alla storia della lirica musicale italiana popolare e popolareggiante dei secoli XV, XVI, XVIII*, in *Scritti di erudizione e di critica in onore di R. Renier*, Torino, Bocca, 1912, pp. 899–979.

<sup>11</sup> Fausto Torrefranca, *Il segreto del Quattrocento: musiche ariose e poesia popolare*, Milano, Hoepli, 1939.

<sup>12</sup> F. Novati, *Contributo* cit.

<sup>13</sup> *Le lettere di Messer Andrea Calmo*, riprodotte sulle stampe migliori, con introduzione ed illustrazioni di Vittorio Rossi, Torino, Loescher, 1888, p. 421.

Uno dei più fecondi compositori del gruppo, attivo nel primo trentennio del secolo XVI, fu il modenese Lodovico Fogliani, autore di una incatenatura musicale che è un *pastiche* o meglio una *fricassea*, per dirla con lo stesso termine *fricassées* con cui si chiamavano in Francia le «*petites pièces composées des premiers vers ou de refrain des chansons en vogue*»: la terminologia alimentare, usata per designare incatenaturemiste di motivi di musica cortigiana e rusticale, si estendeva alle singole musiche composte di *pièces* colte e popolari, nonché alle danze e alle canzoni in genere. Ed è interessante dal punto di vista semantico, per ritrovare il significato oggettuale di talune parole oscure o rimaste enigmatiche ricorrenti nella lirica musicale dei secoli XV e XVI, com'è il caso di *mazzacrocca*, *mazacrocha* o *massacrocca* che va intesa come focaccia, ciambella, se non indica proprio una speciale pietanza molto gustata in Italia intorno al 1480.<sup>14</sup> La stessa terminologia alimentare usata nelle incatenature è importante altresì dal punto di vista antropologico, per spiegare altri significati letterali e figurati nelle loro relazioni profonde fondate sul rapporto tra cibo e sesso: vale l'esempio di *mazzacrocca*, che all'inizio del Cinquecento poteva designare la pannocchia di granturco (vedi sp. *mazorca*, port. *maçaroca*) o il bastone pannocchiato, ossia con grossa estremità (vedi venez. e padov. *mazzoca*, *mazzocola*, romagnolo *mazòcla* ecc.), o il fuso e, quindi, per traslato il membro maschile, giacché l'osceno in queste canzoni semipopolari e volgari è quasi sempre coperto col doppio senso o con la terminazione equivoca, come si ha nella famosa ballata della *Zota* (sec. XV), continuatasi con dose crescente di oscenità nella canzonetta moderna della *Bella Sifide* (sec. XVIII), divulgatissima attraverso stampe fra Otto e Novecento.<sup>15</sup>

L'incatenatura di Fogliani, che fu accolta da Petrucci nel nono libro delle sue *Frottole*, riporta a mo' di ritornello i versi iniziali di una ventina e più di canzoni diffusissime tra basso popolo e alta società. Molte di esse furono musicate dai maggiori musicisti del tempo e sono: *Fortuna d'un gran tempo*, *Scaramela fa la gala*, *La tosa matta*, *basela un tratto e lassela andar*, *O tu non sai quel che dice la mala vecchia*, *La traditora*, *la vol ch'io mora*, *Doh gatto salvatico*, *Che fa la ramacina car amor*, *Doh gratiosa e doh benigna e bella*, *Tochè la man al barba*, *Passando per la rezella*, *La sartorella la passa Po*, *Hor su torela mo*, *Tente allora ruzinente*, *E si son sì son lassame esser*, *Dagdun dagdun dagdun ve tu sta'*, *Deh che fala che la non vien*, *Fammene un poso de quella mazacrocha*, *Malgariton to patre ti domanda*, *P[re]zirana p[re]zirana*, *Mi levava d'una matina più per tempo ch'io non solea*, *E fole e chiacchiere*.

La tradizione di lungo corso che ebbe la poesia per musica, dotta e popolare insieme, connota lo spirito che la promosse e l'alimentò fin quando ne sussistettero le ragioni culturali: uno spirito iperumanistico (e non antiumanistico come semplicisticamente viene giudicato), che nobilitando l'arte volgare e vezzeggiando il popolo cittadino prelude, concorre e in parte è coeva alla letteratura rusticale.

<sup>14</sup> F. Novati, *Contributo* cit., p. 900.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

*Povzetek***La «Malmaritata» (Nesrečno poročena) in péta poezija na italijanskih renesančnih dvorih**

Proces zlivanja umetne in ljudske poezije je našel najbolj ustrezno mesto na italijanskih renesančnih dvorih, kjer se je izrazil v vsej svoji umetniški vrednosti. Avtor v prispevku na nov kritičen način predstavlja in analizira nekatere primere in značilne vzorce, kot so Nencia da Barberino s florentinskega dvora Lorenza Veličastnega, Boiardova lirična zbirka, prepletena s strambotti (enokitične lirične pesmi ljudskega izvora in pretežno ljubezenske vsebine, op. p.), ki jih je sestavil služabnik Grapelino na ferarskem dvoru grofa Scandiana, *La «Malmaritata»* (Nesrečno poročena) in druge plesne pesmi z mantovskega dvora Isabelle Este-Gonzaga.



*Zmaga Kumer med udeleženci 1. kongresa jugoslovanskih folkloristov na Bjelašnici, julija 1955.  
– Foto arhiv GNI*

---

Ildikó Kríza

**Shepherd and Lamb**

(A ballad-type along Hungarian and Romain border)

---

*Razprava primerja romunsko balado z naslovom Miorița - Jagnje z madžarsko različico o umorjenem gorskem pastirju. Avtorica v prvem delu predstavi teoretični okvir preučevanja te balade, v drugem pa madžarsko varianto romunske balade, ki je nedvomno prišla v madžarsko ljudsko izročilo iz Moldavije.*

*The paper compares the Romanian ballad "Miorița" (Lamb) with its Hungarian variant about a murdered mountain shepherd. While the first part of the paper deals with the theoretical aspect of the ballad research its second part focuses on the Hungarian variant of this Romanian ballad which had doubtlessly become incorporated into the Hungarian folk tradition by way of Moldavia.*

*Miorița* (pron. meeoritsa, = little lamb) is one of the most beautiful and best known ballad of Romanian folk poetry. Because of its association with pastoral life and its many-layered mythical meaning, it is generally regarded as a typical Romanian ballad. Writers, philosophers and folklorists have devoted much attention to it and specialists are constantly enriching the literature with new insights.

**I. Romain ballad and its myth**

Among the many popular and specialist descriptions in the international literature, the best known is the admiration expressed by the writer Mihail Sadoveanu who said in 1923 in his academic inaugural address on *Poezia populară* "we can rightly ask whether this ballad is matched in other folk poetry or art poetry, whether they have a similarly harmonious and artistic poem with its endless variants?... This ballad is so uniquely artistic in its entire structure and so imbued with deep sentiment for eternal nature that I personally regard it as the most noble poetic manifestation of our nation" (Sadoveanu Buc. 1954. 15). Later, after studying the theme, he wrote his novel *The Axe* (rom. *Baltagul*), in which he retells and further develops the folk poetry (Sadoveanu

1930). In addition, the ballad, taken from the famous collection of Vasile Alecsandri, was included in the school curriculum and became widely known as an essential part of the national culture (Alecsandri 1866. 463).

The literature classifies *Miorița* as pastoral poetry and distinguishes the colinda from the ballad (Densușianu 37–103, 123–161). According to the conclusion “the *Miorița* was born out of an episode in the life of shepherds, in the time when transhumance was still practised and shepherds met as they moved from one place to another. Later, a number of famous monographs were written on this theme, analysing all the ballad motifs separately and tracing its origin back to the archaic Balkan culture and Greek connections” (Caracostea 1934).

In 1964 Adrian Fochi, familiar with all the earlier literature, wrote what is still the most important monograph, *Miorița*, analysing 825 texts and reporting on comparative morphological research. Fochi’s study is an essential work for folkloristics (Fochi 1964). In the introduction to the book, Pavel Apostol challenges Lucian Blaga’s myth creation (Apostol 1964. 12). Placing the emphasis on the mythical images in the ballad, Blaga assumes the existence of a mother-centric myth, and considers that this is why the marriage with a supernatural being (with the queen, the Earth goddess or the Sun’s sister) figures in the ballad (Blaga 1944). The elements of cosmic marriage are rooted in pre-Christian culture. In Blaga’s myth was used a special Romania term “*place of Miorița*” as a symbole of folk soul and surrounding (Miskolczy 1994). In contrast of theory of pre-Christian heritage Mircea Eliade shows the link between the folklore elements and Christian thinking (Eliade 1965). The common feature of all the varied approaches is that *Miorița* occupies a special place in Romanian folkloristics and philosophical thinking (Vrabie 1966. 275).

What is the ballad about?

A considerable part, around half, of the hundreds of variants are ritual songs or colindas, while the other half are ballads. This difference can be observed in a number of respects in the system of motifs (Fochi 1964. 413). Romanian ballad catalogue made by Amzulescu thought, this ballad belong the poetry of shepherds (Amzulescu 1964. II. 196), but Helga Stein found an other system and called “Unmotivierete menschlichen Grausamkeit” (Stein 1974. 163). The folklorists accepted Fochi’s conclusion in most regards. Ion Taloș, for example, studied the Transylvanian variants of *Miorița* and on the basis of the colinda texts made a thorough examination of the elements referring to an archaic burial rite, that is, to pre-Christian times (Taloș 1984. 15).

The text of the ballad consists of four narrative units.

1. Three shepherds meet on a mountain pasture and two of them decide to kill the third because he is the wealthiest, his flock is larger and his pasture better.
2. The chosen victim has a miraculous lamb who finds out about this and tells its master about the planned murder.
3. Knowing the inescapable future, the shepherd asks to be buried in the pasture, near the flock, with his favourite objects (axe, flute) placed beside him. And he asks that they say of his death that a princess became his wife, the sun and the moon were the witnesses, and the guests at the wedding were the trees and birds of the forest, the whole of nature.
4. In the last part of the ballad the shepherd asks the lamb in this spirit to take news of the miraculous marriage to his mother/younger sister.



The mythical elements and the especially beautiful poetic images have drawn the attention of many researchers, and the international parallels and links have been traced. Only Adrian Fochi has discussed the Hungarian variants, on the basis of the publications and data of József Faragó (Faragó 1961. 257). In the light of the latest publications I am undertaking to supplement these results and communications with the aim of reviving one of the processes of folklore through a concrete example of the question of transmission and borrowing.

## II. Hungarian ballad of the murdered mountain shepherd

The lamb, which plays such a prominent role in the Romanian poetry, does not figure in the Hungarian ballads. Consequently the title and type identification could not be based on the Romain folklore. The Hungarian ballads are about the last will of the murdered mountain shepherd which is why Faragó, for example, uses the type identification of "*Will-making shepherd*", while Vargyas used the title "*The mountain shepherd murdered by robbers*" in his book on European ballads (Vargyas 1986. II. 397). Hungarian ballads research has not devoted very much attention to this type and it seems to me that it has not been given the place deserves (Kríza 1969. 79). It is found in a small part of the Hungarian-speaking territory, in a region characterized for centuries by continuous Hungarian-Romanian coexistence (e.g. Moldavia). Vargyas mentioned in 1986 only of 14 variants, although Faragó's study indicates the existence of 30 texts (Faragó 1961. 357). New texts published in the last decade regularly produce new variants, showing the popularity of the ballad (Kallós 1973, 120; 1996, 96; Pozsony 1994. 60).

The type is characterized by a uniform text structure and variation not affecting the subject. It consists of three elements, all of which are also found in Romanian folklore.

1. The shepherd is murdered by robbers in the mountain pasture.
2. He asks to be buried and to have his flute beside him so that the wind can play a lament.
3. He asks that his mother/younger sister be told of his death that "he married the Sun's sister, the Earth's fat".

It is a demonstrable fact that the Hungarian-language ballad of the murdered mountain shepherd, the news of whose death is told in mythological images, is found among the earliest authentic folklore records. The ballad was written down in 1841-42 and sent, together with many other ballads and songs, by the local parish priest of Klézse (Cleja) to the Hungarian Academy of Sciences of the time (Domokos-Rajeczky 1956. I. 115). Because of the vicissitudes of history, the record made in the early days of folklore collecting, at the time of the origin of official folklore studies, remained unknown for a long time. Extracts from it were first published in 1936, but the full source was not published until 1956. When it was found that the 1841/42 ballad followed the laws of Hungarian folklore in recounting a well formed, full series of events in a closed, uniform structure. There is no sign indicating that it could have been translated from Romanian. Here, as in Hungarian ballads in general, the point of departure is a conflict among people and violent death which, together with the outline of the tragedy and communication of the catharsis, form a short dramatic structure. Then, as later, the description of nature and lyric experience are lacking from all variants.



Adrian Fochi, who knew the data, saw that the Hungarian ballads differed in structure from the Romanian, and examined the question with a critical eye, declared that the Hungarian ballad could not be a translation (Fochi 1964. 472). In his opinion, the Hungarian variant probably came into being as a result of a popular borrowing hundreds of years previously (Fochi 1964. 514). The earlier history of the ballad is unknown, but he assumes that the Moldavian Hungarians borrowed the text from the Transylvanian Hungarians in the 18<sup>th</sup> century at the latest, or earlier. Elements that did not survive later (or only in fragments) in Transylvania, were preserved by the traditional communities in Moldavia. (Fochi did not make a separate evaluation of the few Transylvanian variants.) In contrast, in Transylvania the Romanians preserved ballads/colindas which are the oldest version of the *Miorița* and not close to the Hungarian variants (Farágó 1977. 427).

As already mentioned, the very first version of *The murdered mountain shepherd* was recorded as a result of intentional collecting of folk poetry. It was found in Klézse (Cleja) by János Petrás in 1841/42. Three hand-written notebooks of the folklore material he collected have come down to us. Petrás was born in Moldavia in Forrófalva (Faraoani) in 1813. He became a Catholic priest, was parish priest in a number of villages, then from 1843 until his death in 1886, the victim of a murder and robbery, he lived in Klézse (Cleja). I mentioned all this to show that he was a person familiar with the culture of the region from inside. His comments on the texts show that he regarded the use of dialect words as natural. But he did not know the meaning of the shepherd's marriage with the sister of the Sun. Among the folklore material he collected, what he wrote down in 1843 was numbered one, while the data 1841/42 figures on the second and third notebooks. Most of the ballads are found in the first notebook, probably as a result of subsequent systematization.

It is an interesting fact of cultural history that the manuscript remained unknown. This situation made it possible to identify further traits of the genre because it was not until 90 years later, in 1931, that the next information on the ballad was written down by Sándor Veres (who later became a famous composer in Switzerland). In the material he collected he found a new type and a search for parallels began. The ballad was known in most of the villages of Moldavia and despite the use of a characteristically individual performance style, the text was very uniform. This observation led to the conclusion that the ballad was of Romain origin. ("This story is an adaptation of the most wide-spread Romanian ballad *Miorița*" Vargyas 1986. 399). Research brought to light more and more unknown ballads from Moldavia, and the scholars thought Moldavia was found to be the source of the most archaic Hungarian ballads and ballads which have been forgotten in other parts of the country can be found here. The Hungarian villages in the eastern part of the country can be found here. The Hungarian villages in the eastern part of the Carpathians became separated from the mother country after the political and cultural borders were formed. Because of its situation as an isolated language area, archaic text variants survived.

Two decades later the outstanding Hungarian collector of ballads, Zoltán Kallós also found again Hungarian ballads in Moldavia which were unknown in Hungary (Kallós 1973). Moreover, the stock of the folklore there reflected a state prior to the modernization in the 19<sup>th</sup> century (renewal of the language), and its poetic world was linked to the symbols of the Middle Ages. Together with the existence of special ballads, numerous ethnographic phenomena showed that the continued existence of an earlier social state can be traced in the Hungarian villages of Moldavia (Pozsony

1994. 18). A comparison of data on social development, ethnography and folklore led to the opinion that the ballad found in Hungarian folk poetry is not a translation of the Romanian *Miorița* but the further development of a popular borrowing that took place in the early modern age.

The Hungarian ballad begins with the demand made by foreign shepherds who arrive: (*Literal translation*)

The handsome, fine, white shepherd  
 Guards his thousand lambs, countless sheep  
 On the snowy hillside, in the snowy mountains  
 He looks out over the snowy mountain  
 There come three wicked swineherds:

He recognises they are murders and says:

I know, I know, that *you take off my head*  
 When you have taken my head, bury me,  
 Bury me by the gate of my sheep-pen,  
 Put my longer pipe beside my head,  
 When wind comes, blows it softly,  
 People listening to it and will say  
 The handsome white shepherd *is lamenting* himself.

He asks also to give the message to the relatives:

When you first reach a small smoky house  
 You will find my old mother in it,  
 She is washing a large woolen cloth *mourning* for me,  
 I know it well, she will ask about me.  
 You should say, I had married  
 I married the offspring of Earth, the sister of Sun  
 I married the fat of Earth and sister of Sun

Discussion of ballad's heros is short and brief: *Jól látom, hogy fejem veszitek, ha megtehetitek*" (I know, that you take off my head...). Then he asks the murderers to bury him with his flutes and then take the news to his mother such as: *megházasodott a napnak hűgával, földnek zsirjával* (he married the Sun's sister, the Earth's fat). Other expressions (e.g. "föld unokája" = grandchild of the Earth) still figure among the variants. Parallels of the unequivocal astral symbols can be found in the culture of Antiquity. In the Hungarian language they are found in 16<sup>th</sup> century Protestant hymns and they have survived right up to the present in folk tales.

The Hungarian ballads consists of three motifs only, which are also exist in Romanian folklore. The similarity can be found not only at the level of motifs but also in the shaping of the text. In both the Romanian and the Hungarian ballad the shepherd is killed. He enters into a mythical marriage and in his will gives instructions for his burial and for news of his death. The closest link can be observed in the section concerning the mythical marriage (Kríza 1978. 178).

The poetic image of supernatural marriage or death marriage can also be found in Greek, Armenian, Spanish and Ukrainian variants (Miskolczy 1994. 142). Mythical marriage is a common element of the folk tales. The supernatural bride as the hero also appears in tales and ballads. So we can say this folklore element appears in 20<sup>th</sup> century folklore tradition in a variety of ways. In the case of the Ukrainian lad who is pushed

into the sea/river, the messenger says that his beloved should not wait for him any longer because he has married another, the mermaid has become his wife. Other example is known from the Furmanov film entitled *Chapayew*, the brave partizan. In this song the soldier is dying, a black raven croaking above him, he asks the bird fly to his mother and wife saying to them he has not died, but has a new marriage under the brush. The Greek *kleftis* who is murdered in the mountains, was said at home to have married the Sun's sister. All these poetical images have a mythological background, being related to the cult of the sun and astral symbolism (Caracostea 1935.). The personification of the Sun, and the marriage of its sister with an earthly being (shepherd) still lives in 20<sup>th</sup> century Hungarian folklore as a tale motif, like in the tale AT 465 A (Nagy 1993. 153).

The symbolism of death is highly varied in Hungarian folklore too. The union with the Earth's fat could be linked both with pre-Christian fertility magic and with the Christian form of burial (Kříza 1969. 89). Burial in the ground and the funeral rites stand opposed to the sacrifice left unburied. Right up to the 20<sup>th</sup> century the funeral songs for the dead preserved, in the context of the Christian world-view, the notion that the souls of the dead went/flew to heaven and the body to the earth (Kříza 1993. 194). Only girls or men who died young were entitled to the death-wedding feast. They were buried with the pomp of a wedding and the wake consisted of wedding feast rites (Kligman 1988.). According to the Christian funeral songs, Jesus came as the bridegroom for the girl, while a virgin called the young man into the choir of angels. Only unmarried, "pure" young people were entitled to marriage with the heavenly beings. In the ballad too, it is this "purity" that makes it possible to sing of the heavenly wedding and death marriage. Mythological symbols appear in the funeral songs only indirectly, through parallel nature images.

In the Hungarian ballad, mythological images assist the portrayal of tragedy. The death awaiting the hero is itself the tragedy, but the murderers bear the burden of the will because they must take the news of their secret deed, and the mother suffers tragedy on hearing the news of the death communicated with symbols. The unique character of the Hungarian ballads arises from the portrayal of tragedy expressed with archaic elements. Despite the relationship between the motifs, it has a special message for those familiar with the given folklore.

## References

- ALECSANDRI, Vasile: *Poezii populare ale românilor din Moldova*. Buc. 1866.  
 AMZULESCU, Al. I. *Balada populare românești*. Buc. 1964.  
 APOSTOL, Pavel: *Motivul mioritic în cultura română*. In: FOCHI, Adrian: *Miorița*. Buc. 1964. 7–20.  
 BAKOS Ferenc: *Mioara*. In: *Emlékkönyv Benkő Loránd 70. születésnapjára* Bp. 1991. 31–37.  
 BLAGA, Lucian: *Trilogia culturii* Buc. 1944.  
 BLAGA, Lucian: *Miorița în ungurește*. *Patria* 1923. X.27.234.  
 BRĂILOIU, Constantin: *Sur une ballade romanie*. La Mioritza. Geneve 1946.  
 BRĂILOIU, Constantin: *Problemes d'ethnomusicologie*. Geneve 1972.  
 CARACOSTEA, Dumitriu: *Miorița în Muntenia și Oltenia* Buc. 1934.  
 DENSUȘIANU, Ovid: *Vieața păstorească în poesia poporului*. II. Buc. 1822–23.

- DOMOKOS Pál Péter – RAJECZKY, Benjamin: Csángó népzene. I. (Tsango Volksmusik) Bp. 1956. 63-66, 115-120.
- DOMOKOS Sámuel: A kétegyházi Miorița-kolinda (Miorița-colinda from Kétegyháza, Hungary) In: A gyulai Erkel Ferenc Múzeum Évkönyve. Gyula 1960. 99-104.
- ELIADE, Mircea: La sacre et le profane Paris 1965. Szent és profán Bp. 1996.
- FOCHI, Adrian: Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte. Buc. Ed. Acad, 1964.
- FOCHI, Adrian: Variantele maghiare ale Mioriței In: Miorița Buc. 1964. 458-477.
- FARAGÓ József: Háromszéki magyar Miorița (Hungarian Miorița from Háromszék/Transylvania) In: Balladák földjén Buc. 1977. 427-441.
- FARAGÓ József: Variantele maghiare ale Mioriței. Limbă și literatură V. Buc. 1961. 357-369.
- FARAGÓ József – JAGAMAS János: Moldvai csángó népdalok és népballadák. (Tsango Volkslieder und Volksballaden aus Moldavia) Bp-Buc. (1956.)
- KALLÓS Zoltán: Balladák könyve (Book of Ballads) Bp. 1973. 129-134.
- KALLÓS Zoltán: Ez az utazólevelem. Balladák új könyve (Here is my Pass. New Book of Ballads) Bp. 1996. 96-97.
- KISS Jenő - FARAGÓ, József: Bárányka (Little Lamb) Buc. 1973. 43-48.
- KLIGMAN, Gail: The Wedding of the Dead Berkeley/Los Angeles 1988.
- KRÍZA Ildikó: Balladakutatás – balladaköltészet. Ballada a román népköltészetben. (Balladenforschung – Balladendichtung. Balladen in rumänischen Volksdichtung) Ethnographia 1969. 73-90.
- KRÍZA Ildikó: Mitológémák a népballadában (Mythologemas in Folk Ballads) In: Előmunkálatok a Magyarország Néprajzához 3. Bp. 1978. 178-186.
- KRÍZA Ildikó: Mythologemas in Folk Ballads In: Myth and History Bp. 1979.
- KRÍZA Ildikó: Felsőnyéki halotti búcsúztatók (Funeral Songs in Felsőnyék) Bp. 1993.
- MISKOLCZY Ambrus: Lélek és titok. "A mioritikus tér" mítosza avagy Lucian Blaga eszmevilága, (Soul and Secret. Blaga's myth about the "place of mioritic") Bp. 1994.
- MISKOLCZY Ambrus: Miorița. Amikor a mitosz születik. (Egy román népballada. A Miorița útja Sovejától Párizsig és vissza, avagy fejezetek 150 esztendő román eszméitörténetéből a romantikus nacionalizmustól napjainkig) Bp. 1994. Diss. MTA. D 18102. (Miorița. When the myth is bornig. /A Romanian Folk Ballad. The Way of Miorița from Soveja to Paris and back. Chapters about the 150 old years romantic nationalism/)
- MOLDOVÁN Gergely: Román népdalok és népballadák (Romanian Folk Songs and Folk Ballads) Kolozsvár, 1872, 10.
- MUSLEA, Ion: Cercetări etnografice și de folclor I. Buc 1972. 18-21.
- NAGY Olga: Villási, the Táltos Boy. Gypsy Folk Tales from Méra, Szucság, Mezőbánd. Bp. 1996. 153-161. (Hungarian Gypsy Studies 9.)
- ORTUTAY Gyula - KRÍZA Ildikó: Magyar népballadák (Hungarian Folk Ballads) Bp. 1976. 96-101.
- POZSONY Ferenc: Szeret vize martján (Along the River Szeret) Kolozsvár 1994. 60-62.
- SADOVEANU, Mihail: Baltagul Buc. 1923 (A balta Bp. 1936).
- SADOVEANU, Mihail: Evocari Buc. 1954.
- STEIN, Helga: Rumänische Volksballaden Freiburg 1974.
- TALOȘ, Ion: Miorița și vechile rituri funerare la români I. (Miorița und die alten Bestattungen bei den Rumänen I.) In: Anuarul de folclor III-IV. Cluj-Napoca 1983. 15-35.

VARGYAS Lajos: Hungarian Ballads and the European Ballad Tradition II. Bp. 1986.

VRABIE, Gheorge: Balada populară română Buc. 1966. 275–293.

VULCANU József: A kis bárány (The Little Lamb) In: Fővárosi Lapok 1871. 6. 7.

### *Povzetek*

#### **Pastir in jagnje**

(Baladni tip s področja ob madžarsko-romunski meji)

Razprava primerja romunsko balado z naslovom Miorița – Jagnje, za katero menijo poznavalci, da je ena najlepših romunskih balad, z madžarsko različico o umorjenem gorskem pastirju. Zaradi povezave s pastirskim življenjem in njenih različnih mitoloških pomenov je ta pesem uvrščena kot tipična romunska balada (čeprav je po vlogi vsaj 50 njenih variant od stotih kolednic). Avtorica v prvem delu predstavi teoretični okvir preučevanja te balade, ki so jo raziskovali tako romunski kot madžarski folkloristi (npr. Vargyas). Predstavi njeno vsebino, ki je v romunskem izročilu zgrajena iz štirih pripovednih enot, v madžarskem pa iz treh. Balada govori o umorjenem pastirju in njegovem čudežnem jagnjetu. V njej se med seboj povezujejo pastoralni in mitološki elementi. V drugem delu razprave predstavi madžarsko varianto romunske z naslovom Razbojniki umorijo gorskega pastirja, ki je nedvomno prišla v madžarsko nacionalno ljudsko izročilo iz Moldavije, kjer so stoletja živeli drug ob drugem madžarska in romunska skupnost. Glavni motiv v tej baladi je motiv mistične poroke umorjenega s »Sončevo sestro«, kar avtorica razlaga s predkrščansko-poganskimi elementi, ki so pogosti v madžarski in romunski folklori. S primerjavo obeh balad skuša avtorica predstaviti baladni tip, njegov razvoj in razširjenost v dveh različnih nacionalnih pesemskih izročilih.

Đenana Buturović

## Doprinos Matije Murka proučavanjima južnoslavenske epike

---

*Matija Murko (1861–1951) slovenski slavist in etnolog, je velik del svojega strokovnega dela posvetil južnoslovanski epiki. Autorica predstavlja temeljno Murkovo delo s tega področja *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike (1951)* in pri tem predvsem analizira Murkov pogled na muslimansko epiko.*

*Slovene Slavacist and ethnologist Matija Murko (1861–1951) has dedicated a large part of his professional endeavours to the epic poetry of South Slavs. The author discusses "Tragom srpsko-hrvatske narodne epike" (On the Trail of Serbo-Croatian Folk Epic Poetry, published in 1951), Murko's fundamental work, analyzing especially Murko's view of the Moslem epic poetry.*

Matija Murko rođen u 19. vijeku (1861. godine) moderni je naučnik 20. vijeka (umro je 1951. godine) koji je nastavio i unaprijedio dotadašnji skromni naučni rad na proučavanjima južnoslavenske epike. Murko je znanstvenik svjetskog formata i njegov doprinos južnoslavenskoj folkloristici, a posebno nauci o usmenoj književnosti, nije adekvatno vrednovan. Po obrazovanju slavista i germanista, a uz to književni historičar i etnograf, utemeljivač je sistematskih terenskoistraživačkih folklorističkih proučavanja južnoslavenske usmene epike na prostorima bivše jugoslavenske zajednice. On je razradio brojne aspekte njenog terenskog proučavanja, a uočivši u njoj autentičnost i značaj, za nauku novootkrivene, preciznije novoidentifikovane epike, muslimanske, koja će mu obilato nuditi građu za analize i teze.<sup>1</sup> Pristupajući iz

---

<sup>1</sup> Međutim, Murkova građa je, na žalost, nedostupna. O sudbini Murkovih fonozapisa vidi: Maja Bošković-Stulli, *Tragom ostavštine Matije Murka. Narodna umjetnost*, knjiga IV, god. 1966. Iz citirane studije doznajemo, da su se fonogrami tekstova koje je Murko snimao prilikom svojih istraživanja »donedavno« nalazili djelimično u Pragu, a da se od 1966. godine ovaj dio zbirke nalazi u Arhivu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu (snimci s putovanja 1930.–1932.). Snimci s putovanja godine 1912. i 1913. nalaze se u Beču u Phonogramm-Archivu akademije nauka.



kulturnoantropološkog aspekta epskoj usmenoj tradiciji, M. Murko je prvi u evropskoj stručnoj i naučnoj javnosti stvorio preduslove za odgovarajuću sliku života narodne epike, ili, kako je već uobičajeno da se kaže, za «adekvatnu predstavu o stvarnom životu narodne epike». On se je, od samih početaka proučavanja ove problematike, bavio analizom svih pojava i aspekata usmenog pjesništva, izgrađujući svojevrstan kompleksan pogled na njegovu pojavnost. Iz rada u rad on je varirao dio najbitnijih teza o ovom pjesništvu s tendencijom da otkrije suštinu pojave, čija će identifikacija uticati na njena buduća proučavanja i njeno naučno vrednovanje. Zakoračio je originalnim putem istraživača - okrenuo se živom pjevaču, na samom početku, Bećiru Islamoviću, a u **Registru pjevača** njegovog kapitalnog djela **Tragom srpsko-hrvatske narodne epike**<sup>2</sup> navedena su 1023 pjevača, među kojima, svakako, i oni već davno mrtvi.<sup>3</sup> Većina pjevača koje navodi Murko su hrišćani, među njima je samo 106 muslimana, uglavnom Bošnjaka (Bosanskih Muslimana) i desetak muslimana Albanaca. Već u svojoj prvoj studiji o bosanskomuslimanskoj epici, Murko je istakao da je «za studij suštine i života narodne epike» bosanskomuslimanska epika upravo ona koja može «da pruži najbolji primjer». Ona je u to vrijeme još uvijek egzistirala na terenu, pa je mogla da posluži za upoznavanje sa izvornom južnoslavenskom epikom. Upravo stoga, kao «konzervativni epos», muslimanska epika je ostala predmet Murkovih interesovanja do kraja njegovog života, i bila je bitan, osnovni dokazni materijal njegovim tezama o izvornom pjesništvu. I nakon što su mu stotine pjevača iz hrišćanskih sredina, Srba, Hrvata, Crnogoraca, potvrdili istraživanjima u periodu od 1930.-1932. ono što je zaključio već 1913. - da epika hrišćanskog svijeta predstavlja prije svega poeziju iz publikovanih zbirki, muslimanski pjevači, posebno oni izvan industrijskih centara, pokazali su, da su ostali vjerni Tradiciji usmenog izvora. To je bio razlog upornih Murkovih traganja za muslimanskim pjevačima i u godinama 1930., 1931. i 1932.

Matija Murko je terenska proučavanja usmene epike obavljao u periodu od 23 godine, od 1909. do 1932. godine. Godine 1909. krenuo je na svoje prvo naučno putovanje u Bosnu i Hercegovinu, da bi, kao jedan od osnivača časopisa **Wörter und Sachen** proučavao primitivnu kulturu na licu mjesta. Svoju pažnju usmjerio je na zapadnu Bosnu i neka područja Hrvatske (Lika, Dalmacija). Obezbijeđivši namjensku stipendiju Bečke Akademije za folkloristička istraživanja, posebno terenska istraživanja muslimanske epike M. Murko 1912. putuje po sjeverozapadnoj i srednjoj Bosni i graničnim područjima Hrvatske i Dalmacije, posjećujući mjesta najisturenijeg područja austrijsko-turskih graničnih borbi. S pripremama u Zagrebu Murko je na ovom putovanju oko tri mjeseca. Koristeći istu stipendiju Murko 1913. obavlja naučna terenska istraživanja u srednjoj Bosni i Hercegovini (u istočnu nije mogao, premda je namjeravao, zbog kolere koja se tada pojavila u tim područjima). I ovoga puta Murko je najprije pomišljao na muslimansku epiku, ali se uskoro uvjerio da je muslimanska epika potpuno istovjetna s hrišćanskom, pravoslavnom i katoličkom. «I da se razlikuje ali ne uvijek, samo tendencijom sadržaja, a da ipak kršćani slušaju muslimanske

<sup>2</sup> Matija Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*. Zagreb 1951. I knjiga, II knjiga, citirani registar na str. 926-937.

<sup>3</sup> Sam Murko navodi da je na svojim posljednjim putovanjima upoznao 403 pjevača, a sabrao podatke o 379 živih i 25 umrlih pjevača, što znači da raspolaže s podacima o 807 pjevača (*Tragom ...*, I, str. 60).

<sup>4</sup> Matthias Murko, *Die Volksepik der bosnischen Mohammedaner*. Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, Berlin 1909, 13-30.



pjesme, i obratno. Zato nisam dalje pravio nikakve razlike između pjevača, odnosno njihovih pjesama.<sup>5</sup> Murko je još 1914. namjeravao da završi svoja putovanja po jugoistočnoj Bosni i susjednim krajevima Srbije i Crne Gore, dobivši opet stipendiju Bečke Akademije, kao i preporuke bosanskohercegovačke, srpske i crnogorske vlade. Međutim, na vrijeme je upozoren da zbog zategnutih međunarodnih odnosa odgodi namjeravano putovanje. («Bečka Akademija željela je poslije sloma Austro-Ugarske, da što prije napišem zamišljeno djelo o narodnoj epici u Bosni i Hercegovini. Toj želji nisam mogao udovoljiti prije nego što završim naučna putovanja, koja sam morao odgoditi zbog novih prilika. Pored toga sam se uvjerio, da prikaz stanja narodne epike samo u Bosni i Hercegovini ne bi bio prikladan, nego da ga moram proširiti na cijelo epsko područje Jugoslavije. Ali putovanje upravo ovim područjem bilo je zbog nesređenih prilika za dulje vremena nemoguće.»)<sup>6</sup> Sljedeći terenski rad Murko realizuje tek nakon 10 godina. Pripremajući se za ovaj teren Murko kaže da je najprije pomišljao na Novopazarski sandžak. Naime, Murko je, kako sam kaže, očekivao da su se tamo najbolje sačuvale prilike kakve su postojale prije austro-ugarske okupacije u Bosni i Hercegovini. No dobivši dozvolu civilne i vojne vlasti Murko je 1924. godine obilazio samo zapadni dio Sandžaka. Zbog teškoća koje su ga pratile na putovanjima 1924. godine, Murko je daljnja putovanja odgodio na izvjesno vrijeme. Godine 1927. iskoristio je boravak u Makarskoj i Dalmaciji za izlet preko Vrgorca do Ljubuškog u Hercegovini i do Imotskog na dalmatinsko-hercegovačkoj granici. Najduži Murkov terenskoistraživački rad odvijao se u godinama 1930., 1931. i 1932. Trajao je punih šest mjeseci. Putovanje u 1930. godini trajalo je tri i po mjeseca tokom kojega je Murko obišao dio sjeverozapadne Srbije, istočnu Bosnu, odakle je krenuo preko Sarajeva i Dalmacije u Crnu Goru, koju je cijelu prekrstario, zatim u Metohiju, «staru Srbiju», i istočni dio Novopazarskog sandžaka. Žalio je što je mimoišao jugozapadnu Srbiju, «južne kotare bivše Bosne» i Crnogorsko Primorje. Murkova terenska proučavanja u 1931. godini traju dva i po mjeseca. Murko ih provodi obilazeći jugozapadnu Srbiju, u kojoj se zadržava oko šest sedmica, dok se kraće vrijeme zadržava u preostalim dijelovima (oko jednu sedmicu) - u jugoistočnoj Bosni (Višegrad i njegov kotar, Goražde, Foča, Kalinovik i Trnovo kod Sarajeva) i (nešto više od jedne sedmice) u dijelu južne Dalmacije. Istraživanjima u 1932. godini, u Dalmaciji, Boki Kotorskoj i Crnoj Gori Murko završava svoj terenski naučnoistraživački rad. Kao što nije, u svom pohodu za narodnom epikom, išao istočno od Niša, Murko također nije ni iz Srbije, ni s Kosova, putovao na jug od Niša «moravsko-varždarskom dolinom», do Skoplja i u Makedoniju, kako on kaže, zapadnu i istočnu, jer se želio ograničiti na dinarski tip narodne epike. S druge strane Murko je u Staroj Srbiji, koliko je mogao, obraćao pažnju, albanskoj epici. Zapazio je da je nepismenost među Albancima, uticala na očuvanost tradicije, pa se kod njih još uvijek «sve pjeva», citira Murko. Još prije nego što je krenuo na prvi teren, među pjevače, Murko je seriosnim izučavanjima zapisa pjesama koje je zabilježio Luka Marjanović, uočio one karakteristike epskog pjevača koje će kasnije više teoretski osvijetliti, a početi da ih provjerava na živom pjevaču iz bošnjačke sredine, Bećiru Islamoviću.<sup>7</sup> Tako je Murko na samom početku terenskog rada utvrdio da je pjevač mnogo mijenjao svoje pjesme, a da su na to uticale okolnosti u kojima je pjevao.

<sup>5</sup> M. Murko, *Tragom ... I*, 12.

<sup>6</sup> M. Murko, *Tragom ... I*, 13.

<sup>7</sup> Mathias Murko, *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris 1929. Travaux publiés par l'Institut d'études slaves - X, str. 34.

Nakon terenskih proučavanja u sjeverozapadnoj Bosni Murko je došao do zaključka da čak isti pjevač nikada pjesmu ne ponavlja sasvim isto, i da su sve pjesme, koje su štampane, samo jedan jedini put zaista tako pjevane, odnosno diktirane. Značajno je primijetiti da je njegovoj tezi o posebnosti kreativnog saopćavanja Tradicije, pri čemu je pjevačevu pjesmu uglavnom svodio na pamćenu i ranije naučenu pjesmu, bliži Milman Parry, koji će ovu tezu formulirati, nego Albert B. Lord koji će iz nje izgraditi teoriju usmenosti. Murkove su opaske rezultat dugog posmatranja pjevača u toku njegovog saopćavanja pjesme. Takva je nesumnjivo sljedeća: «Pjevačima se ne može pomoći kako da pjevaju jedan određen dio ili kako da ga ponove, za njih postoji samo pjesma kao cjelina, koju recitiraju sa neobičnom brzinom i sigurnošću, nakon što su je jednom započeli.»<sup>8</sup> I pored pjevačeve kreativne uloge, koju Murko i te kako zapaža, utvrđeni tekst smatra veoma bitnim. Međutim, mora se imati na umu, ističe Murko, da pjevači utvrđeni tekst ne kazuju na način kao što bi to kazivali «mi-/ustvari oni koji nisu prenosioci Tradicije/, nego do određenog stupnja uvijek stvaraju novo.<sup>9</sup> Pojavu varijanta određenih redakcija, Murko tumači upravo odnosom pjevača prema naslijedenim pjesmama i, čini mi se, s pravom vezuje za određene pjevačke škole. Taj Murkov odnos prema epskoj pjesmi kao gotovoj, konačnoj cjelini, dolazi do izražaja u njegovoj ocjeni epskog repertoara koji susreće u Hercegovini, među pravoslavnim i katoličkim stanovništvom 1913. godine.

U izvještaju s terena iz 1913. godine Murko skreće pažnju stručnoj javnosti da njegovi fonografski snimci pokazuju da je opravdana sumnja koja prati sve štampane tekstove što se tiče njihove autentičnosti neposrednog usmenog prenošenja.<sup>10</sup> Na ovim zapažanjima Murko će formirati otprilike isti konačan odnos prema «tekstu», prema zapisanoj usmenoj tradicionalnoj pjesmi koja je činom zapisivanja iz usmene forme prešla u pisanu. Ovaj Murkov sud o usmenoj poeziji koja je zabilježena i publikovana u 19. vijeku, sud o intervencijama na tekstovima pjesama njihovih priređivača za publikovanje, teško je prodirao u južnoslavensku naučnu javnost kada je riječ o zbirci Vuka Stefanovića Karadžića. A poznati strani slavisti, najveći znalci južnoslavenske epike, Murku su odali priznanje da je upravo on taj koji ih je naučio

<sup>8</sup> Mathias Murko, Bericht über eine Bereisung von Nordwestbosnien und der angrenzenden Gebiete von Kroatien und Dalmatien behufs Erforschung der Volksepik der bosnischen Mohammedaner. Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil. - Hist. Klasse. 173. Band, 3. Abhandlung, str. 22.

<sup>9</sup> U periodu terenskog rada u godini 1912. u Drezniku, između Plitvičkih jezera i bosanske granice, Murko je susreo pjevača Hrvata Milu Hodara, mlinara, u poznim godinama, koji je pjevao još samo pjesme svoga učitelja i one iz «zagrebačkih pjesmarica». Ali je Murko i kod njega utvrdio osobine pravih epskih pjevača, tj. pri ponavljanju je mijenjao tekst. Taj svoj manir prokomentarisao je riječima koje, u stvari, iskazuju karakter usmenog prenošenja: pjevač nikada ne pjeva sasvim jednako ono što je već jednom pjevao ili kazao. Murko pravi pjevačem smatra i Mirka Banjevića, studenta treće godine filozofije, porijeklom iz plemena Pješivac kod Nikšića u Crnoj Gori, koji je želio Murku da pjeva Ropstvo Stojana Jankovića. Mirko je odvratio Murka da traži Vukove knjige da bi ga kontrolirao jer se on ionako neće držati teksta. Murko ističe: «Kod ovako naobraženog pjevača naročito je važno priznanje, da pjesmu 'prepjeva', da 'zna samo sadržinu', 'da nešto izostavlja, nešto dodaje'. «Tako sam imao odmah na početku poslednjih putovanja nov dokaz o tome, da je pravi pjevač do neke mjere improvizator i da pjevajući pjesmu ponovo stvara». (Tragom ... I, 17). Istom tipu pjevača pripada Svetomir Maksimović, bogati seljak iz Lužnica, jednog od najnaprednijih šumadijskih sela. Pjesme je učio i iz knjiga i slušajući druge pjevače, a uvijek je «hvatao» 'glavni sadržaj', koji pjesma opijeva, što je početak, a što kraj jer 'nije mogao pratiti svaku reč'. «To vrijedi za svakog pravog pjevača», istakao je Murko (Tragom ... I, 76).

<sup>10</sup> Matthias Murko, Bericht über phonographische Aufnahmen epischer Volkslieder im mittleren Bosnien und in der Herzegowina in Sommer 1913. XXXVII. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-Hist. Klasse, 179. Band, 1. Abhandlung. Wien 1915.

pravilnom odnosu prema «tekstu», oslobađajući ga kao pojam, od filološko-kabinetske ukočenosti i primoravajući ih na tačniju definiciju pjesme i njenog oblika egzistiranja (Schmaus). Pri tome se, naravno, naučna javnost nije složila sa Murkom u tome da se može prihvatiti postupak dotjerivanja stihova u popularnim izdanjima.

Murko je uveo u južnoslavensku nauku fonografska snimanja usmene tradicionalne epike. To je činjenica kojoj se u nauci južnoslavenskih naroda više pažnje poklanja tek tridesetih godina i, zapravo, više tad nego kasnije.<sup>11</sup> Među inicijatorima osnivanja bečkog fonogram-arhiva bio je i Vatroslav Jagić. Ovaj Arhiv je sticao međunarodno priznanje već na prelazu 19. u 20. vijek. Među prvima koji su shvatili značaj rada fonografiranja terenske građe bio je Milan Rešetar, sa snimcima iz Hrvatske i Slavonije, a potom Matija Murko, u vrijeme kada je snimao u Bosni. Wunsch Walter navodi da je Murkov cilj bio da napravi fonografski snimak «narodnog glasa bosanskih Muslimana». Murko je bio naučnik koji je dobro osjetio sve prednosti fonografirane građe. Poslije boravka u Pragu ponovo je učinio aktuelnom temu snimanja glasa, muzike i pjesme što su prihvatili poznati svjetski naučnici (Gesemann, Jakobson, Ružičić, Becking).

U programskom tekstu **Nekoliko zadaća u proučavanju narodne epike**<sup>12</sup> Murko jasno i opširno definiše svoj odnos prema Vukovim zaslugama u bilježenju južnoslavenske usmene tradicije, koji podrazumijeva istovremeno oslobađanje od srpsko-romantičarskih pogleda na sve ono što je Vuk učinio u vezi sa sakupljanjem, izdavanjem i tumačenjem usmenog pjesništva. Prije svega, Murko smatra da će pjesme koje je sakupio Vuk, kao i vijesti koje je donio o njima i njihovim pjevačima uvijek služiti kao temelj u svim istraživanjima - ali i kod Vuka je potrebna naučna kritika. Među konstatacijama - primjedbama na Vukov rad stoji: «Vuk Karadžić nije izdao narodne pjesme tačno kako je to kasnije tražila nauka, nego se služio redaktorskim pravima, da govorim modernim jezikom, više ili manje iz jezičkih razloga, jer su njegove pjesme morale biti uzorom novog književnog jezika, a iz razloga estetskih, jer je Vuk bio čovjek finog ukusa te je za neke pjesme dugo tražio 'dobrog pevača'». Murko smatra da je sve razloge izmjenama u jeziku pjesama Vukovih zbirki utvrdio Miklošić u raspravi o **Asanaginici**, a on sam u raspravi o pjesmi **Jakšići kušaju ljube**. Drugih dokaza nema pošto ne postoje izvornici za pjesme Vukovih zbirki I – IV.<sup>13</sup>

Odnos prema terenskoistraživačkom radu Murko je gradio na saznanjima koja je stekao u Arhivu Matice hrvatske. Ranije sakupljena građa, a posebno građa koja je sakupljena zaslugom Matice hrvatske, izvor je koji se ne može zaobići. Detaljnim uvidom u fond pjesama Salka Vojnikovića Murko je formirao vlastiti sud o obimu pjevačevog fonda, o mogućnostima pamćenja velikih epskih pjevača (Salko je saopćio 90 pjesama sa više od 80.000 stihova).

Murko je išao za epskom pjesmom od hrišćanske do muslimanske sredine pokazujući sve više i više interesovanja i za njenu instrumentalnu pratnju. Pokrenuo je problem žičanih instrumenata (postavio je pitanje: u kakvom odnosu stoje gusle i tambura) – jednožičanih i dvožičanih, te pitanje njihove starosti. Svakako je značajno da je na temelju ovih istraživanja uputio na veliki kulturni krug dvožičanih instrumenata koji treba istražiti.

<sup>11</sup> Vidi: Pavle Popović, *Noviji radovi o našoj narodnoj književnosti*. Misao knj. XL, 1932, str. 225–236. Uporedi: Walther Wunsch, *Matthias Murko und das Wiener Phonogrammarchiv*. Narodno stvaralaštvo, Folklor 1972.–1973, XI/XII, sv. 44–45, str. 127–128.

<sup>12</sup> Prilozi proučavanju narodne poezije, god. I, mart 1934., sv. 1, 2–5.

<sup>13</sup> I u Srbiji u kojoj je narodna poezija Vukovih zbirki tridesetih godina snažno zatirala usmene izvore, Murko je susreo znalce i pamtiocce tradicije koji su znali da postoje bolje inačice pjesama od onih koje je zabilježio Vuk.

U vezi s temom ovog rada potrebno je kazati da se pitanje Murkove metodologije terenskih proučavanja jasno izražava već u njegovim terenskim proučavanjima muslimanske epike u 1912. godini u pomenutim područjima istraživanja. Prije svega, Murko je svoja istraživanja, pa i ukupna istraživanja, usredotočio na tadašnje stanje epike kod Bošnjaka, imajući za komparaciju obavljena proučavanja kod pravoslavnih i katoličkih pjevača. Išao je za tim da prouči prisutnost epske pjesme i epskih pjevača u odabranim sredinama u trenutku u kome je vršio istraživanja. Posebno ga je interesovao fenomen širenja i prenošenja pjesama. Bio je blizu tezi koju i sama zastupam - da su muslimanski pjevači južnoslavenskog prostora, u Bosanskom pašaluku, kao i evropskoj Turskoj, istovremeno pjevali i stvarali nove pjesme o istim događajima i junacima, unoseći u njih različita tradicijska nasljedja. Pri tome treba imati u vidu da to nisu činili samo pripadnici islamske konfesije nego i drugih konfesija, kao i to da nisu pjevali samo Slaveni nego i svi ostali. Upravo obogaćen iskustvom ukupnih terenskih istraživanja Murko će u svom kapitalnom djelu (**Tragom...**), istaći jedinstvo repertoara bošnjačkih pjevača. Neosporan doprinos svjetskoj nauci o usmenom epu su njegove definicije regionalnih osobenosti bošnjačke epike, pri čemu ih uvjetuju veze s ostalim konfesionalnim odnosno etničkim zajednicama. A ove analize davale su rezultate samo s toga što su muslimanski pjevači ostali vjerni Tradiciji, odnosno praktikovali su osnovni uvjet njenog egzistiranja - usmeni način prenošenja. Veliki zbornici bošnjačke epike (Koste Hörmanna i Luke Marjanovića) pojavili su se previše kasno da bi narušili staru praksu, a i u trenutku kada su Bošnjaci imali novi povijesni poticaj za umjetničkim uobličavanjem svoje Tradicije, uključivanjem njihove domovine u njima stranu austro-ugarsku civilizacijsku cjelinu. Već nakon terenskih istraživanja 1912. godine Murko je konstatovao da je za jugoistok Bosne i Hercegovine (čitavo područje jugoistočno od Sarajeva), karakterističan **hercegovачki tip** epske pjesme. Godine 1913. Murko želi da na terenu odredi istočne granice tzv. **krajiškom tipu** bošnjačke epske pjesme. Isprepletenost tradicije različitih etničkih i konfesionalnih sredina u Hercegovini, pozicija epskog pjevača ovog područja, koji je čuvar i prenosilac često ukupne Tradicije, uticala je na Murka da paralelno izučava epiku kod sve tri konfesionalne grupe. Murko je ovdje zapazio da kršćanski pjevači pjevaju u muslimanskim kafanama, i obratno, da hrišćanski pjevači pjevaju uz Ramazan itd.

Tokom ovih proučavanja Murko je, uglavnom išao za snimanjem savremenog stanja, za sagledavanjem općih problema. Konstatovao je degradaciju epske tradicije u sjevernoj Bosni, jače prisustvo u dolini Bosne hercegovачkih, a slabije pjevača iz Krajine. U dolini Bosne konstatuje prodor gusala kao instrumenta koji prati epsku pjesmu. U odnosu na Bosnu, za koju generalno kaže da doživljava nazadak u čuvanju epike, ističe da ona još uvijek cvjeta u Hercegovini, a mnogo je muslimanskih pjevača kojima je još uvijek pjevanje epskih pjesama glavno zanimanje.

Okrećući se biologiji usmene epike Murko je iscrpnu pažnju posvetio socijalnim i kulturnim uslovima njene egzistencije, socijalnim sredinama koje su davale epske pjevače, samim pjevačima, učenju pjesama, odnosu pjevača i publike, profesionalizmu pjevača, životnim uvjetima koji su uticali na formu i oblik njihovih pjesama, udjelu individualnog i stvaralačkog u njima. Studirao je znalački pojavu svakog pojedinog pjevača. Pratio je uticaje koji su na njega imali njegova porodica, društvena sredina iz koje je poticao, kao i njegova vjersko-nacionalna grupacija.

Posebnu pažnju Murko je poklanjao ponovljenim snimcima istih odlomaka, stojeći na stanovištu da su za upoznavanje suštine narodne pjesme veoma važne varijante istih pjesama. Svoje zaključke on će kasnije produbljivati i iznijeti ih u svoja dva



kapitalna djela: proširenim pariškim predavanjima **La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX<sup>e</sup> siècle** i u knjizi **Tragom srpsko-hrvatske narodne epike**. Prvi citirani rad nesumljivo je Murkov naj sintetičniji tekst, koji karakterišu kristalno jasni stavovi. Tu se može posebno izdvojiti njegov stav o živoj epskoj pjesmi, koji je u izvještajima nakon putovanja 1913. bio ponekad nejasan i kolebljiv. Nakon studiranja vlastitih bilješki, boljeg i studioznijeg uvida u tekstove pjesama s novih terena iz 1924. i 1927. godine Murko je obrađivao svoje privremene izvještaje i produčio svoja gledanja na epiku ispitivanih područja.

Već od terenskih istraživanja obavljenih 1913. godine Murko više ni formalno ne istražuje samo muslimansku epiku, što se vidi i iz naslova njegovih izvještaja. Ipak, predavanjima koja je održao u Parizu, on je jasno pokazao da je uloga muslimanske epike u njegovim sudovima o životu epske tradicije veoma bitna. Stoga Murkove izvještaje s terena, posebno u ocjenama o životu i trajanju epske tradicije treba uvijek posmatrati paralelno s njegovim ocjenama iz pariških predavanja, kao i onim koje on izriče u tekstu **Neouvelles observations sur l'état actuel de la poésie épique en Yougoslavie**.<sup>14</sup> Iskustva s terena iz perioda 1930. do 1932. godine navela su Murka na zaključak da za desetak godina usmene epike više neće biti u selima (i njihovoj okolini) koja su smještena u blizini industrijskih centara, gdje je moderni način života u ofanzivi. Međutim, u predjelima koji su daleko od modernog načina života, gdje postoji živa usmena Tradicija, život epske pjesme je ne samo prisutan u Murkovo vrijeme nego će i nastaviti da traje još dugo.

Način Murkovog rada tokom putovanja 1930. do 1932. godine, s kratkotrajnim zadržavanjem u pojedinim mjestima (najčešće po jedan dan) više je usmjeren na upotpunjavanje već stečene slike o životu narodne pjesme, te na dovršavanje utvrđivanja njenog regionalnog rasprostiranja, nego na fundamentalna istraživanja, ili izučavanje određenih postavljenih problema.<sup>15</sup> Etnografsko-geografski pristup usmenom pjesništvu po etnografsko-geografskim zonama, kao metod u ispitivanju i izlaganju materijala, činio se Murku najprikladnijim, pa ga je zadržao i u obradi materijala prikupljenog u ovom periodu.

M. Murko je imao iza sebe bogato terensko iskustvo da u svoje djelo veoma kompetentno ukomponuje i rezultate svojih kabinetskih studija. Mnoge njegove ocjene su često veoma koncizne, ali besprijekorno tačne. Inače je Murko u djelu **Tragom...** previše kritičan prema svojim prethodnim radovima, naziva ih «ponajviše privremenim izvještajima», a smatra da djelom **Tragom...** prvi put predaje «potpun materijal» na kome zasniva svoje poglede i zaključke.<sup>16</sup>

Među briljantna otkrića o specifičnostima regionalnih epika spadaju njegove ocjene o muslimanskoj epici Novopazarskog sandžaka, premda iskazane koncizno, kao da su rezime obimne studije. Po M. Murku muslimanska bošnjačka poezija Novopazarskog sandžaka čini cjelinu, bez obzira na slijevanje različiti tradicijskih tokova u ovo područje.<sup>17</sup> Dug vijek muslimanske epike ovdje Murko vidi u dugo zadržanom feudalnom načinu

<sup>14</sup> Revue des études slaves XIII, 1933., 16–50 i u knjizi **Tragom ...**.

<sup>15</sup> Sam Murko kaže da je glavni zadatak njegovog djela **Tragom ...** da pruži u granicama mogućnosti vjernu sliku stanja narodne epike na područjima koje je obišao u periodu od 1930. do 1932. (**Tragom ...** I, 17).

<sup>16</sup> Citirano djelo, **Tragom ...** str. 17.

<sup>17</sup> M. Murko, **Tragom ...** I, str. 93–100. Epiku Sandžaka Murko je zanimljivo prikazao u 12 tabli fotografija i s objašnjenjima koja ih prate u studiji **La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX<sup>e</sup> siècle** (poglavlje III: *La vie épique dans l'ancien sandžak de Novi Pazar*).

života, kao i u natjecanju njihovih pjevača i kazivača s hrišćanskim. Veoma je interesantno Murkovo zapažanje o odnosu sandžačkih pjevača prema svojim pjesmama. Dok, s jedne strane, pleme Kuči, pjeva pjesme koje su već objavljene, dotle se »u Dukadžinu u Sandžaku« pjevaju pjesme za koje ne znaju da su već objavljene.<sup>18</sup> Za Novopazarski sandžak, ističe Murko, vrijedi isto što i za druge ispitivane krajeve – da su muslimani kao konzervativniji živalj sačuvali epiku bolje nego hrišćani.<sup>19</sup> Dvojezični pjevači bošnjačkih i arnautskih pjesama zadržali su živo sjećanje na slijepog pjevača Ćor-Husu – ostavljajući u Murkovim opisima snažne slike vitalnih epskih područja Novopazarskog sandžaka.

Svakako je veoma značajno da je Murko označio još jednu geografsku i povijesnu epsku cjelinu, ali koja više, kao takva, nesumljivo ne egzistira. To je metohijsko područje muslimanske južnoslavenske epike (Peć, Prizren, Đakovica, Orahovac).<sup>20</sup> Kao krajnju južnu granicu muslimanske epike odredio je Bar u Crnogorskom primorju. Posljednjim putovanjima (1930. i 1931. godine) ostvario se Murkov plan da posjeti istočnu Bosnu. Za istočnu Bosnu, kao i Novopazarski sandžak, on će otkriti da u njoj još uvijek ima dosta muslimanskih pjevača. I ovdje je konstatovao, kao i na drugim mjestima, da muslimanski pjevači, u odnosu na pravoslavne i katoličke, više čuvaju epsku tradiciju. Ovom prilikom on je popunio svoja znanja i svoje pretpostavke o značaju i udjelu viših muslimanskih krugova, posebno onih plemićkih, u formiranju cjeline koju nazivamo muslimanskom epikom. Murko je zapazio promjene koje su se zbile u muslimanskoj begovskoj sredini nakon agrarne reforme koja je dovela do osiromašenja muslimanskog društva u cjelini. Zanimljive su i Murkove konstatacije o poistovjećivanju ruralne i urbane sredine pojedinih područja istočne Bosne (Rogatice). Ono se reflektuje u odnosu prenosilaca Tradicije prema usmenoj tradicionalnoj pjesmi.

Podatke o mnogim pjevačima Murko je dopunio fotografijama u posebnoj, drugoj knjizi djela **Tragom...**, dok je za neke pjevače donio samo fotografije. Foto-snimci mnogih pjevača dati su u radu **La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX<sup>e</sup> siècle.**

Nakon što je dovršio ukupna terenska istraživanja Murko 1934. godine preporučuje južnoslavenskim stručnjacima koji proučavaju epiku da nastave sa terenskim radom, smatrajući ga nužnim, uz onaj kabinetski. Kada je riječ o muslimanskoj epici, Murko smatra da veću pažnju zaslužuju muslimanski pjevači iz Hercegovine i Crne Gore, kao manje poznati. Novopazarski sandžak i staru Srbiju preporučuje kao područja koje treba posebno terenski istražiti, jer su upravo muslimanski pjevači iz tih krajeva ostali potpuno nepoznati.<sup>21</sup> Murko je ukazao i na propuste nebilježenja brojne grupe muslimanskih pjesama o sukobima Muslimana sa njihovim ratnim protivnicima iz 19. i 20. vijeka.<sup>22</sup>

Osnovni predmet Murkovih interesovanja jesu život epske pjesme, suština njene pojavnosti i njenog trajanja. Murko ih ispituje kroz različite vidove njihovog manifesto-

<sup>18</sup> M. Murko, *Tragom ...*, I str. 283.

<sup>19</sup> Isto, str. 37.

<sup>20</sup> Isto, str. 101–103.

<sup>21</sup> Zanimljivo je da Murko i u knjizi *Tragom* srpsko-hrvatske narodne epike (str. 282) izražava svoje začuđenje što u Novom Pazaru još nitko nije sakupljao narodne pjesme, posebno muslimanske. Teško mi je povjerovati da je Murku ostalo nepoznato koliki je bio njegov uticaj na M. Parryja i njegove sljedbenike, te da je Milman Parry svoga najboljeg epskog pjevača Avdu Mededovića susreo u Novom Pazaru, a da će se dvije godine nakon njegove smrti pojaviti iz štampe zbirka muslimanske epike Milmana Parryja s tekstovima iz Novog Pazara. Konačno, Murko je bio u dijelu Novopazarskog sandžaka 1930., a Milman Parry u Novom Pazaru 1934.

<sup>22</sup> M. Murko, Nekoliko zadaća u proučavanju narodne epike, str. 3.



vanja i potvrđivanja. Sukcesivno ih prati od prvog rada, oslanjajući se, pri tom, najviše i najčešće, na one primjere koje mu je nudila muslimanska epika. Čitav taj kompleks pitanja Murko je povezo u prvom i osnovnom poglavlju citirane studije **La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX<sup>e</sup> siècle** kome je dao naslov: **Introduction-historique: Les chanteurs et leurs poèmes épiques**. Bećir Islamović i redom pjevači Luke Marjanovića, zatim čitava galerija različitih južnoslavenskih pjevača, kako muslimana, tako i hrišćana, poslužili su Murku u rješavanju problema koji je naznačio naslovom pomenutog poglavlja. Konačno je riješena misterija o narodnom pjevaču, sada se zna da su prenosioci usmenih pjesama veoma nadarene osobe patrijarhalne civilizacije, rasute po selima, ali i gradovima.<sup>23</sup> Ima ih među svim staležima i svim profesijama. Na selu su većinom zemljoradnici, a u gradu zanatlije, bilo ih je iz redova pastira i hajduka. Murko dalje navodi da su i u njegovo vrijeme neki među njima pripadali najotmjenijoj muslimanskoj gospodi, sveštenstvu itd. Osim amatera među pjevačima je bilo i onih koji su uistinu profesionalni pjevači, i takvih je bilo posebno među muslimanima u sjeverozapadnoj Bosni i dalje prema jugu. Ranije je izrazitih profesionalnih pjevača bilo više. Putovali su po plemićkim dvorovima muslimanskih feudalaca i bivali tu sedmicama da bi razveselili domaćina i goste.<sup>24</sup> Istaknuti begovski pjevači bili su veoma ponosni, svjesni svojih vrijednosti, ističe Murko.<sup>25</sup> Mnoga muslimanska gospoda izdržavala je svoje privatne pjevače, ponekad čak hrišćane. "To su bile sluge većeg ranga ili vojnici, naročito podoficiri kao što su komandiri voda i bajraktari; kod Ded-age Čengića, sina Smail-age Čengića, čiju je smrt opjevao hrvatski pjesnik Ivan Mažuranić u jednom poznatom epu, bio je u drugoj polovici zadnjeg vijeka jedan takav pjevač koji je imao čin komandanta" - navodi Murko. Upravo na tim "ostacima muslimanskih tradicija" Murko gradi predstavu o tome na koji je to način živjela usmena epska poezija u prošlim vijekovima "čak i ako ne znamo da je ona bila njegovana kod srpskog bosanskog i hrvatskog plemstva".<sup>26</sup> Istraživanjima u godinama 1930. i 1932. Murko je konstatovao opadanje broja profesionalnih pjevača. S druge strane, pojava još uvijek snažno prisutna i u to vrijeme bila je da su se pjevači različitih konfesija rado slušali. Murko smatra da su dužina pjevačeve pjesme i broj pamćenih pjesama veoma bitni u karakterizaciji pjevača, i on im prilazi iz aspekta homerskog pitanja. Ističe da pjevačevi odgovori na pitanje koliko pjesama zna - neječešće iskazati brojevima 30 ili 40 - nisu pretjerani, te podsjeća da je Marjanovićev pjevač Salko Vojniković saopćio 90 pjesama, a one ukupno iznose 80.000 stihova - "otprilike dvostruko više od **Ilijade** i **Odiseje** zajedno, budući da su deseterci kraći od heksameta, a broj stihova tri puta veći".

<sup>23</sup> U narodu se oni zovu i 'pjevači' (pjevač, piva), njihovo književno ime guslar (*svirač* na guslama, u narodu obično *guslač*) rijetko se upotrebljava i sem toga je netačno, pošto se jedan veliki broj pjevača ne prati sa guslama, kaže Murko.

<sup>24</sup> Naravno tu sliku epskih pjevača Murko dopunjuje u knjizi *Tragom ...*: "Na svojim prvim putovanjima - kaže Murko - zabilježio sam vrlo zanimljive ostatke bosanskog feudalizma i u epskom pjesništvu: bogati begovi i age imali su stalne pjevače ili su ih izdržavali čitave mjesece i bogato ih nagrađivali /kod Murka nap. 67; Bericht I, 25-27; II, 11-12; 20, 45-47/. I na poslednjim putovanjima imao sam još prilike razgovarati sa savremenicima ovakvih epskih vremena i pokupiti od njih vrijedne vijesti, koje dajem djelimično i potanje kao svjedočanstvo prošlih vremena ..." (*Tragom ...*, I, 362).

<sup>25</sup> Kao primjer pravog gospodskog pjevača Murko navodi Čor-Husa Husovića iz Sandžaka (*Tragom ...*, I, 363).

<sup>26</sup> "Za mene nema sumnje - kaže Murko - da sadašnja epska narodna poezija proističe, kao i najveći dio narodne umjetnosti uopće (npr. nošnje) iz najviših hrišćanskih i muslimanskih društvenih sredina, ali tokom vijekova ona se razvijala svojim vlastitim putevima" (M. Murko, *Epska narodna poezija u Jugoslaviji početkom XX vijeka*. U knjizi: *Narodna književnost Srba, Hrvata, Muslimana i Crnogoraca*, str. 163/164.) Izbor kritika. Sastavljači: Buturović Đenana, Palavestra Vlajko, Sarajevo 1974.

Murkov doprinos nauci o usmenom pjesništvu - želim posebno naglasiti na kraju ovog izlaganja - sastoji se u utiranju puta teorijskom osvjetljenju kategorije **usmenosti**, a zatim u identifikaciji regionalnih usmenih epskih posebnosti, te dosljednom praćenju muslimanske južnoslavenske epike, ne kao izolovane pojave već, naprotiv, kao pojave snažno povezane s epikama ostalih južnoslovenskih naroda istog jezika, koja je bila izvor i inspiracija njegovom naučnom radu, a i dokaz njegovih naučnih teorija. Upravo činjenica što će njegov naučni put inspirisati američkog naučnika - homerologa, Milmana Parryja, kao i činjenica da će Milmana Parryja na tom putu istom nastaviti da slijedi američki naučnik Albert Lord, dokazi su također, istinske naučne vrijednosti Matije Murka. Pojave koje dokazuju, potvrđuju kategoriju usmenosti Murko je uporno pratio i na terenu i studijski. To je prije svega pitanje izmjena u pjesmi ili izmjena pjesme, od kazivanja do kazivanja, od kazivača do kazivača. A to je zapravo i pitanje pjevača i njegovih verzija.<sup>27</sup> Murku je uspjelo da odgonetne složenu i višestruku ličnost pjevača: pjevača stvaraoca, pjevača umjetnika, pjevača tradicionaliste, pjevača glumca - sve istovremeno. Saopćavanje, pjevanje, praćeno je fizičkim naporom, jer pjevač pjeva čitave sate, pa i cijelu noć, najčešće u prisustvu auditorija. Murko postavlja pitanje i daje odgovor koji će i veliki naučnik Alber Lord ukomponovati u svoju **usmenu teoriju**, u **teoriju usmenosti**. «Može li sebi neko predstaviti šta je pjevanje dugih poema bez greške u sadržini, u besprijekornim poetskim stihovima, sa najvećom brzinom? To je jedino moguće pjevačima koji ne uče napamet poeme, riječ po riječ, već ih svaki put ponovo stvaraju, u briljantnoj improvizaciji, zahvaljujući svome znanju jezika i poezije.<sup>28</sup> Murko je veoma precizan i dosljedan svojim ukupnim istraživanjima kada upotrebljava sintagmu znalci tradicije a da bi pojasnio njenog prenosioca, pjevača. A znalci tradicije su, kako kaže Murko, posebni, odabrani i talentirani pojedinci.

Konačno Murko kao ni jedan naučnik do naših vremena, u ocjeni muslimanske epike, nije u tolikoj mjeri povezao njene osobenosti s povijesnim putem južnoslavenskih Muslimana, posebno bosanskih. I ono što nesumnjivo nije niko drugi u oblasti duhovne kulture - to je posmatranje ove epike na prostoru širih i dubljih kulturno-historijskih i geografskih međuveza.

Možda bi se moglo postaviti pitanje: nije li prodor naučnih rezultata američke homerološke škole, s Albertom B. Lordom na čelu, potisnuo Murkov značaj za svjetsku i našu nauku u proučavanjima usmene tradicionalne epike. Ako pratimo evropsku nauku, onda ćemo vidjeti da je Murko prisutan u teoretskim raspravama i sintezama o epskoj tradiciji, u historijama svjetskih književnosti naporedo s M. Parryjem i A. Lordom (u radovima Gerharda Gesemanna, A. Vaillanta, Aloisa Schmausa, J. Rychner, A. Leskya i dr.) već od dvadesetih godina do sredine šezdesetih godina našeg vijeka. Konačno, koliko je, uopšteno uzevši, neosporna teorija usmenosti (usmena teorija) Alberta B. Lorda uticala na proučavanja usmene južnoslavenske književnosti Bošnjaka, Srba, Hrvata i Crnogoraca, južnoslavenskih naroda zajedničkog jezika? Murko je uticao na generaciju istraživača usmene književnosti u južnoslavenskoj nauci, istraživača

<sup>27</sup> Rad sa usavršenim fonografom Bečke Akademije, na već pominjanim putovanjima potvrdio je u dva navrata i više kazivanja različite tekstove iste pjesme. Murko je nakon novih terenskih iskustava i obnavljanja eksperimenata došao do zaključka: «Za mene je u buduće jasno da su štampane pjesme, koje danas imamo, pjevane jedan jedini put ili, tačnije, diktirane, i to u vrijeme kada su zapisivane. Zbog toga su uzaludni svi pokušaji da se obnovi neka pjesma u njenoj originalnoj formi». (M. Murko, Epska narodna poezija u Jugoslaviji ..., str. 167).

<sup>28</sup> M. Murko, Isto, str. 169.

okupljenih oko beogradskog časopisa **Prilozi proučavanju narodne poezije**, i neki među njima su svojim djelom učinili moderan prodor u tradicionalne romantičarske studije o -narodnoj- književnosti. Međutim, od šezdesetih godina 20. vijeka jugoslavenska nauka o usmenom stvaralaštvu snažnije se veže za romantičarski estetiizam. Drukčiji pristupi su dio naučnih proučavanja u sklopu folkloristike i etnologije, i uz napor zastupaju širu i snažniju primjenu teza, koje je utemeljio Murko u valorizaciji dijela naslijeđa koje zovemo usmenom tradicionalnom epikom. U istom procjepu naučnih kretanja našla se i teorija usmenosti A. Lorda na teritoriji naroda donedavne jugoslavenske zajednice.

*Povzetek*

### **Prispevek Matije Murka k proučavanju južnoslovenske epike**

Matija Murko je prvič krenil na strokovno potovanje po Balkanu že leta 1913 in se sem vračal vse do leta 1932. Skoraj 23 let je v tujih strokovnih časopisih objavljval članke in razprave o izsledkih svojih terenskih raziskav. Leta 1951 je v Zagrebu izšla njegova knjiga *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*.

V svojem kulturno-antropološkem pogledu na ustno slovstvo je bil Murko prvi v evropski strokovni javnosti, ki je ustvaril osnovne znanstvene pogoje za celovito sliko življenja ljudske epike. Analiziral je vse pojave in vidike ljudskega pesništva južnih Slovanov, ob tem pa v sklopu srbske in hrvaške epike opozoril na poseben segment – na muslimansko epsko tradicijo. Murkov prispevek k znanosti o ljudskem pesništvu je v utiranju poti teoretični osvetlitvi kategorije ustnosti, potem pa še sama identifikacija regionalnih epskih posebnosti. Za avtorico je sila pomembno še Murkovo odkrivanje in spremljanje muslimanske epike, ki jo Murko ne vidi kot izoliran pojav, ampak kot pesništvo, ki je tesno povezano s srbskim in hrvaškim. Avtorica je prepričana, da je bilo prav Murkovo delo podlaga drugim tujim raziskovalcem Balkana, npr. ameriškemu homerologu Milmanu Parry-ju, ki mu je nekoliko pozneje sledil še Albert Lord.



*Terenska ekipa: Zmaga Kumer, Marija Šuštar in Valens Vodušek v Loškem potoku septembra 1956. – Foto arhiv GNI*

---

Tanja Perić-Polonijo  
**Balada - prijelazni usmenoknjiževni oblik\***

---

*Delo govori o književnoteoretičnih problemih klasifikacije ljudske balade kot prehodne oblike ljudskega slovstva. Ugotavlja, da imajo prehodne oblike pomembno vlogo v klasifikaciji ljudskih lirskih pesmi ter da je treba pri njihovem določevanju odgovoriti na številna vprašanja, vezana na takoimenovane osnovne oblike. Predlaga tak opis balade, ki bi omogočal kar najbolj natančno določanje posamezne ljudske pesmi kot balade ali kot lirске balade, ki pripada zvrsti lirskih pesmi s posameznimi elementi balade.*

*The author speaks about theoretical problems of classifying folk ballads as transitional forms of folk narrative, maintaining that transitional forms have an important role in the classification of folk lyrical songs. Their classification, however, stipulates answers to numerous questions concerning the so-called basic forms. Suggested is the description of the ballad which would enable an exact classification of a folk song either as a ballad or as a lyrical ballad belonging to the type of lyrical songs with ballad elements.*

U ovom slavljениčkom broju sudjelujem s temom o klasifikaciji balada u koju sam ugradila i spoznaje stečene čitanjem i uvažavanjem radova dr. Zmage Kumer upravo s područja baladnoga pjesništva. Stoga, s osobitim štovanjem rada dr. Zmage Kumer, zahvaljujem na pozivu za sudjelovanje uz iskrene čestitke slavljениci.

**1.**

Poznato je da u usmenoj književnosti pojedine pjesme, odnosno usmenoknjiževni oblici, postoje kao zasebne cjeline, a ideja o njihovoj pripadnosti nekoj većoj skupini (zbog sličnosti u postupcima ili u temama) nije posebno izražena. U usmenoj književnosti svi književni oblici postoje ravnopravno (klasificiraju se često prema namjeri, prema prilici u kojoj se izvode itd.), tako možemo reći da pojava tzv. epsko-lirskih pjesama

---

\* Ovom radu prethodi rad u zborniku *Ballads and other Genres* pod naslovom "The Ballad and the Lyric Poem", objavljen 1988. g., str. 41-51.

kao što su balade, nije posljedica miješanja dvaju drugih žanrova, nego one od početka postoje kao zasebna skupina s vlastitim karakteristikama.<sup>1</sup>

Ako su pak književni žanrovi/vrste sredstva komunikacije (bili oni pisani ili usmeni), onda oni postoje samo u sustavu i smatramo da samo sustav koji se može analizirati prema dominantnim funkcijama može biti uporište u određivanju pojedinih književnih žanrova i u izgradnji nekih njihovih pojedinačnih teorija. U suprotnom, često se događa da analiza *odnosa* između književnih žanrova bude u pozadini razmatranja, odnosno, česta je sklonost da se svi «nezgodni» problemi prijelaznih i miješanih žanrova rješavaju tek imenovanjem. To je vidljivo i u odnosu balade i epske pjesme: npr. ako su balade odredive kao kraće jedinice pripovjednih pjesama s osnovnom strukturom – ekspozicija, zaplet i rasplet (čemu se još može dodati npr. dominacija naracije kao razlike prema lirskoj pjesmi), onda je «prijelazni oblik» žanrovsko određenje balade. Ali, moramo napomenuti, to nisu samo prijelazi koji postoje između dvije određene grupe – epskih i lirskih pjesama.

Ako se složimo da je *odnos* epske pjesme i balade (ili lirске pjesme i balade) presudan za teorijsko određenje balade, odnosno, ako usmenoknjiževne žanrove promatramo kao splet uzajamnih odnosa, balada onda i postoji jedino «u odnosu» prema epskoj i lirskoj pjesmi. Balada kao usmenoknjiževni žanr ne postoji tako poslije epske pjesme (ili prije), a u odnosu prema lirskoj pjesmi događa se ponekad da balada prethodi lirskoj pjesmi, odnosno da poneki fragmenti balada budu tako zaokruženi da figuriraju kao zasebne lirске pjesme.<sup>2</sup>

Međutim, ne radi se samo o tome da svaka teorija književnih žanrova mora voditi računa o odnosima između pojedinih književnih žanrova, nego se radi o tome da je upravo *sustav odnosa nadređen svojim elementima*. Kao što su upravo odnosi stabilniji i određeniji od supstancijalnih elemenata u žanru zvanom npr. balada, opći odnosi unutar sustava svih književnih žanrova stabilniji su i lakše odredivi od izolirano uzetih pojedinačnih žanrova koji se jedino s aspekta načelne izolacije i mogu supstancijalno odrediti. Tako tek uvjetna shema: *epska pjesma – balada – lirska pjesma* npr. može poslužiti kao okosnica za razmatranje relativno stabilnijeg sustava književnih žanrova koji se može pratiti na širem europskom prostoru od najstarijih podataka do našeg doba. Ova shema na ovom mjestu ne uključuje neke druge bitne odnose, kao npr. odnose između usmene i pisane književnosti, ali ona ima tu metodološku prednost što dozvoljava i objašnjava moguće supstitucije: kada sustav «dozvoli» npr. opoziciju između epike i lirike, te opoziciju između pripovjednih i nepripovjednih pjesama, kao balada moći će se odrediti čitav niz pjesama koje se različito tematski i kompozicijski izgrađuju (na temelju čega postoje npr. razlike između balade i romance).

<sup>1</sup> Za hrvatsku folklorističku tradiciju unutar koje balade zauzimaju važno mjesto značajne su radove o baladama pisali, ili su ih unosili u svoje zbirke, mnogi skupljači i istraživači: S. Vraz, I. Kukuljević, Vuk Karadžić, F. Kurelac, V. Jagić, A. Šenoa, F. Kuhač, K. Štrekelj, F. Mikuličić, B. Bogišić (o bugarsčicama), F. Marković i drugi. Među novijim istraživačima tu su V. Žganec, S. Stepanov, O. Delorko, M. Bošković-Stulli, S. Delić, M. Maglajlić (Sarajevo), H. Krnjević (Beograd), te svakako valja istaknuti slovenske folkloriste: Z. Kumer, V. Vodušek, M. Matičetov. Pored navedenih autora, ovdje svakako moramo spomenuti i kolekciju koju je u pet tomova pripremio F. J. Child (1882–1898, I–V) i koja je stekla međunarodni značaj po objavljenim baladama i grupiranim prema određenim motivima. (Child, 1965).

<sup>2</sup> Mnogi se takvi primjeri mogu naći u rukopisnim i objavljenim zbirkama Olinka Delorka koji je svojim rafiniranim pjesničkim senzibilitetom uspio u «krnjim» zapisima, ili kazivanjima, prepoznati i osjetiti lirsku cjelinu. (Vidjeti mnoge primjere u Delorkovim knjigama *Hrvatske narodne balade i romance 1.* (1951) i *Zlatna jabuka II:* (1956) npr. *Teško ranjeni brat*, Delorko II, br. 99, str. 131; *Sama sebi ruke odrezala*, Delorko II, br. 57, str. 79; *Teško je u tamnici*, Delorko II, br. 31. *Saračeva Mara*, Delorko I, br. 16, str. 31. i td.)



Kao balade funkcioniraju: a) sasvim kratke pjesme s jakim poantom, b) kratke «slike» s izuzetnom atmosferom koje nemaju nikakav osobit «obrat» u radnji (lirske balade) i c) dulje pripovjedne pjesme s izrazito naznačenim pripovijedanjem i dramatičnom radnjom (epske balade).<sup>3</sup>

## 2.

I ovdje smo često svjedoci terminološke zbrke: pitanje *što je balada* ostaje otvoreno i nakon analize njezina naziva i njezina pojma. S druge strane, početi od nekog pojma balade čini se načelno pogrešnim., jer nas deduktivna metoda neće dovesti do rezultata, odnosno do određenja balade kao žanra. Zanima nas što su opća obilježja balade, a što osobine nekih žanrova koji se mogu shvatiti kao podvrste balada, što su, dakle, bitne *žanrovske* osobine, a što su za žanr nebitne - premda možda opet za uže određenje žanra presudno važne - osobine koje pripadaju podvrsti ili čak možda individualnosti pojedinog ostvarenja.<sup>4</sup>

Balada se često razmatra jednom na razini pojedinačnih (povijesnih) ostvarenja, a drugi put na razini općih određenja kraćeg stihovanog žanra. Osnove takvih razlika u razinama valja utvrditi u postupcima klasifikacije. Neslaganja i nesporazumi, naime, nastaju uvijek oko osobine balade u postupku klasifikacije: jednom su osobine suviše «uske», a drugi put suviše «široke» - pjesma je «preduga» za baladu, druga je, pak, «prekratka» za baladu.

Pretpostavimo tako da baladu treba najprije odrediti prema epskoj pjesmi, zatim prema lirskoj pjesmi, a na kraju i prema pjevanim oblicima.

Određenje prema epskoj pjesmi stavlja u prvi plan problem duljine i kratkoće. Jasno je pritom da se dužina i kratkoća ne mogu dovoljno jasno kvantitativno odrediti, a jasno je i to da dužina i kratkoća književnog djela izravno izazivaju promjene u kompoziciji, pa zatim i u svim ostalim strukturnim elementima kao što su izbor teme, motivacija, izbor likova i njihova karakterizacija i sl. S obzirom na svrhu važno je napomenuti: ako su književni žanrovi neka konvencionalna sredstva za prenošenje određenih informacija, time nije rečeno da značajnsku ulogu u njima ima samo tematika. Radi se samo o tome da ni samo tematska, niti samo kompozicijska, odnosno neka oblikovna dimenzija djela, nemaju presudno značenje ako se promatraju odvojeno. Samo cjelina ima neku svrhu u sustavu komunikacije, a ta se svrha u odnosu balade prema epskoj pjesmi može najprije odrediti kao *ograničenje* i *sažimanje* prema *razradi*. Naravno, možemo se zapitati: što je to što epska pjesma razrađuje na dugo i na široko, a balada (ili lirski pjesma) sažima i ograničava? I prije odgovora na takvo pitanje valja naglasiti da dužina epske pjesme znači kako književno djelo jednog određenog žanra obrađuje vlastitu temu tako da je nastoji do kraja prikazati, *iscrpati*. To znači da epska pjesma mora biti duga jer se ono što se njom želi reći uvijek obrađuje tako da samo jedan aspekt pripovijedanja o događaju nije dovoljan, da ni jedan pojedinačni događaj ne može obuhvatiti cjelovito događanje, da ni jedan lik ne može sam sebe dovoljno okarakterizirati, dakle, epska pjesma mora reći sve

<sup>3</sup> Primjeri: Delorko II (1956): a) *Zamrznuti svatovi*, br.90 i b) *Trešnja* (Potres) br. 80; Krnjević (1973): a) *Nesretni svatovi* br. 24, b) *Kad Vilići seku udavaše* br. 25; Fortis/Delorko I (1951) *Asan-agimica* br. 21.

<sup>4</sup> Da li su, recimo, u spominjanim Delorkovim zbirkama, balade npr. i pjesme koje nemaju neki od navedenih kompozicijskih dijelova, ili one zapravo nisu balade nego neki drugi književni žanrovi, npr. lirske pjesme koje su «slučajno» ušle u zbirke? Analizom odnosa strukture i funkcije svake pojedine pjesme moći ćemo odgovoriti na to pitanje u postupku klasifikacije i zaključiti da Delorko proglašava baladama i one lirske pjesme koje imaju baladni karakter, dakle, čiji je način obrade teme baladni.

o temi što se može reći (naravno, sve što je relevantno za umjetničku obradu teme). *Epska pjesma stoga prihvaća naraciju kao dominantan postupak*. Činjenica da epska pjesma razrađuje vlastitu temu može biti njezina prednost, ali i nedostatak u prenošenju nekih određenih sadržaja; epska pjesma može uspješno pričati o događajima i donositi opće zaključke, ali ne može podjednako uspješno iskazati čuđenje i viđenje nekih životnih detalja koji se opiru analizi i pripovijedanju i svim oblicima razrade (prepoznajemo ovdje lirске teme). Stoga epska pjesma bira određene teme, često drugačije od balada i lirskih pjesama. Dakle, zbog kratkoće, balade i lirске pjesme imaju nešto drugačiji izbor tema čija obrada zahtijeva bitno skraćivanje koje se postiže ograničavanjem i sažimanjem. Naravno, odnosi se to načelno na istu tematiku – balada (i lirska pjesma) traži i nalazi svoja žanrovska obilježja u tome što ograničava širinu razrade teme prisutnu u epskoj pjesmi i što nastoji maksimalno sažeti ono što je u epskoj pjesmi prisutno uvijek samo kao jedan element njezine cjelovite složene strukture.

Moglo bi se tako reći da epska pjesma usmjeruje baladu. Dakle, u odnosu prema epskoj pjesmi, svrha je balade ograničavanje i sažimanje. Epska pjesma, dakle, razrađuje čovjekovu sudbinu, a u odnosu prema takvoj razradi funkcija balade zastaje na trenutku, na slučaju, na fragmentu i ne insistira na povezivanju pojedinačnih trenutaka ni slučajeva. I epska pjesma i balada mogu se shvatiti kao *opozicija* između cjelovitosti i fragmenta, općeg i pojedinačnog, kao opozicija između razrade s jedne strane i sažimanja i ograničavanja s druge strane. Temeljni je postupak pri tome za baladu (i za lirsku pjesmu prema baladi) svakako *ograničavanje* jer ono zahvaća i samu tematsku osnovicu djela. Možemo reći da balada (odnosno lirska pjesma još više) «nema vremena» da uđe u razradu likova i u nizanje događaja, a možemo reći da balada (i lirska pjesma) i nema potrebu za takvom razradom i nizanjem jer je njena svrha ograničavanje na jedan središnji lik i na jedan izuzetan događaj. Balada (i lirska pjesma) tako bira druge teme u odnosu na epsku pjesmu i drugačije ih oblikuje jer u baladi sam postupak ograničavanja «ima značenje»; on je pogodan za prenošenje upravo određenih «književnih iskustava». Strogost izbora više obavezuje u lirskoj pjesmi u kojoj pjevač ne može tako lako ispravljati manje nedostatke svog pjevanja (kazivanja) kao što se u epskoj pjesmi može kombinacijom i gomilanjem efekata; uz ograničavanje liričar se mora služiti i sažimanjem.

Balada će biti uspjela ako se oblikuje kao zasebna cjelina, određena početkom, sredinom i krajem, pa bi puko ograničavanje na samo jedan lik i/ili događaj teško moglo dati dojam cjelovitosti. I takvi su slučajevi načelno mogući, ali tada se umjetnički dojam može postići jedino u onim slučajevima kada je izuzetnost samog događaja ili karaktera, dovoljna da izazove takav efekt začudnosti kakav može nadoknaditi gubitak koherencije izazvan odsustvom početka ili kraja. Tada će to biti *lirska balada*.<sup>5</sup>

Prirodno je stoga, kad je riječ o baladi, da se postupak ograničavanja ne provodi do krajnjih granica koje bi baladu dovele do lirске pjesme. Ograničavanje u baladi uvijek je u funkciji *pripovijedanja*, «pričanja priče», a pripovijedanje zahtijeva strukturu: početak, sredina, kraj; odnosno, kompozicijsku shemu: ekspoziција, zaplet, rasplet.

Odlike žanra balada će zadržati pomakom prema produžavanju pripovijedanja a ne prema skraćivanju, a «opasnost» da prijeđe u epsku pjesmu rješavat će sažimanjem. Tako su zapravo ograničavanje i sažimanje u svojevrsnoj dijalektičkoj povezanosti.

<sup>5</sup> Možemo to pogledati na primjeru lirске balade *Zamrznuti svatovi* (Delorko II, (1956) br. 90, str. 121) u kojoj nema ni uobičajenog početka ni završetka koji se nalaze u svim duljim primjerima te balade.

Takoder, ovdje upozoravamo i na **bugaršticе**, usmene pjesme dugoga stiha koje nose obilježja, prije svega stilska, epskih pjesama i balada. (Vidjeti o tome rad Maje Bošković-Stulli, 1988, 27–40).

Postupak sažimanja zapravo je redukcija naracije i karakterizacije na samo bitne elemente priče i bitne karakterne crte likova – time se balada približava i strukturi *drame*. Premda se ovdje ne bavimo tim odnosom, ipak smatramo korisnim da i na to upozorimo.<sup>6</sup>

### 3.

Kada govorimo o odnosu balade i lirске pjesme<sup>7</sup> onda se ta opozicija može promatrati kao opozicija balade i epske pjesme prema lirskoj pjesmi. Baladu i epsku pjesmu udružuje pripovijedanje – one su pripovjedne pjesme, dok je lirska pjesma sazdana samo od doživljenog aspekta koji svaku naraciju i opis zamjenjuje sugeriranjem i nagovještajem. Insistiranje na isključivo poetskim elementima izraza može se u baladi doživjeti samo kao «otklon» od sheme koji bi proveden do kraja odveo baladu u lirsku pjesmu. Razlika između balade i lirске pjesme nije zapravo razlika između dva oblika usmenih pjesama koji bi se mogli odrediti duljinom i kratkoćom. Kratkoća lirске pjesme koja upućuje na fragmentarnost, prisiljava lirsku pjesmu na traženje efekata koji će jače intenzivirati značenjsku ulogu *zvukovne organizacije stiha*, ili će obogatiti asocijacije koje proizlaze iz brojnih mjesta neodređenosti<sup>8</sup> – a takva su mjesta u baladi ona mjesta koja su nastala kao rezultat sažimanja, odnosno redukcije. To su *lirska mjesta u baladama*.

Naravno, lako je ustvrditi da u baladi preteže naracija a u lirskoj pjesmi sažeto iznošenje nekog osjećaja ili neke ideje. Problem je, međutim, u tome što nitko neće lirsku pjesmu shvatiti samo kao sažeto iznošenje osjećaja a baladu kao sažeto pripovijedanje. Sličnosti i razlike balade i lirске pjesme valja i ovdje tražiti u svrhama i u načinima njihova funkcioniranja u žanrovskim sustavima a ne u opisu svojstava prema kojem ponekad neka lirska pjesma i nije bitno različita od balade i obratno.<sup>9</sup> Odgovor na to pitanje i nije tako jednostavan i lagan kao što se to čini zbog tradicije i navike. U tim se slučajevima radi o nekim «prijelaznim oblicima» pa se ponovo vraćamo na problem odnosa prijelaznih oblika – balade i epske pjesme i pokušaj funkcionalnih razgraničavanja koja vode do pitanja o svrhama balade i lirске pjesme. Baladu i epsku pjesmu te baladu i lirsku pjesmu, možemo promatrati kao «paralelne» žanrove, kao žanrove koji se razlikuju najprije u izboru grade, a zatim u obradi. Kada promatramo baladu i epsku pjesmu balada bira gradnju iz svakodnevnog obiteljskog života, odnosno nečega što je već predstavljeno kao sâm život, dok epska pjesma uzima često povijesne događaje, bitke, sve ono što je više okrenuto društvenom životu.

U razlici balade i lirске pjesme naziru se dvije dimenzije: jedna zahvaća razliku između pripovijednih i nepripovijednih pjesama, razliku koja se u širem povijesnom kontekstu može shvatiti i kao opozicija epike i lirike; a druga izražava osebujne

<sup>6</sup> Vidljivo je npr. da se balada lakše dramatiizira nego epska pjesma, međutim, dramatičnost balade se ne bi smjela miješati s dramskom napetošću i sličnim osobinama «dramskog stila». Svrha je drame drugačija od svrhe balade pa su sličnosti na koje upozoravamo izvedene na formalnoj i laičkoj usporedbi nekih njihovih bitnih osobina: oblikuju se najčešće kao priča koristeći postupke sažimanja i redukcije, ali se ti postupci razlikuju.

<sup>7</sup> Kada ovdje govorimo o lirskoj pjesmi onda imamo na umu one lirске pjesme koje imaju, da tako kažemo, «baladni karakter», odnosno baladni način obrade teme («klica» tragičnog događaja i tužni završetak).

<sup>8</sup> Jednostavnost lirске pjesme rezultat je veoma složene strukture. Niz elemenata ostvaruje *poseban dojam*: a) tema (raspored motiva i tipični načini njihova povezivanja), b) kompozicija, c) jezik i ritmička organizacija d) emotivni naboj i td.

<sup>9</sup> Pokazujemo to primjerima: *Tuda majka* (Topalović/Delorko I, br. 11, str. 26); *Hranila je majka sinku jedinoga*, (Kurelac/Delorko I, br. 10, str. 25).

zakonitosti književnog oblikovanja koje kod oba žanra skraćuje pripovijedanje postupcima ograničavanja i sažimanja.<sup>10</sup>

#### 4.

U višedimenzionalnim odnosima balade prema epskoj pjesmi, prema lirskoj pjesmi, prema drami, prisutna je bila teza da književnopovijesno određenje balade kao kraćeg usmenoknjiževnog pjesničkog žanra nije pogrešna, ali nije ni dovoljna: nedostaju konkretna određenja kratkoće, stihotvornosti, umjetnosti, pa i onoga što zapravo znači usmenoknjiževni žanr.<sup>11</sup>

Kako ćemo promatrati baladu? Balada je, kao i drugi usmenoknjiževni žanrovi, najprije element određene strukture književne komunikacije, a tek zatim samostalna struktura. Tako je funkcija balade, kao što smo već govorili, određiva općim funkcijama onih književnih žanrova koji zajedno s njom čine komunikacijski sustav, a to su epska pjesma, lirski pjesma i drama. Za naše razmatranje, vidjeli smo, bitno je razlikovanje po kratkoći gdje se promatraju sličnosti i razlike s obzirom na postupke ograničavanja i sažimanja koji su prisutni u svim kratkim književnim žanrovima, te razlikovanje prema tematskoj, ili bolje rečeno, sadržajnoj uvjetovanosti balade. Naravno, te se dvije razine razlikovanja ne mogu strogo odijeliti budući da tehnička obrada uvjetuje sadržajnu i obratno, ali bitno je najprije *sadržajno određenje* balade kao književnog žanra pogodnog za izražavanje fragmenata ljudske sudbine, određenje koje baladu približava epskoj pjesmi, a zatim njeno *tehničko određenje*, koje zbog postupaka ograničavanja i sažimanja baladu približava svim kratkim žanrovima, posebno lirskoj pjesmi. Kratkoća za baladu znači, dakle, postupke suprotne razradi, epiku suprotstavljenu lirici. Naravno, elementarna kompozicijska shema balade (ekspozicija, zaplet, rasplet) nije dovoljna da se u svakom slučaju prepozna struktura balade jer ona može odgovarati, ako baš hoćemo, i strukturi narativne *prozne* vrste, pa i strukturi drame. Čak ni postupci ograničavanja i sažimanja još uvijek ne omogućuju razlučivanje. Kompozicijsku shemu balade valja shvatiti u jedinstvu s njezinim sadržajem, odnosno tematikom. Struktura balade i struktura epske pjesme tako su bitno različite zbog svrha koje ih uvjetuju i kojima su podređene: balada i epska pjesma prikazuju različito iskustvo svijeta i života jer sudbina pojedinca *oblikovana kao cjelina* pretpostavlja, naravno, fiktivno traženje smisla života, a sudbina pojedinca *oblikovana kao fragment* zadržava neku vrstu izgubljenosti u slučajnom. Tu se radi o razlikama koje jednostavno nisu shvatljive ako uzmemo u obzir isključivo oblikovnu, a ne i tematsku strukturu tih književnih žanrova. Epska pjesma i balada ne razlikuju se samo zbog toga što zbilju opisuju jednom opširno, a drugi put sažeto i kratko, već se razlikuju po tome što su tako opisane i oblikovane zbilje zapravo različite zbilje, odnosno, prema Ingardenovom shvaćanju, različiti «svjetovi predstavljeni predmetnosti» kao «sloju» književnog djela.<sup>12</sup>

Ako baladu određuje njena funkcija te postupci ograničavanja i sažimanja, a razvoj žanra vodi prema unutrašnjim otklonima i razlikovanjima koji sprečavaju ponavljanja iste sheme (koja se događaju u epskoj pjesmi), *epska balada* i *lirska balada* čine tako

<sup>10</sup> Balada i lirski pjesma (kao i balada i epska pjesma) odnose se tako s jednog aspekta «paralelno» a s drugog «isprepletano».

<sup>11</sup> To ne znači da u odnosima balade i ostalih žanrova relativiziramo pojam balade, nego to znači da je balada kao usmenoknjiževni žanr odrediv tek ako imamo na umu funkcionalne odnose između pojedinih usmenoknjiževnih konvencija koje uvijek imaju smisla jedino u cjelini nekog sustava.

<sup>12</sup> Prema analizama u knjizi R. Ingardena, *Das literarische Kunstwerke*, Halle 1931.

jedan jedini književni žanr koji se razlikuje od epske pjesme po nekim svojim svojstvima, a svojom se funkcijom može i suprotstaviti epskoj pjesmi. Epska pjesma i balada ne govore ni isto, ni na isti način, pa je stoga moguće kraću lirsku baladu i nešto dužu epsku baladu tretirati kao prirodne varijacije zadane sheme uzorka, odnosno kao različite oblike istoga žanra. Možemo tako reći da temeljna razlika između razrade i ograničavanja s jedne strane, a oblikovanja totaliteta sudbine i njezina fragmenta s druge strane, čine osnovnu crtu podjele, dok se sažimanje može pojaviti i u epskoj pjesmi koja u tom slučaju može biti nalik baladi po relativnoj kratkoći, ali ta kratkoća u tom slučaju nema odlučujuće funkcionalno značenje.<sup>13</sup> Pritom, opet moramo napomenuti kako sama kratkoća doista ne može imati odlučujuću ulogu u određenju žanrova. Balada će jednom biti bliža epskoj pjesmi, drugi put lirskoj pjesmi a da to ne izazove nastajanje novih prijelaznih vrsta i to zato što odstupanja od jednom date sheme nisu ujedno i odstupanja od svrhe koja se pripisuje upravo baladi. Struktura balade nije samo prepoznatljiva zbog analizirane kompozicijske sheme i postupaka ograničavanja i sažimanja, nego ona i u *postupcima oblikovanja likova* odgovara osnovnoj shemi: *jedan događaj i jedan lik*. Događaj pritom ima prvenstvo jer se lik u baladi ostvaruje iz događaja i ne može se razraditi u odnosima između likova i u mnoštvu događaja koji su uglavnom, npr. u epskoj pjesmi, sudbinski povezani. Ponekad lik dolazi u prvi plan, ali taj lik nema odlike junaka epske pjesme. Junaci balada nisu »junaci« već su likovi uvijek u samo jednoj poziciji, okrenuti jednom problemu. (Predlažemo da likove u lirskim pjesmama zovemo »lirskim likovima«.)

U oblikovnom smislu najvažnije je *napuštanje naracije* kao dominantnog postupka, pa time uvjetovano – ili upravo time potaknuto – zapostavljanje događaja kao konstitutivnog elementa svakog pripovijedanja. Događaj u baladi pripada najčešće obiteljskoj (ljudskoj) svakodnevicu, ili je vezan uz djelovanje vanjskih, viših sila (potresi, kuga, hladnoća i sl.), ponekad gubi presudno značenje onoga što se odnosi na vanjske okolnosti i na djelovanje lika, ali se on nikada u baladi ne zamjenjuje isključivo psihičkim doživljajem. *Psihičkim doživljajem bavi se lirska pjesma*. Lirska pjesma sugerira umjesto da objašnjava, ona samo upućuje umjesto da govori, ona izriče neposredno, trenutno i osobno iskustvo (zbog toga se lirska pjesma smatra »subjektivnom« za razliku od »objektivnosti« epske pjesme i proze – lirska pjesma ne može opisivati opće događaje ni izricati opće misli), ona se ostvaruje u jedinstvu zvuka i smisla. Balada je bila i ostala opis događaja kojem je najprimjerenija književna tehnika pripovijedanje, pa se tako pripovijeda u baladi i o emotivnim stanjima. Onda, kada psihička stvarnost pojedinca postane na neki način ravnopravna s vanjskom stvarnošću, kada naracija prestane biti dominantan postupak, kada ekspozicija često raste potiskujući zaplet i rasplet, koji gotovo mogu i izostati ili mogu biti svedeni na naznake iz kojih se više naslućuje no što je stvarno rečeno – tada *balada prelazi u lirsku pjesmu*.

## 5.

Vidjeli smo da se balada prije svega određuje svojom sličnošću a zatim i bitnim razlikama prema epskoj pjesmi s kojom je povezuje pripovijedanje, a zatim prema lirskoj pjesmi s kojom je povezuje postupak ograničavanja i sažimanja. Razmatranje je provedeno samo *na razini teksta* (verbalnog izričaja) i za tu je razinu relevantan odnos epsko - lirsko. Posljedica takvog razmatranja je moguća podjela balada na: *epske*

<sup>13</sup> Vidjeti primjer: *Matijaš postaje kraljem*, (Gezeman [Gesemann], 1925, br. 75).



*balade, lirske balade, lirske pjesme baladnog karaktera* (snažne poante) i *fragmente balada* koji samostalno funkcioniraju kao lirske pjesme čiji način obrade teme ne mora biti baladni. Međutim, *balade su pjesme koje su se pjevale* (i koje se pjevaju) pa je za njihovo određenje bitna i *razina izvedbe* (izvođenja). Ako baladu promatramo na razini izvedbe, dakle, *u izvodenju*, tada je presudna glazbena komponenta: pjevanje balada, funkcija njihovih pripjeva, plesno izvođenje. *Na toj razini, balada nije prijelazni oblik*. Razlike u glazbenim karakteristikama (i situacijama izvedbe) najvažnije su sredstvo za određivanje njihovih tipova. Tako podjela prema pjevanju (melodiji) balada može izgledati ovako: *balade uz koje se ne pleše* (najčešće svaka ima svoju razvedenu melodiju) i *balade uz koje se pleše* u kolu (pojavljuju se i različite melodije, ali često i ista melodija za mnoge različite tekstove).<sup>14</sup> Ovdje se nećemo detaljnije baviti tom razinom, ali ćemo upozoriti da je *pripovjednost* (pripovijedni karakter) balade ono obilježje koje, prije nego ostala, *povezuje razinu teksta i razinu izvedbe*. Za plesne pripovjedne pjesme kod nas je karakteristično pjevanje u striktnom ritmu – *tempo giusto*. Tako je neke baladne tipove moguće preko načina pjevanja izvorno svesti na plesne pjesme. U povijesnom su procesu također razlike u glazbenim karakteristikama najvažnije sredstvo za određivanje relativne starosti tih pjesama. To su tek naznačeni primjeri koji pokazuju složenost određivanja balade kao pjevanog folklornog žanra.

## 6.

Model vrijedan pažnje u klasifikaciji balada razvio je **R. Austerlitz** koji je pošao od folklornog žanra kao poetske i sociološke kategorije koja pripada svakom »opusu« i predložio da se svaka folklorna činjenica analizira u izvedbi prema inherentnim i eksternim karakteristikama (Austerlitz, 1976, 44–47). Takav bi se postupak nazvao induktivnim; kreće se od razine specifičnog obilježja jedne folklorne činjenice i gradi se klasifikacija folklora. Tako se prema Austerlitzu i pjesme razvrstavaju prema binarnim opozicijama.

1. *Inherentna obilježja* su konstitutivna obilježja folklornog djela – to su obilježja *formalne* i *sadržajne* prirode.

### 1.1. Formalna obilježja:

- a) struktura teksta prema fonološkim, gramatičkim i značenjskim jedinicama (cjelinama)
- b) (ne)postojanje-postojanje glazbe (i njenih bitnih formalnih elemenata)
- c) segmentiranje teksta (gradnja stiha, strofičnost, refren)
- d) broj izvođača ili slušalaca (također parametar kao pitanje/odgovor, geste, mimika)

### 1.2. Sadržajne karakteristike:

- a) elementi sižea u slučaju epsko-narativnog izraza (npr. junak – prepreka – prevladavanje prepreka)
- b) lirsko-tematski elementi u slučaju nenarativnog izraza (npr. invokacija prirode, ljubavi, itd.)

<sup>14</sup> Vidjeti radove: V. Vodušek, *Neka zapažanja o baladnim napevima na području Slovenije* (109–118); V. Žganec, *O muzičkom aspektu narodnih balada na hrvatskom etničkom području* (119–122) i S. Stepanov, *O nekim načinima pjevanja romanca i balada na području Hrvatske* (123–135) u Zborniku radova Kongresa folklorista Jugoslavije u Zaječaru i Negotinu, 1958.



2. Vanjska obilježja su obilježja konteksta.

## 2.1. Prirodna obilježja:

- a) određenost protokom godine (godišnje doba, svečanost ljetnog solsticija i dr.)
- b) određenost dobom dana
- c) određenost stadijima biološkog toka života
- d) spolna određenost

## 2.2. Društvena obilježja – određena su okolnostima i uvjetima konkretizacije u nekom društvu; time su kulturno-specifična.

- a) religiozne svečanosti
- b) društvene markacije životnog toka (svadba itd.)
- c) prilike za realizaciju neformalne prirode

Klasifikacija na temelju distinktivnih žanrovskih obilježja je tako pretpostavka za razradu moguće hijerarhije žanrova. Prema navedenoj shemi, Austerlitz smatra da je bitno kako se ispunjava sadržaj u 1.2.

Ostanimo još načas kod problema npr. tematskog razvrstavanja; tu stalno dolazi do toga da srodne balade (pjesme) budu razdvojene. Tako se prividno «sadržaj» pjesme koristi kao temeljno obilježje. Pitamo: što je npr. sadržaj kategorije «običajne pjesme» ili «suvremene pjesme»? Radi se o starim logičkim nedosljednostima: konfuziji (žanrovske forme, sadržaja, funkcije, grupe nosilaca, vremenskom pojavljivanju itd. Na temelju razlikovnih kriterija kao što su upotrebna funkcija, forma teksta, imena junaka itd. dolazi do toga da se strukturalno srodne pjesme razvrstavaju u različite grupe.

Kako bi izbjegli takve nedosljednosti američki folkloristi **E. R. Long i D. K. Wilgus** daju primjer adekvatnije klasifikacije koja bi se mogla primijeniti i na našu građu. Tematsko jest faktor klasifikacije jer ni stil ni dob ni porijeklo ni funkcija niti bilo koja druga karakteristika nisu temeljni elementi u klasifikaciji npr. pripovjednih pjesama. Wilgus i Long su odabrali jednu razinu između razine motiva i razine funkcije. Pripovjedna jedinica definirana je kao «tema koja može sama za sebe tvoriti baladu, ali može se kombinirati s drugim cjelinama da bi stvorila kompleksniju baladu». (1970, 161-176).

Od motiva se te narativne ili tematske cjeline razlikuju time što: a) pod okolnostima mogu same tvoriti određenu baladu i b) da se baziraju na nepromjenjivim elementima, naime, na događaju ili činu, a ne na osobi, liku, stanju, uvjetu (okolnosti), obilježju ili predmetu. (Primjer: kompleks balada o ljubavniku iz bajke).

Long-Wilgus sistem prema jedinicama može se razdijeliti na tri velika segmenta: 1. interpersonalni događaj, 2. društveni događaj, 3. prirodni događaj. Takav sistem upućuje na sve narativne jedinice od kojih se balada sastoji.<sup>15</sup>

Neki su znanstvenici smatrali i usuglašavali se oko toga da li postupak Wilgus-Long predstavlja već drugi stupanj, analitički postupak koji se tek mora graditi na sistemu katalogiziranja i svrstavanja. Njemačka folkloristica **Dagmar Burkhart** je principijelno drugačijeg mišljenja i postavlja pitanje: treba li klasifikacija proizlaziti iz katalogizacije i prakse?! Što se «sadržajnih» aspekata pjesama tiče, u slučaju nepripovjednih pjesama

<sup>15</sup> To zapravo odgovara i podjeli Hatidže Krnjević koja balade dijeli na one a) povijesne (tih je manji broj) b) iz obiteljskog života (tih je najviše) - građene su na unutrašnjem sukobu i c) one vezane uz djelovanje vanjskih, viših sila - građene su na vanjskom sukobu. (Krnjević, 1973)

(lirskih pjesama), D. Burkhart smatra da se one moraju klasificirati prema evociranim slikama, invociranim objektima, dok pripovjedne valja klasificirati prema ostvarenju, činu, akciji, a ne prema likovima, okolnostima i objektima (Burkhart, 1989, 158). Dakle, na temelju relacija unutar pjesme, što znači strukturalni princip s jedne strane i interdisciplinarni s druge strane.

Mogućnost podjele balada na one s unutrašnjim i vanjskim sukobom pokazuje kolebanje između lirske neposrednosti i kratkoće i epske potpunosti i opširnosti. Prevagu jednog od ta dva načina kazivanja pokazuje veoma velik broj balada na hrvatskom (i srpskom) području. Stoga bi u razvrstavanju trebalo uzeti u obzir i vanjska i unutrašnja obilježja. U nas je uobičajeno da se balade razvrstavaju prema motivima. To nije nekorisno, ali nije dovoljno. *Motiv* nije karakterističan za baladu, nije obilježje žanra po kojem bismo mogli prepoznati baladu. Razvrstavanje prema motivu može obuhvatiti npr. balade bilo kojeg naroda, i ne samo balade jer se motivi nalaze i u drugim književnim žanrovima i ne samo usmenim. Motiv je najjednostavnija jedinica pripovijedanja dok je za nas zanimljiviji *siže* kada je riječ o baladama. Siže je skup motiva; podjela prema sižeju je za baladu efikasnija. Dramatičnost i napetost sižea razlikuje baladu od sižea epskih pjesama. Struktura sižea podrazumijeva u baladi jedan događaj, jedan konflikt koji se otkriva u nizu epizoda od kojih se ni jedna ne može izdvojiti a da se taj niz ne poremeti.

## 7.

Odlomak balade može se primati kao odlomak balade - dakle, kao balada, ali on se može primati i kao odlomak sam, što znači da odlomak može biti primljen kao žanr. Takva percepcija žanra ne zavisi od samovolje primaoca već od dominacije, ili uopće od prisustva ovog ili onog žanra. Pritom, naravno, nije riječ samo o promjeni naziva žanra, već su funkcije svih stilskih sredstava i postupaka u zavisnosti od definicije žanra: u baladi oni će biti drugačiji nego u odlomku.

Možemo tako zaključiti da djelo istrgnuto iz konteksta datog književnog sustava i prenjeto u drugi, dobija druga obilježja, ulazi u drugi žanr, gubi svoj žanr (premda neke odlike bivšeg žanra možemo i dalje prepoznati). Drugim riječima, njegova se funkcija premiješta. To povlači i premještanje funkcija datog djela – može se dogoditi da dominantnom postane ona funkcija koja je ranije bila potčinjena.<sup>16</sup>

Da li su, recimo, u spominjanim Delorkovim zbirkama, balade npr. i pjesme koje nemaju neki od navedenih kompozicijskih dijelova, ili one zapravo nisu balade nego neki drugi književni žanrovi, npr. lirske pjesme koje su »slučajno« ušle u zbirke? To pitanje nije zanemarivo jer ono upozorava na odnos strukture i funkcije koji je možda jedan od bitnih problema suvremene teorije književnih žanrova/vrsta. Pažljivija analiza pokazuje da O. Delorko proglašava baladama i one lirske pjesme koje imaju baladni karakter, dakle, čiji je način obrade teme baladni. Upravo je to »najkritičnije« mjesto prijelaza balade i lirske pjesme. Vjerujemo da se uzimanjem u obzir navedenih činjenica o kojima ovaj rad govori, postupkom poželjne klasifikacije takva »kritična« mjesta mogu prevladati.

<sup>16</sup> Često se to odnosi na npr. *magijske funkcije* - motivirane i nemotivirane, onako kako ih shvaća Bogatyrev (1973, 200–207). Na osnovu istog načela promjena funkcija jednog sistema u drugome, J. Tinjanov ustanovljava i mogućnost premiještanja činjenica iz književnog u neki drugi niz, čime ove činjenice gube literarni kvalitet. (Tinjanov, 1970, str. 267)

**NEKI VAŽNIJI NAVOĐENI PRIMJERI****1.**

Teško ranjeni brat (Pjesmu je Delorko odredio kao baladu i to je za njega sadržajno određenje.)

Koja gora, Ivo,  
koja gora, Ivane,  
koja gora, brate Ivo,  
razgovora nema!  
Romanija, Ivo,  
Romanija, Ivane,  
Romanija, brate Ivo,  
razgovora nema.  
Dodji, brate Ivo,  
dodi, brate Ivane,  
dodi, brate, brate Ivo,  
pa je razgovori.

I povedi, Ivo,  
i povedi, Ivane,  
i povedi, brate Ivo,  
konja malenoga,  
i na konju, Ivo,  
i na konju, Ivane,  
i na konju, brate Ivo,  
brata ranjenoga,  
i na bratu, Ivo,  
i na bratu, Ivane,  
i na bratu, brate Ivo,  
sedamdeset rana.

(Delorko, II, 1956, br. 99, str. 131)

**2.**

Sama sebi ruke odrezala (fragment balade)

Kakva cika od Glamoča grada?  
Il je vila, il je ljuta zmija?  
Nit je vila, nit je ljuta zmija,  
već je Emka, materino zlato.  
Zarobi je bane kaurine;  
vodio je svomu b'jelu dvoru,  
tude sužnji tri godine dana.  
Kad četvrta nastala godina,  
njojzi teško gvožđe dodijalo,  
sama sebi ruke odrezala;  
vol'je umr'jet nego tamnovati.

(Delorko II, 1956., br. 57. str. 79)

**3.**

Teško je u tamnici (fragment)

Odvedoš Matu u tamnicu,  
u tamnicu dino sunca nema,  
otvoriše devetera vrata,  
zatvoriše devetera vrata,  
iza zadnjih Matu ostaviše;  
kamen mu je namisto posteje,  
oko njega zmije i jakrepi,  
iznad njega plač mermerne vode.

(Delorko II, 1956, br. 31.)

## 4.

Tuda majka (lirska pjesma baladnog karaktera)

Turski konji Boga mole:  
 Daj nam Bože vojevati,  
 Drine vode ne gaziti,  
 jer je Drina berza voda:  
 s' večer Marka utopila,  
 a do svjetla izmetnila.  
 Da j' u Marka svoja majka,  
 za dan bi mu glase čula,  
 a za drugi razumjela,  
 a za treći na grob došla.  
 Al' u Marka tuda majka:  
 za godinu glase čula,  
 a za drugu razumjela,  
 a za treću na grob došla.  
 Al' po Marku trava rasla,  
 sama trava detelina,  
 vranu konju do kolina,  
 diverika verh čovika.

(Topalović/Delorko I, 1951., br. 11, str. 26)

## 5.

Hranila je majka sinka jedinoga (lirska pjesma)

Hranila je majka sinka jedinoga,  
 da će si za starost pomoć nahraniti.  
 Kad ga že nahranila žz mala velikoga,  
 tad mi ga je sinak majki progovorio:  
 "Sad ću, majko, proći dolí v dolnju zemlju,  
 dolí v dolnju zemlju za kraljevum vojskum  
 kadi se proliva lipa krv junačka,  
 nimčka i ugrska, najviše hrvatska."  
 "Nejdi, sinko, nejdi, drago dite moje,  
 stara ti je mati, stara i bolovna."  
 "Moram pojtí, moram, mila majko moja,  
 sad mi je list došal od samoga kralja."  
 "Kad ću ti se, sinko, nazad nadijati?"  
 "Va našem je vrti jedna žuta vrba,  
 kada ona vrba sis grozjem urodi,  
 onda mi se, majko, nazad nadijajte."  
 "Ah joj meni, sinak, to nigdar ne bude."  
 Išla že majko gledat jutrom i večerkom,  
 je li vrba grozje, je li sinak došal:  
 nit je vrba grozje, nit je sinka domom.

(Kurelac/Delorko I, br.10. str. 25)

6.

Junakova smrt (lirska bugarštica)

Tri mi kopja htjerahu Radića Vukojevića,  
dobroga junaka.

Oni mi ga htjerahu lijepom zelenom planinom,  
dobroga junaka.

Nigdje mi ga junaka dostignuti ne mogahu.

Ali mi se Radiću huda sreća dogodila,  
nebog u junaku:

konjic mu se popuze po travi, po djetelini,  
pade nebog Radiću ničice na crnu zemlju.

Tri ga kopja objednome udarila

i s njega mi svukoše do tanke bijele košulje.

Ali mi se Radiću gulsarom drago moljaše:

-Nemojte mi mahrame s bijela lica podizati,  
da mi lice ne izgrde sivi orli i vranovi!

(Bogišić, 1878, knj. I, br. 48. str. 126)

7.

Zamrznuti svatovi (lirska balada)

Klikne vila s visoke planine

i dozivlje Borića vojvodu:

«O Boriću, mlada đuveglijo,

ja bih vila tebe svjetovala,

da ne ideš danas po devojku,

o Božiću, o zimi najgoroj;

svati će ti pomrijeti od zime!»

Borić b'jele i ne sluša vile,

neg kićene svatove skupio

i svatima ide po devojku.

Kada svatim' po devojku došo,

pred njezin'jem dvorom bijelijem

tamo su ga pričekali l'jepo,

poštovali, devojku mu dali.

Svatovi se zdravo otpravili.

Kad su došli zelene u gore,

a u gore prve na konake,

u gori ih nojca uhitila

i velika zima udarila.

Sve što ima kićena nevjesta,

sve što ima u sanduku ruha,

sve kićene svate zagrtala.

Svi su svati pomrli od zime,

ali nije Borić đuveglija,

erbo ga je neva zagrtala

tanahnijem iz sanduka ruhom.

A kad b'jela zora zab'jeljela  
i njega je zima zaniijela.  
Kad to vide kićena nevjesta  
na devera glavu naslonila,  
a na draga ruku s prstenima,  
tad s' i ona s dušom razd'jelila.

(Delorko II, 1956., br. 90)

## 8.

### Nesretni svatovi (epska balada)

Što se ravni zamaglio Travnik,  
ali gori, ali kuga mori?  
Niti gori, nit' ga kuga mori,  
već Vilići udavaju seku.  
Vel'ko braća blago dijeljahu,  
tri kubeta nova sagrađiše,  
i četiri veda ponoviše.  
U to doba kićeni svatovi.  
Lijepo ih braća dočekala.  
Tu su jednu noću prenoćili.  
Kad ujutru jutro osvanulo,  
zavikaše svatovski čauši,  
udariše svirke i borije:  
«Azur alaj, kićeni svatovi,  
azur nam je lijepa devojka!  
Kratki danci, a dugi konaci,  
kaloviti drumi kroz planinu,  
tudi ljudi, ne znamo im ćudi,  
tudi drumi, kalauza nema.»  
Otolen se svati podigoše.  
Dalek' braća seju ispratili,  
ispratili do gore zelene.  
De je radost, tu je i žalosti!  
Vedro bješe, pa se naoblači,  
iz oblaka tiha rosa nađe,  
tiha rosa, za njom susnježica.  
Okisnuše kićeni svatovi,  
okisnuše, pa se pomrznuše,  
osta jadona na konju devojka.  
Al' da vidiš pod devojkom doga,  
Tankovića, mlada đuvegije!  
Dobro znade drume i putove,  
te odnese na dvore devojku.  
Kad zarža Tankovića đogo

đuvegij'noj mermerli-avliji,  
odma' ga je Osman poznavao,  
pa izleće niz bijelu kulu,  
kad li stoji na konju devojka!  
Ode Osman da skinje devojku,  
kad se cura živa samrznula;  
pa poteže nože od pojasa,  
te prekide na đogu kolane,  
a i petu ibrišim tkanicu,  
izvede je na bijelu kulu,  
a đogata u tople podrume.  
Kad devojku leže u odaju,  
eto ti joj mile svekrvice:  
«Čudna ti si, moja snaho draga!  
Čudno li si tanka i visoka!  
Čudno li te odgojila majka  
za mojega čelebiju sina!»  
Eto ti joj mile zaovice:  
«Moja snaho, lijepe košulje!  
Čudno li te naučila majka,  
naučila sitan vezak vesti,  
i nas ćeš ti naučiti veza.»  
Eto ti joj mile jetrvice,  
ona nosi u naručje sina,  
pa sinčiću mlada progovara:  
«Pitaj, sine, je l' t' ozeblja strina?»  
Uze cura jetrvina sina,  
poljubi ga u oba obraza,  
darova mu srmali-jaglukla.  
Pade cura na jastuke glavom;  
oni mnidu da se prenemože –  
ona jadona minu i preminu,  
ni grljena ni omilovana.

(Krnjević, 1973., br. 24)



## Bibliografija

- Austerlitz, R., 1976, Toward the Classification of Folklore Genres, *Studia Fennica*, Helsinki, 20, str. 44-47.
- Bogatyrev, Petr G., 1971, Magičeskie dejstvija, obrjady i verovanija Zakarpat'ja, *Voprosy teorii narodnogo iskusstva*, skusstvo, Moskva, str. 167-266.
- 1973 Narodna pesnja s točki zrenija eë funkcii, *Voprosy literatury i fol'klora*, Voronež.
- Bogišić, B., 1878, *Narodne pjesme iz starijih, najviše primorskih zapisa*, Državna štamparija, Biograd [Beograd].
- Bošković-Stulli, Maja, 1988, Baladni oblici bugarštica i epske pjesme, u: *Forum*, br. 5-6; na njemačkom jeziku: Die Bugarštica - Balladen im Verhältnis zu den epischen Liedern, u zborniku *Ballads and other Genres*, Zagreb 1988, str. 27-40.
- Burkhart, Dagmar, 1989, *Kulturraum Balkan: Studien zur Volkskunde und Literatur Südosteuropas*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin-Hamburg.
- Child, Francis James, 1965, *The English and Scottish Popular Ballads*, New York, vol. I-V.
- Delorko, Olinko, 1951, *Hrvatske narodne balade i romance I*, Zora, Zagreb.
- 1956 *Zlatna jabuka: hrvatske narodne balade i romance II*, Zora, Zagreb.
- Gesemann, G. [Gezeman], 1925, *Erlangenski rukopis starih srpsko-hrvatskih narodnih pesama*, Srpska kraljevska akademija, Sremski Karlovci - Beograd.
- Ingarden, Roman, 1931, *Das literarische Kunstwerke*, Halle.
- 1971 *O saznanju književnog umetničkog dela*, Beograd.
- Krnjević, Hatidža, 1973, *Usmene balade Bosne i Hercegovine. Knjiga o baladama i knjiga balada*, Svjetlost, Sarajevo.
- Kumer, Zmaga, 1974, *Vsebinski tipi slovenskih pripovednih pesmi*, Ljubljana.
- Kurelac, Fran, 1871, *Jačke ili narodne pesme prostoga i neprostoga puka hrvatskoga po župah Šoprunjskoj, Mošonjskoj i Železnoj na Ugrih*, Dragutin Albrecht, Zagreb.
- Pavličić, Pavao, 1982, Oblik, *Umjetnost riječi*, Zagreb, XXVI, br. 1-2, str. 81-84.
- 1983 *Književna genologija*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb.
- Perić-Polonijo, Tanja, 1988, The Ballad and the Lyric Poem, *Ballads and other Research* (=Balladen und andere Genres), Special Issue 11, Zagreb, str. 41-51.
- Stepanov, Stjepan, 1960, O nekim načinima pjevanja romanca i balada na području Hrvatske, u: *Radovi Kongresa folklorista Jugoslavije, Zaječar-Negotin 1958*, Beograd, str. 123-125.
- Tinjanov, Jurij, 1970, O književnoj evoluciji, u zborniku *Poetika ruskog formalizma*, Prosveta, Beograd, str. 287-300.
- Topalović, Matth, 1842, *Tamburaši ilirski iliti prva kitica narodnih ilirskih pesamah po livadah i dubravah slavonskih sabrana, i u svemu junačkom ilirskom narodu prikazana*, sv. I, Osijek.
- Vodušek, V., 1960, *Neka zapazanja o baladnim napevima na području Slovenije*, u: *Radovi Kongresa folklorista Jugoslavije, Zaječar-Negotin 1958*, Beograd, str. 109-118.
- Wilgus, D. K., 1970, A Type-Index of Anglo-American Traditional Narrative Songs, *Journal of the Folklore Institute*, 2/3.Ž
- Žganec, Vinko, 1960, *O muzičkom aspektu narodnih balada na hrvatskom etničkom području*, u: *Radovi Kongresa folklorista Jugoslavije, Zaječar-Negotin 1958*, Beograd, str. 119-122.

Povzetek

### Balada – prehodna oblika ljudskega slovstva

Prispevek govori o književnoteoretičnih problemih klasifikacije ljudske balade kot prehodne oblike ljudskega slovstva. Ugotavlja, da imajo prehodne oblike pomembno vlogo v klasifikaciji ljudskih lirskih pesmi in da je treba pri njihovem določevanju odgovoriti na številna vprašanja, vezana tudi na takoimenovane osnovne oblike. Avtorica predlaga tak opis balade, ki bi omogočal kar najbolj natančno določevanje posamezne ljudske pesmi kot balade ali kot lirске balade, ki pripada zvrsti lirskih pesmi s posameznimi elementi balade.

Prispevek opozarja na terminološko zmedo, ki izvira iz vprašanja *kaj je balada*, in posebno poudarja zanimanje za določevanje splošnih značilnosti balade v odnosu do lastnosti nekaterih zvrsti, ki jih je razumeti kot podvrsta balade. Določuje torej bistvene lastnosti zvrsti, in sicer v odnosu do tistih, ki so za vrste nebitvene – čeprav morda za ožje določanje zvrsti odločilne – lastnosti, ki pripadajo podvrsti ali morda celo individualnosti posamezne ustvaritve.

Avtorica sklepa, da se na balado često gleda bodisi z vidika posameznih (zgodovinskih) ustvaritev, bodisi z vidika splošnih določitev krajše upesnjene zvrsti. Zaradi tega je treba s postopki klasifikacije utemeljiti razlike v vidikih.

Balado in epsko pesem ter balado in lirsko pesem je mogoče gledati kot -paralelne- zvrsti, kot zvrsti, ki se razlikujejo najprej v izbiri snovi, a potem v njeni obdelavi. Balada izbira snov iz vsakdanjega družinskega življenja in iz življenja sploh, medtem ko epska pesem jemlje snov iz zgodovinskih dogodkov, vse tisto, kar je bliže družbenemu življenju.

V razliki med balado in lirsko pesmijo se slutita dve dimenziji: ena zajema razliko med pripovednimi in nepripovednimi pesmimi, razliko, ki se v širšem zgodovinskem kontekstu lahko razume kot opozicija epiki in liriki; druga izraža posebne zakonitosti književnega oblikovanja, ki pri obeh zvrsteh skrajšuje pripoved s postopki omejevanja in strnjevanja.

---

Simona Delić

## Strategies of Internationalism in Croatian Ballad Scholarship The Balkanic Ballad, Mediterranean Horizons<sup>1</sup>

---

*Članek skuša orisati težave pri določanju balade kot zvrsti in področij te zvrsti. Razmišlja o vplivu kulturoloških interpretacij baladnega izročila – kot balkanskega ali kot mediteranskega – na določanje zvrsti in temu posveča posebno pozornost, čeprav se ukvarja tudi z drugimi zvrstmi pripovednih pesmi. Članek izpostavlja balkanske in mediteranske interpretacije v raziskovanju folklore pa tudi nekaj metodoloških posledic, ki so nastale ob raziskovanju balade kot zvrsti.*

*This article tries to delineate some problems regarding essentialist definitions of genre and area. Ballad as a genre and Balkan, i.e. Mediterranean, ballad areas are given special attention although other genres of narrative poetry are considered as well. Traces of Balkanist and Mediterraneanist discourse are pointed out in folklore research as well as some of the methodological consequences that have occurred as a result for the study of the ballad genre.*

For quite some time, the ballad as "genre" and the ballad "area" have coexisted in the comparative study of balladry. These analytic notions have been employed to provide scholars with background to the concurrent romantic discovery of "similarities" and "differences" in the oral poetry of different nations. Established as contextual notions, they were used to "put in order" basically the "infinite intertextuality" of the most diversified texts of culture. An "older" notion of genre, being a kind of meta-folklore commonplace, horizontally intersected various criteria and theoretical ap-

---

<sup>1</sup> This is a full version of the paper presented at the 28<sup>th</sup> International Ballad Conference held in Hildesheim (Germany), from 13<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> 1998. We would like to point out that although this paper is not particularly dedicated to the opus of Dr. Zmaga Kumer, the topic related in it as well as occasion in which it was presented has much to do with Dr. Zmaga Kumer's academic activities. Dr. Zmaga Kumer was among the founders of the respectable *Ballad Commission* in Freiburg in 1966, and since that time the regular meetings of ballad scholars have been held worldwide (twice in Slovenia: in Škofja Loka in 1972 and in Gozd Martuljek in 1997).

proaches, as well as spatially and temporally distant, yet "similar", texts. The division of ballad areas, first proposed by William J. Entwistle, and later modified by Erich Seemann and Rolf Wilhelm Brednich,<sup>2</sup> was analogous to those proposed by other disciplines (linguistics, ethnology, anthropology) and, likewise, aimed to point to genre *similarities* between various ballad traditions. This division, however, which also vertically intersected the histories of particular ballad traditions, implied that in geographically and linguistically divided European areas of narrative songs there were also *differences* in regional features of particular traditions that made ballads distinctive as texts within a certain cultural circle.

Here we would like to take into consideration how the intertwining of definition of genre and area became interiorized and reflected in Croatian folkloristics, primarily in the texts of Croatian scholars of the 20<sup>th</sup> century, even before recent geopolitical changes. We recognize an areal antinomy *Balkanic/Western*, and we find it crucial to comprehend Croatian comparative studies on Croatian balladry - which, as one of several Southern Slavic traditions in Seemann's division, was attached to the Balkanic Ballad area together with Albanian, Greek, Romanian and Hungarian traditions. While Croatian authors have tried to establish a dialogue between the Balkanic and the Western ballad traditions, there appears to be a third area which is, in Croatian texts, represented by so-called *Mediterranean* narrative songs. This paper assumes that such a division of ballad areas, within which ballads and other narrative songs were considered in domestic and international ballad scholarship, have had rather profound methodological consequences for the consideration of "local and regional features" of Croatian balladry as well as for the consideration of the ballad as a genre.

### I. Croatian ballad as Western genre

Particularly in the period of the 1950s and '60s Croatian folklorists began emphatically to focus on the study of *international ballad types*, producing studies that considered these songs within genealogical or historical-literary frameworks. That orientation follows on the "discovery" of the ballad at the turn of the century, when Croatian researchers began to abandon the philologically privileged so-called *junačka pjesma* (heroic epic poems on national historical subject matters). The new shift in interest towards international ballad types led to an *adjustment with international folklorist terminology*. In the 19<sup>th</sup> century as well as at the turn of the century, instead of the term "ballad" some peculiar terms, such as the *women's songs*, *female-to-male songs*, as opposed to *heroic songs*, were used. In the international as well as in the insider

<sup>2</sup> It was William J. Entwistle who methodologically approached the outcome of philological "heroic period of comparative studies" of ballads in the 19<sup>th</sup> century by dividing them into four large areas: Nordic, Romance, Balkanic and Russian (Entwistle the first edition, 1939; 1951), whereas he singled out among them five so called "export" ballad centers: France, Germany, Denmark, Greece, Serbia (*ibid.*: 78). Erich Seemann modified and extended Entwistle's division (from four to seven ballad areas). While he, like Entwistle, failed to distinguish certain traditions within so called "Balkanic ballad" - which includes South Slavic (Slovenian, Macedonian, "Serbo-Croatian", leaving out Muslim), then Albanian, Romanian, Greek and Hungarian tradition - he put into separate areas Scandinavian, Anglo-Scottish and American, and German ballad as "the most important ballad traditions", together with "West Slavic" (1973: 39-44), which, in Entwistle's division, belonged to "Nordic ballad". Seemann's division, supplemented with one more area, that of "Finnish and Estonian ballad", was utilized for the entry "Ballad" in *Enzyklopädie des Märchens* (cf. Brednich 1976/1977: 1157-1165).

approaches these terms were also considered "crucial to the comprehension" (Entwistle 1951: 322) of Croatian balladry, which points to a discourse that historian Maria Todorova named *Balkanism* (1996), correlating it to Said's *Orientalism* (1979) and Herzfeld's *Mediterraneanism* (1993). Recently, Renata Jambrešić Kirin, a representative of the new generation of Croatian folklorists, has given a new perspective to the consideration of these exotic terms by viewing them as Balkanic "cultural metafolklore" (1997: 68–69). However, besides the acceptance of the term "ballad" and the "final showdown" with terminology of the 19<sup>th</sup> century, Croatian folklorists also accepted the term *romanca*, even though in the international ballad scholarship it had been primarily utilized for the denomination of the Hispanic ballad.<sup>3</sup>

In Croatia, the involvement in international ballad scholarship reactivated the socially and historically antinomy of national/international (cf. Jambrešić *ibid.*: 71). If heroic poems were philologically privileged and, in the discourse of the humanities of the 19<sup>th</sup> century, burdened with a "need to identify and distinguish national literature not only as literary-historical but also cultural-political 'facts'" (Jambrešić 1992/1993: 134), then the recent focus on Croatian balladry meant a revival of consideration of internationalism, which extended not only to historical-literary studies but also to the consideration of ballad as a genre.

The applied folklorist methodology would direct the attention of Croatian authors primarily to spatial and/or dialect-bordered narrative songs, for this methodology corresponded with the folkloristic insight of the local and regional features of folklore. In this respect, when it came to the consideration of the ballad as a genre Croatian folklorists relied particularly on those songs which were registered in the northern part of Croatia where *kajkavian* dialect prevails, but they focused as well on those songs which were registered in the southern Mediterranean part of Croatia (coastline and islands). Yet, in those genealogical studies Croatian folklorists urged pointing to similarities between Croatian ballad as a genre with the Western ballad. Particularly in early texts, Croatian authors compared selected examples of Croatian ballads, which were all recorded (with the exception of the *bugarštica*<sup>4</sup> songs), mostly in the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> century, with older ballads from some of the Western traditions. Thus it was acknowledged that "in principle" Croatian ballads with a "touch of the Mediterranean", or those *kajkavian* ones, were "the same" as the Anglo-Scottish or Romance ballads that came to be the favorite Western examples for comparison of Croatian ballads.

Such a Croatian scholarship genre internationalism led to comparisons of a "classic", condensed "epic-lyric" style of Croatian balladry with that of "old English and Scottish ballads". In a similar manner, the "same" Northern "tragic dénouement" and family subject matter were recognized (e.g. Bošković-Stulli 1960: 160). Authors utilized in

<sup>3</sup> One could argue that every national tradition has its own system of "ethnic" genre denominations beside the analytical one (cf. Vidaković Petrov 1990:74). In this respect, *romanca* could be considered as one of those "ethnic" genres, as it derives from the specific direct and indirect reception of Spanish oral poetry during the period of Croatian Romanticism (cf. Petrović 1972: 220–222). Although *romanca* in Croatian written literature is historically reaffirmed for much romances have been written since 19<sup>th</sup> century nowadays, as it has been the case in other European literatures, we consider that it is necessary to reexamine the utility of considering *oral romanca* as a particular genre. Such a need is not only posed by a process of international folkloristic terminological leveling. It is also necessary to question the theoretical utility of a term since the generic features of the ballad, as well as of the so-called novelistic song, seem to cover all the generic "territory" of the term *romanca*.

<sup>4</sup> The Croatian folk narrative song in fifteen or sixteen-syllables.



their comparisons those Croatian ballads which shared "secondary features of genre" (for instance, refrain), while in accordance with the structuralist strategy of their descriptions, "the same" extratextual function of dance was singled out for its resemblance of Croatian ballads to the Western type (cf. Sertić 1965). When domestic authors shifted their focus southward by comparing the Croatian ballad with the Hispanic *romance*, they relied on those Hispanist definitions which had tried to establish romance itself as an European ballad: the same "epic-lyric" style of Hispanic *romances viejos* was to be recognized in Croatian tradition as well as the "dramatic quality" embodied in the important role of dialogue. The fact that Croatian ballads, too, could "fall silent in time", as Ramón Menéndez Pidal picturesquely put it in arguing for the fragmentary quality of Hispanic romances (1927:12), reassured Croatian folklorists that their own balladry, which they even named after the Hispanic, is the same as *romance* (e.g. Delorko 1951: 177; 181).

If we now take a look at these genre discussions almost forty years later, this drift from a purely **genealogical** consideration toward a **culturological** comparison can be seen as an opening of Croatian folkloristics to the anthropology of culture. At the same time, it can also be recognized as a strategy of advocating a heuristic term for the ballad in the Croatian ballad scholarship. Namely, the interest in which oral songs, particularly the epic, is transmitted, did not deteriorate, not even in the 1950s when, due to Milman Parry's and Albert B. Lord's *oralist theory*, South Slavic tradition again came into the focus of international folkloristics. However, it was sometimes pointed out that due to the surviving skill of improvisation in that tradition *there were no real boundaries between the ballad and epic poem*. Or as Erich Seeman put it: "the same balladeer performs the same song, depending on circumstances, first time shortly, and the other time extensively, with inserted episodes, detailed descriptions of characters and their deeds, almost as a small epic" (1955; quot. according to Bošković-Stulli 1960: 105-106). The thesis on the interminable fluidity of a text (which implied how difficult genre discussion was to be established in the South Slavic area) was added another nuance when Ramón Menéndez Pidal juxtaposed the improvisation of so-called long Serbo-Croatian epic poetry, sometimes viewed as typical of oral society, with the "stability" of the mode of transmission of Western ballad (so-called *memorization*) (1980). Those "in principle true assumptions" inspired Croatian authors to further reexamine the ballad genre. They began to point out the co-existence of various modes of transmission of oral song in Croatian society and they affirmed that the South Slavic area was not inconvenient for consideration of the ballad as a particular genre.

In this respect, the *outsider's* ballad studies on Croatian tradition inherited the last century's focus on Balkan narrative song in general or more specifically on epic heroic poetry. However, the ballad remained outside of the focus of interest, or when it was considered, its status as an independent genre came into question. In a way, the Croatian ballad - and the same destiny befell other South Slavic ballad traditions - was implicitly recognized as the **genre's other** of European ballad. The *insider's* look, however, not only recognized ballad as a separate form, comparable to Western ones, but also Croatian folklorists, by trying to define what the ballad "in principle" was *not*, also compared ballads with local epic songs recorded in the Mediterranean part of Croatia or with those from a broader South Slavic context. Guided by their conviction that epic song and ballad were different genres, Croatian folklorists tried to delineate what was sometimes identified as the same phenomenon in international ballad scholarship. Yet as they relied on criteria of style and structure, this approach turned out to



be methodologically imprecise since it also classified "imperfect" and more extensive versions of the same ballad type into *other* genres (epic poem). Applied structuralist methodology was unable to define boundaries between genres and it failed to solve the problem of transitional forms and the complex intertwining of *cantilenas*, ballads and long epic poetry which also existed in modern tradition (cf. Seemann 1955; quot. according to Bošković-Stulli 1960: 105–106).

Still, we have seen that the Mediterranean traditions were singled out in reference to genre *romanca*. We could mention that the Croatian authors have been referring to those traditions even in reconsideration of local and regional genre diversity of the Croatian oral tradition. The differences that existed in the Romance ballad area between "lyric" and "epic" areas (Entwistle 1951) were compared by Croatian folklorists with Alois Schmaus' division of "epic" and "lyric" Croatian regions (1971). As Neo-Latin traditions became a mirror of the Croatian dialectal area, this strategy enabled a new vision of the Balkanic ballad area. The Balkans ceased to be a place which abounded in epic stereotypes but it has been viewed as a kind of "tiny Mediterranean" (Slamnjig 1997) in which different generic options mingled. In such a way, a positive evaluation of cultural genre diversity has been made possible.

## II. Joint chronotop and local and regional features

Yet, although Croatian folklorists preferred "perfect" and "condensed" ballads to "imperfect" and elaborate epic-like ballad versions when making genre comparisons to Western balladry, in the consideration of the "history of narration" of European ballads they relied also on Croatian epic songs when they narrated the ballad-like subject matter (so-called novelistic songs).

Abundant international ballad material was used to show that Croatian tradition of narrative songs shares the common history with the Mediterranean balladry as part of the joint chronotop of European balladic narration. Yet the Croatian authors relied particularly on balladry of Western Mediterranean Romance traditions. If Anglo-Scottish tradition was used for the comparison of tragic plots of the same *type* (e.g. fratricide ballads), in the consideration of the ballad history genetic counterparts in Hispanic as well as in some other Romance traditions (Italian, French) have been pointed out.

It is interesting to note, however, that rather distant Hispanic tradition was one of the favorite Western Romance traditions when Croatian authors referred to international ballad types. The long history of historical-typological, genealogical, and cultural-historical comparisons of South Slavic with Hispanic tradition - which originated as early as the work of Jacob Grimm, who recognized the same "oriental touch" in both of them - is a "long-lasting" phenomenon that deserves special attention (cf. Miletich 1981).

When Croatian authors were looking for an explanation for the presence of some pan-European migratory ballads in the Croatian area, they often relied on cultural contacts with the Eastern-Sephardic community in Bosnia or in the coastal part of Croatia to explain the phenomenon. Some authors also noted the possibility of direct contact with the Iberian tradition. However, although historical-geographical studies managed to point to the intertwining of Eastern-Sephardic with Balkanic poetry, particularly in the interpretations of Samuel G. Armistead (1982), Croatian authors still wished to prove that "all Greek to us" is not necessarily "all Greek to them" - this idiom

in Croatian reads "Spanish villages" as something very distant that cannot be fathomed – even in the case when aside from Sephardic influences, other solutions would be equally plausible (for instance, in the case of so-called *Kudrun* or *Warrior maiden* ballads, which are epic novelistic poems, not ballads, in the Croatian tradition). Croatian authors mentioned Hispanic tradition even when in Romance-oriented comparisons it would have been easier to reach out for closer Romance areas (such is the case of the ballad type about adultery, which corresponds with Childe's ballad *Our Goodman*). Even for the interpretation of some pan-European balladic formulas, references to Hispanic tradition were thought necessary. Hispanic tradition, reportedly, directly influenced the domestic tradition during the period of Renaissance trade and maritime contacts between the Republic of Dubrovnik and the kingdoms of the Iberian peninsula. Hispanic tradition has often been utilized in comparisons even when Croatian authors attempted to deny a continental stereotype of the Balkanic ballad zone. In this respect, Croatian folklorists recognize the same so-called *milieu-morphological adaptation* (Honko) to a Mediterranean ecological niche in both traditions ("orange trees", "olives" etc.). The references are the same when domestic authors question the stereotype about the non-existence of "sunk cultural goods" in Croatian tradition, which in Balkanist interpretations was seen to be the result of overall illiteracy following the conquest of the Ottoman Empire. Maja Bošković-Stulli quite often points to the intertwining of Mediterranean rural and urban places – which abound in traces of the "golden" Renaissance period with its rich tradition of interferences between folklore and literature – when she, considering her subject as an "art of words", points out an aesthetic representativeness of ballads (1975: 11). In the interpretations of Olinko Delorko, such views once again find their paradigmatic pattern in the long Hispanic tradition of intertwining of so-called romances *tradicionalas*, *vulgares* and *eruditos* (1951: 175). Generally, Hispanic tradition is utilized in comparisons with Croatian tradition not only in genre consideration but also in reflections of Croatian authors on history as well as on local and regional features of Croatian balladry and longer epic poems on novelistic subject matter.

\* \* \*

If we look back on the briefly presented situation in Croatian folkloristics where the genre of ballad was associated with Western traditions, we hope to have at least partially managed to point to the fact that culturological understanding of oral tradition could have had more profound methodological impact on the consideration of local and regional features of particular tradition as well as on the consideration of ballad as a genre.

The fact that, in Croatia, Western ballad was associated with Mediterranean traditions, particularly with West-Romance traditions, can also be seen as the result of hermeneutic philological reading. Such reading allowed a projection of the glorious past of "Renaissance Mediterranean" onto local modern tradition, by idealizing the Mediterranean as the "cradle of European culture". Our interpretation also allows us to recognize the traces of *Mediterraneanism* in the Croatian folklorist discourse. We believe, however, that Croatian tradition was compared with the Mediterranean also because Croatian authors identified Croatian Balkanic ballad tradition with the *otherness* sometimes implied in the Western discourse on Mediterranean narrative songs (cf. Herzfeld 1993). At the same time, Romance balladry, which Croatian folklorists com-

pared with their own Mediterranean branch of epic novelistic songs, as well as "real" ballads, represented a "bridge" that brought Croatian oral narrative poetry closer to the Western one.

Mediterraneanist reconsideration of Croatian narrative poems did not take into account only the aesthetically representative "epic-lyric" ballads, one of which is the ballad about "three sisters" who, in Istrian versions, as in the widespread Italian lyrical ballad *La pesca dell'anello*, "yearned to sail". The Croatian songs of international subject matter in "local" epic style (novelistic songs), as well as longer elaborate versions of the same ballad type, which differed largely from Western ballad, were also taken into Mediterraneanist comparatist consideration. Such an approach appeared even to be reintegrative of long domestic epic poems into the European tradition of oral narration in verse. Even when it was recognized that maritime motifs did not "successfully become a part of the whole", as was the case with ballads, epic songs still abounded with places such as Venice, or "beautiful and wealthy España" flourishing with "all kinds of trade" and even India. There were also regional Mediterranean metonymies, as for example, in the epic song concerning "the Turks-Catalans" in which chronologically distant but also Mediterranean historical events merged. Croatian authors could find even in the epic songs motifs and themes such as "magic ship" which, if not the balladic "little boat made of silver and gold", still could have provided a successful setting for the luring of a maiden or for the corsair's ransom; what is more, the same authors noticed that these ballad types were narrated in a similar manner as for example the South Italian *Scibilia Nobile* long narrative song (cf. Graves 1986: 82–84).

Geographical and historical-cultural nearness of the Balkans and the Mediterranean, which in the early medieval period enabled a wide exchange of "cultural goods" (for instance, Italian or French chivalrous romances), offered an adequate answer to some historical-literary dilemmas (e.g. the origin of the epic poems – in other traditions ballads – that were associated with the romance *Bovo d'Antona*). Generally, Mediterranean tradition of narrative song itself was most convenient for the connection of the national with the international. Or as Maja Bošković-Stulli puts it: "Maritime traditions are as international as the life of seamen, they are wide open to all winds, unrestrained by the narrow frameworks of domestic telling, so they get adopted and shaped during voyages on distant seas and regions that lasted several centuries, and finally they are adjusted to older domestic legacy to become a part of it" (Bošković-Stulli 1962: 506).

We believe, however, that domestic authors who referred to Hispanic tradition did so by considering Hispanic tradition an extremely familiar addressee for the reflection on local and regional features of Croatian ballad tradition and the tradition of narrative poetry in general. Already in some of the interpretations at the turn of the century, Hispanic tradition was paradigmatic for creative adoption of international subject matter and was seen to be analogous to domestic circumstances. Again, this tradition, which was, according to Ramón Menéndez Pidal "very often the object of admiration on the feasts of cultured poetry" (1968 I: 365), embodied a "bright" side of Mediterranean discourse which often idealized the Mediterranean as the "cradle of European culture" (cf. Herzfeld 1993). In more recent recordings of Croatian songs, so-called *romance*, which were named after Hispanic romances, and which were most often told by women who "daily went to vineyards and olive-groves" but lived "in the vicinity of some famous Renaissance building", described the very same pastoral atmosphere of country life of famous poets from Dubrovnik, or invoked the visions of gardens in which troubadour's amorous chorus reverberates accompanied by lute-playing.

On the other hand, the comparison of Croatian balladry with Hispanic balladry could have been motivated by the fact that in the process of borrowing national subject matter Hispanic romances could have relied on other "sources", such as historical chronicles, apart from medieval chivalrous and Byzantine romances. The fact that the space of *romances* from "harsh España" was peopled by "Spanish Turks" (as the Moors were called by Jakov Armolušić, a Croatian writer of the 17th century) must have influenced the selection of Hispanic tradition. Although it was obvious that the Moorish *Villain* (Propp) deserved a highly stylized description in contrast with the domestic Turks, the *insider's look* recognized the Hispanic ballad as convenient material for the comparison with the Balkanic one which, according to Albert B. Lord, "cannot be imagined without the presence of the Turks" (1974: 65). The Orientalism which pervaded the Mediterraneanist discourse on Spain was similar to the "shadow of Orient" recognized in the Balkans (Todorova 1996: 31).

Besides, the Mediterraneanist discourse on semi-exotic Spain complemented well some commonplaces of Balkanist discourse. This discourse could add an authentic sensual (feminine) overtone to "male attractiveness" of the Balkans (cf. Todorova *ibid.*). Compared to Hispanic romances, even the Croatian *romancas* (with their stories on female infidelity, knights baffled by a maiden, sibling incestual love) turned family subject matter of ballad – which in contrast was previously interpreted as the "socially condoned outlet for hostility within a patriarchal family" (Coote 1977: 338) – into scenarios of "unrestrained love passion" that helped to erase established values. The common ballad repertoire, present for tellers who belong to various confessions – Christian and Jewish in Hispanic tradition and Muslim and Christian in Croatian tradition – could also motivate comparisons of Hispanic with domestic tradition, whose complex intertwining of folklore in the "ethnically mixed regions" was very early pointed out by Maja Bošković-Stulli (1959). Finally, we believe that this picture of, in a European manner, exotic, sensual, culturally-diversified but metaphysically far-projected, ideal Renaissance Mediterranean (the one Croatian authors could identify themselves with) could have expanded the boundaries of the comparatist study when Croatian tradition was compared with Anglo-Scottish ballad. The picture of a Mediterranean bridge between the East and the West, which might extend to the shores of "Eastern Mediterranean", should have established a new area of comparisons with Croatian tradition, which was recognized by the Croatian writer Pavao Pavličić as a chronotop "southward from the north, northward from the south" (1995). Thus Mediterranean ballad, especially the Hispanic one, was Bakhtin's *third* in a dialogue or, an ideal addressee which, in Croatian folklorist communication with Western traditions, should have contributed to the semantic completion of Balkanic narrative song.

Croatian *Mediterraneanism* partially obliterated the stereotypes about the "rattle of spears and arms", continentality, improvisation as the only form of transmission of the song, long epic poetry as the only Balkanic oral narrative in verse and the "confinement" to the Balkanic ballad "area". However, the *Mediterraneanist* discourse also left consequences on genealogical studies of ballad as a specific genre. Namely, Croatian authors, when comparing Hispanic ballads with the Croatian ones, once again identified themselves with *Mediterraneanhood*. Although William J. Entwistle classified Hispanic ballad, along with South Slavic epic poetry and Russian "bylina", into the same group of narratively extensive European poetry (1951: 17–18; 22), Croatian authors accepted those Hispanist "epic-lyric" genre interpretations that, from the very beginning of comparatist studies of the *romancero*, found an ideal addressee in



Western ballad tradition. By interiorizing such an essentialist view of the “mixed form” for the form of *romanca*, as well as for the ballad, Croatian authors failed to solve the problem of numerous transitional forms in their own tradition. If the *outsider's views* did not manage to solve the problem of transitional forms regarding the ballad, by considering epic poems as almost the only Balkanic oral narrative in verse, or by pointing out that the boundaries between epic poetry and ballads do not exist, the *insider's view*, which considers that genre in the context of Mediterranean balladry, failed to encompass the problem of transitional forms *toward epics*. Both approaches chiefly recognized the **genre's other** (what is known as the “real genre” in difference to the “ideal genre” of the scholarly definitions) as the **other genre**: “imperfect” versions of the same ballad type as well as some international ballads which were related more extensively than “prescribed” - had been classified as epic poems or as the ballads depending on the culturological understanding of the Croatian ballad tradition.

Already Miguel de Unamuno, the Spanish writer from the “generation '98”, perceived the similarity of Hispanic historical romances and South Slavic heroic songs (Tomasović 1991: 83–88). The Hispanist Samuel G. Armistead, the author of the first comparison of a larger typological repertoire of Croatian ballads and the *bugaršćikas* with Hispanic, but also with Western ballads in general, argues that these “oldest South Slavic narrative songs” – which were, by domestic authors, considered a paradigm of the genre comparable with Western tradition – are not directly connected with Western ballad repertoire but reveal an “intriguing world whose constitutional elements bear a resemblance to Western ballads” (Armistead *in*: Miletich 1990: 323).

In the end, we believe that certain general methodological problems concerning the relation between the ideal and real genre (of ballad) have only become more acute in Croatian ballad scholarship as a result of the hyperbolic problem of transitional forms in the Croatian oral tradition. First, the ballad as a genre has always presented difficulties in defining its generic fluidity, which are comparable only to the difficult task of defining fluidity of the genre of *Sage* (legend) in the study of folklore narratives. Second, accepting the risk of jumping to conclusions – for this topic would require a separate study – we could point out that not so long ago in the history of the discipline of ballad research, the definition of ballad as a genre was intertwined with the notion of area. True, in the beginning of the reliance on the historical-geographical method in ballad studies (in the age of widespread “comparatist enthusiasm” with the fact that in “all parts of Europe the same old song is sung”), the history of narrative songs was delineated regardless of ballad zone boundaries, therefore pointing to the “softness” of linguistic proximity and the importance of geographically close areas. The very institutional comparative study of balladry, which began in Freiburg in 1966 with the foundation of the *Ballad Commission*, was based on the assumption that ballad belongs to those folklore genres – such as fairy tales – that cross regional and national boundaries, even when its geographical and inter-ethnic dispersion remain in most cases rather narrow (cf. Sirovátka 1974: 245). Theoretical reexamination of the genre pointed out that the historical-geographical method – whose rhetoric of influence distinguished so-called export (original) and import (imitation) areas, following the migration of ballads within the framework of the same ballad zones or by crossing them – actually does not follow the genre but the theme. Yet almost all attempts to define a supracultural notion of ballad, initiated by Western philological tradition – from early historicist to later structuralist, and partially phenomenological-morphological models – relied chiefly on the body of Western ballad

traditions. It is no wonder that traditions which lagged behind the Occidental "heroic age of comparative studies" – among which Layos Vargyas also includes, apart from Hungarian and Slavic, Romance traditions (Vargyas 1967: 7) associated the ballad with Western traditions. Ballad, imbued with the complex epic-lyric dramatic "semanticized structure" of prevailing family subject matter, and in whose "mannerism" historicist approaches sometimes recognized its "cultured" or "semi-cultured" origin, became a symbol of prestige and even a privileged object of study.

Finally, the opening of the comparatist international debate certainly has led to the encounter with the traditions different from Western ones (Porter 1986). It has also meant the encounter with the insights of authors who, like Croatian folklorists, advocated the recognition of the existence of "a wide belt of transitional forms between Western and East-European ballad, which goes from Dalmatia to Lithuania" (Rechnitz 1978: 6). At the same time, in Western traditions, this encounter has led, as James Porter points, to the crisis of the definition of ballad (Porter 1986: 186). On the international level, this resulted not only in the giving up of the essentialist definition of ballad, but also in the abandoning of any definition of genre. For this reason Rolf Wilhelm Brednich criticized certain narrow historicist definitions of ballad that were based on particular national traditions and came finally to specify in the respectable *Enzyklopädie des Märchens* only the conditions that should govern a single, all-inclusive definition of ballad (1976/1977: 1152–1153). Therefore, the notions of ballad and the ballad "area" became intertwined in the postcolonial "crisis of the research subject". If the encounter with other traditions in the comparative study of balladry has shown that Balkanic or Mediterranean position of the *genre's other* is not absolute, at the same time it has made clear that an "ideal genre" of ballad itself is "ambiguous", "anomalous", and even "indeterminable".

At the end of this presentation, the crisis of the subject confronts us with the question: can ballad be defined at all? Still convinced that one should not give up asking such a question, we recognize a recurring thought of anathematization and idealization of the genre present from the beginning of theoretical and historical-literary study of ballad. The concurrence of these contradictory views is a phenomenon which, according to Mary Douglas, is typical for other "mixed forms" that resists usual classification (1976), and which, apart from ballad, include ballad "areas" not only from the Balkans and the Mediterranean, but also those from other regions. Now that the relative position of the *other* (real genre, Balkanic ballad) has been clarified, which also applies to the difficulty of its "positive" determination – the unravelling of the aporia of the *genre* and *ballad area* should perhaps start by overcoming the aspiration for the union of ideal and real genre; Western and Balkanic ballad. The study of the ways in which the stories are told might be one guideline in the answer to the question *where are the boundaries of ballad?* Perhaps we always narrate the story ballad-wise regardless of the vicinity of the "edges of Europe", particularly when we feel an *unrealized* urge to weigh various norms in order to keep us at a distance (for what Max Lüthi called *Selbstdistanzierung*). In any case, from our point of view the study of genre as well as of ballad area seems to be essentially "balladic"!

(Translated by Miroslav Kirin)



## REFERENCES

- Armistead, Samuel G. Silverman, Joseph H. 1982. *En torno al romancero sefardí: Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal.
- Bošković-Stulli, Maja. 1959. "Neka metodološka pitanja u proučavanju folkloru graničnih i etnički mješovitih područja". *Rad kongresa folklorista Jugoslavije u Varaždinu 1957*: 201–211.
- Bošković-Stulli, Maja. 1960. "Neka suvremena mišljenja o baladi", In *Rad kongresa folklorista Jugoslavije u Zaječaru i Negotinu 1958*. M. S. Lalević ur. Beograd, 105–108.
- Bošković-Stulli, Maja. 1962. "Pomorska tematika u našoj narodnoj književnosti". In *Pomorski zbornik povodom 20-godišnjice Dana mornarice i pomorstva Jugoslavije*, I. Grga Novak, Vjekoslav Maštrović eds. Zagreb: Institut za historijske i ekonomske nauke, 504–536.
- Bošković-Stulli, Maja. 1975. *Usmena književnost kao umjetnost riječi*. Zagreb: Mladost.
- Brednich, Rolf, Wilhelm. 1976/1977. "Ballade". In *Enzyklopädie des Märchens* 1/4,5: 1150–1170.
- Coote, Mary P. 1977. "Women's Song in Serbo-Croatian". *Journal of American Folklore* 356: 331–338.
- Delorko, Olinko. 1951. *Hrvatske narodne balade i romance*. Zagreb: Zora.
- Douglas, Mary. 1976. *Purity and Danger: an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London and Henley: Routledge and Kegan Paul.
- Entwistle, William J. 1951. *European Balladry*. Oxford: Clarendon Press.
- Graves, Alessandra Bonamore. 1986. *Italo-Hispanic Ballad Relationships: The Common Poetic Heritage*. London: Tamesis Books Limited.
- Herzfeld, Michael. 1993. *Anthropology Through the Looking-Glass*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jambrešić, Renata. 1992/1993. "Odjeci Praške škole u hrvatskoj folkloristici". *Croatica* 37/38/39: 133–149.
- Jambrešić Kirin, Renata. 1997. "O višedisciplinarnim uporištima hrvatske folkloristike na rubovima stoljeća". *Narodna umjetnost* 34/2: 45–77.
- Lord, Albert B. 1974. "Utjecaj turskih osvajanja na balkansku epsku tradiciju". In *Narodna književnost Srba, Hrvata, Muslimana i Crnogoraca: izbor kritika*. Denana Buturović, Vlajko Palavestra eds. Sarajevo: Svjetlost.
- Menéndez Pidal, Ramón. 1927. "Romances y baladas". *Bulletin of the Modern Humanities Research Association* 1: 1–17.
- Menéndez Pidal, Ramón. 1968. *Romancero hispánico I (hispano-portugués, americano y sefardí): Teoría e historia*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- Menéndez Pidal, Ramón. 1980. "Jugoslavenski i zapadnoeuropski epski pjevači", *Raskovnik* 23, 24: 81–95; 91–106.
- Miletich, John S. 1981. "Hispanic and South Slavic Traditional Narrative Poetry and Related Forms: a Survey of Comparative Studies (1824–1977)". In *Oral Traditional Literature. A Festschrift for Albert Bates Lord*. John Miles Foley, ed. Columbus, OH: Slavica.
- Miletich, John S. 1990. *The Bugarštica: a Bilingual Anthology of the Earliest Extant South Slavic Folk Narrative Song* (Edition, Verse Translation, Introduction, and Bibliography John S. Miletich; Foreword Albert B. Lord; Afterword Samuel G. Armistead). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

- Pavličić, Pavao. 1995. "Južno od sjevera, sjeverno od juga". *Dubrovnik* 6: 15–19.
- Petrović, Svetozar. 1972. *Priroda kritike*. Zagreb: Liber (Izdanja Instituta za znanost o književnosti).
- Porter, James. 1986. "Problems of Ballad Terminology Scholars' Explanations and Singer's Epistemics". In *Ballad Research. The Stranger in Ballad Narrative and Other Topics*. Hugh Shields ed. Dublin: Folk Music of Ireland, 185–194.
- Rechnitz, Florette Marie. 1978. *Hispano-Romanian Ballad Relationships: A Comparative Study with an Annotated Translation of Al. I. Amzulescu's "Index of Romanian Ballads"*, (Ph. D. dissertation). Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Said, Edward. 1979. *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Schmaus, Alois. 1971. "Vrste i stil u narodnom pjesništvu". In *Usmena književnost*. Maja Bošković-Stulli ed. Zagreb: Školska knjiga, 59–63.
- Schirmunski, Viktor. 1961. *Vergleichende Epenforschung*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Seemann, Erich. 1973. "Die Europäische Volksballade". In *Handbuch des Volksliedes*. Rolf Wilhelm Brednich et al. ed. München: Wilhelm Fink Verlag, 37–54.
- Sertić, Mira. 1965. "Forma i funkcija narodne balade". *Rad JAZU*, 338: 307–373.
- Sirovátka, Oldrich. 1974. "O uporednom izučavanju narodnih balada: slovenske i nemačke varijante balade o nesrećnoj svadbi". In *Naučni sastanak slavista u Vukove dane: referati i saopštenja, Beograd - Tršić - Novi Sad (12–18. IX. 1974)*, IV/1. Beograd: Međunarodni slavistički centar SR Srbije, 245–252.
- Slamniig, Ivan. 1997. *Stih i prijevod: Članci i rasprave*. Dubrovnik: Matica hrvatska.
- Todorova, Maria. 1996. "Konstrukcija zapadnog diskurza o Balkanu". *Etnološka tribina* 19: 25–41.
- Todorova, Maria. 1997. *Imagining the Balkans*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Tomasović, Mirko. 1991. *Poeti i začinjavci: studije i eseji o hrvatskim pjesnicima*. Dubrovnik: Matica hrvatska.
- Vargyas, Lajos. 1967. *Researches into the Mediaeval History*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Vidaković-Petrov, Krinka. 1990. *Ogledi o usmenoj književnosti*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.

#### Povzetek

#### Strategije internacionalizma med hrvaškimi raziskovalci balad. Balkanska balada, Mediteransko obzorje

Prispevek skuša pokazati na negativne posledice, ki jih morejo imeti pogloblitve zvrsti in kulturnega območja na teoretično razmišljanje o baladi. Razmišlja tudi o vplivu kulturoloških interpretacij baladnega izročila – kot *balkanskega* ali kot *mediteranskega* – na določanje zvrsti. V delih hrvaških in tujih folkloristov iz tega stoletja je opaziti svojevrstno »zgrešitev« v poskusu določanja zvrsti balade. Tuji folkloristi poskušajo dejstvo spremenljivosti zvrsti balade razrešiti tako, da hrvaški baladi ne priznavajo statusa neodvisne zvrsti, ampak imajo balado za eno od možnih inačic izvedbe epske pesmi. V takem gledanju na hrvaško izročilo kot tudi v poudarjenem soočanju oblik izvedbe (*improvizacija* hrvaške balade nasproti *memorizaciji* zahodne balade) in zanemarjanju mednarodnih baladnih tipov, da bi se poudarilo »avtohtono-pokrajinsko balkansko izročilo, se prepoznavao tudi sledi *balkanističnega* razpravljanja. Če se tujim avtorjem ne posreči rešiti problema prehodnih oblik do balade, pa hrvaškim avtorjem ne uspeva na zadovoljiv način rešiti problema prehodnih oblik do epske pesmi: »nepopolne« baladne

verzije pripisujejo drugi zvrsti (epski pesmi). Hkrati pa različnost zvrsti hrvaškega izročila vzporejajo z zahodnosredozemskimi (romanskimi) izročili. Na sorodnosti s temi izročili, posebno s španskim, opozarjajo tudi v literarnozgodovinskih študijah. Ker se pri tem sredozemska dediščina idealizira, se more tako stanje v domačih študijah o hrvaški baladi, ki izvirajo iz tega stoletja, pripisati tudi *mediteranističnemu* razpravljanju. Teza tega prispevka je, da bi morale take primerjave domače izročilo, vse doslej prikazovano kot epsko in kontinentalno, približati zahodnoevropskemu. Tako se zdi nujno znova pregledati dosedanje gledanje na zvrst. Eden od načinov obvladovanja (postkolonialne) krize v opredeljevanju balade je sprejemanje spremenljivosti baladne zvrsti in razmišljanje o potrebnosti, zaradi katere se balada pripoveduje (poje), a brez poskusov združitve *nepopolne »stvarne«* zvrsti z *»idealno«* zvrstjo.



*Zmaga Kumer med domačini po končanem snemanju, Osredok pri Škocjanu, 11. 6. 1960. – Foto arhiv GNI*

---

Bertej Logar

## Ritmične značilnosti 5/8 takta v koroških ljudskih pesmih

---

*Avtor skuša s pomočjo »sample-analize« nakazati, da je 5/8 takt – sestavljen iz dveh četrtink in ene osminke – prisoten tudi med Koroškimi Slovenci, da ga najdemo pogosto v alpskih poskočnicah, da se rad druží ali s 3/4 taktom ali s 7/8, posebno v trohejskih besedilih, in da je tipičen za slovenski prostor.*

*With the help of the so-called sample-analysis the author tries to prove that the 5/8 time, consisting of two crochets and a quaver, can also be found among Slovenes in Carinthia. It is often contained in the "Alpine quatrain", many times – especially in trochaic texts - accompanied by triple or 7/8 time, and typical for the entire Slovene territory.*

### I. Uvod

Do nedavnega je bilo mogoče zapisovati ritem ljudskih pesmi v njegovih svobodnih in pestrih oblikah le s pridržki, še zlasti, kadar so pevci mešali ritmične in taktovske načine,<sup>1</sup> ali pa, če se je prepevalo v tako imenovanih nihajočih ritmih (schwebende Rhythmen), in to ne glede na dejstvo, da smo uporabljali dodatne znake za dolžine, kračine, melizme itd. Notni zapis je ostajal zasilno ogrodje in je le površno odražal živo glasbeno dogajanje. Nešteto podrobnih lastnosti ustno izročane ljudske glasbe smo spoznali bolj podrobno šele, odkar uporabljamo tonske posnetke s transkripcijami,<sup>2</sup> v novejšem času pa t. i. sample.

---

<sup>1</sup> Gottfried Habenicht, Auffassungsmässige Koordinaten der rhythmisch-metrischen Gestaltung im deutschen Volkslied, v: Musicologica slovacca, Rhythmik und Metrik, izd. O. Elschek, Bratislava 1990, str. 62.

<sup>2</sup> Prim.: Doris Stockmann, Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Problem, Methoden, v: Acta musicologica 51/1979, str. 204–245, tukaj str. 207; Dušan Holy, Die genaue und übersichtliche Fixierung des Rhythmus, v: Probleme der Entwicklung und des Stils der Volksmusik, Brno 1969, str. 166–178; I. Bengtsson, Empirische Rhythmusforschung in Uppsala, v: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1/1974, str. 195–219; Ludwik Bielawski, Rytymika polskih piosni ludowych, Krakow 1970 (prim. tam tabelo melizmov, str. 33).

Glasbeni ritem je sestavljen iz tonskih razmerij, se pravi njihovih dolžin in vmesnih pavz. V določenih pesmih, posebno v večglasnih fantovskih, se pogosto pojavlja svobodni tempo rubato, ko tonskih razmerij zaradi strukture glasbenega dogajanja ni mogoče zapisati točno po dolžinah, marveč se jim le približati. Značilna odstopanja od dolžin namreč večkrat pomenijo glasbeno-estetsko in stilno posebnost, po kateri poslušalec razlikuje lokalne ali individualne igralske in pevske stile.<sup>3</sup>

Walter Wiora je govoril v takih primerih o »prostosti v taktu« (Freiheit im Takt), o le delno precizni enakomernosti pojočega ljudstva. Pogosto prihaja do odstopanj od mere, do daljšanja in krajšanja tona, do pohitevanja itd.: včasih se kak ton zadrži, drugi zopet skrajša, preskoči, celo izpusti, takt pa se lahko raztegne ali tudi skrajša.<sup>4</sup> Poznavalcem ljudske glasbe 18. in 19. stoletja so bile navedene prostosti in posebnosti znane, videli so v njih celo lepoto in živahnost domačega prepevanja, dodaja Wiora, ki je sicer govoril tudi o glasbeno ravno ne najboljših pevcih (musikalisch untüchtige Sänger), ki da melodije preveč pačijo in stvari zamenjavajo.<sup>5</sup> Temu mnenju se danes ne moremo pridružiti, ker je znanost o ljudski glasbi spoznala, da ima ljudsko prepevanje svoja pravila in dinamiko, da nikakor ne moremo govoriti o napačnem prepevanju – v čemer se ta glasba razlikuje od poustvarjalne klasične oz. umetne glasbe. Še drug vzrok pa je v tem, da danes pripisujemo funkcionalnosti ljudskega prepevanja večji pomen.<sup>6</sup>

Franz Födermayr se v svojem članku *Spezielle Rhythmusgestaltung in der österreichischen Volksmusik* (Posebne ritmične prvine v avstrijski ljudski glasbi)<sup>7</sup> ukvarja z zadržanjem tridobnega metruma, ki se navadno spremeni v dvodobnega. Kot tipični primer navaja pevski in godčevski skupini piskačev in tolkačev iz štajerskega Ausseeja ter glasbo na svinjske gosli iz okolice Ertla v Zgornji Avstriji (Ertler Saugeigenmusik). Mnenja je, da je včasih težko najti pravi notni zapis, ki bi ustrezal zvočnemu dogajanju.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Wolfgang Suppan, *Musiknoten als Vorschrift und als Nachschrift*, v: *Symbolae historiae musicae* (= Federhofer-Festschrift), Mainz 1971, str. 11–22.: Primer iz Slovaške: ustno gojena in izročana glasba Hornackov na Moravskem živi v nihajočih ritmih (-schwebender Rhythmus-), kar je ugotovil že Leoš Janáček. Še tako vestne poskuse transkripcije te glasbe so godci zavrgli, češ da zapisi ne zadenejo jedra. Šele točna ritmična analiza s pomočjo ritmičnega merilnika (Schichtenmeßgerät) je privedla do ugotovitve, da je v 2/4 taktu razmerje med prvim delom takta (torej prvo četrtinko) in drugim 12 : 13. Nobena notna pisava ali še tako vestna transkripcija, sloneča na navadnem poslušanju glasbe, ne bi mogla z notami izraziti tako majhnih razlik in enot. Tudi noben učitelj malenkostnih odstopanj ne more posredovati učencem, razen če živi v okolju, kjer imajo glasbeniki podobna ritmična razmerja že v kroli. Prim.: tudi: W. Suppan, *Musik und Schrift*, v: *Erziehungs- und Unterrichtsmethoden im historischen Wandel*, izd. Lenz Kriss-Rettenbeck, Bad Heilbrunn 1986, str. 155.

<sup>4</sup> Walter Wiora, *Die Aufzeichnung und Herausgabe von Volksliedweisen*, v: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 6/1938, str. 53–93, tu str. 77. Glej notne primere 1–8.

<sup>5</sup> Walter Wiora, *Systematik der musikalischen Erscheinungen des Umsingens*, v: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 7/1941 str. 128–195, tu str. 128.

<sup>6</sup> Za ljudsko prepevanje je značilno, da estetski vidiki zaostajajo za uporabljivostjo gradiva – poznanost, preprostost, variabilnost so pomembni elementi; goji se v določene namene ob preprostem sozvočju, prijetnem, ubranem komuniciranju s pomočjo melodičnih in tekstnih motivov.

<sup>7</sup> Franz Födermayr, *Spezielle Rhythmusgestaltung in der österreichischen Volksmusik*, v: *Musicologica slovacca, Rhythmik und Metrik*, izd. O. Elsček, Bratislava 1990, str. 224 sl.; Walter Deutsch in Annemarie Gschwandter, *Volksmusik in der Steiermark. Steyerische Tänze*, Wien 1994 (= COMPA 2), str. 82, opisujeta prav tako glasbeno prakso neenakomernih notnih dolžin. Z izrazom »Inegalite« so teoretiki 18. stol. opisovali godčevski način in ga predvsem v francoski baročni glasbi sistematično uporabljali: V dvojni skupini osmink in šestnajstink so eno noto podaljševali, drugo skrajševali. Poročata tudi o goslaču Seppu Stadlmannu iz Strobila, ki meni: »Du brauchst nix, wie den aunan Ton länger macha, und den aunan kirza, dann bist scho dortn« (treba je le en ton podaljšati, drugega pa skrajšati, pa si že tam).

<sup>8</sup> K temu ekskurz: Günther Antesberger je 1988 izdal na Koroškem zbirko *Duhovne pesmi za mešani zbor* (slovensko), kjer se pri izbiri gradiva sklicuje na ustno izročilo iz okolice Žitare vasi in Železne Kaple. Objavil





Westphalu Elemente des musikalischen Rhythmus<sup>15</sup> opis nekdanjega pouka glasbe v antični Grčiji, kjer da so se 5/8 takta učili kar začetniki na flavti (osnovnošolci) – navaja celo primerek melodije.

Pri Grkih se je pel »paion« (v 5/8 taktu) brez spremljave ali ob brenkanju kitare (Phorminx),<sup>16</sup> ali igranju flavt<sup>17</sup> in je štel med najpomembnejše zborovske oblike.

Theodor Wiehmayer je napisal obširno razpravo o glasbenem metrumu in ritmu, kjer tudi išče korenine 5/8 takta v grškem nauku o stopicah (Versfußlehre).<sup>18</sup> Pri njih so bile znane sledeče petčasne stopice (Versfüße):

paion	(kkkd)	
kretikus	(dkd)	
bakius	(kdd)	
antibakius	(ddk)	

Kakor v mnogih drugih deželah se tudi pri Slovencih verzni akcent (poudarek) podredi glasbenemu,<sup>19</sup> tako da je treba zloge šteti od prvega poudarjenega naprej (in ne splošno od prvega). Medtem ko govorijo jezikoslovci o jambih, trohejih, daktilih, anapestih itd., uporabljamo v etnomuzikologiji le trohejski in daktilski ritem, ker so nepoudarjeni zlogi na začetku verza anakruze oz. glasbeni predtakti, ki niso pomembni za zgradbo verza.<sup>20</sup>

Ritmične oblike 5/8 takta, ki so pri koroških Slovencih posebno pogoste, bi lahko zaradi podobnosti deloma poimenovali po znanih plesnih ritmi (sarabanda, couranta):

obsegal šest ritmičnih načinov (Modi). Tretjega od teh LBBLBB so prilagodili trodobnemu metrumu na ta način, da so drugo B podvojili. Različni teoretiki 13. stoletja omenjajo, da L v prejšnjih časih ni vsebovala tri, ampak kar dve B (npr. Walter Odington (1298–1316): «Longa apud priores organistas duo tantum habuit tempora» (Couss S I, 235 b) = Charles-Edmond-Henri de Coussemaker. K temu Frederick F. Hammond, Odington, v: The new grove 13/1980, str. 502: «among the early composers of organum the long had only two beats as in meters, but afterward it was brought to perfection, to consist of three tempora... Po: Frederick F. Hammond (izd.), Walteri Odington Summa de speculatione musicae, CSM, XIV (1970). (= Corpus scriptorum de musica). Hugo Riemann in drugi, ki so se sklicevali na takšne opazke, so iz tega razvili predmodalno stanje ritmike, meni Apel. Toda do zaključka, da bi imeli v teh primerih opravka z grškim paionom 4.84.4.84., niso prišli (Willi Apel, Die Notation der polyphonen Musik 900–1600, Leipzig 1962, str. 241 sl. in 2. opomba pod črto). Izrecno zavračajo mnenje, da bi se bili ritmični načini razvili iz stopic starogrške poezije (Apel, nav. delo, str. 243).

<sup>15</sup> Rudolf Westphal, Elemente des musikalischen Rhythmus, Jena 1872, str. 44 sl.

<sup>16</sup> Der kleine Pauly, München 1972, str. 406 sl.; Die Musik in Geschichte und Gegenwart, knj. 5, izd. F. Blume, Kassel 1956, kolona 880.

<sup>17</sup> Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, izd. I. Müller, München 1929, str. 343 sl. Ime prihaja od naroda Paianov, ki so živeli v tistih časih v severni Macedoniji (Hom., Il. II 848) kot podložniki Troje in so bili – po danes prevladujočem mnenju – Iliri (Tomaschek, Thraker I, 13 sl., II, 1, 5.26 prim.: Realenzyklopädie Pauly VIII 2, kolona 2340 sl.).

<sup>18</sup> Theodor Wiehmayer, Musikalische Rhythmik und Metrik, Magdeburg 1917, str. 15.

<sup>19</sup> Prim.: Zmaga Kumer, Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesni, Ljubljana 1996, str. 59; Constantin Brailoiu, Folklore musicale, v: Encyclopedie de la musique, Paris 1959.

<sup>20</sup> Prim.: Norbert Wallner, Rhythmische Formen des Alpenländischen Liedes, v: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 17/1968, str. 23; Zmaga Kumer, Etnomuzikologija, Ljubljana 1988, str. 126 sl.

a) courantski tip 4.84./4.4.8	
b) sarabandski tip 4.4.8/4.84.	
č) izoritmični tip 4.84./4.84.	
d) štirizlogni trohejski tip 4.888	

Razen četrtega tipa so vsi daktilski in vsebujejo navadno v vsakem taktu po tri zloge, štiri zloge pa najdemo v trohejskem tipu. Pri vseh ostalih ritmičnih načinih 5/8 takta se zdi, da gre za variacije omenjenih ali pa so podobni drugim ritmom (npr. 4/4 ali 2/4 takta).

### III. O točnosti prepisa (transkripcije)

Pri prepisovanju slovenskih koroških ljudskih pesmi po tonskih posnetkih je včasih težko razlikovati med glavnimi in stranskimi poudarki in pravilno razporediti in združiti note v enote, takte itd. Menjavajo se določeni ritmični motivi, redno in neredno se pa menjavajo tudi taktovski načini (npr. 3 + 2/4, 5/8, 7/8 takt), ki so značilni za ljudsko prepevanje na južnem Koroškem.

Sledeče starejše posnetke ljudskih pesmi<sup>21</sup> smo s pomočjo računalnika točneje porazdelili in jih ritmično analizirali na način, ki so ga uporabili tudi že drugod,<sup>22</sup> npr. v Stockholmu in na Dunaju.

Časovno razmerje je definirano za vse pesmi z: 1 sekunda = ca. 44 Time-Code-sekund.<sup>23</sup> Pod vsako noto smo postavili dolžino, kakor jo je slišati ob prepevanju informantov. Zapisal sem povprečno dolžino not vseh kitic. To olajša primerjanje, ker so s tem izenačena tekstovno (ali kako drugače) pogojena odstopanja časovnih razmerij. Marsikateri zlog je zdaj bolj, zdaj manj poudarjen, raztegnjen; takti, kjer se diha, so navadno nekoliko daljši. Lahko bi sicer označili vsa odstopanja od metruma z navadno notno pisavo v obliki transkripcije, vendar bi bilo težje berljivo.

Odstopanja od enakomernosti točnega 5/8 takta so vsekakor opazna. Zato smo ob začetku pesmi, kjer navadno beležimo metronomske oznake, za vsako pesem posebej

<sup>21</sup> Pesmi so bile transkribirane 1984–85 še brez pomoči računalniške obdelave in objavljene (razen npr. 3) v: Engelbert Logar, *Vsaka vas ima svoj glas 1–4*, Klagenfurt/Celovec 1988–91. Np. 1 = štev. 73; np. 2 = štev. 58 b, np. 4 = štev. 15 a, np. 5 = štev. 15 b, np. 6 = 137 b, np. 7 = štev. 208 b. Notni primer 8 je objavljen v Z. Kumer, *Eno si zapojmo*, Ljubljana 1995, str. 106.

<sup>22</sup> Ingmar Bengtsson, Per-Arne Tove in Stig-Magnus Thorsen so v svojih prispevkih: *Sound Analysis Equipment and Rhythm Research Ideas at the Institute of Musicology in Upsala*, v: *Studia instrumentorum musicae popularis II*, izd. Erich Stockmann, Stockholm 1972, str. 67 sl. (vključno fig. 13 – A Polska tune) predložili podobne opise. Prim.: Michael Dickreiter, *Handbuch der Tonstudientechnik*, knj. 2, München 1997, str. 390 sl. Ni pa bil napravljen pregleden spektrogram (Übersichtsspektrogramm), kakor ga poznamo npr. iz publikacij Franza Fördermayra in Wernerja A. Deutscha, nazadnje v zvezi z godčevskim načinom slovaških prvih goslačev (v: *Studia instrumentorum musicae popularis XI*, Stockholm 1995, str. 103 sl.).

<sup>23</sup> Glasbeno gradivo, ki je vidno v obeh oknih (panels) računalnika, optično projiciramo na monitor; z dodatnim programom (gate-tools) nato določena mesta z miško markiramo in z lahkoto ugotovimo čas (time-code) oz. trajanje, ker se samoglasniki optično jasno ločijo od soglasnikov (sestav sample-datoteke, analiza ritmičnih enot). Točnost časovnega koda programa »Sound forge« znaša  $\frac{1}{10000}$  sekunde. Za konec naj bo dodano, da smo zaradi boljše preglednosti podatkov številko pod noto zaokrožili navzgor ali navzdol.

navedli povprečno trajanje četrtnik in osmink. Da osminka ni v vsaki pesmi točno za polovico krajša od četrtnike, pomeni, da pevci – vsaj v vseh koroških primerih – krajšajo četrtnike, oziroma drugače gledano, daljšajo osminke. Le v tonskem primeru s Štajerskega je četrtnika povprečno malo daljša od zapetih dveh osmink. Najbolj močno izstopa krajšanje četrtnik v np. 2, kjer je razmerje med četrtniko in osminko povprečno 42 : 26 (namesto 52 : 26, četrtnika je povprečno skrajšana za 10 time-code-sekund ali  $\frac{23}{100}$  sekunde).

Domnevali smo, da bi pevec za intoniranje not v višjih legah moral porabiti več časa kakor pa za note v nizkih legah. To je sicer videti v notnem primeru dva (2., 4. in 6. takt), v drugih pesmih pa na začetkih fraze, toda zgolj s predloženimi primeri trditve ne gre posploševati.

Posamezni takti se glede trajanja precej razlikujejo drug od drugega: v notnem primeru 1 je npr. razmerje sledeče: 121 : 96 : 75 : 134 : 114 : 94 : 69 itd. Obstaja tendenca, da pevci od fraze do fraze – razen v kadenci na koncu kitice – postajajo hitrejši. V tem je tudi vzrok, da notne dolžine tako močno variirajo.

Najtočnejši v 5/8 taktu je notni primer 7, kjer je najbolj enakomerno potekala 5. kitica omenjene pesmi. Če primerjamo vseh pet kitic, opazamo, da je odstopanje od enakomernosti 5/8 takta povprečno: četrtnika – osminka – četrtnika 16 : 9 : 15 (namesto 2 : 1 : 2).<sup>24</sup>

Podobno kakor v prejšnjem primeru najdemo 5/8 takt predvsem v pesmih, ki so v daktilskem metrumu. Pesmi primer 1 in primer 2 je posnel France Czigán na Obirskem leta 1969 pri večji mešani skupini pevcev. V šestem taktu drugega primera se pojavljajo četrtnika in tri osminke. Zadnja osminka je v vsej pesmi dosledno kratka, kar potrjuje – poleg menjanja poudarkov (2 : 2 : 1 in 2 : 1 : 2) – značilnost 5/8 takta.

Pesem np. 3 je zapela mešana skupina ziljskih pevcev (Dole pri Brdu) na srečanju vižarjev leta 1982. Imajo jo za staro. Pevci v vsaki kitici ob koncu verza (v kadenci) po trikrat menjavajo svoj takt v 3/8-ega, sledeči dve četrtniki pa sta močno skrajšani. Pojav najdemo v več pesmih (primerjaj tudi np. 4 in 5) in nas spominja na kadenčno tehniko (sinkope) nekaterih zborovskih pesmi iz srednjega veka oz. mojstrov nizozemske šole.

Pripovedno pesem o dekletu, ki pase na sosedovem zemljišču (np. 4 in 5), je France Czigán posnel leta 1962 na Kneži in leta 1969 v Olšjah pri Grebinju, obakrat pri starejših moških pevcih. Ob posnetku s Kneže imamo vtis, da so se ob začetku prve kitice nekaj časa lovili in šele pozneje našli pot do svojega ritma. Znotraj fraze pogosto pohitevajo v tempu. To v bistvu velja tudi za drugi posnetek (np. 5). Opaziti je tendenco, da krajšajo tretji zlog vsakega takta, razen pred kadenco. Pevci s Kneže uporabljajo «courantski» tip 5/8 takta (np. 4), medtem ko je posnetek z Olšja «izoritmičen» (dkd), razen v kadenci.

Vojaška pesem o «pobiču», starem šele osemnajst let (np. 6), so zapeli pevci z Olšja v 5/8 taktu, čeprav jo poznamo iz drugih krajev v 3/4 taktu. Zapisal sem tretjo kitico, ker zveni ritmično najbolj prepričljivo.<sup>25</sup>

Jasno je, da pesem, ki jo pogosteje prepevajo ali zapojejo pred snemanjem, zveni bolj ubrano, «iz enega grla». Takšen primer je np. 8. Ritmično odstopanje je le malenko-

<sup>24</sup> Da nismo izbrali napačnega taktovskega načina, kaže poskus zapisa v 3/4 taktu: prva nota (četrtnika) bi morala biti precej daljša, druga (osminka) precej krajša, tretja (četrtnika) pa nekoliko krajša. Pri tem nikakor ne dosežemo potrebnega razmerja 19,8 : 6,6 : 13,2. Le kdaj pa kdaj bi kakšen takt utegnil biti bližji 3/4 taktu kakor pa 5/8 taktu.

<sup>25</sup> V ljudskih pesmih posamezni pevci večkrat odstopajo od skupnega ritma. Zato je predvsem važen vodilni pevec, ki urejuje tempo, ritem in besedilo in se mu drugi pevci priključujejo.

stno. Zbor zveni zelo kompaktno, zaradi česar je slišati 5/8 takt močneje, manjkajo pa nihajoči ritmi (schwebende Rhythmen).

#### IV. Pogostost 5/8 takta v poskočnicah

Ob pregledu transkripcij koroških slovenskih ljudskih pesmi<sup>26</sup> opazimo, da je kar precej alpskih poskočnic v navedenem 5/8 taktu.<sup>27</sup> Alpske poskočnice so značilne tudi za koroško nemško ljudsko pesem. O navzočnosti 5/8 takta v znanstvenih razpravah o nemški koroški ljudski pesmi<sup>28</sup> pa do zdaj ni bilo najti neposrednega namiga.<sup>29</sup>

#### V. Zaključek

5/8 ritem dkd ! ♪ ! pogosto najdemo na določenih mestih glasbene fraze, namreč na začetku, na sredi, posebno pogosto pa v predzadnjem taktu, tako da lahko trdimo: Kadar ljudskega pevca niso preusmerili in ga poučili šolmoštri ali zborovodje (npr. z dirigiranjem), da mora peti »pravilno« oz. poudarjati (3/4 takt), le-ta v določenih pesmih redno uporablja 5/8 takt. Ta ugotovitev predvsem velja za starejše pevce, ki izhajajo iz ustnega izročila. Uporabljajo ga morda tudi zaradi tega, ker prihaja z njim bolj jasno do izraza besedilo:

Vzemimo pesem: »Rasti mi rasti«, kjer imamo variante v 2/4 taktu  
(dkkdd) ! ♪ ! ♪ ! ♪ ! ♪ !

ali 3/4 taktu (d.kd/dd) ! ♪ ! ♪ ! ♪ ! ♪ !

Tam je besedilo manj razumljivo kot v 5/8 taktu: dkd/dd ! ♪ ! ♪ ! ♪ ! ♪ !

5/8 takt se rad družijo ali s 3/4 taktom ali s 7/8, posebno v trohejskih besedilih. Drugače kot npr. v Prlekiji, kjer prevladujejo takti na dva udarce (Zweiertakt, ok. 68,3 %), pa imamo v Podjuni 41 % taktov na tri udarce (Dreiertakt) in le 19 % na dva. V 40 % transkribiranega gradiva iz Podjune (Vsaka vas ima svoj glas) prihaja do menjajočih se taktovskih načinov (vključno 3+2/4, 5+7/8, tudi 5/8, drugi sestavljeni taktovski načini).<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Z. Kumer, Slovenske ljudske pesmi Koroške (= SLPK), knj. 2–4, Klagenfurt/Celovec 1986–96; E. Logar, Vsaka vas ima svoj glas (= VVG), knj. 1–4, Klagenfurt/Celovec 1988–91 (knj. 5 v pripravi).

<sup>27</sup> Prim.: Anmerkungen zum musikalischen Rhythmus im Volksgesang der slowenischen Volksgruppe in Kärnten, v: Festschrift Walter Deutsch, izd. Gerlinde Haide (v tisku). Tam bo objavljenih 37 primerov pesmi v 5/8 taktu s Koroškega.

<sup>28</sup> Walter Deutsch, Das Lied und die Singpraxis in Kärnten, v: Anderluhs Volksliedschatz-Registerband, str. 161–177; Anton Anderluh, Zu Lied und Musik in Kärnten, Klagenfurt 1987 (= Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie, knj. 70); Norbert Wallner, Rhythmische Formen des Alpenländischen Liedes, v: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 17/1968, str. 22–38; Walter Kolneder, Die vokale Mehrstimmigkeit in der Volksmusik der österreichischen Alpenländer, Winterthur 1981; Anton Kollitsch, Geschichte des Kärntnerliedes, Klagenfurt, brez leta; Franz Eibner, Die musikalischen Grundlagen des volkstümlichen österreichischen Musikgutes, v: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 17/1968, str. 1–21; Walter Wiora, Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst, Kassel 1957, str. 186 sl; Dietz-Rüdiger Moser, Metrik, Sprachbehandlung und Strophenbau, v: Handbuch des Volksliedes II, München 1975, str. 113–174; Curt Rotter, Der Schnaderhüpfel-Rhythmus, Berlin 1912, npr. str. 68 ali 215 sl.

<sup>29</sup> Vzrok za to, da Anderluhjeva zbirka: Kärntens Volksliedschatz (14 knjig, Klagenfurt 1960–1987), predvsem med ljubezenskimi pesmimi ne vsebuje nobene v 5/8 taktu, bo treba iskati verjetno v tem, da to pač ni zbirka transkribiranih posnetkov ljudskega prepevanja, ampak standardiziranih priredb določenih melodij. To pa še ne pomeni, da 5/8 takta med koroškimi Nemci ni. Morda ga le še niso odkrili.

<sup>30</sup> Prim.: R. Hrovatin, Glasbene prvine slovenskih ljudskih napevov, v: Etnolog 16/1943, str. 17 sl.



## Notni primeri za 5/8 takt na Koroškem

Časovno razmerje: 1 sekunda = ca. 44 (time-code)

*J = 39 ♩ = 21*

Obirako, 28.9.1969

1 Soj pa o-čka noj marm-ca za-pu-sti-li me, se-daj pa mo-ram po svip-tu po-ni-va-ti se.  
40 46 49 26 35 40 21 33 13 29 28+24 9 30 43 46 42 26 31 23+16 24 32 30

*J = 42 ♩ = 26*

2 Sam pa v Šaj v ves ho-dow, je stra-si-wo me, so zi-lip-ni sma-re-či par-qa-ja-li se.  
31 21 39 40 24 35 28 39 46 47 30 49 27 40 47 30 26 28 34 21 42 48 44 30 63

*J = 47 ♩ = 26*

3 Pred son-cam jo skle-plem, na-bru-sim ko-so po-trav-či jo su-čem z ve-sia-wo-ro-ko.  
29 31 25 59 21 25 20 53 28 23 26 28 39 37 58 30 25 50 25 26 21 51 29 29 27 30 40 43

*J = 33 ♩ = 17*

4 De-kle po tra-van-čō ov-či-ce pa-se zra-vn so-se-do-va de-le-la ra se.  
44 31 41 37 19 27 29 23 19 52 36 32 38+11 28 27 15 21 17 24 18 28 28 45

*J = 33 ♩ = 17*

5 De-kle pu-go-zdu ov-či-ce pa-se, zra-vno su-se-do-va de-le-la ra-tic, se.  
43 17 26 31 20 20 23 15 25 37 37 42 32 12 25 28 13 21 21 16 24 39 34 51

*J = 33 ♩ = 16*

6 V ka-sar-no sem sto-piw se s sr-ca ve-siow, sem pu-ško za-gle-daw, sem jo-kat za-čew, kak bom sol-dat, ko sem  
29 26 40 16 28 15 18 32 30 23 80 15 25 34 18 31 21 23 36 40 14 52+17 28 14 27 44 38 21

*J = 22 ♩ = 12*

7 V so-stre-čna Ma-ri-ja pred oltar-jem sto-jiš, ko vsmil-jen-ga Je-zu-sa v ro-kah dr-žiš.  
11 29 11 9 10 19 14 17 26 16 10 11 24+31 9 25 14 12 23 11 19 24 13 18 40+44

*J = 34 ♩ = 16*

8 Si-no-či sem sli-šaw e-no-plit-či-co pet, na bli-žnjem gr-mi-čku na ve-il-se-del.  
39 40 14 34 34 17 16 17 29 17 15 15 38+24 36 36 15 54 30 16 31 30 17 31 36+27

Obirko (Z.K. 1995:106)



Zbirka transkripcij ljudskih pesmi iz Podjune Vsaka vas ima svoj glas vsebuje, če upoštevamo vse oblike, ki se pojavljajo, skoraj desetino pesmi v 5/8 taktu.<sup>31</sup> Josip Dravec jih je našel v Prlekiji 3,3 % v čistem 5/8 taktu in majhno število takšnih z menjajočimi se takti.<sup>32</sup> Zmaga Kumer je leta 1975 izdala zbirko Pesem slovenske dežele,<sup>33</sup> kjer najdemo skoraj 20 % takšnih pesmi, in to, kakor trdi avtorica, ni naključje. Od 801 koroških melodij, ki jih je objavila Zmaga Kumer pod naslovom: Slovenske ljudske pesmi Koroške,<sup>34</sup> je 36 melodij (4,5 %) notiranih v celoti v 5/8 taktu, v naslednjih 55 melodijah najdemo deloma 5/8 takt (skupno 11,4 %).

Prizadevanja, da se poudarjena doba takta v kar se da velikem številu primerov uskladi s poudarkom v besedilu, in dejstvo, da prepeva človek, ki fraze prosto oblikuje, ki na določenih mestih potrebuje pavzo za dih, ki mu besedilo bolj ali manj enakomerno pride v spomin, so privedla do raznih ritmičnih figur, do določene 'heterometričnosti', čeprav se uporablja le en taktovski način. Josip Dravec meni, da je 'heterometričnost nastala iz jezikovno akcentskih vzrokov'.<sup>35</sup> Na Koroškem poznamo pesmi z neenakomerno menjajočimi se taktovskimi načini (unregelmäßige Taktwechsel), pa tudi vse mogoče vmesne stopnje in prekinitve enega ali drugega taktovskega načina niso nepoznane. To je mogoče opaziti predvsem tam, kjer se ritem močno podredi besedilu, oz. mu sledi v odstopanju od enakomernosti. So pa tudi znak glasbene pestrosti in smisla pevca za kreativno oblikovanje ritma.

### Zusammenfassung

#### Die rhythmischen Eigenheiten im 5/8 Takt slowenischen kärntner Volksliedern

Der Autor hat unter Zuhilfenahme der sog. Sample-Analyse die rhythmischen Strukturen einiger im 5/8 Takt stehender Volkslieder aus Kärnten untersucht und festgestellt, dass man den 5/8 Takt bzw. Rhythmus mit Vorliebe in Liedern finden kann, die im slowenischen Bereich den alpenländischen Vierzeiler oder das Schnaderhüpfel (daktylisches Metrum) repräsentieren. Dem antiken Griechenland war diese Taktart unter dem Namen »Paion« bereits geläufig, geriet später jedoch offenbar in Vergessenheit und wurde auch in der europäischen Kunstmusik kaum verwendet. In Liedern, die im  $\frac{3}{4}$  Takt stehen, tritt der 5/8 Takt häufig im vorletzten Takt oder an bestimmten anderen Stellen auf. Mitunter kommen auch Abweichungen vom reinen 5/8 Takt vor (z. B. 16 : 9 : 15 anstatt 2 : 1 : 2). Die Sammlung »Vsaka vas ima svoj glas«, in der Transkriptionen von Volksliedern aus dem Jauntal zu finden sind, enthält knapp 10 % an Liedern, in denen der 5/8 Takt entweder durchgehend, oder in Form von Taktwechseln vorkommt. Die Ausgabe von

<sup>31</sup> To so številke: 15a\*, 15b\*, 17a, 20a, 20b\*, 31a, 39F, 58b\*, 73\*, 75\*, 80b, 82a, 82b, 92b\*, 106a, 117b, 121, 126a, 127a\*, 129b, 134č, 137b\*, (163a), 193a\*, 193b\*, 195b, (207), 208\*, (209\*), 210\*, 218a, 220, 224, 230b, 231, 247a, 249\*. (\* = pesem v celoti v 5/8 taktu).

<sup>32</sup> Josip Dravec, Glasbena folklor Prlekije, Ljubljana 1981, str. 22.

<sup>33</sup> Zmaga Kumer, Pesem slovenske dežele, Maribor 1975.

<sup>34</sup> Z. Kumer, Slovenske ljudske pesmi Koroške, Ljubljana 1986–96. 2. Ziljska dolina: 24/5, 40, 44/3, 45/5, 47\*, 51, 69/4\*, 76\*, 88\*, 91/3\*, 94, 105/2\*, 105/4, 109/3, 120/2, 140/5, 145/10\*, 145/11, 147/2\*, 148/3, 173/8, 186/2, 190/2b, 194, 199/4\*, 199/5, 225/4, 231/2, 232/1, 275/2, 278/6, 343, 344, 3. Spodnji Rož: 37/3\*, 37/5, 42/2, 51\*, 54/3\*, 56/3, 68\*, 69/2\*, 69/7\*, 95/2\*, 100/5, 105/5, 120\*, 136/3, 137/5\*, 141/8, 174/3\*, 181/5\*, 216/4\*, 216/6, 226/3\*, 260, 275/5\*, 283/2\*, 288/2, 316, 320/2, 338, 344, 349/3; 4. Zgornji Rož: 21/3, 27/1, 28/2\*, 32/1\*, 32/2\*, 32/3\*, 38, 40/1, 40/2\*, 60/2, 97/9\*, 122/1, 186/3, 186/5, 186/10, 188\*, 189/11\*, 189/12, 189/13, 189/15, 214\*, 223\*, 231\*, 232, 233/2\*, 233/4, 259\*, 278 (\* = pesem v celoti v 5/8 taktu).

<sup>35</sup> Josip Dravec, Glasbena folklor Prlekije, Ljubljana 1981, str. 22 sl.

Zmaga Kumer »Slovenske ljudske pesmi Koroške« (II. Gailtal, III. Unteres Rosental, IV. Oberes Rosental) enthält derer zusammen 11,4 %. Auch in Slowenien ist der 5/8 Takt nachweisbar. (Prekija 3,3 %, »Pesem slovenske dežele« für Gesamtslowenien, fast 20 %). Obwohl der 3er Takt bei Slowenen wie bei Deutsch-Kärntnern gleichermaßen beliebt ist, konnte der 5/8 Takt in deutschsprachigen Volksliedern aus Kärnten bisher nicht nachgewiesen werden. Er stellt somit offenbar eine Besonderheit der slowenischen Volksgruppe dar.

---

Edo Škulj  
**Cerkvena ljudska pesem *Je angel Gospodov***

---

*Sestavek je razdeljen na štiri točke: 1. Angelovo oznanjenje. 2. Angelovo češčenje kot ljudska pobožnost. 3. Besedilo, ki je prepesnjena molitev angelovega češčenja. 4. Napev v dveh različicah: v dvo- in tridobnem taktu. Vsa melodija se odvija v območju sekste frigijske lestvice od najvišjega c do note finalis e.*

*The article is divided into four chapters: 1. Angel's annunciation, 2. Angel-worship as folk devotion, 3. Poetic re-creation of the angel-worship prayer, 4. Melody in two variations: in double and in triple bar time. The entire melody lies within the sixth of the Phrygian scale from the highest c to the nota finalis e.*

Najnovejša cerkvena ljudska pesmarica *Slavimo Gospoda* (SG),<sup>1</sup> ki je izšla leta 1988, ima tri pesmi s podobno vsebino: *Oznanil je angel* (SG 17), *Poslan z nebes je angel* (SG 18) in *Je angel Gospodov* (SG 171). Na isto vsebino prideta po prvi oziroma po drugi kritici še dve adventni pesmi: *Dopolnjen je oblube čas* (SG 15) in *Vi, oblaki, ga rosite* (SG 21). Vse te pesmi imajo adventni značaj, vendar so – točneje rečeno – bolj oznanjenjske kot pa adventne. Adventne pesmi vzbujajo pričakovanje Odrešenika in spadajo v prvi del adventnega časa, oznanjenjske pa že opisujejo neposredne dogodke pred Jezusovim rojstvom in sodijo v drugi del adventnega časa, v božično osem-dnevnicu (SG 27–38).<sup>2</sup>

Kot je iz naslova razvidno, je predmet tega članka pesem *Je angel Gospodov* (SG 171), pomoč pa bomo iskali pri obeh na prvem mestu omenjenih pesmih *Oznanil je angel* (SG 17) in *Poslan z nebes je angel* (SG 18). Iz številke je razvidno, da je prva pesem v drugi skupini kot ostali dve: prva je med Marijinimi, drugi dve pa med adventnimi pesmimi. Po vsebini bi sodili skupaj *Je angel Gospodov* in *Oznanil je*

---

<sup>1</sup> Prim. M. Smolik - E. Škulj (ur. s sodelavci), *Slavimo Gospoda*, Bogoslužna pesmarica in molitvenik, Mohorjeva družba, Celje 1988 (odslej: SG).

<sup>2</sup> Podobno se dogaja s postnimi in trpljenjskimi pesmimi.

*angel*, samostojna pa je *Poslan z nebes je angel*. Le-ta opisuje namreč celotni dogodek iz Lukovega evangelija, medtem ko sta prvi dve le prepesnjeni obliki molitve angelovega češčenja.

Članek je razdeljen na štiri točke: 1. Evangeljsko poročilo angelovega oznanjenja; pri tem si bomo pomagali s pesmijo *Poslan z nebes je angel*, 2. nastanek in oblika ljudske pobožnosti angelovega češčenja, 3. besedilo pesmi in 4. njen napev.

## 1. Angelovo oznanjenje

Poročilo o angelovem oznanjenju, ki ga prinaša Lukov evangelij v 1. poglavju (prim. Lk 1,28-35), poteka takole: V šestem mesecu po napovedi rojstva Janeza Krstnika je Bog še enkrat poslal angela Gabrijela, ki je glasnik odrešenjskega časa, saj je na zemljo prinašal vesti v zvezi z Odrešenikovim učlovečenjem, najprej Zahariji, zdaj Mariji. Poslal ga je v galilejsko mesto Nazaret, ki je bil nepomemben trg – Stara zaveza ga sploh ne pozna, – čeprav ga evangelist imenuje mesto. – Ves dogodek lepo povzame omenjena adventna pesem, ki pravi: »Poslan z nebes je angel na širni grešni svet k brezmadežni Devici tja v mesto Nazaret.«

Angel je bil poslan k devici, to je: k mlademu in neporočenemu dekletu, ki pa je bilo že zaročeno, a še ne poročeno, saj še nista živela skupaj z Jožefom, ki je bil iz Davidove hiše, zato je ob popisu moral iti v Davidovo mesto Betlehem. Dekletu je bilo ime Marija. – »Devici tej premili Marija je ime, iz Davidove hiše je Jožef ženin nje.«

Ko je angel prišel k Mariji, ji je rekel: »Pozdravljena, obdarjena z milostjo, Gospod je s teboj!« (Lk 1,28). Te besede niso samo navaden pozdrav, ki je bil v tedanjem svetu povsem vsakdanji, ampak v njem verjetno odmevajo napovedi odrešenja Sionski hčeri in izražajo radost veselega oznanila. – »K Mariji angel pride, tako ji govori: 'Češčena si, Marija, vsa polna milosti!'«

Medtem ko se je Zaharija prestrašil ob angelovih besedah, se je Marija le vznemirila, ko je zaslišala angelov pozdrav. Ob tem je zaslutila edinstven poklic in razmišljala o pomenu angelovega oznanila, hkrati pa je skušala prodreti v skrivnost tega nepričakovanega razodetja. – »Marija se prestraši češčenja Božjega in v srcu premišljuje besede angela.«

Ko je angel opazil, da se je Marija prestrašila oziroma vznemirila, jo je po kratkem premoru najprej pomiril z značilnimi svetopisemskimi besedami: »Ne boj se, Marija, kajti našla si milost pri Bogu« (Lk 1,30). – »Mariji angel reče: 'Nikar se ti ne boj, ker milost si dobila, Gospod je sam s teboj.'«

Po teh uvodnih besedah ji angel pove bistvo sporočila: »Glej, spočela boš in rodila Sina, in daj mu ime Jezus. Ta bo velik in se bo imenoval Sin Najvišjega. Gospod Bog mu bo dal prestol njegovega očeta Davida in kraljeval bo v Jakobovi hiši vekomaj; in njegovemu kraljestvu ne bo konca« (Lk 1,31-33). Mariji angel ne razloži, zakaj se bo otrok imenoval Jezus, kot je to razložil Jožefu: »Rodila bo sina in daj mu ime Jezus, kajti on bo svoje ljudstvo odrešil grehov« (Mt 1,21). Jezus bo velik in bo Božji Sin. Dobil bo Davidov prestol, saj je njegov oče iz Davidove hiše. Na prestolu bo zakraljeval vsemu Izraelu, in to za vse večne čase. Kot Zaharija tudi Marija zastavi vprašanje: »Kako se bo to zgodilo, ko ne poznam moža?« (Lk 1,34). Medtem ko je Zaharijevo vprašanje razodevalo njegovo nevero, pa na Marijino angel odgovori, saj ga je narekovala vera, ki išče razsvetljenja. Mariji, ki je poročena z Jožefom in je še devica, angel sporoči, da bo postala mati. Marija razume, da se bo to zgodilo takoj. Zato ugovarja, da nima zakonskih odnosov z Jožefom. Pri tem je njeno vprašanje povod za angelovo razodetje.

Nekateri so mnenja, da Marijino vprašanje pomeni: Noče spoznati moža, in s tem zagovarjajo njeno voljo, da ohrani devištvo. Vendar sedanjik, v katerem je glagol, označuje stanje in ne volje. Marijino vprašanje je v pripovedi uvod v popolnejše razodetje Jezusove skrivnosti: »Sveti Duh bo prišel nadte in moč Najvišjega te bo obsenčila, zato se bo tudi Sveto, ki bo rojeno, imenovalo Božji Sin« (Lk 1,35). Sporočilo dopolnjuje Matejev evangelij, kjer angel nekoliko mesecev pozneje govori z Marijinim možem: »Jožef, Davidov sin, ne boj se vzeti k sebi Marije, svoje žene; kar je spočela, je namreč od Svetega Duha« (Mt 1,20). Božji Sin je za evangelista Luka – tako kot za Staro zavezo – drugo ime za Mesija. Vendar je za Luka tudi to najodličnejši izraz za skrivnostno razmerje, ki Jezusa združuje z Bogom. Na koncu Gabrijelovega oznanila je Božji Sin še določnejša oznaka kot Sin Najvišjega. Ob tem angel na poseben način sporoči Mariji novico o Elizabetini zanositvi, katero je kmalu obiskala: »Glej, tudi tvoja sorodnica Elizabeta je spočela sina v starosti; in to je šesti mesec njej, ki so jo imenovali nero-dovitno. Bogu namreč ni nič nemogoče« (Lk 1,36). – »Glej, Sina boš spočela od Svetega Duha, boš srečna porodila Rešitelja sveta.«

Po angelovem pojasnilu je Marija končno razumela, da ima Bog z njo in njenim devištvom posebne načrte, zato z veliko vero in v globoki ponižnosti izgovori svoje najlepše besede: »Glej, Gospodova služabnica sem, zgôdi se mi po tvoji besedi!« (Lk 1,38). – »Marija vsa ponižna na to odgovori: 'Glej, volja naj Gospoda, se nad menoj zgodi. – Pokorna vedno dekla sem svojega Boga, v njegovo milost upam iz celega srca.' – Marija, Mati Božja, le prosi ti za nas, naj Božja milost z nami ostane slednji čas!«

## 2. Angelovo češčenje

V Sloveniji je še navada, da se trikrat na dan s cerkvenega stolpa oglasi zvon, in sicer ob zori, opoldne in ob mraku. Takrat pobožnejši kristjani zmolijo angelovo češčenje. To, kar je danes samo po sebi umevno skupaj, namreč zvonjenje in molitev angelovega češčenja, ima precej dolgo zgodovino. Zato moramo ločiti zvonjenje in molitev.

### a) Zvonjenje

Zdi se, da je bila že v 13. stoletju navada, da so zvečer zvonili in ob tem zmolili zdravamarijo. V 14. stoletju so tudi zjutraj zvonili, v 15. stoletju pa tudi že opoldne, čeprav le ob petkih, in sicer kot spomin na Kristusovo trpljenje. Šele papež Kalist III.<sup>3</sup> je leta 1456 vpeljal vsakodnevno zvonjenje kot spomin na zmago nad Turki pri Beogradu.<sup>4</sup> Vendar je šele v 16. stoletju prišlo v zavest trikrat dnevno zvonjenje kot celota, sinode 17. stoletja so ga pa splošno priporočale.

### b) Molitev

Že prvi spis starokrščanske Cerkve *Didache – Nauk dvanajsterih apostolov* priporoča trikrat dnevno molitev. Ko navede očenaš, doda: »Tako molite trikrat na dan!«<sup>5</sup> V 13. stoletju so ob večernem zvonjenju zlasti na pobudo frančiškanov začeli moliti tri zdravamarije. Sv. Bonaventura je leta 1269 bratom naročal, naj spodbujajo vernike, da

<sup>3</sup> Prim. M. Benedik, *Papeži, od Petra do Janeza Pavla II.*, Mihelač, Ljubljana 1996, str. 217.

<sup>4</sup> Prim. F. Ušeničnik, *Katoliška liturgika*, Ljudska knjigarna, Ljubljana <sup>2</sup>1944, str. 34.

<sup>5</sup> *Didache – Nauk dvanajsterih apostolov*, Ljubljana 1973, str. 30.

bodo molili, ko zvoni za večerne sklepnice.<sup>6</sup> Ni jasno, kdaj so omenjenim zdravamarijam dodali tri vzklike oziroma napovedi in odgovore, ki povzemajo temeljne skrivnosti učlovečenja. Vsekakor je po Tridentinskem cerkvenem zboru že splošna navada.

Molitev angelovega češčenja je torej sestavljena iz treh zdravamarij, ki jih uvedejo tri napovedi s tremi odgovori.<sup>7</sup> Prva napoved z odgovorom je povzetek celotnega oznanjenja, kot ga srečamo pri evangelistu Luku: »Angel Gospodov je oznanil Mariji – in spočela je od Svetega Duha« (prim. Lk 1,28–36). Druga dvojica je pravzaprav besedilo Marijinega končnega pristanka: »Glej, dekla sem Gospodova – zgodi se mi po tvoji besedi« (prim. Lk 1,38). Tretja dvojica pa je iz uvoda v Janezov evangelij: »In Beseda je človek postala – in med nami prebivala« (prim. Jn 1,14). Sledi splošna vrstica pri Marijinih molitvah: »Prosi za nas, sveta Božja porodnica, – da postanemo vredni obljub Kristusovih.« Vse skupaj pa sklene molitev, ki je pravzaprav glavna prošnja na 4. adventno nedeljo, ki se danes takole glasi: »Nebeški Oče, po angelu si nam oznanil učlovečenje svojega Sina. Posvečuj in podpiraj nas s svojo milostjo in nas po njegovem trpljenju in križu pripelji k slavi vstajenja. Po Kristusu, našem Gospodu. Amen.«<sup>8</sup> Omenjene škofijske sinode 17. stoletja so tudi priporočale krščanskemu sočutju tako priljubljen običaj, da zvečer po avemariji posebej zvoni v spomin ubogim dušam v vica.

### 3. Besedilo

Zdi se, da je bil eden najstarejših zapisov besedila *Je angel Gospodov* objavljen v *Vencu svetih pesmi*, ki je prvič izšel leta 1858 v Mariboru. V šestem natisu iz leta 1889 je pesem pod št. 153 in ima naslov *Angeljevo češčenje*. Besedilo ima samo tri kitice:

1. Je angel Mariji češčenje prinesel:  
»Boš Sina spočela od svet'ga Duha.  
O sveta Marija, le prosi za nas,  
da hudi sovražnik ne pride do nas.
2. Marija je rekla: »Sem dekla Gospoda;  
po tvoji besedi se naj mi zgodi!« O sveta Marija.
3. In sveta beseda je meso postala,  
med nami prebiva, ji Jezus ime. O sveta Marija.<sup>9</sup>

*Venec svetih pesmi* je doživel veliko pomnožitev v osmem natisu leta 1907. V uvodu je povedano: »V osmi izdaji roma med ljudstvo priljubljeni *Venec svetih pesmi* v povečani in nekoliko izpremenjeni obliki. Da bi se dosegla vsaj kolikor mogoče popolna edinost po vseh slovenskih pokrajinah tudi glede pesmi se je odločilo Katol. tiskovno društvo v Mariboru prirediti izdajo, ki bi mogla ustreči veliki večini Slovencev. Prireditelju je društvo naročilo, naj vse pesmi *Venca* pregleda, zmote v razumevanju verskih resnic in verskega življenja odstrani, jezikovne napake popravi, pesniško obliko po

<sup>6</sup> Prim. M. Smolik, *Liturgika*, Pregled krščanskega bogoslužja, Mohorjeva družba, Celje 1995, str. 218.

<sup>7</sup> Prim. J. Kramp, *Angeluslütten*, v: LThK I, Herder, Freiburg 1930, str. 434–435; A. Heinz, *Angelus*, v: LThK I, Herder, Freiburg 1993, str. 653–654.

<sup>8</sup> *Rimski misal*, Ljubljana 4 1992, str. 26.

<sup>9</sup> Prim. *Venec svetih pesmi*, za očitno in domačo službo Božjo bogoljubnih kristjanov, Šesti natis, Maribor 1889, str. 158.



možnosti olepša in knjigo po vsebini organsko uredi.<sup>10</sup> Kdo je bil prireditelj, žal, v izdaji sami ni povedano. Vsaj neposredno ne, morda posredno. Gregor Pečjak je v CG predstavil in ocenil osmi pomnoženi natis *Venca svetih pesmi*. Med drugim piše: »Pravo stališče je prireditelj zavzel glede popravljanja. Vse pesmi iz *Ljudske pesmarice* in iz nove *Cecilije* je pustil neizpremenjene, ker so se tam glavne napake že iztrebile.«<sup>11</sup> Za obe omenjeni pesmarici – namreč za Špindlerjevo *Ljudsko pesmarico*<sup>12</sup> in drugo izdajo Foersterjeve *Cecilije*<sup>13</sup> – pa iz njunih uvodov vzemo, da je besedilo pesmi popravil dr. Gregor Pečjak. Vse to delo omenja tudi članek o Pečjaku v SBL.<sup>14</sup>

Osmi natis *Venca svetih pesmi* ima pod št. 774 pesem z naslovom *Angelsko češčenje*, ki je precej različno od prejšnjega:

1. Oznanil je angel Gospodov Mariji,  
spočela od Svetega zdaj je Duha.  
Češčena Marija, izprosi nam to,  
da dušni sovražnik nas zmagal ne bo.  
Češčena Marija, je angelski glas,  
le prosi, Marija, v nebesih za nas.
2. Gospodova dekla sem, reče Marija,  
(ali: Marija je rekla: Gospoda sem dekla)  
po tvoji besedi naj se mi zgodi. Češčena.
3. In sveta Beseda meso je postala,  
med nami prebiva zdaj Jezus naš sam. Češčena.

Že ob prvem branju je jasno, da besedilo izredno lepo teče. Gregor Pečjak je bil prvenstveno znan kot teolog in biblicist in ne kot pesnik, čeprav ima tudi nekaj uglasbenih pesmi, npr. *Usmiljeni Jezus* (SG 454), pa je le bil mojster jezika. Ker sta besedili tako različni, lahko drugo besedilo pripišemo Gregorju Pečjaku.

Vendar prinaša besedilo dve posebnosti. Najprej ni jasno, zakaj ima Pečjak dvojno besedilo za odpev, kar je nekaj povsem nenavadnega. S tem je do neke mere podrl zgradbo pesmi in skladbe. Druga posebnost pa je, da ima v drugi kitici inačico, kar v nobenem primeru ni priporočljivo za ljudsko pesmarico, ki je hotela poenotiti besedilo (zdi se, da je inačica v oklepaju boljša).

Pečjakovo besedilo ima posebno melodijo, vendar ne poznamo skladatelja. Ali je morda starejša? Verjetno! Vsekakor je pesem prvič izšla v pesmarici *Hvalimo Gospoda* (št. 5), drugič pa v pesmarici *Slavimo Gospoda* (št. 17). Razlika med obema izdajama je ta, da sta v prvi oba odpeva, v drugi pa le prvi. S tem je skladba zopet dobila svojo prvotno celovitost.

Istega leta kot osmi natis *Venca svetih pesmi* je v Ljubljani izšel tretji zvezek *Slovenskih narodnih pesmi*, ki jih je uredil Karel Štrekelj. Že kar med prvimi pesmimi III. dela – *Pesmi pobožne* – ima tri inačice, katerim je dal naslov *Svet angel Gospodov je Mariji oznanil*, in sicer je prva s Suhe na Koroškem (št. 6405), druga iz Pušinec (št. 6406),

<sup>10</sup> *Venec svetih pesmi*, za bogoslužne kristjane, Osmi pomnoženi natis, Maribor 1907, III-IV.

<sup>11</sup> G. Pečjak, *Venec svetih pesmi*, v: CG 31 (1908), str. 48.

<sup>12</sup> Prim. F. S. Špindler (prir.), *Spremljevanje k Ljudski pesmarici*, Ljubljana 1904.

<sup>13</sup> Prim. A. Foerster (ur.), *Cecilija I*, Celovec 1901, str. 4.

<sup>14</sup> Prim. *Pečjak Gregor*, v: SBL II.

## Štrekelj I

Svet an-gelj Go-spo-dovj Ma-ri-ji o-zna-nov, da b'o-na spo-če-la od svet'ga Du-ha. Če-

## Kimovec (D-dur, C)

Je an-gel Go-spo-dov o-zna-nil Ma-ri-ji, in o-na spo-če-la je od Svete-ga Du-ha. "Če-

## Zafošnik I (D-dur, C)

Je an-gel Go-spo-dov o-zna-nil Ma-ri-ji, je o-na spo-če-la od Svete-ga Du-ha. "Če-

## Kumer (G-dur, 4/4)

Je an-gel Go-spo-dov o-zna-nil Ma-ri-ji, da b'o-na spo-če-la od Sve-te-ga Du-ha. Če-

## Štrekelj II (Es-dur)

Svet an-gelj Go-spodov(je)Ma-ri-ji o-znanov, da b'o-na spo-če-la od Svet'ga Du-ha. Če-

## Zafošnik II

Je an-gel Go-spo-dov o-zna-nil Ma-ri-ji, je o-na spo-če-la od Svet'ga Du-ha!

## Dodatek (5/8)

Je an-gel Go-spo-dov o-zna-nil Ma-ri-ji, in o-na spo-če-la je od Svet'ga Du-ha. Če-

9 10 (b) 11 12 (c) 13 14 (b) 15 16

šče-na si Ma-ri-ja, je an-gelj-ski glas, bo zadnja u-ra bi-la, prid, ma-ti, po nas.

šče-na si, Ma-ri-ja,\* je an-gelj-ski glas, bo za-dnja u-ra-bi-la, Ma-ri-ja, prid'po nas.

šče-na si, Ma-ri-ja,\* je an-gelj-ski glas, ko bo za-dnja u-ra-bi-la, Ma-ri-ja, prid'po nas.

šče-na si, Ma-ri-ja, je an-gelj-ski glas, bo zadnja u-ra bi-la, Ma-ri-ja, pridpo nas!

šče-na Ma-ri-ja si že-gna-na že-na, je že-gnan spo-min, ko je Je-zus tvoj sin.

Zdra-va, Ma-ri-ja, vse mi-lo-sti pol-na, Go-spod je s te-boj, je Je-zus Sin tvoj.

šče-na Ma-ri-ja, je an-gelj-ski glas, bo zad-nja u-ra bi-la, prid', Ma-ti, po nas.

tretja pa od Sv. Eme (št. 6407).<sup>15</sup> Vsa tri besedila imajo v prvih treh kiticah skupno vsebino, nanašajo se namreč na tri vzklrike molitve angelovega češččenja, ostale kitice pa se v marsičem ali celo povsem razlikujejo. Ker so ta besedila samo ljudske pesmi in še ne cerkvene ljudske pesmi, se ne bi spuščali v predstavitev.

Prvi, ki je objavil *Je angel Gospodov* v cerkveni pesmarici, in to hkrati z melodijo, je bil Franc Kimovec. S tem je postala prava cerkvena ljudska pesem, ker je izšla s cerkvenim odobrenjem. Leta 1935 je v Ljubljani izdal *Partituro k zbirki Sv. maša in pesmi*,<sup>16</sup> s katero je hotel – kot je napisal v uvodu – dopolniti Špindlerjevo *Ljudsko pesmarico* in Premrlovo *Cerkveno ljudsko pesmarico* iz leta 1928.<sup>17</sup> Vse tri pesmarice, za katere je sestavil skupno kazalo, bi sestavljale celoto. Žal, Kimovec ne pove, odkod je besedilo vzel niti kdo ga je priredil. Ker vemo, da je sam imel nekaj literarnih želja, lahko priredbo besedila pripišemo njemu. Pesem ima šest kitic, kar je največ, kar jih ima Kimovec v izdaji. Kitice so:

1. Je angel Gospodov oznanil Mariji,  
in ona spočela je od Svetega Duha.  
»Češčena si, Marija!« je angelski glas;  
bo zadnja ura bila, Marija, prid po nas.
2. Marija je rekla: »Glej, božja sem dekla,  
naj se mi zgodi, kakor angel veli.« Češčena.
3. In sveta Beseda meso je postala,  
med nam' prebivala, je Jezus ji\_ime. Češčena.
4. Pogledjmo še v vice na verne dušice,  
usmili se, Jezus, jih reši iz vic. Češčena.
5. Nam luč je prižgana od svet'ga Florjana,  
da ognja nam varuje dušo in telo. Češčena.
6. Čast bodi Očetu in Sinu\_in svet'mu Duhu;  
kakor je b'lo v začetku, tako na vekomaj. Češčena.

Kimovčevo besedilo je od treh Štrekljevih še najbližje onemu s Suhe na Koroškem (št. 6405), saj ima le-ta kitico s sv. Florjanom. Razen te kitice, ki je kmalu odpadla, se je pesem v tej obliki ohranila do danes. Majhni lepotni popravki so zanemarljivi.

Poleg treh vzklrikov molitve angelovega češččenja in brez sv. Florjana ima besedilo še dve posebni kitici: prva se nanaša na duše v vicah, ki jo imajo vse tri Štrekljeve inačice. Zaradi te kitice Ivan Grafenauer sklepa, da je besedilo srednjeveškega izvora in pravi, da je pesem »kljub pomlajeni obliki, poskočni vrstici, stara prepesnitev molitve angelovega češččenja, še iz časov, ko se je molila samo zvečer, s prav srednjeveško mislijo o Mariji zavetnici vernih duš in pomočnici v smrtni uri«.<sup>18</sup> Druga posebna kitica pa je prepesnitev molitve *Čast bodi Očetu* (danes: Slava Očetu), ki je povsem nova. Čeprav

<sup>15</sup> Prim. K. Štrekelj (zb. in ur.), *Slovenske narodne pesmi III*, Ljubljana 1904–1907, str. 652–654.

<sup>16</sup> Prim. F. Kimovec (prir.), *Partitura k zbirki Sv. maša in pesmi*, Ljubljana 1935, str. 21–22.

<sup>17</sup> Prim. S. Premrl (prir.), *Cerkvena ljudska pesmarica*, Ljubljana 1928.

<sup>18</sup> I. Grafenauer, »Ta stara velikanočna pejsem- in še kaj, v: Čas 36 (1942), str. 115–116.

se je kitica zelo udomačila, pa vsakokrat pusti vtis stisnjenosti in stlačeniosti molitvenega besedila v kitični obseg. V nekdanji knjigi o odpustkih je bilo zapisano, da kdor zjutraj, opoldne in zvečer trikrat zmoli Slava Očetu v zahvalo Sveti Trojici za odlične darove in prednosti, ki jih je Marija prejela, prejme določen odpustek. Zato so nekdanj dodajali molitvi Angelovega češčenja trikrat Slava Očetu.<sup>19</sup> Iz tega razloga je Kimovec dodal zadnjo kitico.

Anton Nadrah, ki je v disertaciji obdelal oznanjevalno-liturgično vrednost *Cerkvene ljudske pesmarice* iz leta 1961,<sup>20</sup> v pregledu pravi, da so poleg Štreklja in *Venca svetih pesmi* objavili besedilo naslednji molitveniki: *Kristus kralj*, ki ima tudi melodijo, (1938),<sup>21</sup> *Večno življenje* (1942)<sup>22</sup> in *V občestvo združeni* (1957).<sup>23</sup> V vseh teh izdajah je besedilo ostalo nedotaknjeno, tudi v Mavovi *Cerkveni ljudski pesmarici* iz leta 1961.<sup>24</sup>

Dva popravka v besedilo *Je angel Gospodov* je prinesla pesmarica *Hvalimo Gospoda* iz leta 1979. Prvi popravek je v prvi vrstici tretje kitice, kjer je namesto »In sveta Beseda meso je postala« prišlo »In sveta Beseda je človek postala«, kar je bilo tako posrečeno, da je bila ta oblika sprejeta v uradno molitev angelovega češčenja samo.<sup>25</sup> Po drugi strani pa je razlika komaj opazna, saj je vrstni red samoglasnikov ostal isti: e-o-e. Drugi popravek je bil bolj korenit. Odbor za besedila je motila beseda »dušice«, zato je spremenila prvo vrstico četrte kitice:

4. Za rajne prosimo, se v vice ozrimo:  
usmili se, Jezus, jih reši iz vic.<sup>26</sup>

V naslednji, sedanji pesmarici *Slavimo Gospoda*, je bila četrta kitica vrnjena v prvotno stanje, pač pa je ostal popravek v tretji kitici.

Čeprav neposredno ne sodi v vsebino tega članka, pa je vendar zanimivo omeniti, da je v pesmarici *Slavimo Gospoda* pesem, ki sicer ne omenja angelovega češčenja, pač pa trikrat dnevno molitev. To je pesem *Ko v jasnem pasu primiglja* (SG 173), ki pravi:

1. Ko v jasnem pasu primiglja nam zvezdica daničica,  
se sliši milo že zvonjenje, Mariji v čast in počeščenje.  
In z zlato zarjo vse časti: češčena si, Marija, ti!
2. Ko sonce više sije že, vzdiguje se, čez poldne gre,  
se sliši milo spet zvonjenje Mariji v čast in počeščenje.  
Čez hrib in plan se oglasi: češčena si, Marija, ti!
3. In kadar sončece ljubo nam za goro žari v slovo,  
se sliši milo še zvonjenje Mariji v čast in počeščenje.  
V večernem hladu se glasi: češčena si, Marija, ti!

<sup>19</sup> Prim. F. Ušeničnik, n. d., str. 34.

<sup>20</sup> Prim. A. Nadrah, *Cerkvene ljudske pesmi v liturgiji*, Oznanjevalno-liturgična vrednost Cerkvene ljudske pesmarice iz leta 1961, Ljubljana 1969, str. 39.

<sup>21</sup> Prim. I. Vrečar (prir. s sodelavci), *Kristus kralj*, Ljubljana 1938, str. 71\*.

<sup>22</sup> Prim. *Sveta maša in pesmi iz Večnega življenja*, Ljubljana 1942.

<sup>23</sup> Prim. *V občestvo združeni*, Molitvenik za občestveno in zasebno rabo, Ljubljana 1957.

<sup>24</sup> Prim. *Cerkvena ljudska pesmarica*, Ljubljana 1961, str. 120.

<sup>25</sup> Prim. *Kristjan molj*, Ljubljana 1982, str. 16.

<sup>26</sup> Prim. T. Smerkolj - E. Škulj (ur. s sodelavci), *Hvalimo Gospoda*, Ljubljana 1979, št. 343.

#### 4. Napev

Tretji zvezek Štrekljevih *Slovenskih narodnih pesmi* ima na več kot 850 straneh več kot 2000 besedil, pod črto pa ima samo nekaj več kot 20 napevov in od teh sta kar dva za besedilo *Je angel Gospodov*. Pri prvi inačici te pesmi – s Suhe na Koroškem – ima pod črto opombo: »Zapisal Jurij Lulek; pela M. Mataidl. – Iz Lulkove zbirke št. 5. Lulek ima dve melodiji, ki se ločita v besedah druge polovice vsake kitice.«<sup>27</sup> Razlike v besedilih bomo videli pozneje, zdaj poglejmo napeva in se ustavimo pri prvem, ki ustreza napevu št. 171 iz *Slavimo Gospoda*. Tako ima leta 1907 Štrekelj prvi notni zapis tega napeva sploh. Njemu bodo sledili trije, ki prinašajo majhna odstopanja, ostala pa sledijo št. 171. V priloženih glasbenih primerih so vse melodije zaradi preglednosti zapisane v isti tonaliteti in v enakih notnih vrednostih.

##### a) Napev v dvodobnem taktu

Prvi Štrekljev napev je zapisan v C-duru in v 2/4 taktu, ima pa nekaj posebnosti. V 2., 6. in 14. taktu izpolni terčni interval z vmesnim tonom, kar je precej značilno za ljudsko petje; zanimivo pa je, da ta način ni uporabljen v 4. taktu. Poleg tega ima napev dve tiskarski napaki. Prva je v 7. taktu, kjer je pet osmink, in sicer je osminski g odveč; popravljeno je po vzporednem mestu v 15. taktu. Druga pa je v 8. taktu, kjer je napaka v tem, da je prva nota d; popravljena je po vzporednem mestu, to pot iz 16. takta.

Franc Kimovec je prvi zapisal napev *Je angel Gospodov* kot cerkveni napev in ga objavil – kot omenjeno – leta 1935. Čeprav ne navaja, kje je napev dobil, je zelo verjetno poznal Štrekljevo zbirko in napev te pesmi. Napev je zvišal za en ton in ga zapisal v D-duru, ki je – kakor izkušnja potrjuje – kar primeren. Glede ritma pa je podvojil vrednost not in ga zapisal z znakom C, kar pa povsem ne ustreza Štrekljevemu 2/4, ampak bi ga moral zapisati v alla breve taktu: C/ ali 2/2. Po drugi strani pa taktiranje na štiri mahe napev preveč razbije. Kimovčevemu zapisu so sledile vse naslednje pesmarice: *Cerkvena ljudska pesmarica* iz leta 1961, *Hvalimo Gospoda* iz leta 1979 in *Slavimo Gospoda* iz leta 1988.

Gregor Zafošnik je v svoji pesmarici *Pojmo Gospodu*<sup>28</sup> iz leta 1977 objavil *Je angel Gospodov* pod št. 219 s pripombo: »Napev in besedilo ljudsko.« Kimovčevemu napevu je vnesel nekaj sprememb, ki deloma, samo deloma ustrezajo prvotnemu Štrekljevemu zapisu. V 2., 6., 10. in 14. taktu – tako kot Štrekljev napev – izpolni terčni interval z vmesnim tonom, vendar tako, da prvo noto punktira, s tem pa druga izgubi polovico svoje vrednosti. Poleg tega vnese majhen popravek v 12. taktu, ko zaradi vrinenosti besedila zadnjo osminko razdeli na dve šestnajstinki. Sicer pa v ostalem sledi Kimovčevemu zapisu.

Zmaga Kumer je v zbirki slovenskih ljudskih pesmi o Mariji z naslovom *Lepa si, roža Marija*<sup>29</sup> uvrstila tudi *Je angel Gospodov*, in sicer zapis iz Hriba pri Vrhopolju na Gorenjskem. Zapis je v G-duru, kar je izredno nizko, in v 4/4 taktu, kar ustreza Kimovčevemu znaku C. Tudi napev Zmage Kumer izpolni terčni interval z vmesnimi toni, vendar točno na tistih mestih, kjer tega Štrekljev napev ne stori, in sicer v 10. in 14. taktu; v ostalem sledi Kimovčevemu napevu. Pri tem je dolžina not na račun pavz in obratno povsem zanemarljiva.

<sup>27</sup> K. Štrekelj, n. d., str. 652.

<sup>28</sup> Prim. G. Zafošnik (prir.), *Pojmo Gospodu*, Zbirka pesmi za ljudsko petje pri bogoslužju, Maribor 1977.

<sup>29</sup> Prim. Z. Kumer (iz. in ur.), *Lepa si, roža Marija*, Zbirka slovenskih ljudskih pesmi o Mariji, Celje 1988.



b) *Napev v tridobnem taktu*

Poleg napeva v dvodobnem ima Karel Štrekelj še napev v tridobnem taktu, ki se sicer razen takta – in seveda dolžin not – precej ujema s prejšnjim. V vseh pesmaricah pride ta napev samo dvakrat na dan.

Drugi Štrekljev napev je zapisan v Es-duru. Obe polovici napeva – kitica in odpev – sta popolnoma enaki. Tudi prva in druga fraza začinjata z istimi notami, le da se v drugem primeru predtaktna nota spremeni iz četrtnke v osminko, z a pa skoči na c. Nekaj posebnega je besedilo odpeva v tridobnem taktu, ki ne ustreza onemu v dvodobnem taktu. Na to opozarja že Štrekelj v nadaljevanju omenjene opombe pri besedilu s Suhe na Koroškem (št. 6405), kjer pravi: »Lulek ima dve melodiji, ki se ločita v besedah druge polovice vsake kitice (v. 5–8), ki slove: Češčena Marija, se žegnana žena, je žegnan spomin, ko je Jezus tvoj sin!« Ta odpev lepo povzame prvi del zdravamarije, namreč angelov in Elizabetin pozdrav.

Gregor Zafošnik je edini, ki ima poleg Štreklja napev v tridobnem taktu, in sicer pod št. 220 z naslednjo pripombo: »Napev (koroški) in besedilo ljudsko.« Zafošnikov zapis je v F-duru, ima pa še nekaj drugih razlik. Zadnjo noto 2. takta je spremenil iz osminskega b v četrtnski c. Tretjo noto v 4. taktu je »popravlil« po predtaktu: iz osminskega c v četrtnski a. V 6. taktu je druga nota dobila predložek, na vzporednem mestu v 14. taktu pa ne. Najbolj opazno pa je, da je začetek odpeva ostal brez predtakta, ker je posodobil besedilo po molitvi. Namesto »Češčena« je zapisal »Zdrava«, s čimer je bil predtakt odveč. Tako je skladba marsikaj izgubila. Obe polovici nista več enaki, poleg tega začetek odpeva zašepa, ker imajo vsi začetki predtakt.

c) *Napev sam na sebi*

Oba napeva sta po obliki zaokrožena 16-taktna perioda, sestavljena iz dveh 8-taktnih ali malih period, ki ustrezata kitici in odpevu, oziroma iz štirih 4-taktnih stavkov, ki ustrezajo štirim vrsticam v vsaki kitici; lahko pa bi dodali, da vsak stavek sestavlja dve 2-taktni frazi. Tako ima pesem *Je angel Gospodov* značilno obliko slovenske cerkvene ljudske pesmi. Ker se po tematiki napeva nekoliko razlikujeta, ju poglejmo ločeno.

Dvodobni napev ima po stavkih precej jasno gradnjo: A, A1, B, B1. Mnogo bolj zanimiva je gradnja po frazah, iz katerih je kot iz kock sestavljen celotni napev: a - b, a - b1, c - b, c1 - b1. Pri tem je zanimiva fraza c1, ki je postavljena za terco nižje od c; če pa bi bila prva nota a, potem samodejno postane fraza a.<sup>30</sup> Sicer so si pa fraze po ritmu zelo podobne oziroma so skoraj enake: predtakt / dolga nota (inačica: dve noti, prva s piko, druga zmanjšana) in dve kratki / dolga in kratka nota. Zelo, zelo moti deljenost prve dolge note na začetku tretjega in četrtega stavka zaradi besedila. Zanimivo, da se ni nihče ob to spotaknil. Še najmanj pri besedilih, kjer vsi zvesto sledijo uradni molitvi. Do leta 1930 so namreč namesto »Zdrava Marija« molili »Češčena si, Marija«. Podobno »zašepa« ritem na koncu drugega in četrtega stavka.

Neprimerno bolj preprost je tridobni napev že zaradi tega, ker sta obe mali periodi – kitica in odpev – popolnoma enaki. Poleg tega si fraze sledijo takole: a, a1, a2, b. Zdi se, da je razen začetka odpeva, kjer je izpustil predtakt, Zafošnikova inačica bolj logična.

<sup>30</sup> Tukaj lahko potegnemo vzporednico s še starejšo cerkveno ljudsko pesmijo *Lepa si, roža Marija* (SG 176), ki ima preprostejšo obliko: A, A, B, B1, in sicer B1 ima isto melodijo kot B, le za terco nižje. Edina razlika je druga nota v 13. taktu, kar pa je očitna notografska napaka.

Kateri od obeh napevov je starejši oziroma prvotnejši? Odgovor ni enostaven. Med cerkvenimi ljudskimi pesmimi imamo več primerov istega napeva v različnih ritmih, npr. *K tebi želim, moj Bog* (SG 429) pri nas pojemo v 3/4, drugi narodi pa ga pojejo v 4/4 s prvo noto dvojno. Verjetno je nekaj podobnega v napevu *Je angel Gospodov*. V dvodobnem napevu so morda ostaline renesančnega občutka, da je poudarjeni zlog v resnici daljši. Morda bi se jeziček na tehtnici možnosti nekoliko nagnil na stran tridobnega napeva, ki je bližji »slovenskemu« 5/8 taktu. V uvodu omenjene zbirke *Lepa si, roža Marija* je Zmaga Kumer zapisala: »Pogosti 5/8 takt v objavljenih pesmih ni samovolja zapisovalca, saj ga dokazujejo zvočni posnetki tudi tistih pesmi, ki so jih včasih pisali v 3/4 taktu s piko pri prvi četrtinki. Za slovensko ljudsko pesem je 5/8 takt tako značilen, da se pojavlja pri ljudskem petju v cerkvi celo v nekaterih umetnih nabožnih pesmi, če le ne spremljajo petja orgle in ga ne silijo v 3/4 takt.«<sup>31</sup> »Še več. Če pa orgle napovedo pesem v 5/8 taktu, bo ljudstvo takoj prišlo. To se neštetokrat dogaja in vsak organist lahko poskusi.«<sup>32</sup>

Za sklep se lahko vprašamo, na kakšni lestvici je napev zgrajen, ne glede na harmonijo. Na prvi pogled je seveda napev v duru kot vse (razen SG 540) pesmi v pesmarici *Slavimo Gospoda*. Vendar, če pogledamo melodijo samo na sebi, vidimo, da konča na terci. Ta pa je »nota finalis« avtentične frigijske lestvice. Tudi občutek celotne melodije je modalni, npr. tonalni »vodilni ton« nikoli ne gre v »toniko«. Vsa melodija poteka v območju sekste frigijske lestvice od najvišjega c do note finalis e. Ker vse harmonizacije poudarjajo spodnjo terco kot toniko, je ta občutek izginil.<sup>33</sup> Podoben primer je *Lepa si, roža Marija* in še nekaj drugih napevov.<sup>34</sup> Če je Ivan Grafenauer iz besedila sklepal, da je *Je angel Gospodov* srednjeveškega izvora, pa mu glede na napev lahko brezpogojno pritrdimo.

### Summary

#### Folk Hymn "Je angel Gospodov" (Lord's Angel)

The article on folk hymn "Je angel Gospodov" is divided into four chapters: 1. Angel's Annunciation which contains an exegetic explanation of a report from Luke's Gospel. 2. Angel worship with two subdivisions: bell ringing and the prayer as folk devotion. 3. Text which in one variant is a poetic re-creation of the angel worship prayer and of the gospel report in the other. 4. Melody. The first notation, brought by Štrekelj in 1907, contained two variants, one in the double and the other in the triple bar time. In 1935 Franc Kimovec published the tune as a folk hymn in the double bar time. Aside from Štrekelj Gregor Zafošnik is the only one whose tune is in the triple bar time. The answer to which of the two melodies is of older origin is not simple. The double bar tune might still contain the feeling from Renaissance that the stressed syllable is truly longer, while the majority might be in favor of the triple bar tune which is closer to the "Slovene" 5/8 time. In lieu of conclusion we might ask ourselves on which scale - regardless of the harmony - the melody had been built. Judging by the melody itself we can see that it ends on the third which is the "nota finalis" of the authentic Phrygian scale. The entire melody from the highest c to the nota finalis e lies within the sixth of the Phrygian scale. If we take into consideration the tune we cannot but agree with Ivan Grafenauer that this folk hymn originated in the Middle ages.

<sup>31</sup> Z. Kumer, n. d., str. 8–9.

<sup>32</sup> E. Škulj, *Zmaga Kumer: Lepa si, roža Marija*, v: CG 82 (1989), str. 27.

<sup>33</sup> Kakšne težave imajo harmonizatorji, je jasno že iz drugega akorda, ki gre na subdominanta, medtem ko v novejših slovenskih napevih subdominanta pride na koncu skladbe kot potrdilo tonalitete. Ne bi pa danes imelo nobenega smisla harmonizirati v frigijskem modusu.

<sup>34</sup> Prim. E. Škulj, *Modalne lestvice v slovenskem cerkvenem ljudskem napevu*, v: Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice, Ljubljana 1998, str. 179–190.

---

Oskár Elschek  
**Lieder der Frauen und Mädchen in der slowakischen  
Volksmusik**

---

*Prispevek obsega tri poglavja. V prvem so navedene priložnosti, ob katerih so pesmi izključno ali pretežno ženska domena; drugo govori o razlogih, zakaj so se zbiralci pesmi obračali zlasti na ženske, saj se je izkazalo, da so te najboljše ohranjevalke izročila; v tretjem pa avtor pokaže na vsebinske, oblikovne in glasbene značilnosti ženskih pesmi.*

*The article is divided into three chapters. The first deals with different opportunities on which songs became exclusively, or at least predominantly, the domain of women. The second lists different reasons why song collectors had turned mainly to women – these have namely been proved the best preservers of tradition. The third chapter discusses the content, form and music characteristics of women's songs.*

### **1. Einleitende Anmerkungen**

Überall in der Welt spielen Mädchen und Frauen in der Volksmusik eine spezifische Rolle, die ihrer sozialen Stellung und kulturellen Funktion in der jeweiligen Gesellschaft entspricht.

- a) Ihrer Bedeutung in der Familienstruktur ist die Grundlage zahlreicher besonderer Gattungen, wie etwa in den Wiegenliedern, den Kinder-Spielliedern, ebenso in den Klageliedern und ähnlichen Liedgattungen. Diese Lieder hängen zum Großteil mit dem täglichen Lebens- und Arbeitsablaufs zusammen. Sie kennzeichnen die Sonderstellung der Frau in der Familie, im besonderen Maß ihre Fürsorge und Verantwortung für die Erziehung der Kinder und den Tagesablauf im Familienleben.
- b) Ein weiterer Aspekt der mit der Funktion der Frau bei der Familiengründung zusammenhängt ist im Brauchtumsbereich zu suchen. Es ist vor allem die umfangreiche Gruppe der Hochzeitslieder, die wohl in jeder Volksmusikultur eine der interessantesten und auch weitgefächertsten Liedgattungen umfassen. Sie beru-

hen auf der zentralen Position der Braut (des Mädchens bei den Zeremonien der Frauwerdung) um die die wichtigsten Hochzeitszeremonien oszillieren. In diesen Zeremonien spielt die Gruppe der Frauen aus der Familie, oder den sich vereinenden beiden Familien, eine herausragende Rolle, die auch in den zahlreichen Liedern zum Ausdruck kommt. Diese werden vor allem von Frauen gepflegt, gesungen, gestaltet und ausgehend von ihrer spezifischen Situation und den konkreten Anforderungen der laufenden Hochzeitszeremonie den jeweiligen Situationen angepaßt. Die Frauen sind die tragenden Säulen als Sängerinnen und als auch jene, die die Zeremonien bestimmen und verwirklichen.

- c) Ein dritter Bereich sind die besonderen Arbeiten und Arbeitsgelegenheiten, die von den Frauen bevorzugt abgedeckt werden. Mit diesen sind auch die eigenständigen Gattungen entstanden. So sind oder waren europaweit die Spinnstuben, die gemeinsamen Arbeiten auf den Wiesen und Feldern, beim Bäumeplanzen und Obstpflücken, im Obst- und Weingarten u.a. Tätigkeiten und Gelegenheiten, bei denen besondere Gesänge entstanden und kontinuierlich gepflegt wurden. Auch sind einige weitere Gattungen zu erwähnen, die obwohl sie keine so eindeutige und organische Verbindung mit ihren Lebensaufgaben aufweisen, so doch weitere entsprechende Liedgattungen mitbestimmen. Zu diesen gehören im west-, mittel und osteuropäischen Volksmusikbereich die Balladen, deren Trägerinnen und Vortragende sie heute, auch wenn nicht ausschließlich, sie doch zum überwiegenden Teile sind.

Ich habe hier nur einige Lebens- und Gattungsbereiche angedeutet, die im europäischen und z. T. auch in den außereuropäischen Kulturen mit der Musik und dem Musikmachen der Frauen zusammenhängen. Dieser quasi mehr oder weniger universelle kulturelle und funktionelle Hintergrund der Volksmusik, bzw. des Volksliedes, der jeweils durch weitere spezifische Singgelegenheiten und Gesangsformen erweitert werden kann, schmälert nicht diese Gemeinsamkeiten, die die Sing- und Gesangskultur der Frauen kennzeichnet.

Es ist zweifelsohne möglich auch in engeren Regionen und Kulturräumen geringere oder größere Ähnlichkeiten, vor allem funktioneller Art nachzuweisen. Aber nicht dieser Aspekt soll Gegenstand meiner Ausführungen sein. Es ist vielmehr von Belang die Besonderheiten, die auf diesem gemeinsamen funktionsbestimmenden Hintergrund beruhen in ihren spezifischen künstlerischen und ästhetischen Formen zu untersuchen.

Das Frauenliedrepertoire ist auf Grund seines Umfangs und seiner Bedeutung sehr wohl dazu befähigt sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiedlichkeiten der einzelnen Volksmusikulturen in ihrer mikrostrukturellen Zusammensetzung zu dokumentieren. Auch scheinen bestimmte Typen von Liedgattungen dazu befähigt zu sein einzelne Mikroregionen abzugrenzen, wie das etwa bei den Hochzeitsliedern der Fall ist, die ein wichtiger Teil des Frauenrepertoires sind.

Um eine bestimmte Abgrenzung zu versuchen, die die Funktion der Frauen in der jeweiligen Volksmusikultur kennzeichnet, soll noch erwähnt werden, daß im Unterschied zu den oben angedeuteten wichtigen Volksmusikgattungen, die von Frauen bestimmt werden, sie bei den instrumentalen Musikformen kaum eine nennenswerte Rolle spielen. Die Instrumentalmusik und die mit ihr verbundenen Gattungen, auch die Liedgattungen z. B. der Tanzmusik, jene der Hirten etc., werden im wesentlichen von Männern dominiert. Diese sollen aber nicht Gegenstand meiner Ausführungen sein.

## 2. Aspekte der Erforschung der Lieder der Frauen

Die Frauenlieder waren jeher ein wichtiger Gegenstand der Volksmusik- und Liedforschung, die einen wesentlichen Teil der Sammlerarbeit, sei dies im 19. oder 20. Jahrhundert, die vorzugsweise bei den Frauen gesammelt und aufgezeichnet wurden. Das hängt mit dem Umstand zusammen, daß das Singrepertoire der Frauen viel umfangreicher und vielschichtiger ist als jenes der Männer. Man kann sagen, daß die Frauen fast das gesamte Repertoire einer Gemeinschaft kennen, also sowohl ihr eigenes Singrepertoire als auch, bis auf wenige Ausnahmen, jenes der Männer. Diese vice versa Kenntnis ist aus der Sicht der Lieder der Männer viel beschränkter. Die Männer singen z. B. kaum die Brauchtslieder der Frauen, auch wenn sie sie möglicherweise kennen. Aber sie sind einfach ein Teil des ihnen nicht geläufigen Teiles der Gesangstradition.

Frauen sind zugleich nicht nur Kennerinnen des Singrepertoires eines Dorfes, sondern sie sind auch die traditionsbewußten Pflegerinnen und Bewahrerinnen der Singtradition, was auch damit zusammenhängt, daß über sie vorzugsweise die Lieder an ihre Kinder, seien es Mädchen oder Jungen, weitergegeben werden. Die Erziehung der Kinder, ihre durch Jahre andauernde Bindung an den Familienkreis, der insbesondere durch die Frauen bestimmt wird, führt sie weit intensiver in die kulturellen Gepflogenheiten und Kenntnisse der Tradition ein, als dies bei den Männern der Fall ist. Die sog. Männertradition und die Weitergabe kultureller Überlieferungen geht mehr über den professionellen Weg, etwa bei den Hirten, Handwerkern und anderen Professionen, in die die Burschen gemäß der Familientradition eingebunden werden. Auch ist von der Homogenität der Frauenlieder her zu beachten, daß die Frauen stärker an die Familien- und Dorftadition gebunden sind als die Männer, die sehr häufig außerhalb der Dorfgemeinschaft ihrer Arbeit auch für längere Perioden nachgehen.

Alle diese Aspekte determinieren nicht nur die Unterschiedlichkeiten, die sich in der Singtradition der Frauen im Vergleich mit jener der Männer verfestigte, sondern sind auch die Grundlage eine eigenständigen Singtradition der Frauen in der jeweiligen Volksgemeinschaft.

## 3. Einige kennzeichnende Gattungen slowakischer Frauenlieder

Die Lieder der Frauen spielen auch in der slowakischen Volksmusik eine besonders wichtige Rolle. Das bezieht sich auf den Umfang der Lieder der Frauen als auch auf die besonders wichtige Funktion, die sie in der Überlieferung des poetischen und musikalischen Bestandes der Volksmusik spielen.<sup>1</sup> Sie beruhen einerseits auf dem Umstand, daß

<sup>1</sup> Dies ist aus den Ergebnissen der Feldforschung zu ersehen, wie sie in den letzten 100 Jahren getätigt wurden. Sängerrinnen mit einem Repertoire von hundert und mehr Liedern waren bei den slowakischen Volksliedsängerinnen keine Ausnahme. So schrieb schon Béla Bartók in seinem Beitrag *Slovak folk songs*: In: *Musical Courier* (New York) 1920: »Sie ist was die Melodiezahl anbetrifft – außerordentlich reichhaltig, um vieles reichhaltiger als die der Magyaren. Während man bei den Magyaren Sänger, die über ein Repertoire von ca. 100 Melodien verfügen ganz ausnahmsweise antrifft, ist es Gang und Gebe, daß man bei den Slowaken 150–200 Melodien von einer einzigen Person (namentlich von Frauen) aufzeichnen kann.« (Documenta Bartokiana 4, Budapest 1970, S. 105). Bartók zeichnete in den Jahren 1915–1916 bei einer einzigen Sängerin – Zuzana Spišiaková – 507 Lieder auf (die er in seine Sammlung *Slowakische Volkslieder*. Bratislava SAV 1959, 1970) aufnahm. In den 70er Jahren wurden von einer einzigen Sängerin, Mária Zajacová aus Záblatie, 1500 slowakische Volkslieder aufgenommen. Siehe Júlia Kováčová: *Pozoruhodná nositeľka piesňovej tradície v oblasti Trenčína – Mária Zajacová*. (Eine bemerkenswerte Trägerin der Liedtradition in der Trenschin Region – Mária Zajacová) In: *Musicologica Slovaca* X, 103–135.



in der Slowakei die Brauchtumslieder einen immer noch wesentlichen Teil der Tradition bestreiten, andererseits handelt es sich um besonders wichtige Gattungen die in der Singtradition der Frauen verankert sind. Und die Brauchtumslieder werden in allen Gattungsformen zu einem wesentlichen Teil von Frauen nicht nur gesungen, sondern sie bilden auch den Grundstock des jeweiligen lokalen und regionalen Singrepertoires. Dies bezieht sich nicht nur auf die Hochzeits- und Tauflieder, die ich erwähnte, sondern auch auf den wesentlichen Teil der Lieder des Jahresbrauchtums. Dies betrifft im besonderen Maße z. B. die Lieder die von Mädchen zur Frühlingszeit gesungen werden, die vom Herausragen des Winters im Vorfrühling bis zu den Johannesliedern, den in Juni traditionsmäßig vorgetragenen Singformen, reicht. Diese werden von den Mädchen und Frauen bei den Heischeliedern, den Umzügen mit den Wunschliedern vorgetragen.<sup>2</sup> Im Unterschied zu den Liedern des Weihnachtsbrauchtums, bei denen die Burschen und Männer einen beträchtlichen Teil der Brauchtumslieder bestreiten, inbegriffen die zahlreichen Weihnachts-Wunschlieder, die über die Krippenspiele und ihre Lieder bis zu den Neuahrs- und Dreikönigliedern und bis in die Faschingszeit gesungen werden.<sup>3</sup> Somit gibt es in den Brauchtumslieder eine Art Polarisierung, bei der die Frühlinglieder fast nur von Frauen, hingegen die Lieder des Weihnachtsbrauchtums von Burschen gesungen werden. Dies hängt auch mit der Bindung der Weihnachtlieder an die Hirtentradition zusammen.

Von den zahlreichen Gattungen und den mit ihnen verbundenen Weisen und Texten seien einige kurz angesprochen.

Den eigentlichen typischen, unersetzbaren Gattungsbereich der Frauenlieder bilden die Gesangsformen, die bei den Einschläfern und bei der Unterhaltung mit den Kindern vorgetragen werden. In ihnen überschneiden sich einige Bereiche. Sie gehören zu den subjektivsten und intimsten Liedern im Repertoire jeder Frau. Unabhängig von diesen subjektiven Merkmalen, die sowohl die Auswahl der Weisen als auch ihren poetischen Inhalt betreffen, verwenden sie dennoch eine ganze Reihe von Ausdrucksmitteln die universeller Natur sind. Dies betrifft vor allem die Funktion der Lieder und ihre poetische Aussage. Die slowakischen Wiegenlieder wurden einer eingehenden Untersuchung unterzogen, die gleichermaßen die Texte als auch die Melodien betrafen.<sup>4</sup> Es gibt allerdings weltweit bei den Wiegenliedern einige universale Merkmale, die sich auf den Vortrag, das Tempo, die rhythmisch-metrische Gestaltung, die Tonalität und weitere Parameter beziehen.<sup>5</sup> Es gibt selbstverständlich Volksmusikulturen, die keine wesentliche Rolle der Gestaltung der Wiegenlieder zuweisen, solche, in denen diese Gattung keine besondere Merkmale aufweist. Die Wiegenlieder haben in allen Regionen der Slowakei eine wichtige Funktion, die dementsprechend auch in der Vielzahl von Typen, insbesondere in der Mittel- und Ostslowakei vertreten sind.

Die Weisen der Wiegenlieder überschreiten in der Regel nicht den Umfang einer Quint, sind meist vierzeilig, verwenden in der Motivik und den Texten onomatopo-

<sup>2</sup> Elscheková, Alica: Das Winterausragen und Sommerbringen im Gemer Gebiet. In: Gemer. Národopisné štúdie 2, 1976, 235–311; Kováčová, Júlia: Dievčenské spevy v jarnom zvykosloví na Slovensku. In: Musicologica Slovaca XII, 20–71.

<sup>3</sup> Krekovičová, Eva (ed.): Slovenské koledy. Od štedrého večera do troch kráľov. (Slowakische Weihnachtslieder). Práca Bratislava 1992; Demo, Ondrej. Vianočné ľudové koledy, vinše a hry. Matica slovenská Martin 1998.

<sup>4</sup> Elscheková, Alica: Uspávanky a detské zabávanky na Gemerí (Ich psychofyziologická funkcia, hudobnopoetické skladby a typológia. In: Vlastivedné štúdie Gemera 5, Martin 1987, 88–151.

<sup>5</sup> Kneutgen, J.: Eine Musikform und ihre biologische Funktion. Über die Wirkungsweise der Wiegenlieder. In: Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie XVII, 1976, S. 466 ff.



etische Elemente und beziehen sich in thematisch-inhaltlich auf das Kind. Sie sind zugleich eine Gelegenheit bei der die Mutter die Probleme ihres Lebens artikuliert. Es ist meist ein Dialog der Mutter mit dem Kinde, bei dem die Mutter dem Kind ihre Not und Lebensschwierigkeiten »mitteilt«, das das Kind eigentlich nicht verstehen kann. Es ist eine Beichte, die eine Art Selbstgespräch darstellt.

Im Notenbeispiel 1. ist die Motivik eine thematische Sequenz in der die Mutter das Kind zwischen die Zäune legt, es mit Brot, Blumen, und dem Polster einbettet und zur Arbeit gehen muß. Jede Strophe wird mit einer refrainartigen Kadenzzeile (Schlafe, Schlafe ein) abgeschlossen. Es ist ein individuelles Wiegenlied, das melodisch eine kreisende Motivbewegung bevorzugt und vom Texte her keine direkten Parallelen hat.

Notenbeispiel 1. Wiegenlied aus der Ostslowakei<sup>6</sup>

Velmi voľne; uspávanka;  
Šariš, Krásna lúka; M. Kandráčová (1956); F-SAV 2567,1982; zap. O.E.

$\text{♩} = 100/26''$



1. Lu-laj, lu-laj, ko-lí-šem ce, hej, ľu-ľu že mi - i - ľu - ľu.

- |   |   |
|---|---|
| 2. Položim ce medzi ploty,<br>sama pujdzem do roboty.<br>Hej, ľuľuže mi ľuľu.       | 4. Priložim ce kvitečkami,<br>sama pujdzem chodníčkami.<br>Hej, ľuľuže mi ľuľu. |
| 3. Priložim ce kuskom chleba,<br>sama pujdzem kde mi treba.<br>Hej, ľuľuže mi ľuľu. | 5. Priložim ce perinkami,<br>sama pujdzem kade tady,<br>Hej, ľuľuže, mi ľuľu.   |

Häufig stehen musikalisch und poetisch die Wiegen- und Unterhaltungslieder mit den stilistischen Elementen der Kinderlieder und Kinderliedmotive im Einklang.<sup>7</sup>

Zu den schönsten und individuellsten Beispielen aus der Gruppe der Hochzeitslieder sind die Abschiedslieder der Braut von ihrer Familie, insbesondere von ihrer Mutter zu bezeichnen. Sie gehören in der Regel nicht den archaischen, kollektiven Brauchtums-Hochzeitsliedern an, sondern sind solistisch als Klage, als Klagelied der Braut zu verstehen. Es ist meist nicht nur ein Dankeslied an die Eltern, deren Haus die Tochter verläßt, sondern auch ein Vorwurf und Trauer, daß sie sie überhaupt aus dem Hause gehen lassen. Das Mädchen, die Braut singt im nächsten Lied über ihre Rückkehr in das Elternhaus, sie will den ganzen Ahornwald abholzen, der zwischen zwischen

<sup>6</sup> Bei den Liedern werden jeweils angeführt: Region, Ortschaft, Sängerin, Phonoarchivnummer, Jahr der Sammlung und Aufzeichner. Alle Beispiele wurden der Sammlung Elscheková, Alica: Slowakische Volksesänge 1. ASCO Bratislava 1995, entnommen, die unter den Nummern 28, 83, 151, 154 und 36 zu finden sind.

<sup>7</sup> Dies ist aus den Veröffentlichungen ersichtlich, die sich mit Kinderliedern befaßten: Ondrejka, Kliment; Medvecká, Elena; Móži, Alexander (ed.): Z pramaňov krásy a poznania. Smena Bratislava 1979. Ondrejka, Kliment (ed.): Deti, deťom (Kinder für Kinder). 14 Bde. Osvetový ústav Bratislava 1974–1993. Elschek, Oskár (ed.): Spevy slovenského ľudu. Opus Bratislava. 1988. Schallplattenausgabe, die Aufnahmen 1–35.

ihrer Mutter und ihrer neuen Familie liegt. Es ist ein schmerzlicher Dialog zwischen Mutter und Tochter, in einer vierzeiligen, isometrischen, sechsilbigen melotextlichen Gestalt, in der quarttonale Elemente als eine Reflexion alter Hochzeitsweisen auftreten. In diesem Sinne finden wir in den Hochzeitsliedern kennzeichnende regionale Elemente, die eigenständige aber auch ethnisch mehrschichtige Elemente miteinander vereinen. Zwischen diesen sind auch altslawischen und gemeinslawische, vor allem in den tonalen Merkmalen der Lieder vertreten.<sup>8</sup>

Notenbeispiel 2. Abschiedslied der Braut von ihrer Mutter, aus der Ostslowakei

Gemer, Bohdanovce; B. Gažáková (1975); 1983; zap. O.E.

*♩. 73/44"*

1. Da - li sce me mam - ko, za les ja - vo - ro - vý,  
by ja ne - vi - dze - la dze náš va - la - sto - ji.

2. A ja z toho lesa  
po kus rúbac budzem,  
pres les javorový  
ku vám mamko pridzem.
3. Ach, mamičko moja,  
za tým hustým lesom,  
či sebe spomnece,  
ach, Bože môj dze som.
4. Spomenem, spomenem,  
ty moja dzevečko,  
ked na tebe myslim,  
bolí me serdečko.

Zahlreiche Vortragsgattungen der Frauenlieder werden gemeinsam gesungen und sind deshalb auch eine der häufigsten Gelegenheiten bei denen die mehrstimmige Gesangart der Frauen gepflegt wird. Die Mehrstimmigkeit weist allerdings zahlreiche regionale und stilistische Unterschiede in den Frauenliedern auf. Diese Unterschiede beziehen sich gleichermaßen auf die einzelnen funktionsgebundenen Liedgattungen. Es hängt zugleich vom Tempo, dem Umfang der Weise und den jeweiligen individuellen musikalischen Voraussetzungen der Sängergruppe ab. In der Liptau sind die mehrstimmigen Vortragsformen der Männer und Frauen recht unterschiedlich, haben einen Freiraum für die Gestaltung der Mehrklängefolgen, die durch die relativ freie

<sup>8</sup> Elscheková, Alica: Functions and transformational processes of cultural European wedding songs. In: *World of Music* 39(3), 1997, 31–50.

Führung der einzelnen Stimmen im harmonischen Ablauf ermöglicht werden.<sup>9</sup> Vor allem die langgezogenen Singformen mit einen freien, rhapsodischen, metrisch-rhythmischen Vortrag weisen solche Merkmale auf. Dies ist z. B. bei den Liedern der Fall, die an den Juniabenden über der Ortschaft gemeinsam von Frauen gesungen werden. Es sind Lieder, mit denen sich die Sängerinnen an den Hl. Johannes wenden um ihn zu preisen. Zugleich sind es Neck-Liebeslieder, die in der ganzen Slowakei bei solchen abendlichen Singgelegenheiten vorgetragen werden. Es ist ein Teil der Liebesmagie, sie verheiraten, verbinden in den Texten der Lieder Liebespaare, Mädchen und Bur-schen aus ihren Freundeskreis.<sup>10</sup> Der Vortrag jeder Strophe beginnt mit einem Vorgesang und die mehrstimmiger Faktur wird kulminierend verdichtet, und am Ende im Chorunisono kadenziert.

Notenbeispiel 3. St. Johanneslied der Frauen aus der Tatra-Region

Liptov, Východná; A. Gašparčíková a ženy; F-SAV 2536, 1982; zap. A.E.

$\text{♩} = 96 / 12''$



1. O, Já-ne, o, Já - ne, kde ťa chvá-lic má - me, kde ťa chvá-lic má-me.

2. Na západnej strane  
tam ťa chválic máme.
3. Koho oženíme,  
Vlada Majerčíka.
4. Koho že mu dáme,  
Danku Ratkošovie.

Die im musikalischen Vortrag und poetischen Ausdruck entwickeltste und ästhetisch ausgereifteste mehrstimmige Singform repräsentieren die Heuerntelieder der Frauen, die vor allem in den mittelslowakischen Regionen sehr unterschiedliche stilistische Merkmale aufweisen. Was als kennzeichnende Gemeinsamkeit zu bezeichnen ist, das ist die sehr harmonisch ausgewogene, eher einfache, auf den harmonischen Klangablauf der Melodie und ihre Begleitstimmen bezogene Vortragsart. Die langgezogenen, langsam und mit voller Stimmintensität vorgetragenen Phrasen sind den akustischen Gegebenheiten in der freien Natur, auf den Wiesen und den hochalpinen Bergmilieu angepaßt. Vor allem die intensiven Unisoni, die bis zu 15–20 Sekunden

<sup>9</sup> Elscheková, Alica: Typológia tradičného viachlasu z hľadiska historického, technického, psychoakustického In: Slovenská hudba XXIII(1–2), 1997, 6–26; dieselbe: Typologie der vokalen und instrumentalen Mehrstimmigkeit in der europäischen Volksmusik. In: Festschrift für W. Wiora Tutzing, H. Schneider 1997, 61–88.

<sup>10</sup> Urbancová, Viera: Jánske piesne z Liptova. K charakteristike žánru na základe regionálne vymedzeného materiálu (Johannislieder aus Liptov – Zur Genrecharakteristik aufgrund eines regional abgegrenzten Materials). In: Musicologica Slovaca et Europea 18, 1993, Bratislava ASCO, 29–64.

lang ausgehaltenen Halb- und Finalkadenz, sind in der Liptau besonders kennzeichnend. Einen solchen einfachen Typus repräsentiert das nächste Notenbeispiele, das bei dem Harken der Mädchen auf den Wiesen unter der Tatra gesungen wird.

Obwohl die Heuertelieder als eine Art von Arbeitsliedern bezeichnet werden, da sie vor allem bei den Arbeitsgelegenheiten auf den Wiesen praktiziert werden, werden sie eher selten unmittelbar bei der Arbeit gesungen. Sie sind eine Art gesanglicher Verständigung, die zwischen den einzelnen Gruppen von harkenden Sängerinnen praktiziert wird.<sup>11</sup> Die Lieder werden vielmehr in den Arbeitspausen gesungen und

Notenbeispiel 4. Heuertelied aus der Liptau

Liptov, Štrba; ženy, F-SAV 2360, 1983; zap. A.E.

*♩* 160/27<sup>a</sup>

1. Hra-baj dievča hra-baj, to ze-le-nu-se-no o,  
ved bi ja hra-ba-la, hej, ne mám na-ko-se-nu o,  
Či to zvo-ny zvo-nia a, či or-ga-ny hra-jú u, či-i-si  
i to štr-bians-ke diev-ča a-tá spie-va-jú.

2. Keby ja vedzela,  
kde moj milý kosí,  
zanesla by som mu,  
hej, do krčiaska rosy.

3. Ozývaj sa hlase,  
po hore, po lese,  
že sa mi miliemu,  
hej, do uší donese.

4. Či to zvony zvonja,  
či organy hrajú,  
či si to štrbianské  
dievčatá spievajú.

5. Zvony to nezvonja,  
organy nehrajú,  
ale si štrbianské  
dievčatá spievajú.

<sup>11</sup> Demo, Ondrej: Slowakische dialogische Gesänge (Antiphonalformen) aus den Nordwestkarpaten. In: Elscheková, A. (ed.): Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan. Bratislava SAV 1980, 141–153. (In diesem Sammelband widmen sich auch weitere Beiträge dieser Problematik, jene von C.d. Georgescu, Vl. Hoschowskyj, K. Vetterl und auch A. Elscheková).

Leuten die Glocken?  
 Spielt die Orgel?  
 oder singen für sich  
 die Mädchen aus Štrba?

Kling Stimme,  
 über Berge und Wälder!  
 Sie soll den Liebsten,  
 sie soll sein Gehör finden.

sind nur sehr vage auf die Arbeit bezogen. Es sind ausgeprägte Liebeslieder, die in die Gruppe der archaischen und schönsten lyrischen Liebesliedformen der slowakischen Frauen gehören. Typisch sind die bewegten fast gesprochen-gesungenen Melodiephrasen und die sich immer wiederholenden poetischen Motive, wie das im nächsten Notenbeispiel der Fall ist.

Der wesentlichste Teil des Frauen-Gesangsrepertoires sind Balladen und Liebeslieder, die alle Formen enthalten, sowohl in ihrer regional differenzierten Schichtung, so auch in den unterschiedlichen historischen und Gattungsformen. Sie gehören in ihrer überwiegenden Zahl dem Repertoire des späten 18. und 19. Jahrhunderts an, weisen aber auch kontinuierlich Veränderungen und Repertoireerweiterungen auf, die bis in die Gegenwart als aktualisierte lyrische Liebesliedformen praktiziert werden. Der Umfang und die thematische Streuung ist in den Weisen als auch in der poetischen Aussage außerordentlich groß. Sie umfaßt sehr einfache, objektivierende, wenig subjektiv und individuell ausgeprägte alte Lieder, die ausgereiften Modellcharakter haben, ebenso wie sentimentale gefühlsbetonte Formen, die in den letzten Jahrzehnten entstanden sind, wobei häufig alte Motive und Modelle verwendet werden.

Die slowakischen Balladen wurden in ihrer thematischen Vielgestaltigkeit in einen synthetischen Typenkatalog zusammengefaßt,<sup>12</sup>

Die Problematik der Liebeslieder wird fast in jeder Volksliedausgabe reflektiert und ist auch ein Teil zahlreicher Studien, die sich auch anderen Themen widmen, da die Liebesliedthematik in allen Gattungen mehr oder weniger umfangreich angesprochen wird. Die Liebeslieder wurden für das Gebiet der Ost-Mittelslowakei, der Gemer Region, einem speziellen vergleichenden Studium unterzogen, das sich gleichermaßen auf die Weisen als auch auf die Texte –als wichtigen Gattungskomplex bezog.<sup>13</sup> Die Liebeslieder sind allerdings zugleich auch eine Gattung, die obwohl zum wesentlichsten Teil von den Frauen bestritten wird, doch auch einen beträchtlichen Teil der Männerlieder miteinschließen, wobei selbstverständlich zwischen den Frauen- und Männerliebesliedern wesentliche thematische und poetisch-ausdrucksmäßige Unterschiede bestehen, auf die hier im einzelnen nicht eingegangen werden kann.

Als Beispiel eines poetisch sehr hochstilisierten, bildhaften Liebesliedes mit Natursymbolen verbunden sei, die nächste Weise angeführt. Sie stammt aus der Ostslowakei wo die schönsten Liebeslieder gesungen werden, in sehr ausgewogenen

<sup>12</sup> Burlasová, Soňa: Katalóg slovenských naratívnych piesní (Typenindex slowakischer Erzähllieder). Bratislava SAV 1998. 2 Bde.

<sup>13</sup> Elscheková, Alica: Lúboštná lyrika v gemerskom ľudovom speve – Tematika, motivika a melodika záletníckych piesní. (Die Liebeslyrik in den Volksliedern des Gemer-Gebietes – Die Thematik, Motivik und Melodik des Kiltliedes). In: Gemer, Národopisné štúdie 4, 1981, 245–329.

melodisch-rythmischen Formen (wie im Notenbeispiel 5) aber auch in der Gattung der rein von Frauen getanzten Kreistänze, in denen das Liebeslied eine bevorzugte Stellung hat. Bei den Weisen hat die modale Tonalität eine große Bedeutung, wie das auch im nächsten Beispiel der Fall ist.

Notenbeispiel 5. Liebeslied aus der Nordostslowakei.

Spiš, Nová Ľubovňa; *dievčatá*; F-SAV 2500, 1982; zap. A.E.

$\text{♩} = 88/30''$

1. I - dze vo - da pro - ci vo - dze, šit - ké lāv -  
mi - lá mo - ja zo - be - rie ce

ky zob - ra - la, lem jed - nom zo - hab - je - la.

2. Po ktorej moj milý chodil,  
svojom milom v rence vodil  
padlo jabko z jabloni,  
skúfalo še do vody.

Die Frauenlieder bilden aus der Sicht der oben angeführten Charakteristika und der ausgewählten Beispiele einen unabdingbaren und auch wohl interessantesten Teil der slowakischen Volksliedtradition.

#### *Povzetek*

#### **Pesmi ženâ in deklet v slovaški ljudski glasbi**

Prispevek obsega tri poglavja. V prvem, naslovljenem »Uvodne pripombe«, so navedene priložnosti, ob katerih so pesmi izključno ali pretežno ženska domena. To je najprej družina s pesmimi ob zibanju in vzgoji otrok. Druga priložnost je svatba. Od svatovskih pesmi so nekatere izrazito ženske, npr. o slovesu neveste. Tretja priložnost so različna skupna dela, ki jih opravljajo samo ženske. Vse to velja seveda tudi za druge evropske narode. Avtor pa želi prikazati, kar je značilno za slovaško pesemsko izročilo.

Drugo poglavje, »Vidiki raziskovanja ženskih pesmi«, govori o razlogih, zakaj so se zbiralci pesmi obračali zlasti na ženske in opozarja na znano dejstvo, da je žena bolj navezana na družino in domačo vas ter je že zato ohranjevalka izročila.

V tretjem poglavju z naslovom »Nekaj značilnih zvrsti slovaških ženskih pesmi« pa avtor ob petih notnih primerih pokaže na vsebinske, oblikovne in glasbene značilnosti, po katerih se ženske pesmi razlikujejo od moških. Nekatere, ki so povezane s šegami, se odlikujejo zlasti po načinu petja.



---

Miroslava Fulanović-Šošić

## Melopoetske strukture – odraz inventivnosti narodnih stvaralaca u Bosni i Hercegovini

---

*V ljudski glasbi Bosne in Hercegovine so ugotovljeni in zapisani številni primeri ljudskih pesmi, ki se izvajajo v različnih tradicionalnih melopoetičnih oblikah. Ugotovljeno je, da ljudstvo natančno razlikuje dve kategoriji teh oblik – oblike kratkega in oblike dolgega napeva. Oblike kratkega napeva je obravnaval Cvjetko Rihtman, medtem ko številne oblike dolgega napeva do sedaj še niso bile prikazane. Prispevek predstavlja na izbranih primerih nadarjene ljudske ustvarjalce nenavadnih melopoetičnih struktur, ki jih oblikujejo na podlagi skromnih izraznih sredstev.*

*There are numerous instances of folk songs in the folk music of Bosnia and Herzegovina which are performed in different traditional forms. It has been ascertained that folk singers make an exact differentiation between two categories of these forms, that is between the short and the long tune. While Cvjetko Rihtman has already analyzed the short-tune forms, numerous long-tune forms have not been dealt with yet. The author writes about a few select gifted folk creators who on the basis of modest means of expression create unusual structures of national melos.*

U folklornoj muzici Bosne i Hercegovine konstatovani su i zabilježeni brojni primjeri narodnih pjesama koje se izvode različitim tradicionalnim melopoetskim oblicima. Utvrđeno je da narod jasno razlikuje dvije kategorije tih oblika koji određuju odnos melodije i teksta – OBLIKE KRATKOG i OBLIKE DUGOG NAPJEVA. Ono što najjasnije svrstava napjev u jednu ili drugu od ovih kategorija je *funkcija* koja mu je namijenjena. Naime, kratki napjev se primjenjuje za izlaganje pjesama narativnog karaktera sa većim brojem stihova, pri čemu je primaran sadržaj teksta, a napjev služi da olakša njegovo izlaganje. U oblicima dugog napjeva tekst ima važnu, ali ipak sporednu ulogu, a napjev glavnu; napjev je složeniji i privlači pažnju muzičkim sadržajem, a sa tekstom obrazuje melostrofu.

Oblike kratkog napjeva iscrpno je prikazao Cvjetko Rihtman.<sup>1</sup> Mnogobrojni oblici dugog napjeva zabilježeni su u radovima više autora—istraživača bosanskohercegovačke narodne muzike, ali nisu posebno prikazani. U ovom prilogu namjeravam da, na nekoliko odabranih primjera, pokažem kako se narodni stvaraoci nekad predstavljaju kao daroviti tvorci neobičnih melopoetskih struktura, koje izgrađuju na osnovi skromnih izražajnih sredstava.

Kada je riječ o pjesmama koje ulaze u kategoriju dugog napjeva treba istaći jednu specifičnost: melodije tih narodnih pjesama najčešće obuhvataju samo jedan ili dva stiha. Ipak, taj ograničeni tekstovni sadržaj koristi se vrlo domišljato, raznovrsnim ponavljanjem stiha i njegovih dijelova, dodavanjem uzvika, dodavanjem pripjeva i primjenom raznih kontrastnih elemenata tako da se oblikuju brojni zanimljivi oblici melostrofa — određenih logičnih strukturalnih cjelina, čiji su sastavni dijelovi *melodija i tekst*.

Osnovni oblik dugog napjeva je OTEZALICA. Sam naziv govori da se radi o otegnutom pjevanju. Ovu vrstu pjesama nalazimo u seoskoj tradiciji Srba, Hrvata i Muslimana Bosne i Hercegovine, prvenstveno kod stočara. Tradiciju stočara obilježavaju elementi posebne vokalne tehnike, povezani sa uslovima pjevanja na otvorenom prostoru. Spomenimo »potresanje glasom« — kako narod označava vrstu rudimentarnog trilera i melizmatski oblikovane početke i završetke melostrofa. Ističe se i naglašena upotreba uzvika kao elemenata strukture melopoetskih oblika.

Otezalice se javljaju u izvođenju jednog ili dva glasa. Evo prvo primjera jednoglasne otezalice. Prvi dio napjeva je silabičan i obuhvata osam slogova stiha deseterca. Pošto otpjeva deveti slog, izvođač se zadržava na eksklamativnom umetku na slogu »ha« koji pjeva trinaest puta. Zatim, kao da nastavlja prekinuti deveti slog na glasu »a« i konačno ispjeva i deseti slog. Ali, iako posljednji slog dugo izdržava na završnom tonu, to još nije kraj; glas se zatim spušta na hipotoniku i zaključuje ovaj melopoetski oblik uzvicima »e, he, he, hej« i završnim glisandom na neodređeni niži ton. Ovakva završna kadenca inače karakteriše dvoglasno izvođenje otezalice, kada se u sazvučju glasova javlja odnos velike sekunde.

### 1. Hvala tebi na tvome pjevanju



Pjevao: Stanko Jelić (1930), iz Mokrog (Konjic, Mostar)

U dvoglasnom primjeru otezalice koji slijedi (deseterac 4, 6), dijereza između prvog i drugog članka stiha (četvrtog i petog sloga) istaknuta je pauzom u prvom glasu, iza čega nastupa drugi glas koji, nakon uzvika »ej« (skokom na umanjenu kvartu naviše) ostaje da leži na završnom tonu. Za to vrijeme prvi glas izvodi napjev, uz povremeno »potresanje glasom« — jednim od pomenutih obilježja starobosanske stočarske muzičke prakse. Melostrofa završava uzvicima »ho, ho, ho, jes, jes« što izvodi prvi glas spuštajući se ispod drugog glasa obrazujući sazvučje sekunde. To sazvučje se, kao što je poznato, u starobosanskoj folklornoj polifoniji tretira kao konsonantno.

<sup>1</sup> Cvjetko Rihtman, Oblici kratkog napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine. Glasnik Zemaljskog muzeja, NS Etnologija, sv. XVIII, Sarajevo 1963. Str. 61–75.

## 2. De šjedimo da se veselimo

2.

Handwritten musical score for the song 'De šjedimo da se veselimo'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a tempo marking '(♩ = 48)' and a bass clef staff. The second system also has a treble clef staff and a bass clef staff. The lyrics are written below the staves: 'DE ŠJE-DI - NO, DA SE VE - SE LI - NO, HO, HO, HO, ŽES, ŽES!'.

Pjevao: Mijo Mišković (1924), iz Duži, Neum

Po karakterističnim početnim i završnim formulama, kao i po mjestu eksklamativnih dodataka u sred pjesme, razlikuje se više vrsta otezalica vezanih za uža etnička područja. Zanimljiv je primjer ženske otezalice zabilježen u Donjem Birču (Vlasenica): neobičan, posebno oblikovan početak na bazi poluglasova koji se teško mogu definisati izvodi se kraćim nizom tonova neodređene visine. Melostrofa se obrazuje ponavljanjem članaka stiha i njegovih dijelova, uz obilje eksklamativnih dodataka, čime se oblik obogaćuje. Tako tekst:

Sunce jarko, spušći se polako  
u'no polje de je drago moje - u melostrofi izgleda ovako:

- Sun(in)ce jarko (j, jo, jo, ho, ho, hoj)  
 (hi) sunce jarko spuščići (ho, hoj, jo, joj, ho, ho, ho, ho, he, he, he)  
 (hi) spuščići se polako (ho, ho, i, jo, joj, joj, ho, ho, ha, ha, ha, ha, ha)  
 (e) u 'no polje (j, je, je, ho, ho, hoj)  
 (hi) u 'ni polje de je (he, hej, jo, joj, ho, ho, ho, ho, he, he, he)  
 (i) de je drago moje (he, he, i, jo, joj, joj, ho, ho, ha, ha, ha, ha, ha, i).

## 3. Sunce jarko, spuščići se polako

3.

Handwritten musical score for the song 'Sunce jarko, spuščići se polako'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The second system also has a treble clef staff and a bass clef staff. The lyrics are written below the staves: 'SUN - (12) CE JARKO (7) JO, JO, HO, HO, HOJ (HI) SUNCE JAR - KO, SPUŠĆIĆI HO, HO - J JO, JO, HO, HO, HO, HO, HO, HO, HO'.

<sup>2</sup> Velika slova označavaju stih, mala slova označavaju članke stiha.

(H1) SPUŠĆI SE PO-LA-KO HO, HO, I JO, JO, JO, HO, HO, HA, HA, HA, HA, HA

o u 'NO POLJE (2) JE, JE, HO, HO, HO,

(H1) U 'NO PO-LJE BE JE HE, HE — J JO, JO, JO, HO, HO, HO, HO, HA, HA, HA, HA i

Pjevale: Jelica Lazarević, r. Macanović (1934), iz Šekovića, Donji Birač (Vlasenica)  
 Rajka Marković, r. Lazarević (1939), iz Makajića  
 Nada Galić, r. Lazarević (1946), iz Mrkajića

Melostrofa se može oblikovati postupkom ponavljanja stiha sa inverzijom, tj. obrnutim redosljedom njegovih dijelova (A a<sub>2</sub>a).<sup>2</sup> U našem primjeru melodija je izgrađena na jednom motivu koji se ponavlja u variranom obliku. Ovdje se predah primjenjuje posred riječi, što nije sasvim izuzetno u bosanskohercegovačkoj muzičkoj tradiciji.

#### 4. Veseli se duveginska majko

VESE-LI SE DU-VE-GIN-SKA MAJKO, DUVEGINSKA MA-AJ-KO, VESELI SE!

Pjevala: Desanka Majstorović, r. Rakita (1911), iz Bavra (Jajce)

Postoji melopoetska struktura u narodu nazvana «sa srijede», koja *počinje* drugim člankom stiha. Ovdje melostrofu obrazuju dva stiha, a unutar svakog od njih dio

melostiha (početni članak) je ponovljen. Melodija obuhvata jedan melostih i ponavlja se u naznatno variranom obliku, zaokružujući tako konstrukciju malostrofe.

### 5. Kad se rastajemo, mila majko

5.

♩ = 60  
3/4

KAD SE RASTAJE-MO, KAD SE RA-STA-JE-MO, MI-LA MAJ-KO,

DA NE ZAPLA-ŠE-MO, DA NE ZAPLA-ŠE-MO, KLO-NI O-ČI

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as quarter note = 60. The time signature is 3/4. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics are: 'KAD SE RASTAJE-MO, KAD SE RA-STA-JE-MO, MI-LA MAJ-KO,'. The second system continues the melody and accompaniment with lyrics: 'DA NE ZAPLA-ŠE-MO, DA NE ZAPLA-ŠE-MO, KLO-NI O-ČI'.

Pjevale: Behara Kulovac (1950), iz Žepe  
Fadila Kulovac (1947), iz Žepe

Isti stihovi pjevaju se i bez inverzije. Konstrukcija teksta je u tom slučaju slična, naime i ovdje se ispjeva jedan članak stiha (sada prvi), a zatim cio stih, ali obrnuti broj slogova uslovljava korištenje drugog muzičkog sadržaja.

### 6. Mila majko, kad se rastajemo – Pjevale: kao i br. 5.

6.

♩ = 132  
2/5

MILA MAJKO, MILA MAJ-KO, KAD SE RA-STA-JE-MO, KAD SE RA-STA-JE-MO

KLONI O-ČI, KLONI O-ČI DA NE ZA-PLA-ŠE-MO, DA NE ZA-PLA-ŠE-MO

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The tempo is marked as quarter note = 132. The time signature is 2/5. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics are: 'MILA MAJKO, MILA MAJ-KO, KAD SE RA-STA-JE-MO, KAD SE RA-STA-JE-MO'. The second system continues with lyrics: 'KLONI O-ČI, KLONI O-ČI DA NE ZA-PLA-ŠE-MO, DA NE ZA-PLA-ŠE-MO'.

Evo jednog primjera kombinacije uobičajenih postupaka ponavljanja stiha i njegovih članaka, uz ubacivanje eksklamativnih dodataka. Predah se uzima uvijek nakon otpjevanog početnog prvog članka stiha, koji završava spuštanjem prvog glasa na niži ton neodređene visine, i poprima ulogu stilizovanog predaha. Napjev obuhvata jedan stih i ponavlja se u variranom obliku.

## 7. Oči moje obrve obvile – Pjevale: kao i br. 3.

7.

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line.

System 1:  
 O-ČI MO-JE, O JOJ, OČI MO-JE OBRVE OBVI—LE, O-BR-VE OB-VI—LE,

System 2:  
 O-ČI MO-JE, O JOJ, O-ČI MO-JE OBR-VE OB-VI—LE, O-BR-VE OB-VI—LE

System 3:  
 MOJ DRAGA—NE, O JOJ, MOJ DRAGA—NE, JESU LI TI MI—LE, JESU LI TI MI—LE?

System 4:  
 MOJ DRAGA—NE, O JOJ, MOJ DRAGA—NE, JESU LI TI MI—LE, JE SU LI TI MI—LE?

Jednostavnost melopoetskog oblika se u narodu osvježava na razne načine. Ponekad se to postiže tako da se glasovi izmjenjuju u vodećoj ulozi. Pjesmu "Podne vika, ja u majke dikla", ja u majke dikla- počinje prvi glas, drugi nastupa na drugom članku stiha i svojim nastupom iznad prvog glasa preuzima vodeću ulogu, ali se na devetom slogu smiruje na završnom tonu. Tada prvi glas izvodi završnu formulu preskačući ležeći ton drugog glasa i nalazi rješenje u sazvučju velike sekunde.

## 8. Podne vika, ja u majke dikla

8.

The musical score consists of two systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, and A-flat), and the time signature is 4/4. The tempo marking is ♩ = 60. The lyrics are written below the vocal line.

System 1:  
 POD-NE VI—KA, JA U MAJ—KE DI—(HI, HI)—KA.

System 2:  
 (Empty musical notation)

Pjevale: Ljubica Brižić, r. Radovac (1927), iz Doribabe, Jajce  
 Katica?, iz Divičana, Jajce



Evo još jednog primjera stilizovanog predaha. Ovdje se on uzima na neuobičajenom dijelu stiha (poslije petog sloga deseterca 4, 6), čime se postiže efekat ekspresivnosti.

## 9. Mila majko, ja oboli' jako

9.

1.72

MILA MAJKO, MOJA, MOJA, MI-LA MAJKO, SREĆO MOJA, JA O-BOLI JA-KO, JA O-BOLI JA — KO

The score consists of two staves in 4/4 time. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written below the notes. The piece is marked with a tempo of 1.72. There are two 'V' markings above the melody line, indicating breath marks or phrasing. The piece ends with a fermata over the final note.

Pjevale: Ifeta Kosovac (1938), iz Dogana, Jajce  
Zilka Makić (1938), iz Dogana, Jajce  
Darinka Tanasić (1938), iz Brvanaca, Jajce

U Bosni i Hercegovini narod rado obrazuje melostrofe sa dodatnim pripjevom. U nekim slučajevima pripjev je kratak i jednostavan, u nekim je složeniji. U ovom primjeru pripjev je složan i nema logične veze sa osnovnim pjesmom kojoj je dodat. On počinje igrom riječi koje nemaju određen smisao, zatim se svodi na neku vrstu doziivanja određenih imena. Za razliku od stiha pjesme koji je izometričan (osmerac 4, 4), pripjev je heterometričan.

## 10. Spored resle do tri jele

10.

SPORED RE-SLE DO TRI JE — LE E-LUM, & -LU-NE

ŠEĆER LE MUZE, KARA OO-JA-NE, BUZEL STOJA-NE, ČUJ, LAKO, ČUJ, IL-KO, ČUJ, PE-RO,

ČUJ, ŠEĆO, ČUJ, DRAGI, DRA-GI DIL — BER MOJ HO, HOJ!

The score consists of three systems of two staves each, in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The first system includes a tempo marking of 2.7/4.4 and a section labeled 'PRIPJEV'. The lyrics are written below the notes. The piece is marked with a tempo of 2.7/4.4. The melody is written on a treble clef staff, and the accompaniment is on a bass clef staff. The piece ends with a fermata over the final note.

Pjevali: Franjo Juričić – počeo  
Ivan Butnić i  
Franiša Juričić – pratili. Svi iz Čitluka, Ljubuški

Napjev sa svojim ritmom, u bosanskohercegovačkoj narodnoj muzici, obično odgovara metričkoj strukturi stiha. Ipak, ima slučajeva da to nije tako. Na primjer, pjesma «Vila jaše konja Osmanova» ispjevana je u desetercu 4, 6. Napjev na koji se ti stihovi pjevaju djeluje kao da je konstruisan za stih sa podjelom 6, 4, i prvi stih bi se mogao podvesti pod tu podjelu. Međutim, sljedeći stihovi – «Sjaši, vilo, da se odmorimo!» «Nit' ću sjahat, nit' ću se odmarat'» – jasno pokazuju da je to deseterac 4, 6. Opisana nepodudarnost ipak ne ostavlja utisak greške. Naprotiv, odstupanje od uobičajenog doživljava se kao osvježenje.

### 11. Vila jaše konja Osmanova

11. 

VI — LA JA — ŠE KO — NJA O — SHA — NO — VA,  
KO — NJA O — SHA — NO — VA, VI — LA JA — ŠE.

Pjevala: Aiša Hadžiosmanović (1926), iz Jajca

Melostrofa sa lančanim povezivanjem stihova nekada se oblikuju na posebno zanimljiv način. Tako se u pjesmi «Mujo dogu po mejdanu voda» melostrofa formira tako da se ispjeva prvi članak jednog stiha, zatim cio stih, pa njegov drugi članak i na kraju prvi članak sljedećeg stiha. Šematski prikaz bi bio:  $a_1Aa_2b_1$ . Svi naredni stihovi se pjevaju po tom šablonu, samo posljednji kojim čitav napjev završava, umjesto prvog članka narednog stiha (kojeg viša nema) ponovi prvi članak svog stiha. U cjelosti tekst ove pjesme glasi:

*Mujo dogu po mejdanu voda,  
prekreio ga zelenom dolamom  
s obje strane, do zelene trave,  
a po glavi vezenom mahramom.  
Gledala ga Ajka sa čardaka,  
gledala ga, pa mu govorila:  
«Bolao Mujo, opaši se kruto  
da ti ruža kroz pas ne propadne.  
da ti draga drugom ne dopadne.  
Bolje ti je rane polovati  
nego l' dragu za drugim gledati.»*

## 12. Mujo dođu po mejdanu voda

12. 

Pjevala: Jefa Rihtman, r. Palvestra (1909), iz Mostara

Do posljednog rata (1992–1996) folklorno muzičko stvaralaštvo na području Bosne i Hercegovine bilo je još vrlo živo. Svojom tradicionalnom narodnom muzikom ti su prostori predstavljali izuzetno šaroliku i zanimljivu zvučnu sliku, iz koje je u ovom radu izdvojeno samo nekoliko detalja. Rat je, uz druge nevolje, doveo i do velikih pomijeranja stanovništva, što će neminovno izmijeniti i zvučnu sliku Bosne i Hercegovine. Kada se poslijeratne prilike srede, vjerovatno će ponovo oživjeti folklorna muzika, kao što se događalo i poslije ranijih ratnih stradanja. Ostaje da se nadamo.

### Literatura:

1951. Rihtman Cvjetko: POLIFONI OBLICI U NARODNOJ MUZICI BOSNE I HERCEGOVINE. Bilten Instituta za proučavanje folklor, sv. 1, Sarajevo 1951, str. 3–38.

1953. Rihtman Cvjetko: NARODNA MUZIKA JAJAČKOG SREZA. Bilten Instituta za proučavanje folklor, sv. 2, Sarajevo 1953, str. 5–102.

1959. Rihtman Cvjetko: MUZIČKA TRADICIJA NEUMA I OKOLINE. Glasnik Zemaljskog muzeja, Nova serija sv. XIV, Sarajevo 1959, str. 209–306.

1964. Rihtman Cvjetko: NARODNA MUZIČKA TRADICIJA ŽEPE. Glasnik Zemaljskog muzeja, Nova serija Etnologija, sv. XIX, Sarajevo 1964, str. 237–305.

1969. Rihtman Cvjetko: O NEKIM FAKTORIMA STRUKTURE MELOPOETSKIH OBLIKA. Narodno stvaralaštvo – Folklor, god. XVIII, sv. 29–32, Beograd 1969, str. 173–179.

1976. Rihtman C. Dunja: THE FOLK MUSICAL TRADITION OF THE REGION OF LIŠTICA. Wissenschaftliche Mitteilungen des Bosnisch-herzegowinischen Landesmuseums, Band II, Heft B – Volkskunde, Sarajevo 1976.

1981. Fulanović – Šošić Miroslava: TRADICIONALNA MUZIKA DONJEG BIRČA. Glasnik Zemaljskog muzeja BiH, Etnologija, Nova serija, sv. 35/36 – 1980/81, Sarajevo 1981.

1986. Rihtman Cvjetko: ZBORNIK NAPJEVA NARODNIH PJESAMA BOSNE I HERCEGOVINE 2. SVATOVSKJE PJESME, Akademija nauka i umjetnosti BiH, Sarajevo 1986.

### Povzetek

### Melopoetske strukture – odraz inventivnosti ljudskih ustvarjalcev v Bosni in Hercegovini

V tradiciji ljudske glasbene prakse napev oblikovno sovпада z verzom, medsebojno odražanje med napevom in besedilom pa vnaprej določajo melopoetske oblike.

V preteklosti so trdili, da ljudje v Bosni in Hercegovini jasno ločujejo dve kategoriji melopoetskih oblik – KRATEK NAPEV in DOLGI NAPEV. Napev se uvršča v eno ali drugo kategorijo po svoji FUNKCIJI. Kratak napev se uporablja s pesmijo recitativnega značaja, medtem ko služi napev za lažjo izvedbo.

V oblikah DOLGEGA NAPEVA ima besedilo pomembno, vendar sekundarno vlogo, medtem ko ima napev primarno; napev je bolj kompleksen, pozornost pritegne s svojo glasbeno vsebino in skupaj z besedilom oblikuje melostrofo.

Oblike kratkega napeva je podrobno predstavil Cvjetko Rihtman (v razpravi *Oblici kratkog napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine*. Glasnik Zemaljskog muzeja. Nova serija. Etnologija, vol. XVIII, Sarajevo 1963, str. 61–75). Veliko raziskovalcev ljudske glasbe Bosne in Hercegovine je zabeležilo številne oblike dolgih napevov, vendar jih posamično niso predstavili.

V tej razpravi poskuša avtorica z nekaj izbranimi primeri prikazati, kako so ljudski ustvarjalci včasih tako nadarjeni, da s skromnimi izraznimi sredstvi oblikujejo nenavadne melopoetske strukture.

---

Mira Omerzel - Terlep

**Slovenska etnomuzikologija med preteklostjo in sedanjostjo –  
raziskovanje terminologije in razvoja »predklasičnih« ljudskih  
glasbil**

---

*Autorica v prispevku analizira delo dr. Zmage Kumer in predstavlja nove poglede na raziskovanje terminologije in razvoj »predklasičnih« ljudskih glasbil.*

*In her article the author analyzes the work of Dr. Zmaga Kumer and describes new aspects of the research of terminology and the development of "preclassical" folk instruments.*

Slovensko narodovo in zvočno identiteto predstavlja tudi ljudska glasba. Izsledki raziskav ljudskega izročila in ljudskega inštrumentarija odkrivajo zanimive transmigracijske in občečloveške (arhetipske) poti kulturnih snovanj. Svet ljudskih glasbil sodi v tisti del človekove dediščine, ki se udejanja v materialni in duhovni kulturi in zato nosi dvojno sporočilnost in terja večplastno in interdisciplinarno preučevanje.

Razvojna pot ljudskega inštrumentarija pojasnjuje razlikovanja in asimilacijo razslojenega prebivalstva našega etničnega prostora v preteklih stoletjih in sodobnosti: kmeta, delavca, rokodelca, meščana – tako posameznika kot širše združbe. Poduk rekonstrukcije razvojnih poti posameznih glasbil pojasnjuje sodobnikom kulturno samobitnost glasbene zavesti oblikotvornega tona, ropota, ritma, tišine ... in zvokotvornost obstoječega izročila ter razkriva kulturni položaj slovenskega »prepišnega« etničnega ozemlja. Z raznolikim in predvsem predklasičnim inštrumentarijem se slovenska glasbena kultura vključuje v evropsko in svetovno kulturno dediščino: z najzgodnejšimi in edinstvenimi človekovimi dosežki – paleolitskimi koščeni glasbili, s svojevrstnimi inštrumentalnimi oblikami – glasbili kelto-ilirske in slovanske družbe, s samosvojimi staroveškimi in novoveškimi inštrumenti in z dedovanimi oblikami glasbil stilne umetnosti minulih stoletij v ljudski umetnosti v novoveškem obdobju in sodobnosti.

Preučevanje razvoja predklasičnega ljudskega inštrumentarija od paleolitika do našega časa na slovenskem etničnem ozemlju pa razkriva zanimive odgovore na vprašanja: KAKO, ČEMU, KJE, KDAJ in KDO. In zastavlja nove uganke: ZAKAJ TAKO? Prispevek, ki ga ob jubileju posvečam dr. Kumrovi, je nastal na podlagi uvodnih poglavij diser-

tacije (1997). Zaokrožene tematske študije so uglasene pod istim naslovom Zgodovinski razvoj »predklasičnega« ljudskega instrumentarija od paleolitika do našega časa na slovenskem etničnem ozemlju. Navidezna raznolikost ima vendar skupni imenovalec: *razvoj predklasičnih ljudskih glasbil*. Na zastavljeno raziskovalno problematiko se odstirajo različni pogledi, ki zahtevajo *interdisciplinarne metode dela: etnomuzikološke, muzikološke, etnološke, umetnostnozgodovinske, arheološke, etnoarheomuzikološke, psihološke, sociološke, fizikalne (Newtonove, subatomske, kvantne) in celo medicinsko-biološke (medicinsko-glasbene)*.

Raziskovalna pot me vodi od teoretičnih razmišljanj o uglasenosti in razglašenosti v ljudski glasbi oziroma o prezrti netemperaciji v ljudski glasbi ter netemperirani uglastivi glasbil, do razmišljanja o sintezi »ljudskega« in »umetnega« ter o tradiciji (izročilu) in modi (novodobnih pojavih) v glasbenem izročilu, predvsem o posledicah pojava radia in narodno-zabavnih ansamblov pri nas, ki so pomagali spreminjati podobo ljudskega predklasičnega instrumentarija in godčevstva na Slovenskem. Posebno pozornost pa namenjam študijam o izbranih glasbilih. Problematika je obsežna in zahteva obsežno in dolgotrajno raziskovanje (življenjsko delo). Z raziskovanji posegam v čas prazgodovine in v sodobna najnovejša dognanja (sub)atomske fizike, katerih poglavja osmišljajo zgodovinsko-razvojne in predvsem tehnicistične vpoglede v problematiko ter hkrati predstavljajo izziv za novodobna glasbena raziskovanja.

Zato v etnomuzikoloških študijah, kjer je mogoče, poskušam zasledovati, razlagati in pojasnjevati naslednje:

- razvoj in tipologijo glasbila od najstarejših arheoloških virov, mlajših zgodovinskih pisanih virov od paleolitika do danes v evropskem in zunajevropskem prostoru;
- razvoj in tipologijo glasbila na Slovenskem od najstarejših arheoloških virov in mlajših zgodovinskih virov od paleolitika do danes;
- razvoj in tipologijo glasbila v navezavi s sorodnimi glasbili v sosednjih deželah od arheoloških in pisnih virov do danes;
- obstoječe zapise etnološke, muzikološke, etnomuzikološke in etnoarheomuzikološke zapise do danes;
- ergologijo, izdelovanje in uglasjevanje glasbila;
- tehniko igre (solistično ali v godčevskih zasedbah);
- repertoar in stil igranja;
- vlogo in pomen glasbila v življenju godcev in občestva;
- vlogo godcev oziroma vpliv individualnega na razvoj glasbil;
- izročilo in modnost glasbil ter transformacije glasbil v preteklosti in sedanjosti;
- oblikotvornost zvoka (vplih zvočnih struktur na obliko in glasbila);
- psihologijo zvoka in osebnosti izdelovalca in godca;
- filozofijo oziroma razmišljanja o pomenu in vplivu zvoka (glasbila) na človeka in (ljudsko) glasbeno umetnost.

## **1. Termini predklasično, glasbila in zvočila ali glasbila za »musko dewat« in »musko za špas«**

Stilne in ljudske glasbe ni moč deliti na dve ločeni glasbeni kulturi, saj je glasba celovit pojav. Bolj ko se odmikamo v preteklost, tesneje sta povezani in enoviti. Zaradi



utečene strokovne prakse sicer ohranjam izraz **ljudsko glasbilo**, misleč pri tem na glasbilo in glasbila, ki so v rabi med ljudmi po vaseh, trgih in tudi po mestih.<sup>1</sup>

Termin ljudsko prav tako uporabljam z ozirom na socialno, časovno in krajevno določenost v karseda širokem pomenu besede, *ljudsko glasbilo pa kot glasbilo širokih množic, posameznih socialnih slojev ali posameznikov določenega časa ali prostora.*

**Glasbilo naj bi bilo priprava za proizvajanje tonov**, glasba pa torej umetnost, katere izrazno sredstvo je zvok.<sup>2</sup> Ustreznejša se zdi definicija, ki pravi, da naj bi bilo glasbilo tudi priprava za izvajanje zvokov določene višine, zvenov določljivih sestavin in ritmično urejenih šumov.<sup>3</sup> Vendar lahko zvok<sup>4</sup> in ton<sup>5</sup> ustvarjamo tako z glasbili kot tudi z zvočili. **Zvočila naj bi bile priprave, ki dajejo ali oddajajo zvok**,<sup>6</sup> harmoničen ali neharmoničen. Med zvočila lahko prištevamo na primer tudi raglje, ropotulje, brnivke ... pa na primer tudi metlo ali žlice, če z njimi proizvajamo zvočne efekte. Tovrstni predmeti torej niso nujno namenska glasbila za ustvarjanje glasbe. Zvočila lahko deloma sodijo v družino glasbil, saj je z njimi prav tako mogoče ustvarjati tone in glasbo (v najširšem smislu), pa tudi različne zvoke netonskih kvalitet, to je šume, ropote ipd. Ti so v ljudski glasbi enako pomembni kot toni oziroma zveni. F. Marolt je slikovito zapisal, da na primer kmet<sup>7</sup> razlikuje med »*musko*«, ki je stvar godcev, in »*musko za špas*«, ki si jo zna vsak narediti.<sup>8</sup>

Med glasbila in zvočila lahko prištevamo:

- priprave za »*musko dewat*« ali namenska ljudska glasbila, t. i. »ta zaresna glasbila«, kamor sodijo tudi glasbila iz klasične stilne umetnosti, po F. Maroltu »umetna glasbila«, po Z. Kumrovi tudi »godčevska«;
- priprave »za špas« ali t. i. *improvizirana ali domača glasbila*, lahko tudi predmeti za drugačno rabo, ki lahko postanejo glasbila zaradi potrebe po ustvarjanju zvoka, ritma, ropota ali v glasbene namene uporabljeni rastlinski deli.

V obe skupini uvrščamo tudi *otroška glasbila in zvočila*, namenska ali improvizirana, ki povečini prav tako sodijo med domača glasbila za ustvarjanje zvočne naslade. Tako glasbila kot zvočila iz sveta odraslih ali otroškega sveta pa sestavljajo **ljudski inštrumentarij**.

Z. Kumer meni, da »ljudsko glasbilo lahko postane vsako glasbilo, če igrajo nanj ljudski godci melodije iz ljudskega izročila ob priložnostih, ki sodijo v njegov okvir, in pa predmeti, ki jim ljudska raba daje veljavo glasbila ...«<sup>9</sup> oziroma previdneje »ljudsko glasbilo postane vsako glasbilo, če ljudski godci igrajo nanj melodije, ki spadajo v ljudsko glasbeno izročilo oziroma, če se uporablja v zvezi z ljudskim izročilom ... spoznavno znamenje je torej raba ...«<sup>10</sup>, nadalje pa tudi kratko (po E. Stockmannu), da je »glasbilo vsak predmet, iz katerega hote izvabljam zvoke, ki nam pomenijo glasbo ... Odločilna je raba.«<sup>11</sup> Avtorica še širše opredeljuje: »... če postane glasbilo zaradi

<sup>1</sup> Koncertne citre so na primer doma med kmetским prebivalstvom, pa tudi med meščanskim.

<sup>2</sup> Slovar slovenskega knjižnega jezika, Ljubljana 1994.

<sup>3</sup> Slovar slovenskega knjižnega jezika I–V, Ljubljana 1970–1991, I/1970.

<sup>4</sup> Zvok kot harmonično nihanje je zven in neharmoničen zvok je pok, šum, ropot.

<sup>5</sup> Ton je zven določenih lastnosti (barve, višine, trajanja, jakosti).

<sup>6</sup> Slovar slovenskega knjižnega jezika, 1994.

<sup>7</sup> Kmetški večini še dandanes pripada tri četrtine prebivalstva na Slovenskem.

<sup>8</sup> F. Marolt, Slovenski glasbeni folklor, Slovenske narodoslovne študije IV, Ljubljana 1954, str. 17.

<sup>9</sup> Z. Kumer, Ljudska glasbila in godci, Ljubljana 1983, str. 8.

<sup>10</sup> Z. Kumer, Etnomuzikologija, Ljubljana 1977, str. 192.

<sup>11</sup> Z. Kumer, Slovenska ljudska glasbila in godci, Maribor 1972, str. 7–8.

glasbe, ki jo iz njega izvabljam – glasbe v najširšem pomenu besede –, sestavni del ljudskega življenja in običajev, ga moramo priznati za ljudsko glasbilo, pa naj je prvotno namenjeno za karkoli, naj je kupilno ali doma narejeno, umetno izdelano ali preprosto, izvorno domače ali od drugod prineseno. *Glavna je vloga, ki jo ima glasbilo v ljudski kulturi.*<sup>12</sup> In kot povzetek prinaša tudi kratko definicijo glasbila (spet po E. Stockmannu): **»V najširšem pomenu besede je glasbilo vsak predmet, iz katerega hote izvabljam zvoke,** ki nam pomenijo glasbo.«<sup>13</sup>

Med glasbila torej sodijo tudi predmeti, narejeni za drugačno praktično rabo (na primer žlice, kozarci, posode, metle, kose ...) ali vzeti iz narave (drevesni listi, stebila, lubje, olesenele veje, posušeni plodovi ...). Vendar pa *glasbila ne morejo biti priprave le za ustvarjanje melodij* oziroma glasbe v ožjem pomenu besede, saj vemo, da je zlasti v okviru ljudskega obredja, zlasti preteklega, mogoče proizvajati najrazličnejše zvoke, od šuma in ropota do tona povsem določenih zvenskih kvalit. Po zgoraj zapisanih definicijah paleolitskih koščeni piščali ne bi mogli šteti med glasbila, kolikor naši fosilni predniki nanje niso igrali melodij, temveč le ustrezne (obredne?) zvoke ali ritmično ponavljajoče se tone, piske ...<sup>14</sup> Po tej definiciji tudi ne moremo prištevati v ljudski inštrumentarij številnih prazgodovinskih in današnjih različic drgal, strgal, brnivk, tolkal ... kot tudi ne zgolj ritmičnih glasbil in zvočil.

Le če glasbo razumemo v sodobnem širokem smislu – glasbo kot umetnost tonov, zvokov, zvenov različnih kvalit, zvok kot vse, kar se zaznava s sluhom, glasbilo pa kot pripravo za tvorjenje zvokov, šumov in ropotov, z melodijo ali brez ... – so predhodno omenjene definicije sprejemljive.

V **predklasični** inštrumentarij sodijo glasbila (ta vključujejo tudi zvočila), ki so na eni strani *pripadala najprej evropski glasbeni stilni umetnosti pred klasicističnim obdobjem* ali zgolj ljudski kulturi in rabi.<sup>15</sup> Slovar slovenskega knjižnega jezika (I/1970) sicer razmejuje klasično in ljudsko glasbo. Pojmu »klasičen« je na primer pripisana pomenska raba za vzornost, dodelanost, stilnost, popolnost, celo pogostost.<sup>16</sup> Glasba klasicizma se označuje tudi kot t. i. resna glasba.<sup>17</sup> Tako me glasbila iz klasične glasbe – na primer gosli, viole, violončela, kontrabasi, klarineti, trobente in druga – v tem delu ne zanimajo.<sup>18</sup> Pojem klasičen naj bi se sicer nanašal tudi na umetnost Grkov in Rimljanov. Res lahko vrsto današnjih ljudskih glasbil uvrstimo med dediče grško-rimske kulture, pa hkrati tudi v izročilo poznejših obdobj.<sup>19</sup>

Termin predklasični ljudski inštrumentarij pa se v delu nanaša predvsem na glasbila, ki so se izoblikovala že v obdobju pred klasicizmom – in bila v rabi v stilni in ljudski glasbi – in so na slovenskem etničnem ozemlju še v 20. stoletju znana kot ljudska glasbila. Pa tudi na glasbila, ki jih današnji svet klasične (»resne« ali stilne) glasbe ali (nič več) ne uporablja ali jih sploh ne pozna.

<sup>12</sup> N. d., str. 8.

<sup>13</sup> Z. Kumer, *Etnomuzikologija*, str. 192.

<sup>14</sup> Več o tem beri v disertaciji v poglavju *Paleolitska umetnost in filozofija prvega zvoka*.

<sup>15</sup> Klasicistično obdobje sega od poznega 17. stoletja do 19. stoletja, ko se na primer razvijejo klasična godala današnjih oblik.

<sup>16</sup> *Leksikon Cankarjeve založbe, Glasba, Ljubljana 1988.*

<sup>17</sup> Prav tam.

<sup>18</sup> Le v splošni obravnavi godčevstva oziroma godčevskih skupin s posameznimi predklasičnimi glasbili.

<sup>19</sup> Pojem klasičen naj bi pomenil tudi značilnosti, izhajajoče iz določenega naroda, kulture, nanašajoče se na obliko, sestavine, ki se ujemajo s predstavo določenega pojma v preteklosti (na primer na predklasična ali klasična glasbila) in ki naznačujejo tudi pogostost pojavov (kot npr. »klasičen primer«).

## 2. O začetkih raziskovanja ljudskih glasbil

Načrtno raziskovanje ljudskih glasbil se prične šele v 20. stoletju. Tudi prve zapise inštrumentalne glasbe dobimo šele v tem stoletju.<sup>20</sup> Načrtno zbiranje glasbil pa je poznejšega datuma. Na Slovenskem še vedno ni sistematičnih institucionalnih raziskovanj in zbiranj posameznih ljudskih glasbil. Ali: »vsestransko raziskovanje ljudskih glasbil se je kot posebna veja etnomuzikologije razmeroma pozno uveljavilo.«<sup>21</sup> Omembe glasbil v različnih zgodovinskih virih so večinoma priložnostne in naključne: predvsem kot potopisne posebnosti in zanimivosti, v 20. stoletju pa kot naključne omembe v terenskih zapisih, ki se nanašajo na ljudsko pesem.

Temeljna raziskovalna dela na področju svetovnega glasbenega inštrumentarija, v katerega so vključena tudi ljudska glasbila, je opravil **C. Sachs**.<sup>22</sup> Še danes veljavno teoretično sistematiko glasbil (iz leta 1914) pa sta sestavila C. Sachs in **E. Hornbostel** ter se prva lotila razmišljanja o razvojni poti posameznih glasbil, klasičnih ali predklasičnih, ljudskih ali stilnih.<sup>23</sup> Sachs-Hornbostlova razvrstitev še vedno služi za mednarodno etnomuzikološko razvrščanje ljudskih glasbil. Sprejel jo je ICTM (International Council for Traditional Music), za osnovo služi tudi pri obravnavanju glasbil in zvočil v mednarodni seriji *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*.<sup>24</sup>

**K. Štrekelj** je na Slovenskem prvi opozoril na sistematično zbiranje glasbil. Kot predsednik Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi z napevi za nameravano izdajo Avstrijskih narodnih pesmi je leta 1906 objavil navodila za zbiranje glasbil, godčevstva, plesov. **F. Marolt** je v razmišljanjih o raziskovanju ljudskih glasbil prvi izhajal iz prakse praktičnega muzika, in ne zgolj teoretika, čeprav z narodnoprerdniško zavestjo.<sup>25</sup> Prvi je poskušal razlagati ljudsko glasbo, celo z biološkega in pokrajinskega vidika, pa slediti slogovni spremembi v ljudski pesmi, ki naj bi nastala pod vplivom kmečkega godčevstva tam v drugi polovici 19. stoletja.<sup>26</sup> Temeljna oziroma prva sistematična dela z do tedaj zbranim gradivom o ljudskih glasbilih na Slovenskem, ki pomenijo osnovo za nadaljnji študij glasbil, tudi predklasičnih, so nastala izpod peresa **Zmaga Kumer** (1972: Slovenska ljudska glasbila in godci, 1983: Ljudska glasbila in godci, 1986: Die Volksmusikinstrumente in Slowenien). Prvo (1972) prinaša obravnavo ljudskih glasbil v razvojno-posledični in naravni povezavi. Tudi drugo in tretje delo (1983, 1986) temeljita na mednarodni Sachs-Hornbostlovi klasifikaciji, s čimer sta pridobili pri (tehnični) preglednosti, izgubili pa žal naravno, zgodovinsko in razvojno povezanost. Zmaga Kumer meni, da je najbolj upravičena razdelitev glasbil po Sachs-Hornbostlovi klasifikaciji. Res je, da omenjena sistematika omogoča hiter pregled in razvrščanje najraznovrstnejših glasbil zlasti po ergološkem vidiku.<sup>27</sup> Manj je sistematika povedna, kadar govorimo o zgodovinskem razvoju glasbil, in nezadostna, če razmišljamo o psiholoških vidikih nastanka glasbila ali godčevske rabe, o pokrajin-

<sup>20</sup> K. Štrekelj, Slovenske narodne pesmi, Ljubljana 1906, in F. Marolt, n. d.

<sup>21</sup> Z. Kumer, Etnomuzikologija, str. 193.

<sup>22</sup> C. Sachs, The history of Musical Instruments, New York 1940; isti, Reallexikon der Musikinstrumenten, Hildesheim 1962.

<sup>23</sup> Med pionirji moram omeniti tudi Jaapa Kunsta, ki pa je oče temeljnih del o glasbilih zunajevropskih kultur.

<sup>24</sup> Serijo skrajšano označujem HEVI.

<sup>25</sup> Mislim, da bo v prihodnje treba pretresti njegove teorije. Nekatere se zde prav lucidne, čeprav je terenska dokumentacija mestoma tudi vprašljiva.

<sup>26</sup> F. Marolt, n. d. Tedaj naj bi se pod vplivom »zamahovito utežnostnega takta harmonike« pričela racionalizirati poliritmičnost in koralnost glasbenega izraza.

<sup>27</sup> Kjer je glasbilo tehnični predmet.

skih identitetah, o biti zvoka posameznih glasbil, o zvočnih zmogljivostih, stilu igre in njegovih vplivih. Torej o temah, ki jih obravnavam v tem delu.

Za slovensko etnomuzikologijo sicer temeljna dela Z. Kumer obravnavajo poleg nujnih opisov glasbil predvsem terminološko in mestoma etimološko problematiko skozi folkloristični vpogled (folklore = vedenje ljudstva, vedenje o ljudstvu), z vidika rabe in vloge glasbil v vsakdanjem življenju, torej tudi etnološko; manj so izčrpna ergološko in repertoarno, še manj pa z akustičnega vidika ali z vidika uglasitvenih tehnik in tehnik igranja, stila igre, intonacijskih možnosti, tehnik izvabljanja zvoka ter fiziološko-psihološkega vidika. Dr. Kumrova je postavila temelje etnomuzikološkemu in nadaljnemu interdisciplinarnemu raziskovanju ljudskih glasbil na Slovenskem – tudi predklasičnih – ter študiju zbranega gradiva. Prihaja čas za sintetiziranje zbranega in za razmišljanja in odgovore na vprašanja, KAKO in ZAKAJ. Torej tudi o zgodovini in razvoju glasbil, o zvoku in glasbi sami ter o psihologiji ljudskega.<sup>28</sup>

Razvojne poti ljudskega inštrumentarija doslej niso posebej zanimale raziskovalcev glasbil na Slovenskem. Le **J. Strajnar** se je lotil problema razvoja rezijanske citire (Citira – La musica strumentale in Val di Resia / Inštrumentalna glasba v Reziji, 1988) ter dud (La cornemuse chez les Slovenes, 1972), delno sta izjemni študiji **R. Hrovatina** (Bordunske citre v Sloveniji, 1964) in **D. Hasla** (Haloška žvegla, 1977). Obširnih razmišljanj o zgodovini in razvojnih poteh predklasičnih glasbil na Slovenskem tudi še nimamo.

### 3. Avtoričina tehnologija raziskovanja predklasičnih glasbil

Predklasična ljudska glasbila so me pričela zanimati jeseni 1971, ko sem se prvič srečala z malimi cimbalami ali oprekljem. V gimnazijskih letih sem (poleg študija klasične kitare) raziskovala igro na to zanimivo glasbilo ter na vrsto drugih še dosegljivih inštrumentov, kar je povzročilo zanimanje za terensko in praktično raziskovalno delo. **Igranje** malih cimbal, tamburic, ljudskih piščali se je v študentskih letih, ko sem se lotila načrtnega etnomuzikološkega študija<sup>29</sup> in odkrivanja manj znanih glasbil, kakršna so raznovrstne citre (violinske, kitarne, bordunske ali švrkovence), trstenke, drumlice, okarine in žvegla, istrska netemperirana glasbila (šurle, dude, dvojnice), otroška zvočila ter preprosta improvizirana glasbila (gudala, čivink, nunalce ...), prevesilo v intenzivno raziskovalno delo in koncertno predstavljanje ljudskega inštrumentarija ter ljudskega izročila širši publiki. Tako sta se v minulih *25 letih aktivnega muziciranja in raziskovalnega dela oplajala teoretično in praktično delo ter mi prinašala spoznanja, tudi povsem drugačna od sedaj veljavnih.*

Raziskovanja ljudskih glasbil se lotevam iz različnih zornih kotov. **Terenskemu delu in praktičnemu učenju glasbil sledita raziskovanje in razmišljanje o zgodovinskih razvojnih poteh: od najstarejših arheoloških najdb, mlajših zgodovinskih virov in pisnih ustnih virov** (predvsem ljuskih pesmi), prvih omemb inštrumentov v zgodovinskih delih, potopisih, slovarjih, svetih spisih, rojstnih in mrliških knjigah, katastrih, sodnih prepisih in zapisnikih, **nadalje v likovnih virih** (od

<sup>28</sup> Ni povsem jasno, zakaj Zmaga Kumer meni, da »zadnje, kar naj raziskovanje obsega, je vprašanje zgodovine glasbila in razširjenosti, toda le na območju, ki ga obravnavamo, ne pa nasploh.« (Etnomuzikologija, str. 198–199).

<sup>29</sup> Leta 1974 ni bila možna povezava muzikologija in etnologija, študijske smeri etnomuzikologija pa seveda tudi ni bilo in je še vedno ni. Vpis je bil možen s pripisom »na lastno odgovornost« in je seveda pogojeval povsem lastne raziskovalne poti. Moj raziskovalni pristop pa ostaja ves čas etnomuzikološki in karseda široko interdisciplinaren.



fresk, skulptur, risb, panjskih končnic in risb ali rezbarij na različnih etnoloških predmetih). **Sledi primerjalni študij z arheološkimi najdbami in zgodovinskimi viri evropskih in zunajevropskih kultur: stilnih ali ljudskih iz različnih obdobj.** Pregledu terminologije inštrumentov in njihovih delov sledi študij tipologije, ergologije posameznih glasbil in vseh tehničnih podatkov, iz česar je možen natančen opis glasbila, opis izdelave glasbila, načinov priprave glasbila za igro in drž glasbila pri igri, nakar sledi **študij izvajanja zvokov in igre glasbila ter repertoarja.**

V delu se vsega naštetega vsaj dotikam, vendar je *pozornost usmerjena predvsem v tisto, kar pojasnjuje razvojne poti posameznih glasbil.* Raziskovanje seveda poteka **v okviru štirih temeljnih določitev: krajevne (kje), časovne (kdaj), socialne (kdo) in psihološke (zakaj, kako).** Menim, da je treba prvim trem temeljnim etnološkim raziskovalnim kategorijam dodati še omenjeno četrto in tako osmisliti pomen in rabo etnoloških podatkov. Raziskovanje obravnava tako glasbila s terena kot tista iz muzejskih in zasebnih zbirk.

*Raziskovanje poteka s tehnikami poslušanja, opazovanja, izpraševanja, zapisovanja, risanja, fotografiranja, filmanja, zvočnega snemanja ter tehnikami samoudeležbe pri izdelavi glasbila in uglaševanju, pripravi glasbila za igro in igranju (somuziciranju z godci ali godčevskimi skupinami, tako pri instrumentalni igri kot pri spremljavi petja ali plesa).* Prepričana sem, da je *metoda s tehniko neposrednega opazovanja in samoudeležbe tudi najpomembnejša tehnika raziskovanja,* saj se ob tem lahko opazovalcu odkrivajo »skrite« podrobnosti in tudi tehnične ter glasbene zakonitosti.<sup>30</sup> *Brez samoudeležbe so raziskovalni uvidi omejeni. Igranje glasbila prinaša tudi vpogled v tehnologijo in razvoj glasbil.*

Etnološki in muzikološki študij glasbenega izročila sta mi odprla dvojen, pa tudi razdvojen vpogled v svet ljudske glasbe. *Terensko raziskovanje* – etnomuzikološko in etnološko –, *teoretično* (muzikološko, arheološko) preučevanje glasbil, *praktično muziciranje* (muziciranje z godci in koncertno predstavljanje ljudskih pesmi, plesov in glasbil po Sloveniji in po svetu), *pedagoško delo* (animacijski koncerti in predavanja z zvočnimi predstavitvami), *vođenje praktičnih in raziskovalnih delavnic* o zvoku in z zvokom (z naslovom *Transcendence* zavesti in zvoka) ter aktivno *raziskovanje zvočnih vplivov na človeka* so mi mestoma **omogočili tudi vpogled v neslutene plasti zvočnega univerzuma, samoizkušnjo** – najpomembnejšo med raziskovalnimi metodami – **ter številne izzive** ob sestavljanju raziskanih delčkov v celoto pri preučevanju glasbil, zvočne podobe instrumentalne glasbe, igre ter sprejemanja oziroma vplivanja ljudskih zvočnih formul in (instrumentalnih) oblik na ljudi.

Tovrstna je tudi hoja po poti snovanja glasbenega razvoja, glasbil in novosti. Tudi glasbeni teoretični sistemi, zgradbe in tonske možnosti glasbil so se skozi zgodovino razvijali na podlagi glasbene prakse, intuitivnih in zavednih spoznanj muziciranja ter iz zvočnih vplivov izhajajočih potreb. Delček take širše zastavljene raziskovalne obravnave je tudi to delo. Preučevanje *celotnega* predklasičnega inštrumentarija pa bo verjetno terjalo še najmanj tako dolgo raziskovalno obdobje oziroma življenjsko *zavzetost.*

**Praktično in teoretično interdisciplinarno delo je nuja in izziv sodobni etnomuzikologiji, ki zahteva tudi vse bolj pretanjena potepanja v nevidno bit zvoka: fizikalno-akustično, sociološko, psihološko ter celo transcendentalno.**

<sup>30</sup> Beri tudi Z. Kumer, *Ljudska glasbila in godci*, str. 9: »Dober poznavalec ljudske glasbe bi moral znati nanje tudi sam igrati. Vedno to ni lahko ...» Aktivno sodelovanje pri muziciranju je običajno med ameriški etnomuzikologi (beri tudi Svanilbor Pettan 1995, str. 119).

Ko je v zadnjih dveh desetletjih etnologija – in z njo tudi etnomuzikologija, ki se teoretično vse bolj naslanja na metodiko sodobne etnologije – **prenesla jedro zanimanja s predmeta na človeka**, je storila pomemben korak v razvoju vede. Hkrati je trčila tudi ob **nezadostnost dosedanje vede in metodologije**, ob nezadostnost veljavnih paradigem in teoretičnih predpostavk ter naših miselnih vzorcev in predstav o določenih pojavih. Nezadostnost je **nujno povzročila zatekanje po pomoč najprej k sociologiji**, nato pa predvsem **k psihologiji in naravoslovnim vedam**, kot so fizika, biologija in tudi antropologija. **V zadnjih desetletjih je v znanosti čutiti intenzivno iskanje celovitosti**. Pojavila se je vrsta teoretskih dilem in iz širitve izhajajočih metodoloških načel ter *iskanja možnosti prestopov meja*.<sup>51</sup> In kot pravi J. Snoj, »... znak<sup>52</sup> ni enakovredno zamenljiv s tistim, kar označuje ... da po njegovem<sup>53</sup> izteku ne ostane nič drugega kot vtisi ... da bi moral biti pri raziskovanju ljudske glasbe veljavni znanstveni objekt nekaj drugega kot zapis glasbene strukture ... stopa pomen glasbene strukture v ozadje ... velja le trenutni učinek: tisto, kar glasba vsebuje in zmore v trenutku svojega udejanjanja ...«, pač pa je lahko predmet razmišljanja in raziskav, ki imajo svoje začetke čisto drugje: v *raziskovanju kulture* kot družbenega zgodovinskega pojava, prek tega pa v *raziskovanju človeške družbenosti in duševnosti*.<sup>54</sup>

Vendar velja prestopiti meje teoretskih razglabljanj in se lotiti praktičnega dela. Iskanje *«duševnosti zvoka»* je lahko nebiološko ali celo povsem biološko. Antropologizacija etnologije opozarja na nezadovoljstvo oziroma na pomanjkljivost dosedanjih zamejenih meja in poskuša vzpostaviti vez med biološkimi in družbenimi vedami.<sup>55</sup> Poskus iskanja *«duševnosti zvoka»* predstavlja trenutno najpomembnejše poglavje mojega raziskovanja.<sup>56</sup>

Slovenska etnologija in z njo etnomuzikološka prizadevanja sicer še niso dosegla holističnega pristopa. Tako etnologija kot etnomuzikologija sicer *poskušata vse bolj upoštevati posameznika in doslej prezrto individualnost ter manj poudarjati obče in kolektivno*.<sup>57</sup>

Vse glasneje pa se v znanosti oglašata tudi **želja po ponotranjenju raziskav, ki morajo obravnavati tako predmete kot človeka**.<sup>58</sup> Prav raziskovanje godčevstva z naštetih različnih vidikov, godca kot človeka in glasbenika (in posredno z njim izdelovanje, oblikovanje in igranje glasbil), stopa v ospredje. In »... poleg natančnega vsestranskega opisa glasbil vključno z akustičnimi meritvami, zvočno, foto, filmsko doku-

<sup>51</sup> Beri I. Slavec - Gradišnik, Med narodopisjem in antropologijo – O razdaljah in bližinah, Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj, Ljubljana 1995, str. 125–140; R. Muršič, Oddaljeni pogled na preplete, etnološke samorefleksije: etnološki raziskovalni programi, Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj, Ljubljana 1995, str. 147–154; S. Pettan, Etnomuzikologija v Sloveniji in ZDA: izhodišča za primerjavo, Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj, Ljubljana 1995, str. 118–123; J. Snoj, Muzikologija in etnomuzikologija: dva vidika enega pojava, Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj, Ljubljana 1995, str. 105–108; M. Omerzel - Terlep, Razglašeno in uglašeno v ljudski glasbi: kvantna fizika – izziv sodobni etnologiji in etnomuzikologiji, Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj, Ljubljana 1995, str. 109–117.

<sup>52</sup> Opomba avtorice: notni zapis.

<sup>53</sup> Opomba avtorice: glasbenem.

<sup>54</sup> J. Snoj, n. d., str. 105–108.

<sup>55</sup> Beri I. Slavec - Gradišnik, n. d., str. 125.

<sup>56</sup> Raziskovanja (članki, delavnice, nastajajoče knjižno delo ter zadnje poglavje disertacije) nosijo naslov *Transcendenca zavesti in zvoka*.

<sup>57</sup> Beri tudi I. Slavec - Gradišnik 1, n. d., str. 125–140.

<sup>58</sup> Beri tudi R. Muršič, n. d., str. 153.



metacijo, ... s podrobnimi življenjepisi godcev, psihološkimi in medicinskimi izvidi ter zapiski o socioloških, etnoloških in kulturnih značilnostih okolja, v katerem godec živi, pa še opažanja z vidika skladateljske tehnike ...» na primer, ki je metodologija raziskovanj slovaških etnomuzikologov (avtor zasnove je Ivan Mačák iz Bratislave),<sup>39</sup> »*pomeni v etnomuzikologiji novost*«. Že omenjeno zadnje poglavje disertacije je hkrati tudi poskus preseganja sodobno zastavljenih metodoloških načel in pomeni poseg na področje, kjer se pričenjata **psihologija in medicina glasbe**, ki čakata na intenzivnejši razvoj.

**Ko našo pozornost obrnemo k človekovi psihologiji in psihologiji ustvarjalnosti, nujno trčimo ob problem zavesti**, ki je tvorka naše dejavnosti. V svetu trenutno poteka intenzivno interdisciplinarno odkrivanje biti zavesti. Oblikuje se celo nova veja znanosti: *znanost o zavesti*.<sup>40</sup>

**In sodobna subatomska in kvantna fizika**, ki preučujeta finosnovni svet in zavest samo, *pogosto trčita ob tisočletno izročilo* različnih civilizacij in kultur in ob neznano (mistično) v izročilu,<sup>41</sup> kar pa vse pogosteje tudi potrjujejo. Na istih (arhetipskih?) temeljih in človekovih spoznanjih se srečujeta sodobnost in tradicija, staro in najnovejša odkritja: Tao bivanja. Sodobna subatomska fizika ponuja *izzive za razmišljanja in razlaganja oblikotvornosti zvoka* in njegovega vpliva na človeka, ki *povratno določa obliko in zgradbo* pesmi in melodije, harmonije, ritma, zgradbo in uglasitev glasbila ...

Na IX. evropskem etnomuzikološkem seminarju v Barceloni septembra 1993 in še prej leta 1990 v Berlinu je o *kvantni teoriji* in njeni aplikaciji v etnomuzikologijo spregovoril ameriški etnomuzikolog K. Mantle Hood (Maryland) v referatu z naslovom *The Quantum Theory of Music*. Leta 1995 je izšel članek Nobelovega nagrajenca za fiziko Briana D. Josephona (Cambridge) z naslovom *A trans-human source for music?*<sup>42</sup> Na tleh bivše Jugoslavije je o pionirskem razmišljanju M. Hooda prvi poročal Svanibor Pettan.<sup>43</sup>

Ne vedoč za pisanje o kvantni teoriji v etnomuzikologiji po svetu sem se leta 1995 na simpoziju *Razvoj slovenske etnologije* od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj skusila v tej problematiki in v referatu *Uglašeno in razglašeno v ljudski glasbi: kvantna fizika – izziv sodobni etnologiji in etnomuzikologiji*<sup>44</sup> poskušala razlagati občutenje uglašenosti in razglašenosti v ljudski glasbi. Člančič je želel opozoriti na morebitne novodobne izzive za razvoj sodobne glasbene znanstvene misli. In je seveda prostorsko omejen in tudi primerno začetniško še nedorečen.

Prepričana sem, da se razvoj znanosti, ki želi odkrivati najfinejše ravni psiho-fiziološke in biološke določenosti človekovega zvočnega udejanjanja v navezovanju metodologij, ki iščejo ustvarjalne vzgibe oblikotvorne zavesti in zvoka, giblje prav v smeri vključevanja naj sodobnejših fizikalnih odkritij.

<sup>39</sup> Beri Zmaga Kumer 1977, str. 201.

<sup>40</sup> Nemški fizik Marcus Schmiede, ki je oktobra 1995 vodil seminar na fakulteti za matematiko in fiziko in maja 1997 s svojim zanimivimi predavanji ponovno obiskal Ljubljano ter gostoval tudi na Filozofski fakulteti, je rekel: »Zavest pa bomo spoznali šele, ko bomo bolj zavestni!»

<sup>41</sup> O tem ponovno več v zadnjem poglavju disertacije.

<sup>42</sup> *New Dictionary in Cognitive Science*, Laponska 1995. Nadalje se je o omenjenem referatu o kvantni teoriji v muzikološki znanosti razpisal tudi Peter R u s s e l (*Quantum Predictability in Music Systems*, Toulouse 1993).

<sup>43</sup> S. Pettan, *Teorija kvantuma – budućnost etnomuzikologije*. Vizija Mantle Hooda, *Arti Musices*, 23/2, Zagreb 1992, str. 157–171.

<sup>44</sup> M. Omerzel - Terlep, n. d., str. 109–117; ista, *Transcendence zavesti in zvoka*, *Anthropos*, Ljubljana 1998, 1–3, str. 107–125.

*Muzikologija, etnomuzikologija, etnologija in psihologija* so znanstvene discipline, ki preučujejo človekovo duhovno kulturo, nevidni zvok in »nevidno dušo« raznih narodov, etničnih skupin in posameznikov. Zatorej so med tistimi raziskovalnimi disciplinami, ki jih morajo zanimati spoznanja znanstvenih vej, ki zmorejo s svojimi dognanji pomagati razjasnjevati težko pojasnljivo. *Mislím, da se najzanimivejše delo na področju etnomuzikologije šele pričénja.* Doslej zbrano gradivo pa predstavlja prvo in temeljno stopnico v študiju in razumevanju kulturnih pojavov ter zahteva preseganje v 19. stoletju rojenih slavistično-folklorističnih raziskovalnih temeljev preučevanja ljudskih kultur in glasbe ter posodobitev znanstvenih metod. In ker se dognanja o pojavnosti sveta iz dneva v dan spreminjajo, se spreminjajo tudi vprašanja in odgovori o »naši resnici«. Tudi zato ni in ne sme biti znanost nikdar dokončna. Pa tudi staro se vedno znova odkriva v novi preobleki, v novem odkrivamo tisočletja stara dognanja. Skozi zgodovino nič novega! Pa vendar so pred nami vedno znova uganke na novo zastavljenih prastarih vprašanj in zagonetk! Vendar, kot pravi tudi R. Muršič, »kulture ni mogoče locirati v dejanski čas niti v družbeni prostor, ker je transcendentalna kategorija.«<sup>45</sup> Etnomuzikologija tudi širi svoje meje in postaja široko uporabna za vsako glasbo v družbi,<sup>46</sup> za **glasbo, ki je ni mogoče povsem deliti na ljudsko in umetno, kot tudi ni mogoče ločevati evropske in zunajevropske glasbe**, nadalje pa tudi ne le slovenske, evropske in zunajevropske etnologije in etnomuzikologije oziroma kulture. Vse je eno, eno je v vsem. Ko govorimo o slovenski ljudski glasbi, ne moremo mimo glasbe, ki je nastala na evropskih tleh ali zunajevropskih tleh. Raznolikost istega zahteva metodološki pluralizem. Nevidna bit zvoka terja tovrstno širino raziskav.

Kot je na eni strani uporaba sodobne fizikalne misli v etnomuzikologiji novost in izziv, je nadalje na drugi strani tudi izziv oblikujoča se relativno mlada znanstvena disciplina – *arheomuzikologija*, ki se v povezavi z etnomuzikologijo oblikuje v zanimivo **arheo-etno- muzikologijo**. Najstarejša zgodovinska obdobja so za raziskovalce vse bolj mikavna, čeprav so glasbeno še precej pomanjkljivo obdelana.

#### 4. Arheoetnomuzikologija, novodobni izziv najstarejšega

**Arheomuzikologija** ali **glasbena arheologija** naj bi bila veda, ki preučuje arheološke vire in načine ustvarjanja zvokov v preteklih družbah z muzikološkimi, arheološkimi, zgodovinskimi in tudi drugimi metodami znanstvenih disciplin. Glasbo – predvsem materialne preostanke glasbenega ustvarjanja, to je glasbil – prazgodovinskih obdobj razpozna tudi *kot oblike materializacije duhovne kulture*. Interdisciplinarni termin Musical Archaeology ali Archaeomusicology je sprejela študijska skupina za glasbeno arheologijo pri International Council for Traditional Music na svojem mednarodnem srečanju v Stockholmu leta 1984.

Z interpretacijo prazgodovinskega glasbenega ustvarjanja se ukvarja t. i. *historična arheomuzikologija* kot tudi *etnomuzikologija*, ki raziskuje razvoj, izvor in nasledstvo kulturnih glasbenih elementov in se loteva tudi primerjalnega študija glasbenih fenomenov širom po svetu. Zato bi ji lahko rekli tudi **arheoetnomuzikologija**.

Pri razmišljanju o kulturah tako oddaljenih obdobj, kot je npr. paleolitik, pa tudi mezolitik in neolitik, moramo poskusiti, kolikor je mogoče, izstopiti iz naših kulturno-

<sup>45</sup> R. Muršič, n. d., str. 150.

<sup>46</sup> S. Pettan, Etnomuzikologija v Sloveniji in ZDA: izhodišče za primerjavo, gl. op. 31, str. 120.

civilizacijskih miselnih vzorcev, ki nas lahko pri razlaganjih in razumevanjih časovno in prostorsko oddaljenih kultur zavedejo ali celo speljejo v slepe ulice razmišljanja o načinu življenja in ustvarjanja davnih (fosilnih) prednikov. Tu lahko arheologiji priskoči na pomoč *etnologija* (in etnomuzikologija). Kot pravi arheolog in etnolog Ivan Šprajc,<sup>47</sup> so nekatere predmete »prvič arheologi razložili, ko so med sodobnimi 'primitivi' našli podobna kamnita orodja« in sklepe so podprle »preproste, vsakdanje opredelitve, ki se jih često niti ne zavedamo.«<sup>48</sup> Sklepamo po podobnostih. Funkcijo najdbe določimo s sklepanjem na podlagi analogij, sicer ostaja arheološko gradivo nepovedno. Vsa naša sklepanja temeljijo na zavednih in nezavednih informacijah, zasidranih v naši zavesti. Glasbila, na primer piščali iz kultur ljudstev, ki jih lahko vsaj delno primerjamo s prazgodovinskimi, nam pomagajo izstopiti iz evropskih miselnih vzorcev in ponujajo v premislek možne analogije s prazgodovinskimi kulturnimi elementi.

Številne arheološke najdbe koščenin, pa tudi glinenih in kovinskih glasbil iz starega in novega veka pričajo o človekovi kontinuiteti zavesti in njenih manifestiranih oblikah. Arheologi in etnologi ugotavljajo, da so prazgodovinski prežitki v sodobnosti evropskih kultur precej redki, pogostejši pa med zunajevropskimi etničnimi skupinami.<sup>49</sup> Še danes živijo po svetu etnične skupine, ki jih lahko po načinu življenja in kulturnih dobrinah primerjamo s prazgodovinskimi, čeprav seveda tu ne gre za istovetenje. Lahko pa so zanimiv in koristen kažipot pri naših razmišljanjih o časovno oddaljenih človekovih združbah.

Že Rajko Ložar je opozarjal,<sup>50</sup> da narodopisje ne sme prezreti najstarejših poglavij »narodoslovja«, s čimer naj se ukvarja **paleoetnologija** (tudi *paleoetnografija*) kot veda o načinu življenja v arheološki preteklosti.<sup>51</sup>

Tudi Curt Sachs se je pri svojih študijah opiral na arheoetnomuzikološki primerjalni študij glasbenih kultur današnjih ljudstev, primerljivih s prazgodovinskimi človeškimi združbami. Menil je, da lahko antropolog najde analogije orodij, naprav in celo duhovnih kultur iz prazgodovinskih jam Španije in Francije tudi npr. pri avstralskih Aboriginih.<sup>52</sup> Seveda pa ne smemo mimo opozoril pred preveliko zanesenostjo in povezovanjem vsevprek. Če nam omenjene analogije ponudijo vsaj nove in drugačne miselne vzporednice, imamo več kot tehten razlog za primerjalni študij. Pogosto nam celo pokažejo možne rešitve, ki se jih sami ne bi domislili. Zato mislim, da je prevelik skepticizem nekaterih arheologov do tovrstnih primerjav povsem odveč in prav tako lahko vodi v slepoto. Med muzikologi in etnomuzikologi pa je morda še vedno premalo zanimanja za to tematiko.

Dokazovanje kontinuitete od prazgodovine do danes je seveda izredno težavno in sporno, pa tudi pogosto nesmiselno. Kulturni elementi lahko v določenih obdobjih tudi za stoletja izginejo, morda tudi samo iz naše dokumentacije, in o njih dolga obdobja ni materialnih dokazov niti drugih virov. Sčasoma lahko tudi povsem spremenijo svojo funkcijo, čeprav ohranijo najzgodnejšo obliko. Če se prostorski razpro-

<sup>47</sup> I. Šprajc, O razmerju med arheologijo in etnologijo, Knjižnica Glasnika Slovenskega etnološkega društva, 5, Ljubljana 1982, str. 78.

<sup>48</sup> »Če za arheološko najdbo rečemo, da je npr. sekira, storimo to zato, ker so takšne ali podobne še današnje sekire, ki jih poznamo- (I. š p r a j c, prav tam), ker so takšne naše izkušnje.

<sup>49</sup> I. Šprajc, n. d., str. 76.

<sup>50</sup> R. Ložar, Ljubljana 1943, str. 88.

<sup>51</sup> Izraz naj bi se ustalil v deželah nekdanje Sovjetske zveze, pa tudi drugod v Evropi.

<sup>52</sup> C. Sachs, The History of Musical Instruments, str. 61–62.

stranjenosti etnoloških in arheoloških najdb ujemata, pa lahko potrjujeta večjo verjetnost za kontinuiran razvoj kulturnega prežitka.

Zanimive so arheoetnomuzikološke interpretacije najdb in virov o košččenih glasbilih v evropskem prostoru in analogije s košččenimi glasbili naravnih<sup>55</sup> ljudstev na staroveški in prazgodovinski stopnji materialnega kulturnega razvoja. Tovrsten vpogled nam rabi tudi zato, da razjasnimo osnovne dvome, ki obvladujejo raziskovalce prazgodovine, češ saj ni mogoče, da bi bile kosti, tako ali drugače obdelane, lahko glasbila. Arheoetnomuzikološka raziskovanja jih v skoraj enakih oblikah potrjujejo skozi tisočletja človekove zgodovine na različnih koncih sveta in sledijo razvoju košččenega inštrumentarija od srednjega paleolitika do 20. stoletja.

### Summary

#### Slovene Ethnomusicology between Past and Present – Research of Terminology and Development of “Preclassical” Folk Instruments

The world of folk instruments belongs to the part of man's heritage which is realized through the material as well as the spiritual culture. Its message is therefore double and demands the research of several layers as well as an interdisciplinary research method, with the participation of a number of disciplines: ethnomusicology, musicology, ethnology, history of art, archeology, ethnoarcheomusicology, psychology, sociology, physics (Newtonian, subatomic, quantum), even biomedicine. A reconstruction of the developmental phases of individual instruments reveals a cultural originality of tone, noise, rhythm, silence... and also discloses the cultural character of the “drafty” Slovene ethnic territory. Research of the development of preclassical folk instruments in the area of present Slovenia from the period of Palaeolithic to the present yields interesting answers to the questions of HOW, WHY, WHERE, WHEN, and WHO. And raises new riddles: WHY IN THIS PARTICULAR MANNER?

The author has dedicated her article to Dr. Zmaga Kumer in honor of her anniversary. Dr. Kumer is the author of the first systematic and fundamental works based on the material on folk instruments which had been collected until that time. These works represent the basis for further research of preclassical instruments as well (1972, 1983, 1986). The article is based on several introductory chapters of the author's Ph. D. thesis entitled “Zgodovinski razvoj “predklasičnega” ljudskega inštrumentarija od paleolitika do našega časa na slovenskem etničnem ozemlju”, (Historical Development of “Preclassical” Folk Instruments in Slovene Ethnic Territory from Palaeolithic to the Present, 1997).

Aside from the necessary descriptions Dr. Kumer's publications, however fundamental for Slovene ethnomusicology, deal mainly with terminology, partly also etymology, the use and the function of instruments in everyday life - thus from the viewpoint of folkloristics and also ethnology. Much less they deal with the questions of ergonomics and repertory, acoustics, even less with different tuning and playing techniques, playing styles, intonational possibilities, techniques of enticing sounds, or physiological and psychological aspects.

Once again it is necessary to re-examine such terms as folk instruments, instruments “za musko dewat” (folk instruments for playing) and those “za špas” (improvized or home-made instruments and those made by children) and preclassical instruments. The term preclassical folk instruments in the article refers mainly to those instruments which had been developed already in the period

<sup>55</sup> Termin *naravno ljudstvo* razumem v smislu opredelitve etnične skupine, ki je v omenjenem načinu življenja še tesno povezana z naravnim okoljem. Izraz uporabljam tudi zato, ker se mi zdi ustrežnejši od izraza *primitivna ljudstva*, ki pravzaprav kaže na naše nerazumevanje. T. i. naravna ljudstva so (bila) v mnogočem duhovno naprednejša od današnjih civilizacij, čeprav so »zaostajala« (?) za tehnološkim obiljem (?) sodobnikov.

prior to classicism, were used in art as well as folk music, and in the 20th century are still known as folk instruments in the ethnic territory of Slovenia; moreover, it also denotes the instruments which the modern world of classical ("serious" or "art) music no longer uses or even recognizes.

It is true that the Sachs-Hornbostl classification of instruments used by Dr. Kumer enables a rapid survey and classification of very diverse instruments, especially from the aspect of ergonomics. But it is much less illustrative when speaking about the historical development of instruments, and inadequate when one starts to ponder psychological aspects of an instrument's origin, its use by the musician or its provincial identity, sound characteristics of individual instruments, their sound possibilities, the style of playing and its influence. Dr. Kumer lay the foundations of ethnomusicological and further interdisciplinary research of folk instruments - preclassical ones as well - in Slovenia and of the study of the collected material. But the time has come to synthesize what has been collected, to reflect upon it, and to answer the questions of HOW and WHY.

Ethnological as well as musicological study of musical tradition opened to the author a double, occasionally also a split insight into the world of folk music. Field research, be it ethnomusicological or ethnological, theoretical (musicological and archaeological) research of instruments, practical playing (with folk musicians and introducing folk instruments and songs in concerts), teaching (inspirational concerts and presentations in Slovenia and abroad), organizing practical and research workshops about the sound and with the sound (entitled *Transcendence of Consciousness and Sound*) and an active research of the influence of sounds upon man (which forms the author's technology of folk instruments and music research) enabled the author to occasionally catch a glimpse of the undreamed-of layers of the Universe of sound, to experience things by herself (by far the most important research method) and to face numerous challenges in the course of trying to combine various research bits and pieces into a whole.

Practical and theoretical interdisciplinary work is a necessity and a challenge for contemporary musicology, demanding an increasingly more sophisticated journey into the invisible realm of sound: physical-acoustic, sociological, psychological, even transcendental. The author is convinced that the development of science, which strives to discover the most subtle levels of psycho-physiological and biological determining agents of man's creation of sound, and depends upon those methodologies which search for creative factors of consciousness and sound (such as modern subatomic/quantum physics) leans toward incorporating the most recent physical discoveries on one hand and the young science of ethnoarchaeomusicology on the other.





*Zmaga Kumer's terensko ekipo (Valens Vodušek, Uroš Krek, Marija Šuštar, Milko Matičetov, radijska snemalca RAI iz Trsta) na Ravanci v Reziji, 24. 6. 1963. – Foto arhiv GNI*



---

Mirko Ramovš  
**Ljudske plesne pesmi na Slovenskem**

---

*Avtor v prispevku opredeljuje ljudske plesne pesmi na Slovenskem, daje njihov pregled in ob zaključku predlaga njihovo klasifikacijo.*

*In his article the author defines Slovene folk dance songs, gives a survey of them, and suggests their classification.*

Večglasje je ena bistvenih značilnosti slovenske ljudske pesmi. Poje se najmanj dvoglasno, najbolj pogosto triglasno ali štiriglasno, v nekaterih primerih celo petglasno ali šestglasno. Pevci pri petju uživajo v vodenju glasov in ubranih harmonijah, pojejo počasi, često v rubato ritmu. Zato je razumljivo, da je ob takem petju inštrumentalna spremljava odveč, če pa se tu in tam le pojavlja, se navadno na svatbah, ker so zraven godci.

Inštrumentalna glasba je na Slovenskem praviloma spremljala ples. Glede na gornje navedbe bi sodili, da se na Slovenskem ob plesu ne poje. Za večino slovenskega plesnega izročila, ki ga sestavljajo predvsem parni plesi, to tudi velja. Vendar zbrano gradivo dokazuje, da se je ob nekaterih plesih pelo in se še poje, bodisi brez instrumentalne spremljave bodisi ob njej. Mnoge take pesmi zasledimo tudi v različnih zbirkah,<sup>1</sup> ali objavljene v posebnih razdelkih ali med drugimi, z opombo, da se pojo ali so se pele ob plesu. Pričujoči prispevek bo skušal podati pregled ljudskih plesnih pesmi na Slovenskem in jih razvrstiti.

Za opredelitev neke pesmi za plesno je bistvena njena vloga, kar pomeni, da so plesne pesmi tiste, **ki se pojo ob plesu**. Za tako opredelitev torej ni pomembna

---

<sup>1</sup> Npr. K. Štrekelj, Slovenske narodne pesmi, 3. zvezek, Ljubljana 1904–1907, Razdelek II, Pesmi na kolu in plesu, str. 213–231; Z. Kumer, Slovenske ljudske pesmi Koroške, 1. knjiga, Kanalska dolina, Trst–Celovec 1986, 10. Plesne, str. 125–126; 2. knjiga, Ziljska dolina, Ljubljana–Trst–Celovec 1986, 10. Plesne, str. 427–440; 3. knjiga, Spodnji Rož, Celovec 1992, 10. Plesne, str. 471–475; 4. knjiga, Zgornji Rož, Ljubljana 1996, 10. Plesne, str. 323–325; 5. knjiga, Podjuna, Ljubljana, 1998, 10. Plesne, str. 359–365.

vsebina, saj je ta pri plesnih pesmih lahko različna, čeprav med njimi najdemo take, ki pojejo o plesu. Med plesne pesmi štejemo tudi tiste, ki so nekdanje bile, a so se pozneje osamosvojile in so jih lahko peli samostojno. Take pesmi so predvsem poskočnice, zato jih zbirke navadno ne uvrščajo več med plesne, ampak med ljubezenske, ker navadno pojo o ljubezni, in med plesne uvrščajo izjemoma le še svatovske poskočnice in tiste, ki pojejo o plesu in godcih. Nekatere pesmi so postale plesne občasno, pesalci so jih namreč ob kakem plesu peli priložnostno, in sicer zaradi vsebinske primernosti ali ustrezne metrične strukture. Prav tako med pesmi, ki so jih peli občasno, sodijo parafraze na plesne melodije, saj so se pele, da so si ljudje lažje zapomnili ples, pogosto pa so jih ob plesu peli sami godci. Tako je iz gornje opredelitve razvidno, da so plesne pesmi lahko *stalne* ali *nestalne*.

*Stalne* so tiste, ki so sestavni del nekega plesa in se pojo ali so se pele **samo** ob plesu. Najstarejši zapisi takih pesmi, ki so jih že zapisovalci opredelili kot plesne, so nastali v Beli krajini.<sup>2</sup> Ali so te pesmi v resnici peli samo ob plesu, ne vemo, ker so povečini pozabljene, vendar glede na njihovo vsebino za večino lahko to potrdimo. Vse izvirajo iz hrvaško-srbskega izročila,<sup>3</sup> saj so jih tako kot kolo v Belo krajino prinesli Uskoki. Iz Navratilovih zapisov pesmi in spremljajočih opisov ni jasno, ob katerem plesu oziroma kolu so peli navedene pesmi. Glede na Navratilov opis, ki pravi, „... da enkrat skačejo“, kedar kolo igrajo, in spet počasi okoli ‚kolajo‘ in pojejo vsake vrste pesmi in tudi druge pesmi, in se veselijo,<sup>4</sup> domnevamo, da so jih peli ob *kolanju*. Kolanje je bilo v krajih, od koder izhajajo Uskoki (Hrvaška, Bosna in Hercegovina, Črna gora), nekakšen uvod v pravi ples, ki je bil večinoma brez instrumentalne spremljave. Kolanje je bilo preprosto, lahko samo hoja po krogu naprej ali pa sestavljeno iz stalno ponavljajočega se motiva dveh ali treh korakov naprej in enega nazaj. Pri kolanju pač ni bil bistven ples, pomembno je bilo petje pesmi. Kolanje so prinesli Uskoki s seboj v Belo krajino in v taki obliki, kot je bila opisana, se je ohranilo do današnjih dni, čeprav večinoma le še v izvedbi domačih folklornih skupin.<sup>5</sup>

Med pesmimi ob kolanju, ki jih je objavil Navratil in pozneje Štrekelj ali so se ohranile do danes, so nekatere po vsebini vabilo v kolo (*Zbiraj se, zbiraj, lepi zbor; Ki za kolo; Igraj kolce, ne postavaj; Hvatajte se kola toga; Hajdi, hajdi, draga moja*), toda vabilo v kolo je lahko le začetni verz in je v nadaljevanju pesem pripovedna ali nabožna. Druge so kresne, ki so jih peli ob kolanju pri kresovanju (*V našem polju zlata jablan; Sveti Ive kres nalaga*), svatbene (*O Jeleno, usa gora zelena; Aj, zelena je usa gora*), ljubezenske (*Kraj bunara deteljina trava, Komu morem luba biti, Pod onom, pod onom gorom zelenom*), pripovedne (*Pobeležo pole z ovčama*), nabožne (*Marija Boga rodila*) ali samo odlomki daljših pesmi. Posebej je treba opozoriti na pesmi metliškega kola. Danes je to na videz ena pesem, vendar jo sestavljajo štiri, po vsebini različne (*Igraj kolce, ne postavaj; Komu morem luba biti; V gradu so visoka vrata; Odprite naša vratca*). Očitno so po začetnem vabilu peli različne pesmi, pozneje so mnoge pozabili, vrstni red ostankov nekaterih pa se je ustalil in sčasoma postal celota, kakršna se je ohranila do danes. Kdaj se je to zgodilo, ni znano, Navratil jo je leta 1888 že objavil v taki obliki.

<sup>2</sup> I. Navratil, *Belokranjsko kolo*. – Ljubljanski zvon, VIII, Ljubljana 1888, str. 294, 337, 412, 492, 551, 743.

<sup>3</sup> M. Terseglav, *Uskoška pesemska dediščina Bele krajine*, Ljubljana 1996.

<sup>4</sup> I. Navratil, n. d., str. 552.

<sup>5</sup> M. Ramovš, *Ples na Anževu v Predgradu*. – *Traditiones*, 5–6, 1976–77, Ljubljana 1977, str. 305–311.

Kot rečeno, je kolanju, pri katerem so peli različne pesmi, sledil živahen ples, v vaseh z uskoškimi izročilom prvotno brez inštrumentalne spremljave. V taki obliki se je ohranil v čistih srbskih vaseh (Bojanci, Marindol), medtem ko je drugod (Poljanska dolina) kmalu dobil inštrumentalno spremljavo, saj je bil vpliv parnega plesa, za katerega je bila potrebna inštrumentalna spremljava, premočan.<sup>6</sup> Ravno zato so se hitro uveljavila kola z inštrumentalno in pevsko spremljavo, takozvana *péta kola*. Pri teh kolih korak ni bil več preprosta hoja kot pri kolanju, ampak je ples že dobil bolj zapleteno koreografsko podobo. Tudi peta kola v Beli krajini niso izvirna, ampak so jih tja iz Hrvaške ali Srbije prinesli potomci Uskokov ali pa so se razširila s tamburaši. Najbolj razširjeni sta *Hruške, jabuke, slive* in *Lepa Anka*, po vojni pa je nastalo partizansko *Kolo zaigrajmo*.<sup>7</sup> Vsa tri kola so imenovana po plesni pesmi.

Velika skupina stalnih plesnih pesmi je vezana večinoma na plesne igre, in se besedila pesmi navezujejo na vsebino in potek igre. V mostnih igrah, ki se začno z verzom (v Beli krajini je besedilo péto) *Al je kaj trden ta vaš must* ali *Jel je trden ta vaš most*,<sup>8</sup> je prehod pod mostom najavljen v zaključnih verzih. V Lučah<sup>9</sup> pojejo ob plesu, kjer si plesalci in plesalke, tekajoč drug nasproti drugemu v dveh prepletajočih krogih, podajajo roke in vmes zaplešejo v paru, naslednje:

Dam ti ga ta,  
le dej mā jo sām.  
Suč jo ti, vod jo ti,  
men se jo škoda zdi,  
suč jo tǎko,  
da jo škoda nǎ bo!

Z vsebino plesa se ujemajo tudi pesmi pri plesnih igrah z izbiranjem soplesalca s pomočjo blazine, tako pojo v Beli krajini večkitično *Igraj kolo*,<sup>10</sup> v Šentvidu pri Planini *Le okol, le okol*<sup>11</sup> in na vzhodnem Štajerskem samo verze *Zdaj se vidi, zdaj se zna, / keri kero rad ima*.<sup>12</sup> Podobno velja za otroško igro z izbiranjem, imenovano po plesni pesmi *Bela, bela lilija*.<sup>13</sup> Enako se besedilo plesne pesmi sklada s plesno igro z nadštevilnim plesalcem, npr. v Spodnjem Doliču štirivrstična *Zdaj grejo pa ženske okol*<sup>14</sup> ali v Nomenju večkitična *Hitro zasuč se ukol*.<sup>15</sup> Zadnja kitica ali verz napove, kaj se bo zgodilo s plesalcem, ki pri izbiri plesalke ne bo dovolj uren. Počasnež dobi za par metlo ali posebno kazen. S potekom igre se ujemajo tudi besedila plesnih pesmi pri igrah z odvzemanjem in privzemanjem, kot so belokranjska *Mi zbiramo dekliče (Rešetca)*, gorenjska *Žumra klicat*, otroške *Prišla majka s kolodvora*, *Potujemo v Rakitnico*, *Ali je črna kuharica doma*, *Rdeče češnje rada jem* ter mostna igra *Al je kaj*

<sup>6</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Plesno izročilo na Slovenskem, Bela krajina in Kostel, Ljubljana 1995, str. 7–14.

<sup>7</sup> M. Ramovš, n. d., str. 92–100, 101–110, 157–163.

<sup>8</sup> M. Ramovš, n. d., str. 47–48, 63–64, 67–69.

<sup>9</sup> Pl 70, M 16. 665, zps. Tončka Marolt, Podveža pri Lučah, 12. 5. 1952.

<sup>10</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Bela krajina in Kostel, str. 125–139.

<sup>11</sup> M. Ramovš, Plesat me pelji, Plesno izročilo na Slovenskem, Ljubljana 1980, str. 133.

<sup>12</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Plesno izročilo na Slovenskem, Vzhodna Štajerska, Ljubljana 1997, str. 32–33.

<sup>13</sup> M. Ramovš, Plesat me pelji, str. 158.

<sup>14</sup> M. Ramovš, Plesat me pelji, str. 121.

<sup>15</sup> M. Ramovš, Plesat me pelji, str. 124.

*trden most*,<sup>16</sup> ali pri mimičnih igrah, kot je *Jaz bi rad vedel*<sup>17</sup> ali otroška *Marička sedi na kamenu*.<sup>18</sup> Posebnost predstavlja peti ples *Le š\_n tak's* Smrečja v Trenti, ki so ga plesali, ko so godci nehali igrati in so jih plesalci, premikajoč se po krogu, s pesmijo priganjali, naj z igranjem nadaljujejo.<sup>19</sup>

Med pesmimi, ki spremljajo ali so spremljale parne plese, so najštevilnejše *poskočnice*. Prvotno so jih ob plesu štajeriš izmenoma peli fantje in dekleta, ki so se paroma pomikali po krogu ali stali na mestu, nato pa po vsaki poskočnici ali odgovoru na predhodno zaplesali posamezne figure plesa. Poskočnice so bile lahko sad improvizacije ali so peli že znane. Sčasoma so štajeriš v taki peto-instrumentalni obliki začeli opuščati, do šestdesetih let se je ohranil deloma v Zgornji Savski in Zgornji Savinjski dolini ter ponekod na Koroškem, tod predvsem pri svatbenem prvem plesu in obredu, ko so nevesti snemali venec z glave, v Mežiški dolini imenovanem «krenc dow rajat». Oba dela sta se osamosvojila, štajeriš je postal čisti instrumentalni ples, medtem ko so poskočnice peli samostojno ob raznih priložnostih, ko se je zbrala večja družba. Na Koroškem so iz sklopa vsebinsko sorodnih poskočnic lahko nastale večkitične pesmi.<sup>20</sup>

Enako peto-instrumentalno obliko kot štajeriš ima prvi rej iz Ziljske doline. Med hojo po krogu fantje ali pod lipo stoječi možje pojejo posamezne dvovrstične kitice (pri petju se drugi verz ponovi), vmes pa pari na instrumentalno spremljavo zaplešejo. Podobno kot pri štajerišu je bilo takih dvovrstičnic več in so jih pri plesu pevci poljubno izbirali, vendar pa je bila obvezna začetna kitica:

Bug nan daj t\_n dober čas,  
ta p̄rv̄v̄ rej začēle sma.<sup>21</sup>

Zdi se, da so v posamezni vasi peli nekatere kitice vedno v istem zaporedju in se je tak vrstni red ohranil do danes, saj je prvi rej še vedno živ ples. V stalnem sklopu ostajajo tudi vsebinsko povezane kitice.

Pesem pogosto spremlja rezijanski ples in v tem primeru je instrumentalna melodija navadno povzeta po pesmi ter zato imenovana po njenem prvem verzu, npr. *Da lipi mōj Črni patōk*, *Lipa ma Marica*, *Poti mi dō po Lipje*, *Dō s te biske asēne*, *Da lipa ma osojska vas*. Lahko pa je pesem nastala na podlagi nove melodije, npr. *To na lipa viža* na melodijo, imenovano *Ta lipauška*. Moški pojo na melodijo v tonaliteti «na towsto» (v G-duru), in sicer vsako kitico v celoti, medtem ko ženske na melodijo v tonaliteti «na tenko» (v D-duru) samo refrenske zloge s ponovitvijo zadnjega verza kitice. Dandanes ob plesu redko pojo pesem v celoti, navadno samo ženske, in sicer refrenske zloge s ponovitvijo zadnjega verza nekaterih kitic. Še bolj je v navadi petje samih refrenskih zlogov na melodijo «na tenko».<sup>22</sup>

Od drugih parnih plesov sta imela stalno pesem dva. Prvi je nekdanji čevljarski cheovski ples, imenovan navadno *šuštarska* ali *šuštarpolka*, ker je ponazarjal vsebino pesmi, npr.

<sup>16</sup> M. Ramovš, *Otroške igre z odvezanjem in privzemanjem*, Traditiones, 20, Ljubljana 1991, str. 127–142.

<sup>17</sup> V Zgornji Koreni sodelujoči hodijo po krogu in z gibi nakazujejo vsebino pesmi, medtem ko drugod to delajo sede okoli mize. Podatki v arhivu Glasbenonarodopisnega inštituta (dalje GNI) ZRC SAZU.

<sup>18</sup> M. Ramovš, *Plesat me pelji*, str. 161.

<sup>19</sup> M. Ramovš, *Polka je ukazana*, Od Slovenske Istre do Trente, 1. del, Ljubljana 1998, str. 154.

<sup>20</sup> V. Vodušek, *Alpske poskočne pesmi v Sloveniji*, Rad kongresa SUFJ, 6, Ljubljana 1960, str. 55–78.

<sup>21</sup> Slovenske ljudske pesmi Koroške, Ziljska dolina, ur. Z. Kumer, Ljubljana-Trst-Celovec 1986, str. 431.

<sup>22</sup> Podatki v arhivu GNI ZRC SAZU.

Ulecā, ulecā dreto,  
d\_jo premaw na bo,  
ulecā, ulecā dreto,  
d\_jo premaw na bo.

ali

Sukej, sukej dreto,  
d\_jo premaw na bo,  
sukej, sukej dreto,  
d\_jo premaw na bo.<sup>23</sup>

Pesem je v različnih variantah znana skoraj povsod na Slovenskem. Morda so jo ponekod pozabili in ples izvajali brez pesmi, toda starejši informatorji se je še spominjajo.<sup>24</sup> Drugi ples je belokranjska varianta »zibenšrita« iz Preloke, pri kateri so peli pesem *Izrasla je kopinja*.<sup>25</sup> Pesem, ki jo poznajo še v hrvaškem Zagorju, je nastala z dopolnitvijo enokitične parafraze, znane tudi drugod po Beli krajini.

Vse druge plesne pesmi na Slovenskem so *nestalne*, kar pomeni, da so bile sestavni del plesa le priložnostno, sicer pa so jih razen večine parafraz peli samostojno. Nekatere, zlasti parafraze, so nastale, ko se je ples začel širiti med ljudmi, a tudi pozneje, ko je bil ples že udomačen. Avtorji mnogih so bili godci, ki so jih pogosto peli ob plesu v zabavo sebi in prisotnemu občinstvu.

Med nestalnimi pesmimi jih je kar nekaj, ki so jih peli ob kolu v Beli krajini. I. Navratil npr. v svojem opisu belokranjskega kola navaja, da so v Starem trgu ob Kolpi pri kolanju med pesmimi uskoškega izvora peli tudi »tujko«, od drugod prineseno *Ena ptičca sproletela*,<sup>26</sup> ki je bila »kranjska«. Še več takih »tujih«, kot so bile *Fantič pride pod okence*, *Visoke so gore* in *Štiri muzikanti*<sup>27</sup> so pri kolanju peli v okolici Vinice, kjer so uskoško izročilo že pozabljali. Vse navedene pesmi so bile plesne pesmi samo občasno, saj so jih prav gotovo pogosteje peli ob drugih priložnostih.

Tako tudi ni plesna hrvaška *Verbniče nad moru*, ki so jo peli v Starem trgu ob Kolpi. Kristina Majerle, po drugi svetovni vojni voditeljica folklorne skupine v tem kraju, pa jo je uporabila, da je z njo nadomestila neko pozabljeno domačo, ki je bila v navadi ob kolanju. Hkrati je preoblikovala plesni korak in dodala inštrumentalno spremljavo, tako da se je kolanje prevrstilo v péto kólo. To pa ni bil edini poseg Kristine Majerle. K staremu poskočnemu »nememu« kolu je dodala pesem *Dobar večer, stara majko* in tamburaško spremljavo, k pesmi *Smilj, smilj, smiljaniče* pa je po pripovedi starejših žena sestavila korake in tako obudila že zamrlo »vasno« kolo.<sup>28</sup> V Adlešičih je enako šele po drugi svetovni vojni nastalo tribučko kolo, in sicer na podlagi pesmi *Igra v kolo jabolko* iz Tribuč,<sup>29</sup> prav tam je postala plesna tudi *Lipa moja gora zelena*.<sup>30</sup> Vse navedene pesmi so postale plesne zaradi posegov folklorizma, nanovo oblikovana péta kola so se z leti udomačila in se razširila še med druge belokranjske folklorne skupine. V Beli krajini so kolo »seljančica«, ki se je tja že pred prvo svetovno vojno s

<sup>24</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Gorenjska, Dolenjska, Notranjska, Ljubljana 1992, str. 305.

<sup>25</sup> Podatki v arhivu GNI ZRC SAZU.

<sup>26</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Bela krajina in Kostel, str. 176.

<sup>27</sup> I. Navratil, n. d., str. 495.

<sup>28</sup> I. Navratil, n. d., str. 555–556.

<sup>29</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Bela krajina in Kostel, str. 83, 88, 142.

<sup>30</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Bela krajina in Kostel, str. 150–154.

<sup>31</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Bela krajina in Kostel, str. 154–156.



tamburaši razširilo iz Hrvaške, navadno plesali le ob inštrumentalni spremljavi.<sup>31</sup> Lahko pa so zraven peli variante verzov šaljive vsebine (*Zagrebačke frajlice, Kad si cigo poželi*<sup>32</sup>), ki so prišli s plesom vred ali pa so nastali v novem okolju ter imeli podobno vlogo kot parafraze melodij parnih plesov.

Občasno se je pelo tudi pri nekaterih drugih skupinskih plesih. Tako je plesna lahko postala *Ko na Guardo pridimo*, ki so jo v Žagi pri Bovcu peli pri »rezijanki».<sup>33</sup> Na Dolenjskem in v Beli krajini so pri plesu »kačo zvijaj» peli *Abraham ma sedem sinu*,<sup>34</sup> ki je izpeljana iz parafraze zibenšrita. Peli so jo ali kot napolitnico sede za mizo ali pri plesu, kjer je vplivala na njegovo izvedbo, saj so morali vsi sodelujoči ob verzju »vsi tako, vsi tako» posnemati gibe vodečega. Pri plesu s ponavljajočim prehodom polkroga plesalcev pod mostom sklenjenih rok krajnih dveh so v Predgradu v Beli krajini peli pesem *Naša mlada nevesta*,<sup>35</sup> na Goričkem v Prekmurju pa *Po cesti ido drouitari*.<sup>36</sup> Ker se slednja zaključuje z verzom »Ponjave do si šijvali», čemur sledi prehod pod mostom rok dveh plesalcev, je ples dobil ime »ponjave šivati». Toda obe varianti so lahko plesali brez petja, v Predgradu (ples so imenovali tudi »vrečo šivat» ali »pretikavca») celo brez inštrumentalne spremljave. Že navedeni ples s podajanjem rok so v Zgornji Koreni plesali samo ob inštrumentalni spremljavi, medtem ko mu je v Starem trgu ob Kolpi Kristina Majerle za izvedbo v folklorni skupini dodala pesem *Majka čeru*,<sup>37</sup> v Mokronogu pa so otroci enako plesno igro izvajali ob petju pesmi *Izidor ovčice pasel*.<sup>38</sup>

Občasno so nekatere pesmi peli tudi pri plesni igri z izbiranjem s pomočjo blazine (v izročilu imenovani »povštertanc» ali »vajnikštanc»). Skoraj stalna plesna pesem je postala prekmurska svatbena *Marko skače po zelenoj trati*, ki jo ob plesu že od ustanovitve pred 2. svetovno vojno poje folklorna skupina iz Beltinec. Ritmična struktura pesmi kaže, da je morala biti nekdanja plesna, in izbira skupine, da jo poje ob vajnikštancu, verjetno ni bila čisto naključna.<sup>39</sup> V Breginju so si za povštertanc izbrali ljubezensko *Ljubca moja, / oj kod si ti hodila*,<sup>40</sup> v okolici Bistrice ob Sotli prav tako ljubezensko *Ptički po luftu letajo*,<sup>41</sup> medtem ko v Teru nad Ljubnim ob Savinji pripovedno *Štirje fantje špilajo*<sup>42</sup> in v Ribniški dolini na Dolenjskem šaljivo *Okol mize, okol mize*.<sup>43</sup> Samo v enem primeru so peli ob plesni igri z izbiranjem s pomočjo zrcala (v izročilu imenovani »špegu» ali »špegutanc»), in sicer v Breginju ljubezensko *Rožmarin se je posušu*.<sup>44</sup>

Pri parnih plesih so redke tudi nestalne pesmi. Tako so ljubezensko *Nede mi več rasla* občasno peli pri »goričkem valčku», ki je nastal na podlagi njene melodije. Seveda je pesem s tem izgubila svojo pravo podobo, ker se je morala prilagoditi ritmu plesa.<sup>45</sup> Hkrati z novejšim »kmečkim valčkom» je nastala pesem moralno-poučne vsebine *Ob*

<sup>31</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Bela krajina in Kostel, str. 114.

<sup>32</sup> M. Terseglav, n. d., str. 206.

<sup>33</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Od Slovenske Istre do Trente, str. 117–133.

<sup>34</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Gorenjska, Dolenjska, Notranjska, str. 82; i s t i, Bela krajina in Kostel, str. 30.

<sup>35</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Bela krajina in Kostel, str. 72.

<sup>36</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Prekmurje in Porabje, str. 18.

<sup>37</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Bela krajina in Kostel, str. 146–147.

<sup>38</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Gorenjska, Dolenjska, Notranjska, str. 382.

<sup>39</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Prekmurje in Porabje, str. 24–26.

<sup>40</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Od Slovenske Istre do Trente, 1. del, str. 140–141.

<sup>41</sup> Podatki v arhivu GNI ZRC SAZU.

<sup>42</sup> M. Ramovš, Plesat me pelji, str. 130.

<sup>43</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Gorenjska, Dolenjska, Notranjska, str. 99.

<sup>44</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Od Slovenske Istre do Trente, str. 144.

<sup>45</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Prekmurje in Porabje, str. 272.



*bistrem potoku je mlin*, ki je na Slovensko s plesom vred prišla s Koroške. Pesem se je lahko pela ločeno od plesa, oblikovale so se celo variante šaljive vsebine (npr. *Kaplan pa na oknu sedi*), ki so bolj parafraze kot prave pesmi. Po njih je ples največkrat dobil ime, npr. »mlinček«, »mlinarska«, »kaplanova«. <sup>46</sup> Iz enokitične parafraze se je v Beli krajini rodila večkitična pesem *Jaz sem sirota*, ki je dala plesu tudi ime, in so jo pri plesu peli le občasno. <sup>47</sup> V Kranjski Gori je isti ples dobil novo melodijo po pesmi *Na klinčku visi kikolca*, ki je varianta pesmi Vide Jerajeve *Navzgor se širi rožmarin*, in so jo zato pogosto peli tudi ob plesu. <sup>48</sup>

Posebna skupina nestalnih plesnih pesmi so *parafraze* na melodije plesov. Nastale so, da bi si ljudje lažje zapomnili melodije posameznih plesov, zato so po vsebini preproste, največkrat šaljive in celo plehke. Njihova metro-ritmična struktura se ravna po melodiji, praviloma so enokitične, kitice so navadno štirivrstične, le redko dvovrstične in daljše. Štrekelj jih je v svoji zbirki večinoma uvrstil med poskočnice. Po doslej znanih podatkih <sup>49</sup> so imeli parafraze naslednji plesi: *nojpažeriš*, *zibenšrit*, *nojkatoliš*, *mrzulin*, *mašarjanka*, *šamarjanka*, *malender*, *sotiš*, *špicpolka*, *krajcpolka*, *kosmatača*, *Po zelenoj trati*, *Sirota*. Naj navedemo nekaj primerov:

Moja žena je taka k\_n kon,  
da na vem, al je wona al won.<sup>50</sup> (najpažeriš)

Pæs pa nima repa več,  
kdo mu ga je odsekaw preč,  
kaj pa bo, kaj pa bo,  
če mu zrastu več ne bo!<sup>51</sup> (zibenšrit)

Joj, joj, joj,  
repa in fižov,  
kislo zelje in polenta  
to je živež moj!<sup>52</sup> (nojkatoliš)

Poglejte, poglejte,  
poglejte moža,  
k\_ma citre, k\_ma citre,  
pa citrat ne zna!<sup>53</sup> (mrzulin)

Glejte, glejte Krajnca,  
kako lepo tanca,  
kratke ima lačice,  
zasukane mustačice!<sup>54</sup> (krajcpolka)

<sup>46</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Gorenjska, Dolenjska, Notranjska, str. 352–369; i s t i, Prekmurje in Porabje, str. 275–281.

<sup>47</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Bela krajina in Kostel, str. 216.

<sup>48</sup> Pl 334, M 2l. 799, arhiv GNI ZRC SAZU.

<sup>49</sup> Podatki v arhivu GNI ZRC SAZU.

<sup>50</sup> Pl 402, M 22.975, Begunje na Gor., arhiv GNI ZRC SAZU.

<sup>51</sup> R. Hrovatin, O slovenskem ljudskem plesu, SE, III–IV, Ljubljana 1951, str. 290. Primer je iz Šentvida pri Stični.

<sup>52</sup> Pl 401, M 22. 973, Palovče pri Begunjah, arhiv GNI ZRC SAZU.

<sup>53</sup> R. Hrovatin, n. d., str. 292. Primer je z Gorjuš na Gor.

<sup>54</sup> Pl 355, M 22. 692, Mota, arhiv GNI ZRC SAZU.

Na zeleni trati  
 sva se srečala.  
 Ona mi je rekla,  
 da me rada\_ima.  
 Juli, Julika,  
 Juli, Julika,  
 ona mi je rekla,  
 da me rada\_ima.<sup>55</sup> (Po zelenoj trati)

Kot rečeno, so parafraze bolj služile za zapomnjenje plesne melodije, zato so jih pri plesu malo peli, a še to ne vedno vsi plesalci, ampak le posamezniki, največkrat godec – harmonikar. Pogosto so plesi dobili ime po prvem verzu parafraze. V Obrežu in drugod so špicpolki rekli npr. »Dekle razposajeno«,<sup>56</sup> medtem ko v Prekmurju na Goričkem »Mati potice pečejo«. <sup>57</sup> V Prekmurju je ples »Po zelenoj trati« imenovan le po parafrazi, saj pravo ime ni znano, enako velja v Beli krajini, Prekmurju in na vzhodnem Štajerskem za »Siroto« ali »Sirotico« in na Dolenjskem za »Tri korake polko«. <sup>58</sup> Po prvem verzu parafraze so pogosto imenovali na Gorenjskem zibenšrit, npr. »Pæs pa nima repa več« ali »Češple, hrušče, jabuč« pa mrzulin, npr. »Poglejte moža« ali »Martinček, Martinček«, enako mrzulin na Dolenjskem, npr. »Marjanca, Marjanca« in v Zgornjem Posočju, npr. »Pudgaj ga«. <sup>59</sup> Parafraze so ljudje znali zapeti še dolgo potem, ko je bil ples že pozabljen, in so pogosto dokaz, kje vse je bil posamezen ples razširjen. <sup>60</sup>

Za klasifikacijo ljudskih pesmi sta bistveni njihova vsebina in vloga. Za plesne pesmi smo opredelili tiste, ki so se pele ali se pojo ob plesu, in sicer nekatere samo ob plesu, druge le občasno. Znotraj te opredelitve pa je pomembno tudi to, ob katerih plesih so jih peli ali jih pojejo in kakšna je njihova oblikovna struktura. Zato bi mogla biti klasifikacija plesnih pesmi naslednja:

## 1 *Stalne plesne pesmi*

### 1.1 Belokranjske pesmi ob kolanju

#### 1.1.1 Pesmi za vabilo v kolo

#### 1.1.2 Druge pesmi (kresne, pripovedne, ljubezenske, nabožne)

### 1.2 Pemi belokranjskih pétiš kol

### 1.3 Pesmi ob drugih skupinskih plesih

### 1.4 Pesmi ob plesnih igrah

#### 1.4.1 Pesmi ob mostnih igrah odraslih

#### 1.4.2 Pesmi ob plesni igri z izbiranjem soplesalca s pomočjo blazine

#### 1.4.3 Pesmi ob plesni igri z nadštevilnim plesalcem

#### 1.4.4 Pesmi ob plesnih igrah z odvzemanjem in privzemanjem sodelujočih

#### 1.4.5 Pesmi ob mimičnih plesnih igrah

<sup>55</sup> Pl 285, M 21. 691, Bodonci, arhiv GNI ZRC SAZU.

<sup>56</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Vzhodna Štajerska, str. 232.

<sup>57</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Prekmurje in Porabje, str. 150.

<sup>58</sup> M. Ramovš, Polka je ukazana, Gorenjska, Dolenjska, Notranjska, str. 370.

<sup>59</sup> Podatki v arhivu GNI ZRC SAZU.

<sup>60</sup> M. Ramovš, Ples v slovenski ljudski pesmi, Traditiones, 27, Ljubljana 1998, str. 94.

- 1.5 Pesmi pri parnih plesih, kjer se petje izmenjuje s plesom
  - 1.5.1 Poskočnice pri štajerišu
  - 1.5.2 Dvovrstičinice pri ziljskem prvem reju
- 1.6 Pesmi pri parnih plesih
  - 1.6.1 Rezijanske plesne pesmi
  - 1.6.2 Pesmi pri drugih parnih plesih

## 2 *Nestalne plesne pesmi*

- 2.1 Belokranjske pesmi ob kolanju
- 2.2 Pesmi belokranjskih pětih kol
- 2.3 Pesmi ob drugih skupinskih plesih
- 2.4 Pesmi ob plesnih igrah
  - 2.4.1 Pesmi ob mostnih igrah odraslih
  - 2.4.2 Pesmi ob plesnih igrah z izbiranjem soplesalca s pomočjo blazine ali ogledala
- 2.5 Pesmi ob parnih plesih
- 2.6 Pešemske parafraze plesnih melodij

### *Summary*

#### **Folk Dance Songs in Slovenia**

In order to define a song as a dance song its role is of crucial importance: this must be a song which is sung while dancing. Its contents is therefore not essential and may differ from one song to another, even though there are songs which speak about dancing. Some songs became dance songs only occasionally, either because of their contents or a suitable metric structure. In view of all this folk dance songs can be constant, that is those which were sung only during dances, or inconstant, which are those which were sung while dancing only on certain occasions. Among the first are the songs from Bela krajina which are sung while walking in a closed circle (kolo), songs of other group dances and dance plays, songs sung during dances for pairs in which the singing alternates with the dancing, and songs sung during other dances for pairs. Inconstant dance songs are certain songs from Bela krajina which are sung while dancing in a circle, songs sung during other group dances, dance plays, or dances for pairs. A special group of inconstant songs are song paraphrases of dance melodies which served mainly for remembering dance melodies and dances and were usually sung by musicians who were playing at dances.



*Zmaga Kumer in Milko Matičetov v Reziji, 21. 6. 1963. – Foto arhiv GNI*

---

Helena Ložar-Podlogar  
**Na Trški gorici že dan zvoni ...**

---

*Avtorica govori o romanjih k Mariji na Trško goro pri Novem mestu in o stari romarski Marijini pesmi. K zbirki 46 pesmi, objavljenih v Slovenskih ljudskih pesmih II (1981) v razdelku Marija in romarice, prispeva novi dolenski varianti.*

*The author writes about pilgrimages to Virgin Mary at Trška gora by Novo mesto and about an old pilgrimage song dedicated to Virgin Mary. She adds two new variants from Dolenjsko to Štrekelj's collection of 46 songs which were published in Slovenske ljudske pesmi II (Slovene Folk Songs II, 1981) in the chapter entitled Marija in romarice (Mary and the Pilgrim Women).*

Pol stoletja in več je minilo od časa, ko smo otroci sedeli ob nogah stare mame, Košakova mama so ji rekli, in poslušali, potem pa že tudi z njo zapeli stare ljudske pesmi. Ko sem začela hoditi v šolo in ko stare mame ni bilo več, se ljudskih pesmi (prav tako ne tistih, ki jim pravijo »narodne«) nismo »učili«. Slišala sem jih tu in tam le še ob kakšnem »likofu«, ko so delavci na polju, travniku, največkrat pa v vinogradu končali delo in so zvečer še dolgo sedeli pod kozolcem ali v zidanici na Trški gori in radi tudi kaj zapeli. Pesem je pozdravila celo sitnobo »mestnih« otrok, ki smo hoteli domov, in prepodila spanec. Včasih smo prepevali še, ko smo se z vozom peljali domov. Potem smo, sicer res šele konec petdesetih let, dobili radio in pesmi stare mame so se vedno bolj odmikale in tonile v pozabo. Ostale pa so v podzavesti in sedaj se počasi vračajo – nekatere so povsem oživele, z melodijo, druge samo v odlomkih ali samo vsebinsko. Morda pa mi je prav pogled na novomeško božjepotno Trško goro pomagal, da nikoli nisem pozabila pesmi, ki smo jo s staro mamo največkrat prepevali.

*Johann Weichard Valvasor omenja v svoji Slavi vojvodine Kranjske Trško goro kot » ... prav veliko vinsko gorico«, ki se dviga nad Vajnofom in » ... osrečuje svoje posestnike z dobrim, odličnim, sladkim in močnim vinom.« Po kvaliteti trte ji daje prednost pred soimenjakinjo pri Krškem, saj v grozdju le-te » ... ne prebiva tako žlahtna moč kakor v grozdju le-one prve ... ». Ljudsko izročilo pa pravi, da je bila Trška gora še v*

turških časih poraščena z grmičevjem in gostim gozdom. V njem so našli svoja varna skrivališča in zavetišča fantje, ki so se hoteli izogniti vojaški suknji, orožju in bojem. Turki so večkrat oblegali mesto in zelo prizadeli njegovo okolico, samega mesta pa niso mogli nikdar zjeti. Iz zaobljube in v zahvalo za srečno rešitev so ljudje na vrhu griča postavili Marijino znamenje, pozneje pa na tem mestu sezidali cerkvico, ki jo je 1620 nadomestila nova, » ... največja in najlepša izmed vseh cerkva Šempeterske fare ...».

Na Trški gorici že dan zvoní,  
/: a gori mi grejo pa ro<sup>o</sup>marji./

Marija Devica je z njimi šla,  
/: v naročju nosila je Jezusa.:/

Ko sredi klančka pridejo,  
/: bogato hčerko doídejo. :/

Marija je hčerko vprašala,  
/: al' bi mi ti sinka odnašala. :/

Jaz bi ti že sinka odnašala,  
/: pa bi si fertoh povaljala:./

Marija je sineka vprašala,  
/: kaj boš tej dekálci za lon dau :/

Na te'mu sve't lepu žive't',  
/: na unem sve't pa u peklu goret'. :/



5/16

Na Tr - ški go - ri - ci že dan zvo - ni,

5/16

a go - ri mi gre - jo pa ro - mar - ji,

5/16

a go - ri mi gre - jo pa ro - mar - ji.

O. F. Hrovat, šolski upravitelj in načelnik okrajne učiteljske knjižnice, je leta 1885 zapisal: »Nad Bajnofom,<sup>1</sup> na holmci je prijazna cerkvica Matere Božje s krasnim razgle-

<sup>1</sup> Posestvo Bajnof (prvotno Vajnof, iz. nem. Weinhof = vinski dvorec) je bilo nekldaj vinska shramba -Zatiškega-t. j. Stiškega samostana.



dom ... Tu gori še dandanes radi romajo prebivalci iz sosednjih farâ. ... Ob velikih shodih je pridiga in maša zunaj cerkvice ... ».<sup>2</sup> O cerkvi Hrovat pravi le, da je prostorna in »okusno ozalšana«, v njej pa je »videti tudi sv. Izidorja, patrona poljedelcev«.<sup>3</sup> Sv. Izidor je dobil svoje mesto v pozneje prizidani kapelici, na evangelijski strani cerkve, tedaj pa so ob zvoniku postavili tudi lopi z oltarjema, da so duhovniki lahko maševali tudi tistim številnim božjepotnikom, za katere ni bilo več prostora v cerkvi.

Leto pozneje se takratni kaplan *Ivan Šašelj* v Zgodovini šempeterske fare<sup>4</sup> navdušuje nad goro, » ... na kateri je sezidana zala in prostorna cerkev ... », saj jo s treh strani obdaja »vinsko trtje«, človeku pa odpira prečudovit razgled po deželi pod Gorjanci, vse do Brežic, Zagreba in štajerskega hribovja. »Kaj srečna je bila toraj misel, na tej krasni vinski gorici ... sezidati Kraljici nebes in zemlje spodobno svetišče, kamor naj bi jo verniki v svojih stiskah hodili častit in pomoči iskat.«<sup>5</sup> Ivan Šašelj, ki je bil pozneje župnik v Šempetru pri Novem mestu, je opazil, da so imeli njegovi farani in Dolenjci nasploh veliko zaupanje do trškogorske Marije, saj je vedno, kadar je bila na gori slovesnost, prišlo »iz vseh stranij, tudi po več ur daleč, veliko ljudij ... », med množico pa je bilo videti tudi »obilo Belokranjic v svojih prvotnih domačih narodnih nošah.« Sloves trškogorske romarske poti pa ni segal samo onstran Gorjancev, ampak tudi naprej preko slovenskih meja na Hrvaško, in to že kmalu potem, ko je bila cerkev sezidana. Že leta 1634 se je, po Valvasorju, prišla trškogorski Mariji priporočiti hroma ženska iz Karlovca. Več let je hodila ob bergljah, na Trški gori pa je potem, ko je opravila svojo zaobljubljeno pobožnost v čast Devici Mariji, nenadoma ozdravela. Berglje je pustila v cerkvi. V svetišču se je tako do vladavine Jožefa II. nabralo veliko votivnih podob, tabel in predmetov, ki so jih verniki obešali na stene in s katerimi so se zahvaljevali Mariji za izprošeno milost. »Pa vse te zahvale in podobe morale so se na cesarsko povelje l. 1785 odstraniti.«<sup>6</sup> Šašelj leta 1932 v *Križu*, glasilu novomeških župnišč, zapiše, da je » ... to velika škoda, ker bi se iz teh dalo dognati, koliko milosti in dobrot je delila trškogorska Mati božja svojim častilcem že od nekdaj ... ».<sup>7</sup>

Cerkev na Trški gori je posvečena Marijinemu rojstvu in ima žegnanje na mali šmaren (8. septembra), ko že od nekdaj in še danes pride na goro veliko romarjev. »Prav lepo je videti zvečer pred Malim šmarnom vrste romarjev, ki s svečami v roki okolo cerkve igrajo 'vrtec', prepevaje Lavretanske litanije in druge pobožne pesmi«<sup>8</sup> ali da je »... kaj lepo videti, ... , kako ti romarji 'vrtec igrajo', t. j. kako sv. pesmi in litanije M.

<sup>2</sup> Novomeško okrajno glavarstvo. Zemljepisno-zgodovinski opis. Sodelovanjem učiteljev Novomeškega okraja spisal O. Florentin Hrovat, šolski voditelj in načelnik okrajne učiteljske knjižnice v Novem mestu. (Ponatis iz Slovenca). V Ljubljani 1885, str. 34.

<sup>3</sup> Kapelica, posvečena sv. Izidorju, je seveda precej mlajša od cerkve. Prizidali so jo leta 1756 šmarješki, prečenski in šentpetrski farani, potem ko je v Novem mestu in okolici morila živinska kuga. Ostalo je le nekaj glav goveje živine. Da bi v prihodnje odvrnili to božjo kazen, so se omenjene župnije zaobljubile, da bodo sezidale kapelico poljedelskemu zavetniku v čast. Po nekaterih starejših zapisih naj bi svetnika upodobil na platno Anton Cebej (1722–1774), vendar je po mnenju strokovnjakov neznani slikar le povzel Cebejev slog. Na svoje stroške pa je dal poslikati stene kapelice s prizori iz življenja sv. Izidorja posestnik hmeljniškega gradu Filip pl. Grebin.

<sup>4</sup> Zgodovina Šempeterske fare pri Novem mestu. Spisal Ivan Šašelj. (Tretji zvezek Zgodovine farâ ljubljanske škofije. Izdaja Anton Koblar) V Ljubljani 1886.

<sup>5</sup> Šašelj, str. 22.

<sup>6</sup> Šašelj, str. 24.

<sup>7</sup> *Ivan Šašelj*, Trška gora. Ponatis iz *Križa*, Novo mesto 1932 (ponatis je pripravila novomeška tiskarna J. Krajec).

<sup>8</sup> *Hrovat*, 1885, str. 34..

B. prepevájaje hodijo, glave s cveticami in zelenjem ovite in z gorečimi svečami v roki, v procesiji okoli cerkve, dokler se slednjič ne zberó vsi skupaj v cerkvi ... »<sup>9</sup>



Mladostni spomini marsikaterega Dolenjca so povezani prav z romanjem na Trško goro. Prihajali so od vsepovsod, največ pa iz širše novomeške okolice: iz Kamenc, Bučne vasi, Ždinje vasi, Lešnice, Češnjic, Šempetra, Kronovega, Bele Cerkve in Šmarjete, pa vse do Šentjerneja, Škocjana itn., nekateri peš, drugi so se do vznožja pripeljali z vozovi, koleslji, »federvagni«. Po kamnitih poteh so se v skupinah vzpenjali proti cerkvi, molili in peli cerkvene in druge ljudske pesmi. Prišlo je tudi veliko »dalmatincev«, ki so prodajali glavnike, šivanke, bucike, »knofljice«, orglice, pipce, celo »taške za denar«, in tudi drugih kramarjev, ki so okoli cerkve postavili svoje »štante« z lectovimi srči (vsak fant je svojemu dekletu kupil srček – takega z »zaljubljenimi« verzi), medenjaki in medico, z igračami, s suho robo in »drugo kramarijo«, prodajali pa so tudi rožne vence, svetinjice, saj je bilo treba domačim prinesiti »odpustek«, vsak je moral nekaj dobiti, čeprav malo. Tudi berači niso nikoli zamudili trškogorskega žegnanja: Pušavčeva mama se spominja »... eden je imel 'musko' – vedno se je postavil ob oreh pri naši hiši in vrtel lajno«. Zunaj pod lipo je bila »gostilna« – »eden je pijačo prodajal, eden klobase kahal – se je drl: kranjske klobase, počas' okrogle«, kadar je to bil Klinarjev iz Ločne, je vse kramarje preglasil s svojim: »Klinarjeve klobase, tri metre dolge pa počas okrogle!«. Turško kavo in medico je prodajal »Turk«, ki je imel na glavi fes. Nekaj posebnega je vsekakor bil »ringlšpil«, ki so ga otroci že na petek pred malo mašo pomagali riniti na hrib in so se potem lahko do večera zastonj na njem vrteli.

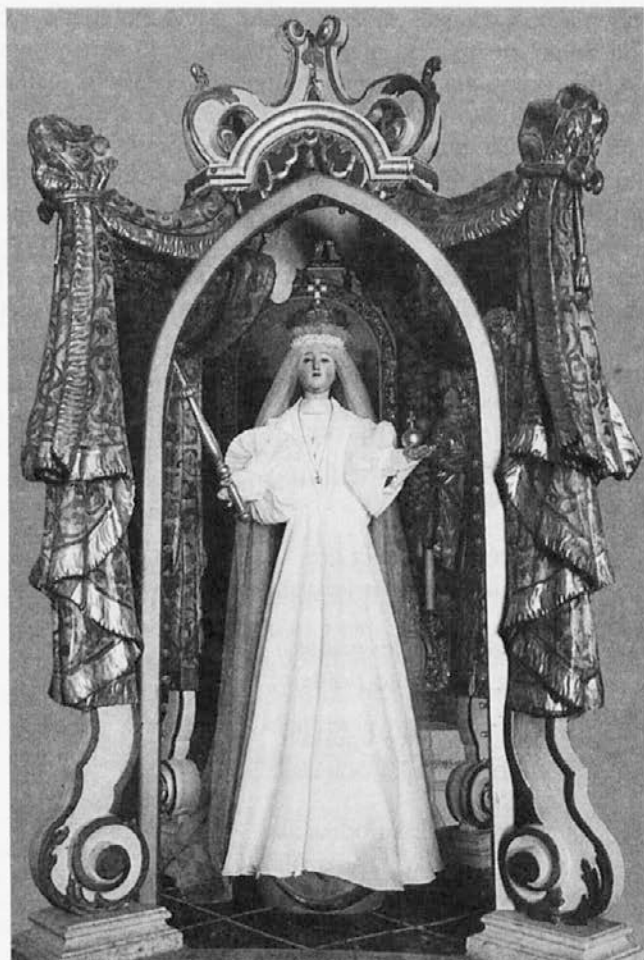
Pred drugo svetovno vojno je mežnarija na Trški gori obsegala veliko posestvo: vinograd, travnik, njive, gozd, tako da se je mežnar lahko preživel. Potem so vse »pobrali«, mežnarijo, ki med vojno ni pogorela, pa so prodali. Danes je ostalo okoli cerkve le malo cerkvene zemlje, stojijo pa še vedno štiri lipe (ena je votla in gre v njeno

<sup>9</sup> Šašelj, 1886, str. 22. O »vrtcu« glej še razpravo: Mirko Ramouš, Romarski vrtec. Traditiones. Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje SAZU 4/1975, Ljubljana 1977, 47–78.

deblo lahko 10 ljudi), ki so jih domačini nekoč zelo čuvali: prav počasi in previdno so s srpom, navezanim na kol, rezali cvetove in danes jim je hudo, ko gledajo, kako prišleki klestijo kar cele veje.

Na soboto zvečer, dan pred praznikom, je še danes velika procesija. Udeležijo se je vsi, tisti, ki pridejo še zmeraj kot romarji, in tudi drugi, ki hočejo ohraniti izročilo ali se vanj ponovno vključiti. Na goro pridejo šele pred mašo, zbirajo pa se na njenem pobočju, v svojih zidanicah in hišicah, kamor povabijo vse sorodnike in prijatelje in kjer tudi zaključijo praznični dan.

Po slovesni večerni maši, ki jo daruje več duhovnikov okoliških župnij, se uvrstijo ljudje z baklami in svečami v *procesijo*. Štirje fantje na posebnih nosilih nosijo na ramah težak, danes z žarometom, nekoč pa s svečami osvetljen Marijin kip. Tudi o tem kipu kroži med ljudmi zgodba: Marija naj bi prvotno stala pod korom. Nekoč pa je prišel mežnar v cerkev in Marije ni bilo več pod korom, ampak je stala pri levem stranskem oltarju. Odnegli so jo nazaj, drugi dan pa je kip zopet stal pri stranskem oltarju. V tem so videli znamenje, da Marija ne želi stati v temnem kotu cerkve, zato je niso več vračali pod kor.



Kip trškogorske Marije je lesen, sestavljen iz gibljivih delov, izdelana je le glava, roke in spodnji del nog. Marija je belo oblečena, v rokah drži žezlo, okoli vratu pa ima »zlate« veržice s križci in svetinjcami, darila romarjev. Glavo ji krasi bel pajčolan, ki se spušča izpod krone in prekriva dolge svetle lase. Prve lase je, po pripovedovanju, darovala neka Novomeščanka, bile pa so obdelane z lepilom, tako da las po pranju niso mogli več lepo oblikovati. Šele po drugi svetovni vojni je Marija dobila nove lase. Darovala jih je *Ani Barbo* (por. Saksida), ki je imela čudovite svetle lase in si je kite lahko štirikrat ovila okoli glave. Kot rejenka je po smrti staršev živela pri Jenčičevih na Trški gori. »Težko je bilo spletati take lase, pa so mi jih odstrigli,« se spominja gospa Ani, ki sedaj živi na Dovžu. Ni se težko odločila, da jih bo darovala trškogorski Mariji. Tudi pesem še vedno zna, saj so jo kot mlada dekleta skupaj prepevale s Pušavčevo Pepco.

Šele pred dvema letoma, ko se je zdelo, da bo Marijina obleka od starosti razpadla, so ji naredili novo, staro pa shranili v zakristiji. V zadnjih letih ljudje darujejo obhajilne obleke svojih hčera z željo, da bi iz njih naredili Mariji novo obleko. Navada je bila, in zadnja leta se je zopet držijo, da Marijin kip vsaj dvakrat na leto preoblečejo.

Nekoč je stala pri cerkvi t. i. *cerkvena hiša*, kjer je bil en prostor namenjen za prenočevanje duhovnikov, v drugem pa so se zbirali pevci. Poleg nje je bila mežnarija. *Pušavčev* oče je bil dolgo mežnar, po njegovi smrti pa je to skrb prevzel njegov sin; hčerka Pepca se je rada pomešala med romarje in se tako naučila marsikatero pesem. Letos sem v Sevnem pod Trško goro potrkala na vrata pri Zupančičevih, da bi kaj izvedela o romanjih. Naključje je hotelo, da sem stopila prav v hišo *Pušavčeve Pepce*, hčerke trškogorskega mežnarja. Mimogrede, ne da bi preveč upala, sem povprašala po pesmi iz mojih otroških let. Ne samo *Jožefa Zupančič* (Pepca), tudi njena prijateljica *Micka Žura*, roj. Planin, iz Ždinje vasi sta jo takoj zapeli. Tako sem po več kot pol stoletja zopet slišala »svojo« *Na Trški gorici* ... tudi tiste kitice, ki jih moja stara mama ni pela (ali sem jih morda jaz pozabila ...?). Melodija se z mojo povsem ujema, razlike pa so v besedilu:

Na Trški gor' že dan zvoni,  
gor mi grejo že romarji.  
Le pojte, pojte na goró  
k Mariji po slovo.

Med romarji Marija gre,  
/: iz ljubim sinom Jezusom. :/

Ko sredi klančka pridejo,  
/: bogato hčerko doidejo. :/

Marija je hčerko vprašala,  
/: al' bi mi sinka odnašala. :/

Jaz bi ti že sinka odnašala,  
/: pa bi si rokce zamazala. :/

Marija je sinčka vprašala,  
/: kaj boš tej dekālci za lon dajal. :/

Na temu svet dobro živet,  
/: na unem svet u peklu gore. :/

Ko sredi klančka pridejo,  
/: revno hčerko doidejo. :/

Marija je hčerko vprašala,  
/: al' bi mi sinka odnašala. :/

Jaz bi ti sinka odnašala,  
/: pa bi mu krilce zamazala. :/

Marija je sinčka vprašala,  
/: kaj boš tej dekolci za lon dajal.:/

Na temu svet težko živet,  
/: na unem svet nebesa imet. :/

(Zapeli: Jožefa Zupančič, roj. Pušavec, in Micka Žura, roj. Planin, obe iz Sevnega pod Trško goro, pesem pa zna zapeti tudi Saksida Ani, roj. Barbo.)

Prva kitica pesmi je zapisana tako, kakor sta jo pevki zapeli – torej je štirivrstična, medtem ko so vse ostale kitice (s ponavljanjem zadnjega verza) trivrstične. Pri ponovnem preverjanju je Pušavčeva mama drugo vrstico pesmice ponovila, tretjo in četrto pa je zapela kot zadnji, na koncu pesmi.

V Štrekljevih Slovenskih narodnih pesmih je med Pripovednimi pesmimi razdelek Marija gre z Jezusom na božjo pot,<sup>10</sup> objavljene pa so le različice te pesmi s Primorske, Gorenjske in Štajerske, nobene pa ni z Dolenjske. Drugače je v komentirani, t. im. »ponovni in dopolnjeni izdaji Štreklja«, v *Slovenskih ljudskih pesmih*.<sup>11</sup> Med legendarnimi pesmimi je v poglavju *106. Marija in romarice* kar 46 variant, med njimi tri (št. 22, 23 in 36) iz bližnje okolice Trške gore. Obe prvi je zapisal *Franc Kramar* v februarju 1911. leta in sta shranjeni kot rokopisna zapisa »Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi z napevi – zapisi, nastali 1906–1914 pod vodstvom tega odbora«, tretjo pa sta 1960. na Lešnici pri Otočcu zapisala *dr. Valens Vodušek* in *dr. Zmaga Kumer* iz Glasbenonarodopisnega inštituta.

Prvo varianto te pesmi je Kramar zapisal v *Potočarski vasi* (danes Potočna vas), zapela pa mu jo je šivilja *Terezija Pleskovic*.<sup>12</sup> Čeprav po glavnem motivu enaka, se od obeh zgoraj omenjenih precej razlikuje: v njej ne nastopa mlado, ošabno dekle (kakor v varianti moje stare mame) in tudi ne dobrosrčno revno dekle (varianta Jožefe Zupančič, Pušavčeve), ampak fantje študentje. Marija sreča dva študenta, oba lepa in mlada, prosi ju, da bi ji pomagala nesti Jezusa, kar rada naredita, na koncu pa nočeta drugega plačila »kakor štir dušice z vic: ačetna inu materna in najne obedve«.

<sup>10</sup> Slovenske narodne pesmi. Zbral in vredil dr. *Karol Štreklj*. Zvezek I, snopič III. Ljubljana 1897. (Pripovedne pesmi: Marija gre z Jezusom na božjo pot.) Št. 466–473, str. 481–487.

<sup>11</sup> Slovenske ljudske pesmi. Druga knjiga: Pripovedne pesmi 2 (Legendarne pesmi). Uredili *Zmaga Kumer*, *Milko Matičetov*, *Valens Vodušek*. Ljubljana, Slovenska matica, 1981.

<sup>12</sup> SLP, 1981, št. 23, str. 276.

Čeprav je Potočna vas soseda Bučne vasi, kjer je bila rojena in je živela moja stara mama *Frančiška Košak*, roj. Jaklič (1883–1950), pa je njena varianta pesmi skoraj povsem enaka (le z nekaj besednimi spremembami) z drugim Kramarjevim zapisom z Gornjega Vrhovega<sup>13</sup> pri Mirni Peči. Zapela pa mu jo je *Marija Cimermančič*:

Na Trški gori že k dnev zgoni,  
pod klančkom gredo že romarji.

Ko v sredi klančka pridejo,  
bogato hčerko dojdejo.

Marija hčerko vprašala:  
»Al mi boš sinka odnašala?»

»Prov rada b ti sinka odnašala,  
pa bi si fertah pova'lala.«

Marija je sinka vprašala:  
»Kaj boš ti deklcic za n lon dajaw?»

»Na tejmu sve't lohko živeit,  
na unem sve't v peklu gore't!«

Leta 1960 zapisana pesem z Lešnice pri Otočcu ima le tri začetne kitice in ji tako manjka glavna poanta. Zapela jo je tedaj šestindvajsetletna *Paula Jakše*. V besedilu je nekaj sprememb, za nas pa je zanimiva zato, ker se zapisana melodija (transkribiral jo je *Uroš Krek*) skoraj povsem ujema s tisto, ki jo je pela Košakova mama.

Na Trški gori že dan zvoni,  
/: al gor mi grejo že romari. :/

Tudi Marija se zdigne in gre  
/: s svojim sinom Jezusom. :/

Ona ga nese prav težkó,  
/: kot da bi nesla zemljó in nebó. :/

Z Dolenjske je v *Slovenskih ljudskih pesmih* objavljena še ena varianta iz *Mokronoga*, kjer je za Štreklja med 1894. in 1897. letom zapisoval pesmi *Julij Slapšak*,<sup>14</sup> pela pa jo je *Nežka Miklič*. V tej pesmi, ki ima štirivrstične verze, roma Marija v Jeruzalem in nagovarja mlade ... romarice:

»Al bi kaj nesla Jezusa?»  
»Le mali čas mi nesi ga,  
saj bom ti lépo pláčala!«

Prva jo zavrne: » ... *saj viš, da sem vsa židana.*»; druga je vsa »*šlarasta*«, tretja pa:

<sup>13</sup> SLP, 1981, št. 22, str. 275.

<sup>14</sup> Rokopisna zbirka *J. Slapšaka*, I. zvezek, št. 45. Shranjena kot Štrekljeva zapuščina (ŠZ) v Glasbenonarodopisnem inštitutu ZRC SAZU.



» ... rada bi jaz nesla ga,  
al slabó sem oblečena.  
Bi rokici mu vmazála  
in bi se mu zamerila.«

Medtem ko pri prvih dveh Marija vnaprej ponuja plačilo, pa tretjo vpraša:

«Kaj boš za to zahtevala?»

Mlada romarica si ne želi nič drugega kot svoji »duši sveti raj«. Marija se potem obrne k Jezusu in ga vpraša:

«Kaj boš pa dal štimankama?»

«Ení bom dal velik otrok,  
velík otrok, velik nadlog.  
Drugí bom dal zadost blaga,  
po smrt boste v peklú doma.»

Varianto pesmi, vendar le tri kitice, brez poučnega konca, so posneli leta 1956 pri *Frančiški Debeljak* v Retju v Loškem Potoku, v Sodražici<sup>15</sup> pa je 15 kitic pesmi zapisala *Nežika Mikolič* (ok. l. 1930), pele so jo šolarke, pozneje (leta 1966) pa jo je, z malo spremenjenim besedilom, sama zapela snemalcem iz Glasbenonarodopisnega inštituta.

Torej imamo več dolenjskih variant, ki se med seboj prepletajo: dve govorita samo o ošabnem dekletu in o plačilu, ki ga za svojo ošabnost zasluži (*Na temu svet lepu [lohku] živeť/ na unem svet v peklú goreť!*), druge pa za dobroto obljublajo trdo življenje, po smrti pa nebeško plačilo (*Na temu svet težko živet, na unem svet nebesa imet*, ali v pesmi iz Sodražice, ki govori o treh romaricah: ta prvi bo dal Jezus »... velik zlata, velik srebra, po smrti pa bo v peklú doma«; drugi »... velik blaga,/ velik dobrin tega sveta,/ po smrti pa bo v peklú doma.« »Ta tretji bom dal velik otrok,/ velik otrok, velik nadlog;/ po smrti pa bo gledala/ preljubega Zveličarja.«)

V komentarju k variantam pesmi *Marija in romarice* je zapisano, da je poučna misel teh legendarnih pesmi » ... moralna vzvišenost skromnega in dobrotnega uboštva nad bahavim in trdosrčnim bogastvom«. Sama razmišljam, ali ni pesem predvsem vzgojnega značaja: izpostavljena je božja pravičnost ob plačilu za dobra in slaba dela, poudarjena pa je tudi misel, da brezskrbno življenje na tem svetu ne zagotavlja večnega življenja v nebesih in da je vsako trpljenje na zemlji po smrti v nebesih bogato poplačano. Ivan Grafenauer<sup>16</sup> pa domneva, da gre pri tem motivu za zelo staro izročilo s skupno indoevropsko osnovo. Obe v prispevku navedeni varianti pa dopolnjujeta razširjenost te pesmi in povečujeta dolenjski delež.

<sup>15</sup> SLP, 1981, št. 24, str. 276.

<sup>16</sup> *Ivan Grafenauer*, Bogastvo in uboštvo v slovenski narodni pesmi in irski legendi. Razprave IV, SAZU, Ljubljana, 1958, str. 39–99).

## Zusammenfassung

## »Na Trški gorici že dan zvoni« – ein altes Wallfahrtslied aus Unterkrain

Die Verfasserin geht einem Wallfahrtslied aus ihrer Kinderzeit nach, von welchem in der Volksliedsammlung I.– IV. (1887– 1923) von Karl Štrelkelj nur die Varianten aus Oberkrain, Küstenland und aus der unteren Steiermark zu finden sind, jedoch keine Varianten aus Unterkrain. In der neuen, ergänzten Ausgabe dieser Sammlung – in den Slowenischen Volksliedern II (Ljubljana 1981), gibt es im Kapitel *Legendäre Lieder*; in der Abteilung *Maria und die Wallfahrendinnen*, 46 Varianten: 8 aus Unterkrain, von denen 3 in der näheren Umgebung vom Wallfahrtsort Trška Gora aufgezeichnet wurden. Die Verfasserin steuerte dieser Sammlung noch zwei Varianten bei und vergleicht in ihrem Beitrag diese Lieder ihrem Inhalt und der Melodie nach. Maria pilgert, das Jesuskind in den Armen tragend, zu einem Wallfahrtsort (in unserer Variante nach Trška Gora) und bittet die jungen Wallfahrendinnen (in einer weiteren Variante die zwei Studenten) ihr beim Tragen des Kindes zu helfen. Für ihre Bereit- bzw. Nichtbereitschaft werden sie nach dem Tode dementsprechend entlohnt: die reichen und hochmütigen im ewigen Feuer, die armen und bescheidenen im zwar schwerem Leben, nach dem Tode jedoch mit ewigem Glück im Himmel. Unter bereits in der erwähnten Volksliedsammlung veröffentlichten Varianten stimmt nach Melodie nur eine mit diesen zwei, im Beitrag behandelten Liedern überein.

---

Milko Matičetov  
**Podobni spovedi s Krasa in iz Provanse**

---

*Avtor v prispevku opozarja na motiv spovedi v pesnitvi »Mirèio« (1858) provansalskega pesnika Mistrala, ki verjetno izvira iz ljudskega izročila, in ga povezuje z lastnim doživetjem iz mladosti.*

*In his article the author analyzes the motif of confession in a poem entitled "Mirèio", connecting it with an event from his own youth. The poem, probably originating from folk tradition, was written by Mistral, a poet from Provence.*

Povabljen, da kaj napišem za jubilejni zbornik na čast drage kolegice Zmage (z njo sva se srečala pred približno petdesetimi leti pod streho ljubljanskega Narodnega muzeja, ona je bila takrat v knjižnici pri Joki Žigonu, jaz kustos pri Borisu Orlu), ne morem pripraviti nič boljšega kot spominski utrinek, toliko da bo rešena tudi moja »praesentia physica«. Ker nisem v najboljši koži, pišem v postelji. »Voščilni vlak« je sicer morda že odpeljal, vseeno pa se lepo priporočam uredništvu, da skuša najti temu drobcu kakšen kotek.

Po klancu pod zidom Gécovega Krtóvšča na severovzhodnem robu Koprive stopa sedem do osemleten deček proti Krepam. V robidovju zašumi, deček se brž skloni, pobere prvi kamen, ki mu pride pod roko, in ga zaluča med robido, kjer je videl nekaj švigniti. Že tisti hip zagleda na tleh v prahu krčevito premetavanje nečesa sivega. Kuščarici se je odtrgal rep, deček pa je bil prepričan, da bo živalca morala za dobljeno rano poginiti. Ker kuščarice ni našel nikjer – gotovo se je zavlekla v suhi zid – je deček skesano stekel proti domu. Pekla ga je vest, vendar se o svojem hudobnem dejanju ni upal črhiniti nikomur. Zakopal ga je globoko vase in tam ga je tiščalo, tiščalo kot kamen: UBIL SEM KUŠČARICO! (Tisti deček sem bil namreč sam ...)

Še sreča, da so kmalu za to mojo dogodivščino prišle na vrsto priprave na spoved. *Gospod* nam je pri nauku po svoje razložil vse (ali skoraj vse), kar je treba vedeti o grehah, da se jih v redu spoveš, majhnih, velikih in tudi tako imenovanih »smrtnih«.

Posebno ti zadnji so nam s skrivnostnim nabojem besede *smrt* delali največ preglavic in nam naganjali strah v kosti. Vsi drugi so bili zanemarljive malenkosti. Na primer to, da smo klatili orehe na »lèskem« (ljudskem = tujem) okoli Kaluž; da smo plezali na Urškino črešnjo za skromno pokušnjo, saj so bili sadeži drugod še kisli, čakanje pa je bilo tako neznansko težko; v dolini ob Gécovi Rovni je bilo po vahtih tako čudovito brskati po odpadlem listju in iskati sladke, mehke »néšpole« (da bi to bil greh – kje neki, saj smo z Gécovimi vendar bližnja žlahta!); pobirati sladke, méjene »rezkurže« v Rávniku, kjer so Križajevi – samo oni v vasi – imeli te vrste poldivje drevo, ki je vsako leto bogato rodilo ... Vse to in še marsikaj takega: sami majhni grehi! In tako lepo po vrsti smo kandidati za spoved vsak zase porazdelili svoje grehe po teži in velikosti, kakor naredi mati z zamesenimi hlebci testa na polici, kjer čakajo, kdaj jih bo na loparju premaknila v segreto krušno peč ...

Ampak pri meni se je zgodilo popolnoma drugače, proti vsem pričakovanjem. Ko sem prišel na vrsto, da se spovem, sem kajpada začel pri svojem najhujšem, smrtnem grehu! *Gospod* je najprej začuden prisluhnil in že zamomljal nekaj nerazumljivega, češ – ali se mar delam norca, kali?! Vse moje skrbne priprave na »sveto spoved« so se mi v hipu podrlle. Težko pričakovanje tiste tako pomembne prve spovedi, ki naj bi mi otroku prinesla olajšanje, se je namah sesulo v nič. Avtomatično sem odmolil predpisano mi pokoro, nekaj očenašev in češčenamarij, olajšanja pa nisem čutil prav nobenega. Tako kakor pred spovedjo sem se še zmerom imel za grešnika! Zdvomil sem nad vsem svetom, najprej nad *gospodom*, ki smo se ga bali in ga spoštovali, saj smo o njem večkrat slišali, da je »dohtar svetega pisma« (ne da bi razumeli, kaj to pomeni). Naj bo še tako učen, to bi že moral vedeti, da kuščarice ne smeš ubiti! Zakaj pa je potlej zapoved: PETA, NE UBIJAJ!

Ko je šla Marija (po koprivsko: »Māmka božje«) po svetu, bosa (tako kot smo bosci hodili mi!), je stopila na trn, ki se ji je zaril v stopalo. Srečala je kuščarja-zelenca in mu pokazala trn, da bi ji ga potegnil iz noge, pa se še zmenil ni ne zanjo ne za trn. Takrat je od nekod pristopicijlala kuščarica (po koprivsko: *kluščerca*), dosti bolj šibka in drobna od kuščarja (*kluščerje*), in se ponudila, da to naredi ona. Očitno mi je bilo, da učeni gospod ne ve vsega, kar dobro vejo naše matere, nunce, tete in strine: te pa svoje vedenje potlej znajo karseda slikovito in prepričljivo prenesti tudi na mladi rod. Med drugim: da kuščarja mirno in brez greha lahko pokončaš, le kuščarice nikar: nakopal bi si smrten greh!

Ob ti ponesrečeni spovedi je prišlo do mojega prvega verskega dvoma, še prej ko so me poslali naprej iz koprivske v latinsko šolo v Koper ...

\*

#### Vendar – *pod soncem nič novega!*

Na te svoje davne težave sem se spomnil ob branju pesnitve Mirèio (natisnjene 1858), katere avtorju, Fédéricu Mistralu, so sodobniki – posebno njegovi navdušeni rojaki – rekli »provansalski Homer, Vergil« ipd., švedska Akademija znanosti pa mu je zanjo leta 1904 prisodila – čeprav s precejšnjo zamudo – Nobelovo nagrado za literaturo. V 3. spevu, *Bratev zapredkov*, pri skupnem delu s sviloprejkami, čudaška Tavan-ka pripoveduje ženskam zgodbo o pastirju, ki se je strašno dolgo »motal daleč stran od sveta ... sredi svojih čred«; od bogve katere velike noči »ni nikjer ne v cerkvi ne v kapeli stal, pobegnile celo molitve so mu iz spomina!« In ko začuti, da se mu življenje počasi

izteka, »odpravi se na dolžno spoved dolgih let«. Ko pride do puščavnika »iz svojih rovt, prikloni se do tal«: –

»Brat, česa bi se rad obtožil?«  
menih mu de. Ojoj, potožil  
bi vam, kako nekoč je, o, hudo sem kriv,  
sred ovc frlela pastirička  
(pastirjem tako ljuba ptička),  
pa zmoči nisem znal hudička,  
pobral sem kamen, tresorepkico ubil.«

(F. Mistral – J. Moder, *Mireja*, 3. spev, 47. kitica, Ljubljana 1985, Nobelovci, 97)

V tukajšnji »spoved dolgih let« je (ali je vsaj prvotno bila) zelo verjetno vpletena – po ustnem izročilu – razlaga, zakaj je provansalska pastirička / tresorepka *zavarovana*, da je – podobno kot kraško kuščarico – ne smemo ubijati. Učeni menih tega ni vedel, stari pastir pa je morda le vedel za kakšno tradicionalno prepoved ubijanja te simpatične ptičke, ki tako slovenščina kakor provansalska premoreta zanjo precej lepih narečnih imen; lahko pa bi bil preprosto podlegel skušnjavi in ubil nedolžno živalco, »pastirjem tako ljubo« (tako slovenska »pastirička«, kakor provansalski *gala-pastre* dopuščata besedno igro z imeni pastirica – *pastir*), kar ga je potlej nagnalo k spovedi.

Verjetnost, da je tudi tu spoved sama motiv, zrasel iz folklore, je potrjena še s tem, da se takoj na spoved navezuje motiv plašča, ki ga pastir obesi na sončni žarek, kakor da je le-ta navaden drog. V nam (prostorsko) bližjem izročilu je na sončne žarke obešeni plašč pričujoč v legendi o pičanskem škofu Niceforu, ki gre na zagovor k oglejskemu patrijarhu (gl. Loški razgledi 37, 1987, str. 167).

Ampak to je že druga zgodba, v Provansi kontaminirana s splošno, življenjsko spovedjo, pri kraški prvi spovedi pa o nji ni sledu.

### Summary

#### Similar Confessions from the Karst Region and from Provence

In his article the author describes an event from his early youth when he injured a lizard and, believing that he had killed it, felt the weight of mortal sin. Since according to a legend it was a lizard who had extracted a thorn from Mary's foot it was forbidden to kill lizards. The author was offended that after his confession the local priest, who was not familiar with the legend, did not consider this act as sin.

The author has found a similar motif in "Mirèio," a poem by Provence poet Mistral. In the poem a shepherd confesses his sin of killing a wagtail. Tying the motif connected with the legend to his own childhood experience the author presumes that this motif originated from folk tradition.



*Zmaga Kumer pri terenskem delu na Gornjem Seniku v Porabju, 6. 3. 1970. – Foto arhiv GNI*



---

Marija Stanonik  
»Peli so jih mati moja ...«

---

*Prispevek je zamišljen kot oris pevske kulture v 20. stoletju v žirovski kotlini, na stičišču alpskega, dinarskega in sredozemskega sveta, in to na podlagi pisanih, ustnih in literariziranih virov. Najzaneslivejši so podatki o pevskem repertoarju.*

*Based on written, oral and literary sources, the article deals with the 20<sup>th</sup> century singing culture of the Žiri basin. The area around Žiri represents a juncture of the Alpine, the Dinaric and the Mediterranean regions. The most reliable data in the article is that on the singing repertory of the area.*

### Uvod

Po zaslugi rokopisa *Kratek opis župnije (lokalije) lučinske v zemljepisnem, zgodovinskem, gospodarstvenem ter običajnem oziru*, Antona Dolinarja se je ohranil enkratni dokument o tem, od kod izvira lepo petje: »**O povodnih in morskih deklicah** pripoveduje se veliko. Ti neki **nezmenjeno lepo pojo in viže delajo, vse viže, ki se pojo v cerkvi ali drugod dobô se le od njih.** (Podčrtala ms) *Od tod meni tedaj priprosto ljudstvo, da pridejo napevi, in o umetniških skladateljih bležo le malo ve ali pa nič. Deklice te so v sprednji del života ženske, v zadnji konec pa ribe, sila lepe, vabljuje in zapeljive, plavajo ročno sem pa tje po vodi, spletajo in češejo si zlate ali pa zelene vlase, pa pojó tako lepo in mično, da človeka kar opanajo in omamijo* (Pač sirene v grški in rimski basnosti).<sup>1</sup> Avtor jo je - glede na zadnji stavek - dobro pogodil, od kod izvira taka miselnost. Prav neverjetno je, kako trdoživo se je ohranila mitična tradicija tudi v tej zvezi prav do praga 20. stoletja. Če so si v Lučinah, sosesčini Žirov, tako pojasnjevali ubrano petje, je prav mogoče, da taka razlaga tudi Žirovcem ni bila tuja.

Članek ni zamišljen kot monografska obdelava naslovne problematike, saj bi za to rabil veliko več gradiva in poznavalske prodornosti, za kar pa nimam pogojev; a ljubo mi bo, če bo dobrohotno sprejet kot droben prispevek slovenski glasbeni folkloristiki.

---

<sup>1</sup> Marija Stanonik, Antona Dolinarja opis lučinske krajine iz leta 1870, Loški razgledi 31 (Škofja Loka 1984), str. 156.

## I. Kontekst, tekstura

Predstavo o tem si je mogoče ustvariti na podlagi pisanih virov in terenskih podatkov. Kljub temu da po sili razmer razpolagam z minimalnimi, upam, da omogočajo po eni strani razbrati strukturo organiziranega prizadevanja za petje in glasbeno kulturo sploh med širšimi sloji na slovenskih tleh v prvi polovici 20. stoletja, kakor tudi, kako je odmevalo v obmejnem kraju, kot so bile v obdobju med I. in II. svetovno vojno Žiri, in po drugi slutnjo o petju, ki ni podrejeno vnaprej danim pravilom, a se vendarle ravna po njemu lastnih zakonitostih.

### 1. Pesmarice in drugi pripomočki za petje

Samo sedem enot je - vse zapuščina iz ene hiše! - vendar je na njihovi podlagi mogoče presenetljivo nazorno podatki kronološki prerez ne toliko slovenske glasbene kolikor družbeno politične zgodovine.

a) Prva pesmarica je očitno torzo. Manjka ji naslovnica in spredaj 34 strani, teče do 172. strani, druge naprej pa ji spet manjkajo. Kateri hiši je pripadala, se dá ugotoviti iz krepkega podpisa<sup>2</sup> na 62. strani. Na 69. strani pa je nekdo s tintnim svinčnikom zapisal Demšar Marjana. Kar bi kdo na 142. strani utegnil imeti zgolj za otroško igračkanje, ki seveda v tako knjigo ne sodi, je s svinčnikom narisano vzorček za »žur« s »kiticami«,<sup>3</sup> in to dodatno omogoča presojati, iz kakšnega okolja izhaja. Vse to kaže, da so jo otroci imeli precej v rokah in je verjetno zato tako razdrapana. A morda so jim prav zato pesmi v njej postale domače in ljube. Primerjava z ohranjenimi izvodi<sup>4</sup> kaže, da gre za staro **Aljaževo ali mohorsko pesmarico** iz časa stare Avstrije, iz leta 1896. Pesmarica vsebuje pesmi, ki vabijo k petju (Opomin k petju),<sup>5</sup> dvigajo slovenski ponos in zavest (Triglav, Peričnik, Slavčeku, Pod lipo),<sup>6</sup> gojijo domoljubje (Popotnikova pesem),<sup>7</sup> krepijo slovansko zavezo (Složno, Slovan),<sup>8</sup> opozarjajo na pokrajinsko pisanost in zgodovinsko poslanstvo slovenskih pokrajin (Pesem koroških Slovencev, Dolenjska, Dolenjska zdravica),<sup>9</sup> gojijo obrambni pogum (Sabljica, Klic na boj, Na straži),<sup>10</sup> sočutje (Sirota),<sup>11</sup> krepijo zdravje (Planinska)<sup>12</sup> in pozitivno gledanje na kmečko delo (Mlatič, Mlatiči, Zadovoljni Kranjec),<sup>13</sup> strežejo ljubezenskemu razpoloženju (Serenada),<sup>14</sup> vabijo k umirjenosti (Večerna),<sup>15</sup> se dobrikajo lovcem (Lovska),<sup>16</sup> želijo služiti prazničnemu in trpkemu razpoloženju (Pozdrav, Nagrobnica),<sup>17</sup> itd. Vse to kaže, da si je pesmarica zadala nalogo glasbeno izobrazevati vedoželjne uporabnike in prav tako etično vplivati na

<sup>2</sup> Demšar Anton; besede poleg pa ne znam prebrati.

<sup>3</sup> »Žur« in »kitice« sta terminološka čipkarska izraza.

<sup>4</sup> Knjižnica v GNI; ZRC SAZU, Ljubljana. Za pomoč se zahvaljujem dr. Zmagi Kumer.

<sup>5</sup> N. d., št. 32.

<sup>6</sup> N. d., št. 9, 10, 29, 30.

<sup>7</sup> N. d., št. 12.

<sup>8</sup> N. d., št. 18, 24.

<sup>9</sup> N. d., št. 31, 22, 23.

<sup>10</sup> N. d., št. 13, 19, 25.

<sup>11</sup> N. d., št. 11.

<sup>12</sup> N. d., št. 14.

<sup>13</sup> N. d., št. 15, 16, 17.

<sup>14</sup> N. d., št. 20.

<sup>15</sup> N. d., št. 21.

<sup>16</sup> N. d., št. 27.

<sup>17</sup> N. d., št. 28, 31.

njihovega duhá. Tudi na tem polju se vidi, kako veliko poslanstvo je opravljala nekdanja Mohorjeva družba pri našem narodu, zlasti na podeželju. Če ta pesmarica predstavlja, kakor bi danes dejali: civilno družbo, zastopa naslednja cerkveno petje. Tudi to je izdala Mohorjeva družba<sup>18</sup> in gotovo je to edini vzrok, da je prišla tudi pod streho preprostih kmečkih in bajtarskih hiš tudi v Žireh.

b) Kronološko je druga na vrsti cerkvena pesmarica iz leta 1902 z naslovom **Cecilija**. Knjiga izraža presenetljivo dvojnost. Po eni strani se kaže do nje velika skrb, saj je dodatno, ročno vezana v trde platnice, kar se vidi iz papirja, ki ne ustreza vsebini. Zato knjiga nima naslovnice, ampak gre za neko reklamo, ki očitno ponuja oblačila in na hrbtni strani piše: »Najnižje cene! Toda hrbitišče in vsi štirje robovi platnic pesmarice so še dodatno zavarovani s ščitki rumene barve. Po drugi strani listi po robovih niti niso vsi razrezani - kot da je knjigovez to pozabil storiti! - Obsega 157 strani in vsebuje po vrsti: I. Obhajilne pesmi, II. Marijine pesmi, III. Pesmi k svetnikom, IV. Razne pesmi. Morda si njeni uporabniki tudi zaradi svete vsebine niso upali na roke rezati posameznih avtorskih pôl, kjer pa to je, knjiga ni v škodo. Pesmarica kot taka (lahko) simbolizira življenjsko povezanost naših prednikov s Cerkvijo.

c) Zbirko pripovednih pesmi **Mlada Zora**<sup>19</sup> je izbral in uredil France Bevk. Izšla je v Gorici 1924. leta.<sup>20</sup> Naslovno stran je narisal Maksim Gaspari. Vendar je izvod, ki ga imam na razpolago zanjo prikrajšan. Na zadnji strani je Bevkov pripis, ki pojasnjuje, kako je do knjige prišlo. Pomenljiv je zadnji stavek: *Kljub hibam, ki jih ima morebiti ta knjiga, upam, da bo v polni meri ustrezala svojemu namenu: požitivni slovenske narodne pripovedne pesmi in naše zavesti.*<sup>21</sup> Avtor je bil previden. Knjiga je izšla že pod porajajočim se italijanskim fašizmom, zato je pridevnik »slovenske narodne« postavljal tako daleč od »zavesti«, da mu cenzura ni mogla očitati lojalnosti do države, toda slovensko čuteči bralec je seveda lahko zelo dobro razumel, da se njegova želja nanaša predvsem nanjo. Naslov zbirke Mlada Zora, pisano vse z velikimi črkami, je mogoče razumeti kot upanje za primorske Slovence, da se jim vendarle svita zora, upanje na rešitev.

Na notranji naslovni strani je komaj viden okrogel žig: *Marijina družba v Žireh*. Da je knjiga prišla v žirovsko knjižnico Marijine družbe, je dokaz več, da so se Žirovci zavedali svojega obmejnega položaja. Iz pisanja Ivana Potočnika<sup>22</sup> se vidi, kako so Žirovci trpeli zaradi nasilne meje v njihovi bližini, saj jim ni ostalo skrito, koliko gorja je prinesla rojakom izza nje. Drugi žig Franc Kosmač,<sup>23</sup> pa nakazuje, da je utegnila knjiga priti v Zabrežnik od sorodnikov na Vodica v Mrzlem Vrhu, ki je bil tedaj že onstran meje, pod Italijo in so še kljub temu kolikor mogoče ohranjali medsebojne stike. Razen omenjene tragične note, ki jo ta zbirka vsebuje s svojim izidom samim, se novo obdobje slovenske zgodovine kaže iz nje tudi v tem, da je v njej najti otroško oblikovan podpis: Demšar Matija,<sup>24</sup> in to v cirilici. To v tukajšnjem okviru simbolično pomeni,

<sup>18</sup> Cecilija (Cerkvena pesmarica, II del) II. popravljeni natis. Uredil Anton F o e r s t e r. Izdala in založila Družba sv. Mohorja v Celovcu, Celovec 1902. Natisnila tiskarna Družbe sv. Mohorja.

<sup>19</sup> Mlada Zora (Narodne pripovedne pesmi), Izbral in priredil France Bevk, Gorica 1924. Izdala goriška matica v VI. letu. Tiskala in založila Narodna tiskarna.

<sup>20</sup> VI. leto pomeni štetje od nastopa italijanske fašistične oblasti, z Mussolinijem na čelu.

<sup>21</sup> Mlada Zora, str. 93.

<sup>22</sup> Ivan Potočnik, Njegove zapiske hranijo njegovi potomci.

<sup>23</sup> Enak žig, komaj viden, je tudi na str. 77.

<sup>24</sup> Mlada Zora, str. 78.

da gre za obdobje prve Jugoslavije. Slovenci so prestopili iz srednjevropsko germanškega v civilizacijsko drug - južnoslovanski (balkanski) kulturni krog.

Ta Bevkova zbirka je očitno vmesna faza v oblikovanju železnega repertoarja pri-povednih pesmi v današnjih zbirkah, saj vsebuje, po vrsti: *Mlada Zora*, *Lepa Vida*, *Kralj Matjaž in Alenčica*, *Pegam in Lambergar*, *Mlada Breda*, *Lavdon*, *Desetnica*, *Ravbar*, *Rožlin in Verjanko*, *Mrtvec pride po dekle*, *Zarika in Solnčica*, *Godec pred peklom*, *Neusmiljeni grof*. Poleg njih pa še: *Sirota Jerica*, *Nesrečni lovec*, je v njej tudi nekaj popolnoma neznanih, npr. *Kralj - Matjaževa smrt*, *Mornar*, *Začaran kraljič*, *Spanjšice*, *Ugrabljena mlinarjeva hči*, *Žena je umrla*, *Mladi Hlevar*, *Sveta Barbara*, *Skesan hudodelec*, *Fantič gre od maše*, *Žalostna usoda treh sinov*, *Cigani*, *Sestra zastropila brata*, *Sinko Vanko*, *Pogubljena nevesta*, *Trdosrčna deklica*, *Hudičeva nevesta*, *Tri sestre omožene*, *Zvesta deklica*, *Smrt in mlinar*, *Ptica svarilka*, *Lisica in petelin*, *Medvedova svatba*, *Komar in muha*. Nekatere od njih imajo drugačne naslove, kakor smo jih vajeni danes, preveriti pa bi bilo treba, koliko gre za različice in redakcijske razlike med njimi.

č) **Prepevajte!**<sup>25</sup> Zbirko narodnih in drugih domačih pesmi za ljudsko petje je izšla leta 1928 že drugič in jo je izdala in založila 'Sveta vojska'. Kdo jo je uredil, ni nikjer navedeno.

Že ime založnika<sup>26</sup> upravičuje iz uvoda posneti, da je bil njegov namen enak, kakor so ga imele že nekatere druge podobne zbirke od Matija Ahacla in Antona Martina Slomška naprej. <sup>27</sup> »Kajti ni vse dobro, kar je narodno.«<sup>28</sup> ... Vsaka lepa pesem človeka pošteno zabava, mu srce razveseljuje, značaj blaži, duha dviga. Ljudje, ki ljubijo lepo petje, niso hudobnega srca. Pošteno petje odvrača ljudi od slabega, izpodriva nespodobne šale, grde kvante, odganja nespodobne misli, srce navdaja z blagimi občutki. Kjer bodo peli, ne bodo kleli, ne kvantali in opravljali. Naj bi posebno naši fantje radi prepevali iz te pesmarice - namesto kosmatih in umazanih, ki srca le posurovljajo! V domači hiši, v društveni dvorani, na vasi, na polju, v gozdu in tudi v kosarni naj se glasi in odmeva lepa domača pesem! Povedati pa moramo, da ni bilo lahko zbrati tolikega števila samih neoporečnih pesmi, ki se lahko dajo vsakemu in vsaki v roke. Napevi tukaj natisnjenih pesmi so večinoma znani. Le besedila ne znate, ali ga znate zelo pomankljivo. Komaj začnete peti, morate že nehati, ker besedi zmanjka. Zato imate tukaj besedilo. Nekaj pesmi je pa manj znanih. Pri teh je večinoma naveden vir, kje se lahko dobi napev. Poleg narodnih imate tudi nekaj umetnih, a že zelo znanih, udomačenih pesmi. Pri teh ni povedano, kje se dobi napev, ker je splošno znan. Večinoma so vzete iz Aljaževe »Slovenske pesmarice«, izdane od Družbe sv. Mohorja, I. in II. zvezek...<sup>29</sup> Iz uvoda se vidi, da je imel izdajatelj namen dati pevcem v roke zbirko pesmi, ki so po njegovih merilih spodobne in ne žalijo rahločutnega estetskega in etičnega čuta. Zbirka ima potemtakem poleg glasbene tudi vzgojni cilj. Vsebuje 170 pesmi, ki so urejene po razdelkih: 1. Veselje in žalost; 2. Fantovske in

<sup>25</sup> Prepevajte! (Zbirka narodnih in drugih domačih pesmi za ljudsko petje), 2. izdaja, v Ljubljani in Mariboru 1928, Izdala in založila 'Sveta vojska', tiskala tiskarna sv. Cirila v Mariboru.

<sup>26</sup> Nič ne vem, kaj je bil pravzaprav njegov cilj sicer!

<sup>27</sup> Koroške in štajerske PESMI. Enokoljko popravljene in na novo zložene. Na svetlo dal Matija Ahacel, Celovec 1852.

<sup>28</sup> Prepevajte! Zbirka narodnih in drugih domačih pesmi za ljudsko petje. 2. izdaja, v Ljubljani in Mariboru 1928, 3.

<sup>29</sup> Prepevajte! Zbirka narodnih in drugih domačih pesmi za ljudsko petje. 2. izdaja, v Ljubljani in Mariboru 1928, 3-4.

dekliške; 3. Domoljubne; 4. Lepota narave; 5. Razne; 6. Šaljive. Na koncu je njihovo kazalo tudi po abecedi.

d) **Pevska vadnica**<sup>30</sup> iz leta 1951 v tem okolju se zdi presenečenje. To si je mogoče razložiti le s tem, da je bila šolska knjiga za nižjo gimnazijo, ki je ta čas, kakor pač tudi drugo, obstajala v Žireh. V uvodu piše: Pevska vadnica vsebuje nekoliko več tvarine, kakor je predpisuje učni načrt. To je potrebno zaradi razumljivosti posameznih poglavij, pa tudi zato, da jo bodo s pridom uporabljali tisti učenci, ki sodelujejo pri šolskih zborih in orkestrih. Tvarina ni razdrobljena kakor v učnem načrtu za nižje gimnazije, ampak strnjena v večja poglavja. S tem omogočimo učencem pregled nad tvarino in jim prihranimo listanje in iskanje po knjigi. Ker manjka primerne šolske pemaparice, so besedilu dodane enoglasne in dvoglasne pesmi, deloma z lažjo klavirsko spremljavo, ki imajo namen utrjevati obravnavano tvarino.<sup>31</sup>

e) Zadnja zbirka v tej seriji že kaže novega duha in časa. Kako je prišla k hiši, je težko reči. Najverjetneje prek šole ali kake družbeno politične akcije. Žal ji manjka naslovnica, tako da ni mogoče reči, kdaj in kje je izšla, vsekakor kmalu po drugi svetovni vojni, saj se iz kazala vidi, da še pred Informburojem: *Naprej, Himna Sovjetske Zveze, Angleška himna, Himna Združenih držav Amerike, Hej Slovani, Hej Slovani (nova prireditev), Marseljeza, Internacionala, Tovariš Tito, Komandant Stane, Hej brigade, Bilečanka, Naglo puške smo zgrabili, Po dolinah in po gorah, Nabrusimo kose, Bratje, le k soncu*.<sup>32</sup> Skratka, gre za zbirko revolucionarnih in partizanski pesmi. Njihov namen je bil tudi ta, da bi nadomestila stare ljudske pesmi. Vseh je 56 in med njimi so tudi take, ki so res postale del njihovega repertoarja, npr. *Na oknu glej obrazek bled, Prečuden cvet je v grapi črni, Stoji tam v gori partizan, Za vasjo je čredo pasla*.<sup>33</sup>

f) **Venček ljudskih pripovednih pesmi**<sup>34</sup> je izbral, uvod vanj in opombe k pesmim napisal Jože Gregorič in je izšla 1956 v Celju, kar pomeni, da ji je botrovala Mohorjeva. Medtem ko ima spredaj omenjena Bevkova zbirka 38 pripovednih pesmi, je v tukajšnji uvrščenih 29, in sicer z naslovi. O zakonu pojoča ptica, Romar svetega Jakoba Komposteljskega, Gospod Baroda, Galjot, Dražji je brat od ljubega, Sirota Jerica, Rejenka, Desetnica, Mlada Breda, Zarika in Sončica, Mlada Vida,<sup>35</sup> Lepa Vida, Ugrabljen žena ne sme obiskati matere, V deveto deželo omožena, Kralj Matjaž in Alenčica, Kralj Matjaž rešen iz turške ječe, Mlada Zora, Alenčica, sestra Gregčeva, Pegam in Lambergar, Rošlin in Verjanko, Neusmiljena gospoda, Graščak strelja v razpelo, Maverca čudovita kravica,<sup>36</sup> Županja hči in grajski gospod, Graščakinja zakolje majarici sinka,<sup>37</sup> Graščakov vrtnar, Spanjščice, Bolna ljubica umrje, Nesrečni lovec. Gregorič je razen treh pesmi vse prevzel iz Štrekcljeve zbirke, a jim pri tem dodal lastne izvirne opombe. Knjiga je tudi prikupno ilustrirana,<sup>38</sup> da je bila v času družbene sivine prava poživit

<sup>30</sup> Pevska vadnica (ponatis). Sestavil uredniški odbor. Odobrilo Ministrstvo za prosveto za uporabo na srednjih šolah, 1949. Ljubljana 1951.

<sup>31</sup> Uvod, Pevska vadnica (ponatis), Ljubljana 1951, 3.

<sup>32</sup> Naslov?, 3–19.

<sup>33</sup> Naslov?, 13, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 31, 47, 56.

<sup>34</sup> Venček ljudskih pripovednih pesmi. Izbral, uvod in opombe napisal Jože Gregorič, Celje 1956, kar pomeni, da je izšel pri Mohorjevi, in to kot redna knjiga za ude Mohorjeve družbe.

<sup>35</sup> Joža Glonar, Stare žalostne. ...Prim. Venček, 108.

<sup>36</sup> Joža Glonar, Stare žalostne. ...Prim. Venček, 121.

<sup>37</sup> Joža Glonar, Stare žalostne. ...Prim. Venček, 123.

<sup>38</sup> Ilustriral in opremil jo je Ivan Pengov.



za mohorskega bralca in neke vrste blažilo njegovim ranam, ki jih mnogokateri od njih ni smel in mogel javno celiti. Primerjava vsebine z Bevkovo bi pokazala, na katerih temeljih stoji antološka izbira slovenske pripovedne pesmi in katere temeljno ogrodje le bolj ali manj slikovito dopolnjujejo.

Število sedem je v slovstveni folklori simbolično. Navedenih sedem publikacij, ki so vsaj na videz bolj zašle v »domačijo za bregom«, kot da bi se njeni prebivalci za to posebej potrudili, in se ohranile v njej spet bolj po naključju kot ne, zares simbolično odseva velikanske družbene spremembe, ki jih je preстал slovenski narod v 20. stoletju kot skupnost. Skoznje smo ugledali družbene razmere, v katerih se je posredovala glasbena kultura v prvi polovici 20. stoletja, kar je pustilo svoj pečat tudi na Žirovskem.

## 2. Viri iz življenja

Družbeno razsežnost konteksta in napor šolanih glasbenikov za petje po novem je bilo mogoče zarisati s pomočjo pisanih virov, neposredno resničnost življenja ljudske pesmi v Žireh pa lahko zaslutimo iz naslednjih izjav.

a) **Skladatelj**, organist in pedagog Anton Jobst je prišel v Žiri leta 1912. »V Žiri smo se takrat vozili s poštnim vozom 6 ur po stari, slabi cesti. Hiše v Žireh so stale od Dobračeve do Žirov samo ob cesti in bi s takimi spremembami od takrat Žiri sploh več ne spoznal<sup>39</sup>. V vsaki hiši je bil čevljarški mojster z nekaj pomočniki in *se je pozno v noč slišalo nabijanje čevljarškega kladiva vmes pa klekljanje čipkaric... Tudi kakšna lepa narodna pesem se je slišala pozno v noč z vmesnimi šalami.*<sup>40</sup> Pozoren bralec lahko opazi, kako je skladatelj do zadnjega ostalo v ušesih to, kar je na mladega,<sup>41</sup> komaj osemnajstletnega organista najbolj učinkovalo. To so slušni vtisi: *»nabijanje čevljarškega kladiva, vmes pa klekljanje čipkaric... Tudi kakšna lepa narodna pesem.»*

b) **Pevke/pevci**: *»Peli smo tudi take, ki še vedeli nismo, kaj pomenijo: »Tista, Tam doli po polju pa hodi nekdo, in cvetje potrgal... Kaj smo vedeli, kaj to pomeni... da jo je zapeljal. Kar zevali<sup>42</sup> smo tja v en dan. S Pepo Graparsko<sup>43</sup> sva se prav vzeli.<sup>44</sup> Tisto, [n.pr.] Ko psi zalajajo. Mati je zelo dobro pela. Vedno je dejala: eden mora čez'.<sup>45</sup> »Ko*

<sup>39</sup> A. Jobst hoče reči, da so se od takrat Žiri tako so se spremenile, da nekdanjih Žirov danes sploh ni več mogoče prepoznati.

<sup>40</sup> Fotokopija Jobstovega rokopisa; brez naslova in ne vem, za kakšen namen. Po pisavi se vidi, da je moral biti njegov avtor že visoko v letih. - Prejkone mi ga je posredoval mag. Franc Križnar, muzikolog, avtor monografije o Antonu Jobstu (Ljubljana 1990).

<sup>41</sup> »V Žir sem prišel kot mladenič septembra l. 1912 in bo poteklo kmalu 70 let, odkar sem v Žireh kot organist, pevovodja, učitelj glasbe itd. Vmes sem tudi komponiral in je izšla moja prva pesem v tisku leta 1913. Fotokopija Jobstovega rokopisa; brez naslova in ne vem, za kakšen namen. Po pisavi se vidi, da je moral biti njegov avtor že visoko v letih. - Prejkone mi ga je posredoval mag. Franc Križnar, muzikolog, avtor monografije o Antonu Jobstu (Ljubljana 1990).

<sup>42</sup> »zevali« = peli, Mama hoče reči, da so peli kar tja v tri dni, ne da bi pomislili, kaj v resnici pripoveduje besedilo.

<sup>43</sup> Jožefa Tolar, por. Jezeršek, Selo.

<sup>44</sup> »...sva se prav vzeli« = sta šla njuna glasova dobro skupaj, sta peli ubrano. Mama je res zelo lepo pela. Imela je zelo lep glas. V spominu mi je ostal predvsem iz cerkve. Še danes mi je žal, da je prehitro odjenjala, ko je naju s sestro Milko hotela naučiti peti, tako kot je bila sama vajena, pa ji nisva sledili, preprosto je nisva razumeli, kaj hoče. Spominjam se enega takih primerov na njivi, ko smo pleli, ne vem več kaj: krompir, koruzo ali korenje.

<sup>45</sup> Marija Demšar (Zabrežnik) = mama Marija Stanonik, Dobračeva, 17. 8. 1985.

<sup>46</sup> Franciška Arh (roj. Demšar), povedala mi, 22. 11. 1987.



*smo začeli dremati* [pri klekljanju], *smo začeli pa peti*«. Matija Demšar je nagajal sestri Franci, »ker mu ni znala pravilno peti: *Franca ima zeleno vižico*«.46

V Žireh je bilo največ možnosti za petje gotovo ravno pri klekljanju. Iz izjave se vidi, da to ni bila zgolj zabava, ampak je imela pesem zelo praktično funkcijo: preganjati spanec pri delu pozno v noč. Če še pomislimo, da je to natančno delo potekalo ob slabi svetlobi, na petrolej in karbid in marsikje ob pičli prehrani, je bilo vzdrževanje morale s pesmijo še toliko bolj dobrodošlo. Še dolgo po drugi svetovni vojni, tja v šestdeseta leta se je ob klekljanju veliko prepevalo vseh vrst pesmi in pri tem so nastajale tudi priložnostne variante, ki so med določenimi skupinami klekljaric postale stalne, tradicionalne.

c) **Vaški originali.** Ob težavah s hidrocentralo na Fužinah<sup>47</sup> leta 1925 so tudi pri Jureču v Brekovicah sočustvovali s prizadetimi in hoteli pomagati: »Tedad sta prišla v hišo Ivan Kavčič (Petron) in župnik Josip Logar ter prosila za posojilo, s katerim bi se rešili iz težav, ki so nastale potem, ko je voda odnesla jéz. ... *Ob njunem obisku je bilo v gostilni še nekaj gostov, med njimi tudi tisti Tinik, ki je izdeloval svetnike in razpela. Ko je spil nekaj žganja, je začel peti: 'je kuharica mlada, ma fajmoštra rada, kaplan pa mora bit sam...' Očetu in materi se to seveda ni slišalo in oče je Tinika na rokah odnesel iz gostilne na dvorišče*«.48 Z enakimi besedami so dražili kaplana Antona Skubica.<sup>49</sup> Kar sam je v cerkvi povedal, da so mu peli podoknico: *»Kuharca mlada / ima fajmoštra rada, / kaplan, kaplan / pa mora bit' sam*«.50

Tako imamo registrirana dva konkretna primera za uporabo ene in iste zbadljivke v istem okolju.

»Končno je le prišlo težko pričakovano majenje turščice. Andraža so vselej poslali na podstrežje, da je obešal omajene češarke za zimsko sušenje. Dolinarju ni upal oporekati. Otroci, domači in Bajtni so pridno odnašali češarke in hiša se je hitro praznila ob številnih majevcih. *Oglasila se je pesem deklet in vmes je brundal Drejcev mogočni bas. Andraž je tam gor na podstrežju le včasih ujel drobne glasove*. Po tistem je preklinjal Dolinarja, še bolj majevce, ki ga niso sprejeli medse.... Končno je bil velik kup zrele turščice ugnan in majevci so se oddahnili. Dekleta so pometla pod in pripravila mizo za večerjo. Dolinarica in dekla Katra sta ves večer pripravljali potice, orehove štruklje in mlečno kašo, Dolinar pa je iz kleti prinesel steklenico domačega žganja in velikan-sko pletenko svežega jabolčnega mošta. Majevci so pretegnili otrdele ude in počasi posedli k mizi. *Dekleta so spet zapela in Drejc je z basom poprijemal... Pesem v hiši je utihnila*«.51

Seveda je bilo nekdanj tudi pri kmečkih opravilih za petje dosti priložnosti. Prislovno ličkanje koruze v tej zvezi je našlo svoje mesto v žirovskem literarjenju, ki pa ni fiktivno, ampak ima zaledje v življenjskih dejstvih: dogodkih in osebah.

<sup>47</sup> Prim. Marija Stanonik, Žirovska tragedija (O prvi elektriki in še o čem v Žireh), Loški razgledi 27 (Škofja Loka 1980), str. 151-171.

<sup>48</sup> Rado Jurca, Zgodba o Jurečevih, Žirovski občasniki 12 (Žiri 1992), št. 18, 101: »Pozneje mi je večkrat, ko sva kramljala ob delu, omenil, da je naredil napako, ker ni raje odnesel katerega od onih dveh, ki sta prišla po denar; ta bi tako ostal pri hiši.

<sup>49</sup> G. Anton Skubic je bil za kaplana v Žireh. Prim. Žirovsko župnijsko kroniko.

<sup>50</sup> Pesem je daljša, vendar le to kitico je povedal v cerkvi Anton Skubic, kaplan v Žireh, da so mu peli podoknico. Informator: ata, Franc Stanonik, 20. sept. 1981.

<sup>51</sup> Jože Peternej - Mausar, Kratar in Dolinici, Ljubljana 1983, str. 101, 102.

č) **Otroci.** Še na eno pomembno okoliščino je treba tu opozoriti. V letih, ko je bilo zelo razširjeno nabiranje borovnic, je bilo vsaj pri določenih skupinah otrok pri tem delikatnem opravilu veliko petja. Vzeli so za igro, da so se po vrsti izmenjevali s predlogi, katero pesem bi zapeli, praviloma táko, ki so jo znali vsi skupaj ali vsaj večina, drugi pa so se jo lahko tako mimogrede naučili. Tako so prepeli veliko pesmi, morda vse, ki so se jih trenutno domislili, dokler jih pač delo samo ni nagnilo, da so spet razpršili vsak po svoje. To je bilo dvakrat koristno: prvič je bilo bolj kratkočasno, bilo pa je tudi koristno, saj pri petju borovnic niso mogli zobati. Vem pa tudi za primer, ko sta dve sestri zmeraj peli po poti, ko sta se zvečer že napol v temi vračali iz gozda z nabiranja borovnic. Kaj ju je nagibalo k temu? Zavračanje nelagodnih misli v strahu pred temo ali gozdni živalmi, ki sta jih s svojima glasovoma tako rekoč preganjali s poti, potrjevanje sestrške zaveze v skupnih naporih prestanega dne. Težko je reči. Danes se le čudim, kako sta mogli ob težkem tovoru, utrujeni po celodnevem »sihtu«, gredoč po kameniti poti zraven še peti. To zmore samo mladost!<sup>52</sup>

Tako je orisan kontekst petja na Žirovskem - tako s strani udeleženih oseb v njem kot zunanjih opazovalcev. Diferencirane so po izobrazbi, družbenem položaju in starosti. Iz kronološko podanih primerov se lepo vidi, kako je tudi tod domača pesem izgubljala svoje težišče in se selila k otrokom, kar je eno od znamenj propadanja posameznega folklornega pojava. Prikazane so tudi tiste okoliščine, ki so bile do nedavna specifične za Žirovsko kotlino, in funkcija posameznih vrst pesmi.

## II. Tekst - Pevski repertoar na Žirovskem

Pregled Štrekcljevih Slovenskih narodnih pesmi<sup>53</sup> je pokazal, da bi se dalo najti k objavljenim pesmim v njegovi impozantni zbirki v Žireh okrog sto (100) različic, in sicer: pri št. 970, 971, 1136, 1224 sl., 1368 sl, 1484, 1589–1591 1638, 1722, 1897, 2242, 2351, 2404, 2655 sl, 2685, 2732, 2787 3400, 3809, 4003, 4100, 4383, 4434 ali 4439, 4450, 4761, 4891, 5043, 5131, 5143, 5979, 6056 sl., 6084, 6250, 6516, 6641, 6968, 7073, 7289, 7480, 7481, 7502-7511, 7551, 7610, 7618, 7663, 7664, 7665, 7666, 7678-7685, 7869, 7939, 8025, 8255, 8264, 8265, 8290, 8292, 8293, 8331, 8440, 8484, 8498 8528, 8636-8637, 8643, 8649, 8651, 8672, 8677.<sup>54</sup>

Razen tega jih sama poznam okrog 120.<sup>55</sup>

### 1. Prestrežena besedila s terena

*»Vem jih dost, sam tu ne vem, a bom sprauu kešna skuz, tak, de ne bi sprauu več jih ukap.«* Tako je (v žirovskem govoru) dejal osemdesetletni kmet Tomaž Kavčič.<sup>56</sup> Hotel je reči: Dosti jih vem, samo tega ne vem, ali bom povedal katero do konca, ne da bi pomešal med seboj besedila različnih.

#### a) Pripovedna pesem

z motivom Lavdona in s slovansko primero:

*Vsi cesarji in kralji skup se zbrali,  
sodbo ostro so držali in tole spoznali:*

<sup>52</sup> Avtopsija.

<sup>53</sup> Karel Štrekelj, Slovenske narodne pesmi I–IV, Ljubljana 1895–1923.

<sup>54</sup> To analizo sem opravila poleti 1996 spotoma, ko sem prebrala celega Štrekclja zaradi neke druge teme.

<sup>55</sup> Gl. terenski dnevnik s Koroške, Slovenski narodopisni inštitut Urbana Jarnika, Celovec / Slovenische ethnologische Institut Urban Jarnik, Klagenuf, 5–17. julij 1999.

<sup>56</sup> Tomaž Kavčič (roj. 1896), kmet, Ledinica pri Žireh, 27. 4.1976.

*Turk, velika nesnaga,  
izgint mora izpred našga praga.  
Več ne sme kristjanov dreti,  
Bosna se mu mora vzeti.  
Naš prijatelj Avstrijan  
je za to dovolj močan.  
On korajžo ima, ljudi,  
pismo pisati veli:*

*V Trst, na Kranjsko Kunov roj,  
naj pripravi se na boj.*

*Kunovci so pismo brali,  
od veselja poskakali:*

*Hop, poskusil boš Turčin,  
kaj je kranjske zemlje sin.  
Al' prišel mene si častil,  
al' prišel mene veselit?*

*Nisem prišel tebe ne častil,  
nisem prišel tud' zajcev ne lovit.*

*Svinčene zrne pokajo,  
se Turki z grada vračajo,  
cesarske bombe mečejo.*

*Lej, kako mogočen Laudan je,  
premagal vse sovražnike.  
Dokler beli grad stoji,  
naj slava Laudanu slovi.<sup>57</sup>*

Težko je reči, ali je pesem lahko šteti za varianto pesmi *Lavdon*<sup>58</sup> ali *Lavdon zavzame Beograd*,<sup>59</sup> čeprav je v njej res motiv Lavdona in belega gradu (= Beograd), vendar ga nadkriljujejo motivi o avstrijski aneksiji Bosne. Vendar pa pesem, tudi taka, kot je, gre na roke Francki Benedik, ki zatrjuje, da tretja varianta v prvem tipu pesmi v Matičini zbirki<sup>60</sup> ne sodi na področje škofovškega narečja: »Dalj ko se bere, bolj se kaže črnovrščina. Možno bi jo bilo umestiti tudi kam na mejo črnovrškega, cerkljanskega in žirovskega narečja.«<sup>61</sup> Tukajšnje besedilo namreč dokazuje, da je bila pesem očitno res znana v tem okolju, saj si žirovski govor in črnovrški govor podajata roke.

## b) Balade

- Mlad pastirček kravce pase

<sup>57</sup> Informatorica: Ivana Žakelj (roj. 1892) Žiri, gospodinja; študentka Mojca Jerala iz Drulovke pri Kranju jo je odkrila in pesem zapisala v Centru slepih in slabovidnih, Stara Loka 32, Škofja Loka. Žal, datum ni naveden, to je bilo v začetku osemdesetih let, ko sem organizirala celo vrsto akcij zbiranja slovstvene folklore.

<sup>58</sup> Mlada Zora, str. 35–36.

<sup>59</sup> Prim. Slovenske ljudske pesmi I, ur. Zmaga Kumer, Milko Matičetov, Boris Merhar, Valens Vodusek, Ljubljana 1970, str. 82–93.

<sup>60</sup> 14/3 Lavdon zavzame Beograd - A. N. d., str. 83.

<sup>61</sup> Francka Benedik, Nova varianta Pegama in Lambergarja, Slavistična revija 41, 1993, št. 4, 542, op. 11.

Mlad\*<sup>62</sup> pastirček kravce pase  
na zelenem travniku.  
Mlad pastirček kravce pase  
na zelenem travniku.

Mim' pa pride eno dekle,  
ki pastirčku govori:  
Mim' pa pride eno dekle,  
ki pastirčku govori:

«Kaj pa delaš tu pastirček,  
doma doma pa svatba je.  
Kaj pa delaš tu pastirček,  
doma doma pa svatba je?»

Mlad pastirček nič ne reče,  
kar naravnost v hišo gre.  
Mlad pastirček nič ne reče,  
kar naravnost v hišo gre.

Svate je vse pozdravil,  
svoje mamice pa ne.  
Svate je vse pozdravil,  
svoje mamice pa ne.

Svatje so ga izpraševali:  
«K'tera mati tvoja je?»  
Svatje so ga izpraševali:  
K'tera mati tvoja je?»

«Moja mati je pa tista,  
ki na glavi venček 'ma.  
Moja mati je pa tista,  
ki na glavi venček 'ma.»

«Če pa jaz sem tvoja mati,  
venček naj v plamen' zgori.  
Če pa jaz sem tvoja mati,  
venček naj v plamen' zgori.»

«Niste imeli samo mene,  
imeli ste še druga dva.  
Niste imeli samo mene,  
imeli ste še druga dva.

Enega ste zakopali  
pod to skalo skalnato.  
Enega ste zakopali  
pod to skalo skalnato.

<sup>62</sup> Mlad. Tu nisem več gotova. Morda sem pela -En ...

*Drugega ste v morje vrgli,  
da ga ribe pojedjo.*

*Drugega ste v morje vrgli,  
da ga ribe pojedjo.*

*Mene ste v gozd poslali,  
da me divja zver požre,  
mene ste v gozd poslali,  
da me divja zver požre.»*

*Komaj sinko to izreče,  
venček že v plamen' gori.  
Komaj sinko to izreče,  
venček že v plamen' gori.<sup>63</sup>*

Besedilo sodi v okvir razprav o nevesti detomorilki, kateri je Zmaga Kumer že zdavnaj posvetila samostojno monografijo.<sup>64</sup> Glede na objavljene variante v njej deluje-jo žirovske variante zelo obrušeno, tako da je njihovo baladno strukturo mogoče prepoznati iz njih prav s primerjavo z bolj ohranjenimi variantami. Z estetskega vidika pa pesem deluje izčiščeno.

- Dekle prala srajčki dve

*Dekle prala srajčki dve,  
prvo prala svojmu bratecu,  
drugo prala svojmu ljubemu.  
Mimo pride fantič njen,  
pa jo vpraša,  
komu rajši pereš srajčico,  
ali svojmu bratecu,  
ali svojmu ljubemu.  
Dekle je odgovarjala:  
rajši perem svojmu bratecu,  
kakor svojmu ljubemu.  
Če svojga brateca izgubim,  
ga nikdar več ne dobim,  
če svojga ljubga izgubim,  
drugega dobim (varianta: jih še sto dobim).  
Fantič je vzel oster meč,  
je odsekal ljub'ci glav'co preč.  
Glavca je po morji plavala,  
takole je odgovarjala:  
Rajši perem svojmu bratecu,  
kakor svojmu ljubemu.<sup>65</sup>*

<sup>63</sup> Avtopsija.

<sup>64</sup> Zmaga Kumer, Balada o nevesti detomorilki (Razred za filološke in literarne vede II, Dela 17) Ljubljana 1963.

<sup>65</sup> Avtopsija.

To je že zelo okleščena varianta pesmi *Dražji je brat od ljubega*.<sup>66</sup> Medtem ko je to navadna pripovedna pesem, je to žirovsko varianto mogoče prepoznati kot balado. To pomeni, da je brušenje pesmi povzročilo tudi njeno žanrsko prerazvrstitev.

- Grenka smrt

*Grenka smrt na durce trka,  
vostra kosa nos s seboj,  
mene kliče, kje si Luka,  
vstani gori, pejd z menoj.  
Luka praše,  
kdo tak kljuka,  
kdo kej huoče,  
naj not gre.  
Luka komaj ven pokuka,  
se prestraši, de na veka.\*<sup>67</sup>*

*Grenka smrt, ne bodi taka!  
Pejd no pejd od mene proč,  
tam gori na Gorenjskem  
?<sup>68</sup> nadušlev Jaka  
že nate prou težko čaka.  
Jest nimam časa zdaj umreti,  
moram prej kozouc podpreti,  
čeule še nabiksati,  
klobuk še tud skrtačen ni.  
Pa še Jerca moram potolažit,  
ko se milo joka,  
ko se ostresla<sup>69</sup> moka.  
Smrt pa koso gori dvigne,  
Luka ureže kje za vrat,  
Luka komaj enkrat migne  
pa je opravljen' vse hkrat.*

Tomaž Kavčič je na koncu dodal: *"Tu je stara pesm. Navadno pri Mavsarju, ta 'debeu Mausar' jo je pel.* Po kateri melodiji, mi ni znano niti jasno. Verjetno pa to ne bo težko dognati strokovnjakom, glasbenim folkloristom.

c) **Ljubezenske**

- Rožic ne bom trgala

*Rožic ne bom trgala,  
da bi vence spletala.*

<sup>66</sup> Venček ljudskih pripovednih pesmi. Izbral, uvod in opombe napisal Jože Gregorič, Celje 1956, str. 20–21.

<sup>67</sup> \*Tako se prestraši, skoraj da ne veka (= joka).

<sup>68</sup> Iz ritma vrstice se vidi, da je na njenem začetku nekaj manjka.

<sup>69</sup> -ostresla- = žirovski govor, (= raztresla). Manjka tudi pomožni glagol: je.



*Niso same na ljubo,<sup>70</sup>  
po planincih naj cveto.*

*Ako bi jo trgala,  
rožca bi umirala,  
glavico povesila,  
sonce ne bi čakala.*

*Tudi jaz sem rožica  
v božji vrt vsajena.  
Skrivam se zdaj tu zdaj tam,  
trgati se pa ne dam.<sup>71</sup>*

- Rožmarin pa uvene

*Rožmarin pa uvene,  
z njim spomin bo vzet.  
Tudi ti boš nosil  
v srcu uveli cvet.*

*Meni na srce bo,  
čuvaj ga skrbno,  
morda kdaj ob letu  
rosno bo oko.*

*Rožmarin pa uvene,  
z njim spomin bo vzet.  
Tudi ti boš nosil  
v srcu uveli cvet.<sup>72</sup>*

Zapisovalka navaja, da se obe pesmi pojeta, toda za drugo mi melodija ni domača. Bledi vtis imam, da se jo je večkrat slišalo po radiu.

- .....

*Kmalu doli so prinesli  
belo krsto in beli fluor.<sup>73</sup>*

## č) Delovna

- Kolovrat tiho teče

*Kolovrat tiho teče,  
Le predi, dekle predi,  
prav lepo nit naredi,*

<sup>70</sup> \* verz se zdi nerazumljiv. Ali je pevka res tako navajala, ali jo je zapisovalka slabo razmela. Kdo ve!

<sup>71</sup> Informatorka: Ivana Žakelj (roj. 1892) Žiri, gospodinja; študentka Mojca Jerala iz Drulovke pri Kranju jo je odkrila in pesem zapisala v Centru slepih in slabovidnih, Stara Loka 32, Škofja Loka. Žal, datum ni naveden, to je bilo v začetku osemdesetih let, ko sem organizirala celo vrsto akcij zbiranja slovstvene folklore.

<sup>72</sup> Informatorka: Ivana Žakelj (roj. 1892) Žiri, gospodinja; študentka Mojca Jerala iz Drulovke pri Kranju jo je odkrila in pesem zapisala v Centru slepih in slabovidnih, Stara Loka 32, Škofja Loka. Žal, datum ni naveden, to je bilo v začetku osemdesetih let, ko sem organizirala celo vrsto akcij zbiranja slovstvene folklore.

<sup>73</sup> Avtopsija. Vem, da sem pesem marsikdaj pela v mladosti. Ko sem jo zdaj hotela obnoviti, sta mi vstala iz spomina le ta dva verza. K sreči sem odkrila, da se je ohranila v rokopisnih pesmaricah.

*Kolovrat tiho teče,  
naj tovarišica reče,  
kar je v nedeljo slišala,  
pri nauku v cerkvi svetega  
dr dr dr.<sup>74</sup>*

Zdi se, da gre za prepletanje različic več pesmi, delovne Le predi, dekle, predi, žirovske Klekljarske (prim. *dr, dr, dr*) in neke nabožne, ki ji ne znam slediti.

#### d) Nabožne

- Marija gre v nebesa

*Marija gre v nebesa,  
nas vabi za seboj,  
saj pojdemo, saj pojdemo  
mi radi za teboj.<sup>75</sup>*

- Petelinček lepo poje

*Petelinček lepo poje,  
ko bo jutri vel'ka maša,  
ko bo Marija v nebesa šla.<sup>76</sup>*

Pesem je znana tudi širše okrog. Zmaga Kumer jo je uvrstila tudi v knjigo *Pesem slovenske dežele*<sup>77</sup> in tam se dá poučiti, da je v žirovskem okolju ostal od nje le drobec, a prepoznaven.

- Kolednica

-Kako preteklo neogibno prehaja, in se ne vrača, kako so te sledi izbrisljive, zavezane procesom spreminjanja, pa je navsezadnje občutil recenzent sam takrat, ko je bil brez magnetofonske naprave pri roki in mu je informator, star 92 let, preužitkar, ki je komaj čakal na smrt, hripavo in z mujo zapel kolednico. Peli so jo okrog l. 1900 na<sup>78</sup> Žirovskem vrhu.<sup>79</sup> Bil je pred dilemo, ali naj informatorja prisili v tak položaj, da si bo mogel besedilo zapisati, ali naj kolednico pusti tako kot je. Kot dih preteklega.<sup>80</sup>

#### e) Živalska

- Zajčki so skakali

*Zajčki so skakali,  
k' so jagra pokopali,*

<sup>74</sup> Rudolf Kristan (roj. 1903), povedal, 19. 9. 1982.

<sup>75</sup> Avtopsija. Naučila me babica Marijana Demšar ali mama Marija Stanonik. Zapisala: Ljubljana, 12.8.1995.

<sup>76</sup> Avtopsija. Naučila me babica Marijana Demšar ali mama Marija Stanonik. Zapisala: Ljubljana, 12.8.1995.

<sup>77</sup> Zmaga Kumer, *Pesem slovenske dežele*, Maribor 1975, str. 550.

<sup>78</sup> Domačini bi rekli: v Žirovskem Vrhu.

<sup>79</sup> Seveda ni nujno, da gre za tisti del Žirovskega Vrha, ki gravitira na Žiri, lahko upravno gre tudi za Gorenjo vas ali Lučine.

<sup>80</sup> Jurij Fikfak, Niko Kuret, *Slovenska koledniška dramatika*, Glasnik Slovenskega etnološkega društva letnik? (1988), št. 1–2, str. 67.

*hajli hajli hajlo,  
zdaj jagra več ne bo.*

*Lisica je skakala,  
k' je jagra pokopala,  
hajli hajli, hajlo,  
zdaj jagra več ne bo.*

*Medved je pa zatulu,  
k' je payreb zamudu  
hajli, hajli, hajlo,  
zdaj jagra več ne bo.<sup>81</sup>*

Ali je kaj v zvezi s panjskimi končnicami, ko lovci nesejo jagra.

## f) Šaljiva

*V pondelk je moko sjala  
pa je le dremala,  
drim drim drim, bi rada delala.  
V torč je zamesvala,  
pa je le dremala,  
drim, drim, drim bi rada delala.  
v sredo je v peč devala,  
pa je le dremala,  
drim, drim, drim bi rada delala.  
V četrtk je .....<sup>82</sup>*

Se pesem *Žirovska*, ki jo je zložila Darina Konc<sup>83</sup> in uglasbil Anton Jobst, zgleduje po *Selski himni* ali se *Selska himna* opira na *Žirovsko*.<sup>84</sup> Z enakim besedilom in melodijo pejejo tudi Jezerjani svojo himno, le da »na *Žirovskem*« spreminijo v: »na *Jezerskem*«. <sup>85</sup> To vsekakor kaže, da je njen melos Korošcem blizu, kar je razumljivo, glede na to, da je njen skladatelj pač Korošec (roj. Kot /Egg pri Šmohorju / Hermagor. Dobro bi bilo posvetiti poseben članek vprašanju, kdo je od koga kaj prevzel.

## 2. Zapisovanje pesmi

Pred sabo imam enajst rokopisnih pesmaric, od tega jih deset izhaja iz ene rodbine iz obdobja zadnjih trideset let. Koliko bi se jih našlo, če bi sistematično poizvedovala po njih po celi Žirovski kotlini! Vendar je tudi na podlagi razpoložljivih mogoče dobiti dokaj jasno predstavo o postopnem spreminjanju pevskega repertoarja pri mladi generaciji od druge polovice petdesetih let in prvo polovico šestdesetih let.

<sup>81</sup> Avtopsija. Otroška pesem. Zapisala, jan. 1988.

<sup>82</sup> To pesem je rada zapela naša mama, kadar je bila dobre volje.

<sup>83</sup> Žiri in Žirovci v slovenski literaturi (antologija, zbrala in uredila Marija Stanonik, Žirovski občasniki VIII, Žiri 1987, št. 11–12, str. 29. V tej navedbi ima pesem naslov *Žirovska pesem*.

<sup>84</sup> Prim. pesem v oddaji Slovenska zemlja v pesmi in besedi, Radio Ljubljana, 27. 5. 1980. - O tem dejstvu pričala le ta zapis, konkretno se niti besedila niti melodije prav nič več ne spominim.

<sup>85</sup> To me je presenetilo na predstavitvi knjige Andreja Karničarja, *Jezerške storije* (Glasovi 15), Jezerško, avgust 1997.

a) Najstarejša v tem opusu je beležka<sup>86</sup> formata 10, 5 x 16 cm in ima 58 strani. Kot kaže, je vsaj iz leta 1909, če ni še zgodnejša. Na zadnji strani so namreč datumi in stavki: *V noči 14-15 1909. 15 febr. 1909. 22. febr. Pride dne 28. febr. 1909.* Sledi podpis *Marjana Fortuna*. Na prvi strani pa piše *Pesmi!!!!* Spodaj je podpisana *Mici Fortuna*. Nato sta dve kitici, ki delujeta kot vpis v spominsko knjigo. Skrbnejše branje v beležko zapisanih pesmi razkrije, da gre za odlomek ene od njih.

*Človek rad se ne ozira  
Vsak le sam zase skrbi  
svoje rane si otira<sup>87</sup>*

*Človek rad se ne ozira  
Vsak le sam zase skrbi  
svoje solze si otira  
Svoje rane si hladi*

*Veden spomin  
Napisala sestrica  
Julka*

Na drugi strani pa je že zapisana prva pesem. In nato si sledijo po vrsti ena za drugo:

*Pri potoku<sup>88</sup>*

*Slanca*

*Cigani*

*Vsi so prihajali<sup>89</sup>*

*Bledi mesec*

*Rogament!!...*

*Češka, v srbohrvaščini*

*Jaz pa pojdem.* Zraven podpis: *Marija Grošelj, Staravas št. 17*

*Sredi polja!* Spodaj podpis: *Miroslava Fortuna*

*Ljubezen.* Po prvi kitici na str. 12 podpis *Ivanka Grošelj*. Na str. 14 je dopisana z drugo pisavo vrstica: *Le en pogled tvojih oči. Srce je potolažil mi.* Je to razumeti kot varianto? Na koncu pesmi je spet podpisana *Fortuna Miroslava Na zdar*, kar je bil sokolski pozdrav! Ali res že tega leta? In še enkrat umetelni podpis *Miroslava*. Ali je to tudi sokolsko ime?

*Ljubila sva se.* Občutek imam, da ne gre za peto, folklorno pesem, ampak za ljubezensko avtorsko pesem. Spodaj posebej podpis s kraticama *M. F.* (=Miroslava Fortuna?)

*Nezvesta.<sup>90</sup>* Različica je v naslovu, saj gre za komaj kaj predelano Prešernovo pesem *Mornar*.

*Ptički*

<sup>86</sup> Za fotokopiranje mi jo je pred leti posodila Marija Poljanšek iz Račeve, za kar se ji iskreno zahvaljujem.

<sup>87</sup> Prepisujem dobesedno, brez manjkajočih ločil.

<sup>88</sup> Strani ni so označene, označila sem jih sama, zaradi lažje preglednosti gradiva.

<sup>89</sup> Zraven sta s svinčnikom dopisana odlomka dveh pesmi (*Jaz sem srca tacega./ da ljubim vsacega; moja dekle je še mlada/komaj stara šestnajst let/še štiri leta jo. Tu se dopis konča.*

<sup>90</sup> Spodaj je z drugo pisavo dopisano besedilce kakor za v spominsko knjigo. Vendar deluje še kot zasnova, ali pa je nedokončano.

*Kranjska dežela*

*Hribček!!* Pesem se res začne s Slomškoviim besedilom, vendar ima že v tretji vrstici pripev: *Jaz pa navado očetovo imam/ Ga pijem in pojem vsak dan*. Nato pesem deluje kot neke vrste venček, saj so ji dodane še druge: *Po gorah je ivje<sup>91</sup> v dolini je mraz/ O kje je moj ljubi oh kje sem pa jaz// Tista bo moja k tamle stoji ima/ Skravžlene laske nasmeh se drži.// Tista bo moja k en čevljiček / Krevlja. /Oh jest jo bom meril da bo/ na oba* Sledi pozdrav *Na -zdar*, in to podčrtano. Zadnja kitica bi utegnila meriti na žirovske razmere, saj so se v tem času že začenjale prve čevljarske delavnice.

*Romanca*

*Sam*. Z drugačno pisavo kot druge pesmi, na koncu spet pisava kakor prej. Na koncu spet podpis *Prijateljica Miroslava Fortuna*. Spodaj dostavek: *Doklel (sic!) grob me ne pokriva* in vrstica, ki je nerazumljiva

*Ljubica*. Zadnja kitica te pesmi je zadnja kitica iz Prešernove pesmi *Nezakonski materi*, vendar ni jasno, ali je ta kitica zares del pesmi ali je le izkoriščen prostor, kjer je naslednja pesem res Prešernova, vendar s spremenjenim naslovom *Nezakonska mati!!* Pomislek, ali gre res za to, je ta, da se pesem nadaljuje še na naslednji strani 34, in ne samo na 33, da bi se lahko končala na str. 34. Razen če gre za pomoto.

*Nezakonska mati!!* Prešernovo besedilo je deloma prenarejeno, a ne veliko.

*Rože*. Podpis: *Govekar Ivanka*

*Prevara*. Na str. 38 je nekdo zgoraj dopisal *Fatamorgana*.

*Le pogledjte ljudje /Kaj je samski stan*

*Deklica in roža*. Spodaj podpis *Miroslava Fortuna*

Pesem brez naslova

*Tedaj*. Ali se pesem res poje?

Pesem brez naslova.

*Minil je dan*

*To ti danes šepetajo*. Kdove, ali se pesem res poje?

*Ciganka*

*Brez zamere*. Podpis: *Miroslava Fortuna*

Pesem brez naslova.

*Solze*. Pesem ima vključeno isto besedilo kot je bilo napisano na prvi strani. Zraven na zadnji strani (58) dodani dve kitici. Ena, mislim, da je iz ene Prešernovih pesmi, druga je tudi znana, vendar ne vem, kdo je njen avtor.

Ta beležka ima torej zapisanih 32 pesmi. Nekaj od njih zanesljivo folklornih, vseh pa mogoče ne poznam, ali pa niti niso folklorne.<sup>92</sup> To je odprto vprašanje. Pesmi so verjetno pisane po posluhu. To sklepam iz tega, ker se pojavljajo napake, ki jih je mogoče pripisati slabemu slišanju.

b) Prvi od zvezkov, ki si sledijo iz naše družine, je karirasti zvezek za računstvo. Rabila sem ga v 3. razredu. To se vidi po »vidijih«, s katerim je učiteljica zaznamovala pregled nalog in šolskih vaj. Kako je prišel sestri Bredi v roke, ne vem. Prva zapisana pesem v njem je verjetno neka popevka iz konca petdesetih in v začetku šestdesetih let, naslovljena kot *Predraga*. Zapisana je kar sredi računov, na koncu neke tihe vaje in druge šolske vaje, pred učenjem rimskih števil. Potem je na vrsti besedilo popevke

<sup>91</sup> Ločil namenoma ne dodajam, ampak se zvesto držim predloge.

<sup>92</sup> Beležko hrani Marija Poljanšek, Račeva, p. Žiri. Za rabo mi jo je dovolila fotokopirati. Hvala ji!

*Bona sera* in mešano besedila popevk in ljudskih pesmi: *Goreči ogenj, Spomin na maj, Lunca je videla, Ko prideš k meni, Če vinček govori, Ko tavam po dežju, Očetova arija, V dolini stoji tihi,*<sup>93</sup> *O Celje ti mesto moje, Na valovih Save, Vandrat, Oj divni Marjane, Ko bi vedla da me ljubiš, Tulipan-jorgovan, Slovensko dekle, Tiha luna, Na rivi, Noč je,*<sup>94</sup> *Bledi mesec, Naš dedek se smehlja, Qe sera, Tam gor, Ne čakaj na maj, Šimel požentiva, Samo jednom se ljubi, Ta tvoja ruka mala, Dalmatinska,*<sup>95</sup> *Kad zablista mjesac, Pesem gorouja, Pij le bratec pišic!, Roma, Prelepa Gorenška,*<sup>96</sup> *Ko boš prišla na Bled, Le pridi draga, Ulica je temna, Ciganski tabor, Princeska, Bila sva mlada ko preko mosta.*<sup>97</sup>

Tu so večinoma pesmi, ki so postale popularne s predvajanjem po radiu. Niso samo slovenske, besedilo je bilo še mogoče prepisati v tedanji srbohrvaščini, druge pa so bile sprejemljive le v prevodu (*Qe sera, arija Očetova volja?*) Vseh skupaj je tu prepisanih 42 besedil. Po zvrsteh so besedila narodnozabavnih ansamblov, popevke, izjemoma je celo operna arija med njimi. Skratka tu gre za besedila s posredovanjem radia. Posebno so bili tedaj priljubljeni četrtkovi večeri na radiu Ljubljana.

c) Drugi je črtast zvezek s trdimi rjavimi platnicami in etiketo za šolski zvezek, a očitno namenjen samo za pesmi. Na njem je podpis *Stanovnik Breda Pesmi*. Pesmi so zapisane z lila tinto, ki je narejena iz tintnega svinčnika, zato je lepo lila. Naslovi po zaporedju v zvezku: *Adijo pa zdrava ostani, Al me boš kaj rada imela, Budi se lepi slavčev maj, Bleda luna, Čez tri gore čez tri vode, Čuk se je oženil, Čevljarska* (Končeva!), *Dekle je po vodo šlo, Dekle prala srajčki dve, Dekle na vrtu rožce sadi, Dobro jutro zlato jutro* (Tu je očitno zmanjkalo črnila v lila barvi. Odtlej bo vse v modri barvi in z nalivnikom.), *Dober večer, ljubo dekle, Dekle, Dekle odšla je z drage domovine, Eno pesem čem zapet, En hribček bom kupil, Fantje se zbirajo, Geslo, Imam tri ljubice, Jaz bi rad ardečih rož,*<sup>98</sup> *Jaz sem Kranjčičev Jurij, Je pa davi slanica padla, Ko boš na rajžo šel, Kje so moje rožice, Kje so tiste stezice, Ko bi jaz vedla, Ko pomlad cvetoča pride, Ko ptičica na tuje gre, Ko so fantje proti vasi šli, Kmetič na svetu veselo živi, Kaj boš z mano hodil* (Navadno se verz glasi: *Kaj boš za mano hodil*), *Knezov zet, Kako je krasno to jutro, Kaj pa dekle tukaj delaš, Kaj pa ti pobič, Kako bom ljubila, Kleklarska, Karanje, Ljubim jo, Ljubljanska himna, Lani sem možila se, Lepo mi poje črni kos, Le sekaj smrečico, Lipa zelenela je, Ljupca moja oj kod sinoči, Ljupca povej, Luna sija, Lovčeva nevesta, Lovec, Ljubau, Lahko noč, Milotinke, Mati, Meni se dekle smili, Moja Urša, Moj dom, Mama, Marjana, Marijana, Mučeniki*. Ta pesem je v zvezku zadnja. Pod njo je datum 12. V. 58 (= 12. maja 1958). V pesmi sami pa je naveden datum 18. maj: *»In minil je 18. maj/In trak smo dali nazaj/ Srečni smo sedaj/ Kjer» konec boleznij je zdaj*. Pesem je prirejena po melodiji tedaj zelo priljubljene *»Se spomniš dve leti nazaj/ ko v cvetju smehljal se je maj-* in opisuje strah pacientk pred operacijo in bolečine med njo na Otorinolaringološkem oddelku v kranjski bolnici. Kaže, da je lastnica zvezka pesmi v ta zvezek prepisovala po nekem sistemu, saj tečejo

<sup>93</sup> Pesem je prepisano še enkrat za pesmijo Roma in pred pesmijo Prelepa Gorenška, a je potem narahlo prečrtana, ker je očitno šlo za pomoto.

<sup>94</sup> Nekdo (le kdo bi to bil?) je zraven navihano dopisal: ko bredda spi. Seveda bi moralo biti z veliko: Breda.

<sup>95</sup> nato je z drugo pisavo na dveh straneh opisana -teorija poljubov-, in to s pravopisnimi napakami.

<sup>96</sup> Ni napaka tu, ampak že v predlogi manjka -j- v naslovu.

<sup>97</sup> Tu služi za naslov prvi verz pesmi, ker nima naslova.

<sup>98</sup> Narečno besedišče se pojavi v teh zapisih le izjemoma.

<sup>99</sup> -kjer-, pravilno: ker.



po abecednem redu. Prišla je do črke M, potem pa je nehala. Zakaj? Breda je bila stara osemnajst let, ko je nehala zapisovati pesmi, a ni znala pojasniti, kaj bi bilo temu vzrok,<sup>100</sup> saj zvezek še ni poln. A očitno se vanj ni več vpisovalo pesmi, saj so ga potem rabili otroci za vaje v računstvu ali za igro.

č) Pisava v naslednjem zvezku pripada Cirilu Stanonik. Karirast, za računstvo. Kaže, da je bil poškodovan, saj manjkajo platnice in morda tudi kaj listov. Ali pa je bil prej uporabljen za kaj drugega in so bili zato popisani listi odtrgani, da so prazni ostali za pisanje pesmi. To je bil čas varčevanja in stiskanja na vseh straneh. Zgolj naključje je, da je na preostalih štiriindvajsetih straneh zapisanih z drobno pisavo tudi 24 pesmi, zvrstno zelo pisana bera. Pesmi so pisane z lila tinto, ki jo je Ciril rad sam delal iz tintnih svinčnikov. Pisano še s peresom. Breda je povedala, da sta z bratom eden pred drugim malo skrivala, katere pesmi vpisujeta vsak v svoj zvezek. Kako si je to mogoče razložiti? Da sta zapisane pesmi razumela kot vsaj posreden izraz svojih lastnih čustev. Pesmi po vrsti: *Nevihita zunaj je bila, Ljubim jo* (Pisava izjemoma z modrim črnilom.), *Visoko vrh Triglava, Kako je krasno to jutro, Vrtnar, Milo tihe, Prišel sem prek vas, Ni naslova* (Z modrim tintnim barvnikom nekdo dopisal: Za pisati v pismu.), *Budi se lepi maj, Lovčeva nevesta, Tvoj prvi poljub, Zapuščeno, Nezakonska mati, V živlenu sreče, Zvezde žarijo, Zlati časi, Mati, Odpotujoči, Oj vijole, Pjesma ljubavi, Počiva jezero v tihoti ...*, *Dekle odšla z drage domovine, Na vasi, Lahko noč*.

V zvezku je tudi listek z naslovom *Se spomniš dve leti nazaj* in s celotnim besedilom pesmi, ki je bila v času zapisovalčeve mladosti zelo priljubljena.

d) Naslednji zvezek, v katerega je Ciril Stanonik zapisoval, ali še bolj verjetno prepisoval pesmi, je lepo okrasil. Na naslovnici se je v okvirček samo podpisal Stanovnik Ciril, a nekdo se je pozabaval in dopisal, ali je bil to celo sam: Stanovalec Ciril. Po srbsko ali hrvaško stanovnik utegne pomeniti stanovalec, prebivalec. Ali to pomeni, da je pesmi prepisoval kot vojak. Treba ga bo vprašati! Na prvo notranjo stran je najprej narisal poševno tri črte: dve z rdečim in eno z modrim barvnikom: Nanje je naslonil naslov: Zbirka slovenskih narodnih pesmi. Sledijo pesmi, spet po abecedi Saj se začne prva s črko A: *Adijo pa zdrava ostani, Al me boš kaj rada imela, Čez tri gore čez tri vode, Čuk se je oženil, Dekle je po vodo šla!, Dekle moja, Dekle na vrtu zelenem sedi, Delaj, delaj dekle pušec, Dober večer ljubo dekle, En hribček bom kupil, En starček živel, Fantje po pol' gredo, Fantje se zbirajo, Imam tri ljubice, Jaz bi rad erdečih rož,*<sup>101</sup> *Kaj pa dekle tukaj delaš, Kaj pa ti pobič, Kako bom ljubila, Jaz sem kraličev*<sup>102</sup> *Jurij, Je pa davi slanica padla, Ko boš na rajžo šel, Kje so moje rožice, Kje so tiste stezice, Ko bi jaz vedla, Ko pomlad cvetoča pride, Ko ptičica na tuje gre, Ko so fantje proti vasi šli, Lani sem omožil se, Lepo mi poje črni kos, Le sekaj, sekaj smrečico, Lipa zelenela je, Ljubca moja, o*<sup>103</sup> *kod si sinč hodila, Lubca povej, Luna sije, Majolka bod' pozdravljen, Moj očka ma konička dva, Moja kosa je križavna, Moje dekle je še mlada, Mrzel veter tebe žene, Na goro na goro, Naš maček je ljubco imel, Ne bom se možila, Nikar,*<sup>104</sup>

<sup>100</sup> Povedala je, da jih je prepisovala iz raznih koledarjev, največ Mohorjevega in morda iz pratik in koder je pač naletela nanje. Podrobnosti je že pozabila. Telefonski pogovor, 18. 8. 1999.

<sup>101</sup> Vidi se, da je zlogotvorni -r- delal zapisovalcem težave. Breda ga je zapisala kot ar (ardečih rož), tu je polglasniška barva fonema -r- zaznamovana z -er-.

<sup>102</sup> Kranjčičev Jurij je tu postal za izgovor bolj enostaven *kraličev*.

<sup>103</sup> Pomotoma je izpuščena črka. Pravilno: sinoč.

<sup>104</sup> Tu gre morda za pomotoma izpuščeno zadnjo črko -r-.

nikar, se me ne boj, Nmau čez izero, Od kod si dekle ti doma, Odpiraj, dekle kamrico, Oj zmeraj vesel, Pozimi pa rožce ne cveto, Pod klančkom sva se srečala, Pojdam v rute, Pojdem na Štajersko, Prelepa je trnovska fara, Prišla bo pomlad, Rože na vrtu je plela, Sinoči je pela, Slišal sem ptičko pet, Snoči sem na vasi bil, Soča voda je šumela, Sonce čez hripček<sup>105</sup> gre, Spomladi se vse veseli, Škrjanček poje žvrgoli, Tam gori za našo vasjo, Tam na vrtni gredi, V hribih se dela dan, Vsi so prihajali, Zabučale gore, Lubljenu ... (Zdi se, da gre za vzorec ljubezenskega pisma, prepisanega kdove od kod.), Vzorec sklepnega pozdrava in hudomušna igra, Pesem dopisana očitno pozneje, s kemičnikom.

V pesmi je vložen tudi list z odlomkom pesmi *Graččakov vrtnar*; toda manjka ji sprednji in zadnji del. Pisava je prav tako Cirilova. To kaže, da je bila pesem očitno priljubljena in so si interesenti zanjo besedilo izposojali in podajali. Prav lahko, da se je še pela.

e) Sledi zvezek, ki mu ne morem več prisoditi lastnika. Od kod mi je prišel ta zvezek v roke, ne vem. Morda sem ga pozabila komu vrniti. Je bila to sošolka Mojca Filipič z Ledinice? Pisava me spominja nanjo. Zvezek je poškodovan, saj mu manjkajo platnice in vsaj en list, ker se pesem začne nekje v sredi in nima naslova. Gre za svojčas zelo popularno: *Bila sva mlada oba*. Po številčenju se vidi, da manjka le prvi list, saj ima naslednja, prva pesem z naslovom ob sebi zaporedno številko 3. Vrstni red besedil pesmi in popevk: */Bila sva mlada oba/, Ciganka, Zakaj spomini,*<sup>106</sup> *Ob tihi večerni uri, Prelepa Gorenjska, Čolnič, Plovem k srebrnemu mesecu, Rad odhajam gor v planine,*<sup>107</sup> *Se spomniš dve leti nazaj, Savinjska dolina, Predraga deklica, Ne čakaj na maj, Ja sam mladi Dalmatinac, Adijo pa zdrava ostani, Rdeči nagelj, Pod klančkom, Plavolasa*<sup>108</sup> *deklica, Čuj deklica, Mornar, Rožnato pisemce, Mati, Marina,*<sup>109</sup> *Marina, Čujte me čujte, Kesera sera, Zvončki in trobentice, Prišla je pomlad, Naš orkester, Tipi - tipi - tipso!, Spomin, Marina,*<sup>110</sup> *Orglice, Kolorada, Srebrni mesec, Pesem za dinar, K.sera, sera, U pola dva,*<sup>111</sup> *Adio Marija, Alavju bejbi,*<sup>112</sup> *Pisemce, Vera,*<sup>113</sup> *O. O. Rozi, V soboto zvečer, Bled, Vandrovček, Na zapravljančku, Šoferska polka, Bele ladje.*

f) V zvezku, zavitem kot je bilo svojčas v navadi za šolsko rabo, z obvezno packo od tinte, sicer pa brez obveznega naslova spredaj, je na prvi strani znotraj zapisano: *Slovenske narodne pesmi in domače popevke. Stanonik Marija*. Kdaj je to bilo, se da dokaj dobro ugotoviti po besedilih *O Lajki*<sup>114</sup> in *Naš tabor*. Lajko so poslali v vesolje 1958. leta s Sputnikom II.<sup>115</sup> Nekaj potem je morala pri nas nastati popevka o njej. Drugo je sfolklorizirana taborniško pesem, ki smo jo peli ob tabornem ognju v zdravstveni koloniji v Portorožu po 6. razredu in v zdravilišču na Debelem Rtiču, kjer sem bila v počitnicah po 7. razredu, torej v začetku šestdesetih let. Naslovi: *Moja dekle*

<sup>105</sup> Pravopisna pomota in napaka.

<sup>106</sup> Nekdo popravil v smislu, da je naslov samo Spomin.

<sup>107</sup> Nekdo popravil v smislu, da je naslov Klic z gora.

<sup>108</sup> Popravek v: Zlatolasa.

<sup>109</sup> Štiri vrstice pesmi so sicer prečrtane, vendar se ne ponavljajo v naslednjem besedilu iste pesmi.

<sup>110</sup> Besedilo v tedanji srbohrvaščini.

<sup>111</sup> Besedilo v tedanji srbohrvaščini.

<sup>112</sup> Fonetično zapisano: I love you, baby.

<sup>113</sup> Besedilo v tedanji srbohrvaščini.

<sup>114</sup> V zvezku je Lajka pisana še z malo: lajka.

<sup>115</sup> Za podatke se zahvaljujem Milanu Adamiču Orožnu, ki je pogledal v Encyclopaedia Britannica.

je še mlada, Tam dol na ravnem polju, Veseli pastir, Mrzel veter, Kje so stezice, Dekle je po vodo šla, Snoč pa dav' je slanica padla, Na mostu, Zlati časi, Popotnik, Ko ptičica sem pevala, Kmetičeva, Slovensko dekle, Mati piše pismo belo, Mati zakliče, O lajki in satelitu, Mornar, Mica mi je lonec dala, Naš tabor, Jaz pa pojdem na gorenjsko, Dolenjska, Tri ptičice, Hej Slovani, Slovenski smo fantje, Spet vandram s kitaro po svetu, Drobnopisec, Prid na drev', Klic zgora, Prelepa gorenjska, Ko lovec je na štoru spal, Orglice, Slovo, Pod oknom, Svarilo, Njega ni, Izgubljeni cev, Planinska, Prišla bo pomlad, Kukavica, Gozdič je že zelen, Domovini, Kranjski<sup>116</sup> fantje, V ljubem si ostala kraji, Na jezeru, Odkod si dekle ti doma?, Po cesti gre, Nezvesta, Visoka je gora, Čuj sinko moj, Pri ljubci na potokih, Zima, V planini je kajžica, Se spomniš dve leti nazaj, Mati, Visoko vrh Triglava, Zvezde žarijo, Tvoj prvi poljub, Zapuščena, Nezakonska mati, V življenju sreče, Odpotujoči, Lahko noč, Počiva jezero v tihoti, Dekle odšla z grada domovine, Na vasi, Nevihita zunaj bila, Ljubim jo, Kako je krasno to jutro, Vrtnar, Prišel sem prek vasi, Milo tihe, Zvezdice.

Iz seznama besedil se vidi, da ne gre strogo za folklorne ali ljudske pesmi ali popevke. Vmes so tudi šolske in priložnostne, pobrane kdove od kod, ki so (mi) pač prišle v uho ali pa so bile na splošno priljubljene, bodisi zaradi besedil ali melodije. Ne spominjam se več dobro, a sklepam, da sem marsikatero besedilo zapisala na pamet, veliko pa sem jih verjetno tudi od kod prepisala. To se dá lepo dokazati pri besedilih v naslednjem zvezku.

g) *Slovenske narodne pesmi in popevke. Stanonik Marija.* To je napisano na prvi strani navadnega črtastega zvezka, medtem ko so platnice ostale prazne in tudi zavite niso. Je bilo to na koncu osnovne šole ali kmalu v srednji šoli? Vsekakor v prvi polovici šestdesetih let.

Al me boš kaj rada imela, Budi se slavčev maj, Bleda luna, Ciganska, Čez tri gore čez tri vode, Čuk se je oženil, Čevljarska, Dekle prala srajčki dve, Dekle na vrtu rožce sadi, Dobro jutro zlato jutro, Dober večer, Ljubo dekle, Dekle, Eno pesem čem zapet, En hribček bom kupil, Fantje se zbirajo, Geslo, Imam tri ljubice, Jaz bi rad rdečih rož, Jaz sem Kranjičev Jurij, Ko boš na rajžo šel, Kje so moje rožice, Ko bi jaz vedela, Ko pomlad cvetoča pride, Ko ptičica na tuje gre, Ko so fantje proti vasi šli, Kmetič na svetu veselo živi, Kaj boš z mano hodil, Knezov zet, Kaj pa dekle tukaj delaš, Kaj pa ti pobič, Kako bom ljubila, Klekljarska, Ljubim jo, Ljubljanska himna, Lepo mi poje črni kos, Le sekaj, sekaj smrečico, Lipa zelenela je, Ljubca moja, oj kod si snoč hodila, Ljubca povej, Lovec, Lovčeva nevesta, Lahko noč, Ljubav, Meni se dekle smili, Moj dom, Mama, Moj fantič je prijezdil, Goreči ogenj, Lunca je videla, Ko pride k meni, Če vinček govori, O Celje ti mesto moje, Naš dedek se smehlja, Pij le bratec pij, Šimel poženi, Očetova arija, V dolini stoji tihi, Na valovih Save, Vandrat, Slovensko dekle, Tiha luna, Pesem gorovja, V dolini stoji tihi, Moj nagelj, Čez zelene trate, Oh, oh Rose, Domotožje, Možila bi se rada, Deklica se ozira, K sosedu grem gledat, Čuj deklica, Spomini, Oj zapoj, zapoj, Deklica, Mak je vzcvetel, Pod Okrešljem, Kraguljčki zvonijo, Gorska dekleta, Vasovanje, Jutro se prebuja, Podmladna, Stari zvonik.

Ostal mi je bled vtis, primerjava besedil pa potrjuje, da gre najprej za prepise iz sestrinega zvezka.<sup>117</sup> Vendar ne gre za čisto suženjsko prepisovanje. Vmes je nekaj

<sup>116</sup> Na vrhu je dopisano Slovenski, vendar Kranjski (fantje) niso prečrtani.

<sup>117</sup> Gre za zvezek Brede Stanonik in je v tem razdelku predstavljen pod črko c).

izpuščenih besedil: *Adijo pa zdrava ostani, Dekle je po vodo šla, Dekle prala srajčki dve, Dekle odšlo z drage domovine, Je pa davi slanica padla, Kje so tiste stezice, Kako je krasno to jutro, Karanje, Luna sije, Mati. Zakaj sem jih izpustila? Zato, ker jih je najti že v prvem zvezku,<sup>118</sup> medtem ko mi obe različici popevke *Marjana* gotovo nista bili vseč, besedilo *Mučeniki* pa je čisto prigodna in se me prav tako ni dotaknilo. Sem in tja sem si že dovolila tudi kak pravopisni popravek, npr. *Kleklarska* > *Klekljarska*, *Ljupca moja...* > *Ljubca...*, *Ljupca povej* > *Ljubca...* Pri nekaj besedilih je zamenjan vrstni red. To kaže, da sem pri njih oklevala, potem sem jih pa sem se le odločila tudi zanje. Vendar je to držalo le do črke M, pri kateri se je Bredino zapisovanje pesmi ustavilo. Moje zapisovanje pa se je kljub temu nadaljevalo, tako da je tudi za zvezek cel napolnjen, seveda pa ne več po abecedi naslovov, ampak kakor je pač nanese, kar se lepo vidi iz predstavljenega seznama. Veliko je besedil iz radia, ki so bila objavljena v tedanjih tednikih, prepisovale pa smo si jih tudi sošolke med seboj.*

h) *DEV* [= Družbeno estetska vzgoja] *Stanonik Marija 8. b.* je napisano na blede lila ovitku zvezka iz šolskih dni. Ali je ostal prazen ali so listi s snovjo iztrgani, kdo ve! Vsekakor je to eno od znamenj racionalnosti tistih časov. Kdo ve tudi, zakaj je v njem zapisanih le nekaj besedil. Skleпам, da z nalivnikom, medtem ko sta prej omenjena zvezka vsa s kemičnikom. Vendar kljub temu mislim, da sta kronološko zgodnejša.

*Sladki opoji, Dekle se ozira tja v gore, Na pohorski livadi, Planinski pozdrav, Hodil po gozdu sem, Savinjska dolina, Micka ustani, Tam za goro.*

i) Pač pa je cela napolnjena z besedili beležka formata 12 x 18 cm, ki je na platnicah samo podpisana. Iz naslovov se vidi, da gre za srednješolsko obdobje, ko je v dijaškem domu v Kranju okolje naredilo svoje in je srednješolko očaralo že tudi kakšno angleško besedilo.

Vrtenje plošč po zvočniku je bila redko dovoljena zabava med učnimi urami, časopisi pa so v prid svoji nakladam objavljali besedila domačih in tujih popevk.

*Rožnato pisemce, Zlatolasa deklica, V Kolorado, O, O, O, I love you baby* (v angleščini), *Pomladna, Spomin, Bele ladje, It's now or never (O sole mio), Moja dolina, Večer v planinah, Ne prižigaj luči, Prodajalka vijolic, I'll be home, Golobček, Vaša melodija, Tiha sreča, Moj Peter, In ladja pride (Pirejski dečki), Deček iz planin, Princeska, Ko boš prišla na Bled, Roma, Ne čakaj na maj, Ke sera - sera, Valček za mami, Vsak dan, Tulipan - jorgovan, Oj divni Marjane.*

V tej beležki so še ohranjeni izstrižki popevk, verjetno iz tedanjega TT (= Tedenske tribune) ali od kod drugod. *Monte Carlo* (besedilo: Tugo Klasinc), *»Vrni mi«* (glasba: Stane Manči, besedilo: Bogdan Gjud), *Ne užigaj luči v temi* (glasba: Jože Privšek, besedilo: Gregor Strniša), *Bele ladje* (glasba: Mojmir Sepe, besedilo: Andrej Žitnik), *Melodija* (glasba: Mojmir Sepe, besedilo: Tugo Klasinc). Presenetljivo veliko je srbohrvaških besedil: *Ti nisi došao, Jednog sunčanog dana* (to je prvi verz, sicer je pesem brez naslova), *Nočas u luna parku, Stanica v predgradu.*

Vsega skupaj je v navedenih zvezkih 480<sup>119</sup> vpisov, a nekaj manj besedil pesmi in popevk, saj je veliko pesmi zapisano po večkrat. Vsak lastnik zvezka si je hotel zapisati

<sup>118</sup> Prim. tu odstavek s črko Đ.

<sup>119</sup> Če sem prav štela.

tista besedila, ki so mu intimno kaj pomenila, čeprav je na to vplivala tudi moda in popularnost posameznih besedil, pa naj gre za klasično folklorna, sfolklorizirana ali popevke. Primerjava med priložnostno najdbo iz začetka 20. stoletja in zvezki iz srede istega stoletja kažejo precejšnje razločke v interesu do njih. Gradivo v zvezkih iz tega obdobja pa daje lep vpogled v postopno prehajanje interesov od zapisovanja folklornih/ljudskih pesmi v drugi polovici petdesetih in v šestdesetih letih k popevkam, tudi tujim, zlasti angleškim. To je tedaj pri mladih lahko pomenilo tudi neke vrste prikrito obliko upora proti danim družbenim razmeram.

Za konec pa še posebne vrste posladek, za katerega je poskrbela 9-letna deklica.

Gre za zvežček, ki je nekaj posebnega. Formata 7 x 8 cm, je otroško preprosto zvezan na roke z dvema vbodoma šivanke v razmiku 5 ali 6 cm. Ne vidi se dobro, ker je na zgornjem delu pritrjen lepilni trak, pod katerim je skrit vozec. Tako je zvezanih skupaj (7) sedem pravokotnih lističev 14 x 8 cm, da ima zvežček znotraj skupaj 12 listov ali 24 strani, ki so tudi oštevilčene, vendar se štetje začne že na notranji stran platničk, tako da to štetje nanese 25 strani, medtem ko notranja stran platničke zadaj ni več oštevilčena. Za platničke služita zunanja lista. Hrbtna stran je cela pobarvana s suho rdečo barvico, spredaj prav tako z rdečo, le da je vmes moder pas, prav tako s suho barvico, v obliki mavrice. Na njem je napisan naslov: PESMICE in z manjšimi prav tako velikimi črkami podpis: METKA STANONIK. Na prvi (po Metkinem štetju in številčenju na 2.) strani znotraj je še enkrat naslov: PESMICE in ime METKA STANONIK. Naslov je napisan na rumenem ozadju s suho barvico, ime in priimek pa na oranžnem, oboje z rdečo barvico flomastrom. Izza pasu z imenom in priimkom sveti sonce z rumenimi žarki, so pa tudi rdeči. Potem je valovita črta v turkizni barvi, kar bi lahko pomenilo tudi reko in v tem polju do dna zvežčiča je v različnih položajih: pokončno in ležeče ali postrani narisanih sedem otrok. Morda kot da plavajo. Sledi vsebina, ki je sistematično razporejena po načelu: na levi strani besedilce, na desni sličica.

a) Str. 3, 4: Najprej prva kitica nagajivke, ki je znana v Žireh LIPE PIPE DOBER / MOŽ JAJCA NOSI/ KOT KOKOŠ.<sup>120</sup> Na desni strani je sličica - očitno - Lipeta, suhega dolgina v zelenih hlačah in modrem puloverju. Iz zadnjice mu letijo jajca naravnost v cajno, druga zraven jih je pa že zvrhana.

V nadaljevanju si Metka pomaga z imenitno knjigo za odrasle in otroke *Pojte, pojte, drobne ptice...*<sup>121</sup>

b) Str. 5, 6: JANEZ BANEZ BOBKOV / SIN HIŠO ZIDAL IZ ČREPIN.<sup>122</sup> Spet je besedilce z desne strani (str. 5) ilustrirano: neke vrste stolp rdeče barve, na njem posoda (oranžne) in do njega je pristavljena (v rjavem) lestev. Ribica je poenostavljena, zelo ustvarjalno samostojna kopija risbe v knjigi<sup>123</sup>

<sup>120</sup> Jaz jo poznam v varianti. Lipe pipe, / dober mož, / nese jajca kot kokoš. // Dol počepne / kap nar'di/ gar ustane, / zasmrdi.

<sup>121</sup> *Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice (slovenske ljudske pesmice za otroke)*, Izbrala in uredila Kristina Brenkova, Ljubljana 1971.

<sup>122</sup> Besedilce je enako tistemu iz knjige *Pojte, pojte, drobne ptice, / preženite ve meglice*, Ljubljana 1971, str. 54; le da pri zadnji besedi manjka črka -j.

<sup>123</sup> *Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice (slovenske ljudske pesmice za otroke)*, Izbrala in uredila Kristina Brenkova, Ljubljana 1971, str. 55.



c) Str. 7, 8: POJTE POJTE / DROBNE PTICE / PREŽENITE / VSE MEGLICE / DA BO SIJALO SONČECE/ NA MOJE DROBNO SRČECE.<sup>124</sup> Pesmica je ilustrirana na desni strani. Drevo je v rjavem, tla so zelena, okrog drevesa pa štiri ptice, dve v rjavem in dve v črnem, kljunčke pa imajo vse rumene. Besedilo je, vse tako kaže, naslonjeno na knjigo z enakim naslovom.<sup>125</sup> Le da je brez ločil in verzno drugače organizirano. Morda tudi zato, ker je bilo premalo prostora za dosledno posnemanje iz knjige. Tudi tu je risbica otroško poenostavljena, a zelo učinkovita.<sup>126</sup>

č) Str. 9, 10: MAJHNA SEM BILA / PIŠKE SEM PASLA /PIŠKE SO ČIVKALE / JAZ SEM PA RASLA. Besedilo je na splošno znano tudi v Žireh, a p redvidevam, da ni zapisano na pamet. Tudi tu je besedilce prav prepisano, manjkajo le ločila. Ilustracija na desni pa je enkratna, a se da prepoznati, da je posneta po ilustraciji v omenjeni knjigi *Pojte ...*<sup>127</sup> Predstavlja punčko v oranžnem puloverju in temnordečem krilu. V rokah ima palico, saj pase piške; deset jih je mogoče naštet. Prava umetnija, sličice sploh ni mogoče ustrezno opisati.

d) Str. 11, 12: TRARARA TRARA / POŠTO PELJE / REPA KORENJE/ SLABO ŽIVLJE-NJE/ REPA ŠE ŠE /KORENJA PA NE. Tudi tu ni ločil, v drugi vrstici je v omenjeni knjigi glagol »pelja«,<sup>128</sup> tu pa »pelje«, kar je glede na naslednje vrstice/verze še bolj smiselno. Mislim, da je bil deklici glagol »pelje« bolj domač in ga je zato uporabila, da ni šlo za pomoto, niti ne za zavestno ustvarjalno predelavo. Ali pač? Namreč tudi genitiv »korenja« namesto »korenje« kaže na njeno zavestno oblikovanje. Saj se v tej obliki zadnji dve vrstici da razumeti v smislu odgovora pri mizi: Repe bi še, korenja pa ne več. Na desni je poštni voz s poštarjem, ki trobi na trobento, na vrhu poštnega voza je košara z repo in korenjem. Izredno slikovita sličica, a je prepoznavni posnetek ilustracije v omenjeni knjigi.<sup>129</sup>

e) Str. 13, 14: Mama POSLUŠAJTE / KAJ JAS RADA JEM /ŠTRUKELCE SKUHAJTE / TISTE RADA JEM. Tudi tu ni ločil in strešica na š je po nesreči izpadla, in zaimek v prvi osebi ednine je zapisan fonetično (»jas«), drugače je besedilce ustvarjalno predelano, tako rekoč nova varianta. V knjigi je zapisano: Mamca, poslušajte, / kaj vam povem: / štrukelce skuhajte, / tiste rada jem.<sup>130</sup> Ilustracija na desni deluje litotično, a je barvno učinkovita: suhljata deklica v oranžnih ozkih hlačah in zelenem puloverju stoji ob mizi (v rjavem), z rokami drži za skledo (v temnomodri barvi), v kateri so gotovo štruklji.

f) Str. 15-16: NEHAJ NEHAJ/ KAJ ŠE ZMEROM JOČEŠ/ ČE BOŠ NASMEHNILA / TI NATROSIM LEŠNIKOV/ MAMA TI JIH BO /DALA KO JIH BOŠ/ POZOBALA NATRO-

<sup>124</sup> Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse megllice (slovenske ljudske pesmice za otroke), Izbrala in uredila Kristina Brenkova, Ljubljana 1971, str. 12.

<sup>125</sup> Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse megllice (slovenske ljudske pesmice za otroke), Izbrala in uredila Kristina Brenkova, Ljubljana 1971.

<sup>126</sup> Pojte, pojte, drobne ptice, ... str. 13.

<sup>127</sup> Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse megllice (slovenske ljudske pesmice za otroke), Izbrala in uredila Kristina Brenkova, Ljubljana 1971, str. 26–27.

<sup>128</sup> Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse megllice (slovenske ljudske pesmice za otroke), Izbrala in uredila Kristina Brenkova, Ljubljana 1971, str. 32.

<sup>129</sup> Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse megllice (slovenske ljudske pesmice za otroke), Izbrala in uredila Kristina Brenkova, Ljubljana 1971, str. 33.

<sup>130</sup> Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse megllice (slovenske ljudske pesmice za otroke), Izbrala in uredila Kristina Brenkova, Ljubljana 1971, str. 84.



SIM /NOVE TI TAKO BOŠ /ŽALOST PREGNALA /IN IGRALA SE BOVA/ ZA ŠOLO SPET. Besedilce je očitno samostojno sestavljeno, čeprav se zdi, da z navezavo na pesem *Bod' moja, bod' moja, t' bom lešnikov dal*. Besedilce je z zadnjima dvema vrsticama seglo že tudi na naslednjo desno stran. Morda je ilustracija tudi zato izostala. Ali pa se je začela utrujenost. Morebiti pa je malo ustvarjalko kdo zmotil. Saj besedilce kaže na to, da nima več pravega miru, ki je potrebno za zbrano delo.

g) Str. 17: ČUK SE JE / OŽENIL TRARA / SOVO VZEL ZA ŽENO / HOPSASA ENO BUČO / VINA TRARA VINO / BOMO SPILI TRARA / BUČO PA RAZBILI / HOPSASA. Druga vrstica je samostojna različica. Navadno se poje: Čuk se je oženil, tra-ra-ra, / sova ga je vzela, hopsasa. Tudi to besedilo je v žirovskem okolju splošno znano. S to pesmico se to ustvarjalno prepisovanje in zapisovanje konča. Tudi tu ilustracije ni več.

Naslednje strani 18-25 so samo še oštevilčene v spodnjem kotu na robu strani. V njem je zapisanih oz. prepisanih 8 besedilc otroških in drugih pesmi, ki so znane med otroki, a je pri tem sama ustvarjalno sodelovala. Res si je pomagala s knjigo *Pojte pojte drobne ptice*, a je bila pri ilustracijah nenavadno izvirna. Le ravnina ji je pri črkah delala težave, zato te malo plešejo,

Svojo drobno umetnino mi je Metka podarila junija 1987, Dejala je, da je to delala eno popoldne.<sup>151</sup>

Tudi tu imamo lep zgled, kako se folklorni pojavi pred dokončnim zatonom nazadnje ustavijo pri otrocih.

## Sklep

Prispevek je zamišljen kot oris pevske kulture v 20. stoletju v žirovski kotlini, ki je na stičišču alpskega, dinarskega in sredozemskega sveta. Pri tem se opira na pisane, ustne in literarizirane vire. Prvo poglavje je posvečeno kontekstu in teksturi, to je okoliščinam petja in predlogam za njegovo čim boljše izvedbo. To so seveda tiskane pesmarice in drugi pripomočki za petje. Razvrščeni so kronološko in tako nazorno prikazujejo ne samo določen del slovenske glasbene kulture, ampak tudi presenetljivo dobro signalizirajo družbeno politični položaj: dolžno privrženost cesarju; tesno povezanost naših prednikov s Cerkvijo; v prvi Jugoslaviji, ko je bila cela Primorska pod Italijo, obmejno lego Žirov in s tem posebno sočustvovanje z rojaki onstran meje pod fašističnim škornjem; po komunistih spodbujeno revolucionarno obdobje. Našteti in četudi le bibliografsko obdelani viri odkrivajo velikanske družbene spremembe, ki jih je preстал slovenski narod v 20. stoletju kot skupnost. S profesionalnega vidika gledano je sedem desetletij (vse od l. 1912 do 1981) intoniral žirovsko glasbeno življenje skladatelj in organist, pevovodja in pedagog Anton Jobst (1894–1981). Vendar so vtisi o petju podani tudi skozi prizmo ljudi na robu (vaški posebneži) in odraslih pevcev samih ter otrok.

Najzanesljivejši so podatki o pevskem repertoarju. K pesmim v Štrekljevi zbirki bi bilo v Žireh mogoče dodati vsaj sto variant; Žirovka, ki že čez trideset let let živi zunaj domačega kraja, se je spomnila krepko čez sto pesmi, ki jih je v mladosti z drugimi še prepevala doma. Najprepričljivejši dokaz o priljubljenosti posameznih pesemskih be-

<sup>151</sup> Na zadnjo, 25. stran v njej sem zapisala: »To mi je Metka podarila junija 1987, stara 9 let. Dejala, da to delala eno popoldne.«

sedil pa je deset pesmaric, ki so prav tako obdelane zgolj bibliografsko. Vendar tudi tako zelo izrazito kažejo težnjo prehajanja pozornosti od ljudskih/folklornih pesmi k zanimanju za popevke; sprva slovenske, polagoma pa ob njih tudi angleške dobivajo vedno večjo vlogo. Večina predstavljenih pesmaric prihaja iz ene hiše, a po analogiji je na njihovi podlagi mogoče sklepati na celoto. Verjetno bi bila presenetljivo bogata bera, če bi podobno preiskali večino žirovskih hiš in njihovih podstrešij. Zadnjo pesmarico iz otroških pesmi je kot igračko zase sestavila osemletna deklica. Njeno ravnanje je kot znamenje trditve, da se folklorni pojavi pred dokončno izginulostjo radi preselijo k otrokom.

### *Summary*

#### **“My Mother Used to Sing These...”**

Based on written, oral and literary sources, the article deals with the 20<sup>th</sup> century singing culture of the Žiri basin. The area around Žiri represents a juncture of the Alpine, the Dinaric and the Mediterranean regions. Chapter I is dedicated to the context and text, that is the circumstances in which people sang, and to printed songbooks and other singing aid. Chronologically classified they offer an amazingly clear insight not only into a definite fragment of the singing culture in Slovenia, but equally surprisingly reflect the current socio-political situation: due loyalty to the Emperor; our ancestors' close connection with the Church; during the period of the first Yugoslav state, when the whole area of Primorsko had been under Italy, the border position of Žiri and the subsequent empathy with fellow Slovenes on the other side of the border, in Italy; the revolutionary period of communism. These sources, though analyzed only bibliographically, reveal astonishing social changes of the 20<sup>th</sup> century experienced by the Slovene nation as a community. Almost through this entire period, that is about seven decades (1912-1981), musical life in Žiri had been directed by composer, organist, choirmaster and teacher Anton Jobst (1894–1981). Other impressions about the singing culture of the area stem from adult singers, children and people living on the edge of society (village originals).

The data on the singing repertory is by far the most reliable. At least a hundred variants from Žiri could be added to the songs from the Štrekelj collection. A woman who was born in Žiri, but has been living elsewhere for over three decades, remembered more than a hundred songs she had been singing as a young girl living in Žiri. The most convincing proof of the popularity of individual songs, however, are ten songbooks which, like other sources, are analyzed only bibliographically. They clearly reveal the tendency of the shifting popularity from folk songs of the past to popular tunes, first in Slovene and gradually also in the English language. Even though the majority of the songbooks dealt with in this research were found in a single house, by inference from these it is nevertheless possible to make an educated guess about the whole. Had it been possible to search most of the houses and their attics in Žiri, the take would probably have been surprisingly rich. The last songbook had been put together as a toy by an eight-year-old girl. It contains children's songs and proves that folklore elements are often adopted by children and thus preserved from oblivion.

---

Drago Kunej  
**Prva magnetofonska snemanja za zvočni arhiv  
Glasbenonarodopisnega inštituta**

---

*Autor v prispevku opiše prva terenska magnetofonska snemanja Glasbenonarodopisnega inštituta v letu 1955 in navede nekatere tehnične značilnosti magnetofonov, ki jih je inštitut takrat imel. Ker z baterijskim terenskim magnetofonom posnetih trakov niso mogli predvajati na studijskem magnetofonu, so jih presneli in šele tako presneto gradivo transkribirali in analizirali. Obdelava gradiva je prinesla nova etnomuzikološka odkritja, ki jih do takrat iz samih zapisovanj niso mogli odkriti. Razumevanje takratnega načina raziskovanja in snemanja ter poznavanje tehničnih možnosti uporabljenih snemalnih aparatov lahko veliko pripomorejo k pravilnemu vrednotenju posnetkov in pomagajo pri sedanjem presnemavanju, zaščiti, arhiviranju in urejanju tega gradiva.*

*The author describes the first field tape recordings of the Institute of Ethnomusicology in 1955, listing some of the technical characteristics of tape recorders available at the Institute at the time. Since the tapes recorded by the battery-powered field tape recorder could not be reproduced by the studio tape recorder they had to be dubbed before they could be transcribed and analyzed. Material processing yielded new ethnomusicological discoveries which could not have been found by analyzing solely the manuscript material. Understanding this manner of research and recording as well as knowing about the technical possibilities of the recording machines of the time can greatly facilitate today's dubbing, protection, filing, organizing, and also evaluation of this material.*

Že ustanovna listina Glasbenonarodopisnega inštituta (takrat Folklorni inštitut) iz leta 1934 navaja,<sup>1</sup> da bo treba »sestaviti čim popolnejšo zbirko slovenske glasbene folklore, to je zbrati vse dosegljive zapise pesmi ... in skrbeti za njihovo dopolnilo ...«

---

<sup>1</sup> Citati povzeti po Z. Kumer, Ob 50-letnici ustanovitve Folklornega inštituta, ISN ZRC SAZU, 1984.

dosego tega cilja so v besedilu listine podrobno našteje delovne naloge inštituta, zlasti »zapisovanje in fonografiranje folklornega gradiva ...«. Torej je želel Marolt že ob sami ustanovitvi inštituta ustanoviti zvočni arhiv in si je zato prizadeval pridobiti lastno snemalno aparaturo. Z letom 1954, šele po njegovi smrti, so bili dani vsi pogoji za uresničenje zadane naloge.

Prva magnetofonska snemanja pri raziskovalnem terenskem delu Glasbenonarodopisnega inštituta (GNI) so bila narejena leta 1955, v času, ko so se za GNI počasi iztekala »težka leta, polna vznemirjanj, nasprotovanj od raznih strani in spletkarjenj od tu in tam«. Sodelavci inštituta so se včasih počutili kot v oblegani trdnjavi, saj je vedno znova grozilo, da inštitut zgubi svojo samostojnost.<sup>2</sup>

V tem razburkanem obdobju se je junija 1954 izpolnila stara Maroltova želja, da se je inštitutu po dolgih letih brezuspešnega prizadevanja posrečilo kupiti študijski magnetofon Grundig TK 9 Reporter. To veliko pridobitev bi morda lahko označili kot znamenje, da prihajajo za GNI boljši časi. Da je sodelavcem inštituta veliko pomenila, potrjuje dnevnik<sup>3</sup> Zmage Kumer, v katerem preberemo: »13. 8. 1954. Danes smo slovesno posvetili magnetofon. (Grundig, op. Z. Kumer). Zaradi nekega inozemnega obiska sta prišla v GNI dr. Heli Modic in Valens Vodušek. Modic, ki je po rodu Ižanec, se je spomnil in zapel Svitaj se, svitaj, beli dan, pesem, ki jo zna od stare matere. – S tem je bil magnetofon posvečen.«

Še večje navdušenje pa je pomenila pridobitev terenskega baterijskega magnetofona Magnemite Portable, model 610 C, ki ga je preskrbel in septembra 1954 prinesel inštitutu v dar dr. Josef Brožek, profesor na univerzi v Minneapolisu, Min.<sup>4</sup> Tudi o tem dogodku lahko izvemo iz dnevnika dr. Kumrove: »22. 9. 1954. Včeraj je dr. Brožek iz Minnesote prinesel magnetofon, majhno, lahko in priročno stvarco. Popoldne nas je učil ravnati z njim, potem pa smo šli k Tončki (Maroltovi vdovi) na večerjo.«

Ravno s tem magnetofonom so bili narejeni prvi posnetki na terenu in predstavljajo danes najstarejše magnetofonsko gradivo v zvočnem arhivu GNI. Kako je do teh posnetkov prišlo, kako so potekala prva snemanja in kako se je posneto gradivo v arhivu ohranilo, bom skušal opisati v nadaljevanju.

Že od ustanovitve naprej je pomenilo terensko zbiranje narodopisnega gradiva pomembno nalogo inštituta. V prvih letih delovanja GNI se je France Marolt sicer bolj posvečal pridobivanju rokopisnih zbirk ter starih pesmaric in knjig slovenskih ljudskih pesmi kakor pa terenskim raziskavam. Pregledovati je začel tudi zbirke *Odbora za nabiranje narodnih pesmi z napevi* (OSNP), ki so bile takrat v lasti Etnografskega muzeja in se jih je kasneje odločil prepisovati, ker mu jih muzejska uprava ni želela izročiti. Kljub številnim obveznostim in aktivnostim (predavanja na Akademiji za glasbo in Radiu Ljubljana, kasnejše službovanje na Radiu Ljubljana kot referent za glasbo, organizator »folklornih festivalov« in »folklornih dnevo«, priprava razprav in študij o slovenski ljudski glasbi itd.) pa je Marolt za svoje objave v zbirki *Slovenske narodoslovne študije* raziskoval tudi na terenu. Tako je septembra 1933, še pred ustanovitvijo GNI, zapisoval v Zilji na Koroškem (nabrano gradivo je bilo objavljeno v *Tri*

<sup>2</sup> Z. Kumer, Ob 50-letnici ustanovitve Folklornega inštituta, ISN ZRC SAZU, 1984.

<sup>3</sup> Izpiske, ki se nanašajo na terensko delo, magnetofonska snemanja in zvočno gradivo GNI je iz svojega dnevnika naredila Zmaga Kumer in jih hrani D. Kunej.

<sup>4</sup> Več o pridobitvi obeh magnetofonov glej D. Kunej, Nastajanje zvočnega arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta, v: *Traditiones* 27, Ljubljana 1998.

obredja iz *Zilje*), poleti 1936 pa v Beli krajini za študijo *Tri obredja iz Bele krajine*. Junija 1937 je raziskoval na Kočevskem, leta 1939 na Dravskem polju, po vojni pa tudi v Prekmurju.<sup>5</sup>

Po Maroltovi smrti je kot zunanja sodelavka inštituta s terenskim zapisovanjem nadaljevala njegova žena Tončka.<sup>6</sup> V letih 1952 in 1953 je prepešala Vipavsko dolino, Kobariško in del Tolminskega, pozneje zapisovala tudi na Štajerskem in Gorenjskem, Koprskem in drugod.<sup>7</sup>

Občasno je na terenu zbirala gradivo tudi Marija Šuštar. Iz njenih terenskih zapisov (zvezkov) lahko razberemo, da je v aprilu 1946 zapisovala plese v Beltincih,<sup>8</sup> leta 1948 v okolici Motnika, leta 1950 v Nomenju, na Gorjušah in v Brezovici ter 1952. leta v Zg. Trenti.<sup>9</sup>

Velik porast terenskega raziskovanja pa je na GNI nastal v letih po pridobitvi magnetofona. Tako so bila v letu 1955 naslednja terenska snemanja: enotedenska terenska raziskava s snemanjem v Beli krajini (27. 1.–31. 1.), snemanje gradiva na konferenci Združenja glasbenih folkloristov Jugoslavije na Bjelašnici (25. 7.–29. 7.), snemanje Marije Šuštar v »domu onemoglih« – Cerkno in Podbrdo (9. 12.), večdnevna terenska raziskava s snemanjem v Prekmurju (16. 12.–19. 12.) in dve krajši priložnostni snemanji v GNI, ki pa nista točno datirani (dve pesmi zapoje operni pevec Vekoslav Janko iz Ruš, tri pesmi pa gospa A. Einspieler iz Gor. Vesce<sup>10</sup>).

1956. je število terenskega dela še naraslo: več dni je v Beli krajini raziskoval in snemal Valens Vodušek (15. 5.–19. 5.), snemanje svatbe v Šentanelu na Koroškem (29. 5.), v sodelovanju z Milkom Matičetovim večdnevno snemanje pravljicarjev v Trenti in Kranjski Gori za Inštitut za slovensko narodopisje (12. 7.–14. 7.), snemanje na konferenci Združenja jugoslovanskih glasbenih folkloristov v Črni gori (1. 9.–4. 9.), enotedenska terenska »odprava« v Loški Potok (25. 9.–30. 9.), priložnostno snemanje Marice Skube na GNI (3. 12.), snemanja v okolici Mengša (12. 12.) in Ihana (28. 12.).

V letih 1957 in 1958 se je terensko delo že zelo razmahnilo, saj je iz Poročila o delu za leto 1957<sup>11</sup> razvidno, da so sodelavci v tem letu opravili kar 13 terenskih snemanj, od katerih jih je bila večina dvo- ali večdnevni. Za 1958 pa so predvidevali »10 daljših

<sup>5</sup> Z. Kumer, Ob 50-letnici ustanovitve Folklornega inštituta, ISN ZRC SAZU, 1984, in D. Kunej, Nastajanje zvočnega arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta, v: *Traditiones* 27, Ljubljana 1998.

<sup>6</sup> Leta 1949 je Franceta Marolta, idejnega ustanovitelja in takratnega ravnatelja inštituta zadela delna možganska kap. Po okrevanju in ponovni vrnitvi na delo pa je aprila 1951 zaradi srčne kapi umrl, še ne star 60 let. Ravnateljstvo inštituta je junija 1951 prevzel dr. Valens Vodušek, vendar pa je že decembra istega leta moral prevzeti dolžnosti ravnatelja ljubljanske opere. Ker naj bi bila premestitev začasna, je postala v. d. ravnateljka GNI Marija Šuštar, sodelavka za ljudski ples. Ostali sodelavci inštituta v tistem času si bili še: Zmaga Kumer (najprej kot asistentka za tekstovno analizo ljudskih pesmi, po doktoratu junija 1955 pa sodelavka za ljudska pesemska besedila), Karla Vuk, ki se je leta 1954 upokojila in nato še do konca 1956 honorarno delala na inštitutu, ter Milka Kobal, ki je opravljala računovodske in administrativne posle. Kot zunanja sodelavka inštituta je na terenu zapisovala ljudske pesmi Tončka Maroltova. Delo v inštitutu je bilo razdeljeno na tri področja: za ljudsko glasbo, za ljudska pesemska besedila in za ljudski ples, vsako zastopano z enim sodelavcem. Mesto ravnatelja inštituta je od 1. 12. 1951 do 1. 9. 1955, ko se je Vodušek vrnil iz opere, ostalo nezasedeno. (Z. Kumer, Ob 50-letnici ustanovitve Folklornega inštituta, ISN ZRC SAZU, 1984).

<sup>7</sup> Z. Kumer, Ob 50-letnici ustanovitve Folklornega inštituta, ISN ZRC SAZU, Ljubljana 1984.

<sup>8</sup> Terenski zvezek PI-1/b.

<sup>9</sup> Terenski zvezek PI-1/a.

<sup>10</sup> Oba posnetka sta bila posneta na koncu traku, zato ni izključeno, da sta lahko nastala tudi kasneje. Še posebej je to verjetno za koroške pesmi, saj se pri času nastanka posnetka v transkripcijah pod vprašajem navaja leto 1956.

<sup>11</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, S 2/1-58, 1958.



terenskih ekskurzij, vsak mesec po eno. V tem času so se na GNI lotili sistematičnega transkribiranja in urejanja posnetega gradiva. Na inštitutu so dobili tudi novo moč, skladatelja Uroša Kreka, ki se je posvetil predvsem terenskemu delu in transkribiranju gradiva.

S pomočjo dokumentov iz arhiva GNI, terenskih zapisov, zvezkov, transkripcij, pripovedovanj starejših sodelavcev GNI ter s poslušanjem posnetega gradiva lahko dokaj dobro rekonstruiramo potek prvih magnetofonskih snemanj na terenu. Razumevanje takratnega načina raziskovanja in snemanja ter poznavanje tehničnih možnosti njihove snemalne opreme lahko veliko pripomore k pravilnemu vrednotenju posnetkov in pomagajo pri sedanjem arhiviranju, presnemavanju, zaščiti, urejanju in sistematiziranju tega gradiva.

### Terenska snemanja v letu 1955

Po začetnih preizkusih in privajanju aparaturnam in snemalni opremi se je januarja 1955 začelo terensko snemanje gradiva. Med strokovno korespondenco iz leta 1955 zasledimo tri dopise<sup>12</sup> v Belo krajino z dne 6. 1. 1955, ki so naslovljeni v Preloko (*«gospa Angela»*), Predgrad (*«gospa Rade»*) in Vinico (po besedah Z. Kumer verjetno gospe Bavdkovi, čeprav v dopisu ni omenjen naslovnik). Iz GNI v njih sporočajo, da pridejo *«... v drugi polovici tega meseca (okoli 15.) v Belo krajino ...»* in bi se radi oglasili pri njih ter bi *«... ob tej priliki zapele kresnice in še kaj drugih domačih pesmi, da bi jih posneli na magnetofon. ... Nabiramo svatbene, fantovske ljubezenske pesmi, napitnice, stanovske, nabožne, otroške itd. Vse po vrsti rabimo za arhiv ... da nadaljujemo delo našega pokojnega Franceta Marolta.»* Vsi trije dopisi imajo zelo podobno vsebino, razlikujejo se le po podrobnostih, ki se nanašajo na naslovljenega. Vendar pa je iz drugih dokumentov, terenskih zvezkov in transkripcij posnetega gradiva razvidno, da je bil omenjeni obisk v Beli krajini šele konec januarja 1955. Najbolj nadroben opis teh snemanj zasledimo v dnevniku Zmage Kumer, ki ji je prvi teren pomenil velik dogodek in ga je zato v dnevniku tudi podrobneje opisala: *«2. 2. 1955. Z Marijo sva šli na teren v Belo krajino in celo z magnetofonom. Domenjeno je bilo, da pojde tudi Vodušek z nama, pa se mu je zadnji trenutek skazilo. Potovanje sva začeli v sredo 26. 1. popoldan in bili zvečer že v Vinici. S pomočjo Poldke Bavdkove sva dobili prenočišče pri Krojačevi Tonici. Drugo jutro (27. 1.) sva pred odhodom malo snemali za poskušnjo, nato pa odkrevsali v Preloko. Dve debeli uri sva mešali blato in sneg. Obstali sva pred Starešiničevo hišo, kjer naju je pozdravila Angelca. Stanovanje in hrano sva dobili pri njej in zvečer že snemali. Magnetofon je bil domačinom odkritje, gnetli so se okoli njega, da bi slišali sami sebe. Dva dni sva bili v Preloki, nato sva šli peš v Adlešiče. Po naključju sva srečali Račiča (Božo Račić, prosv. in nar.-gospod. delavec, organizator in propagator domače obrti, op. D. K.), ki je bil ves navdušen, da je vendar nekdo posnel petje kresnic. Iz Adlešičev sva odšli v ponedeljek in se spotoma ustavili v Bednju in Tribučah. Iz vseh teh krajev sva prinesli posnetke kresnic. Vsega imava blizu 60 posnetkov in nekaj zapisov. Včerajšnjo noč sva prebili v Črnomlju. Usmilila se naju je upravnica dijaškega internata, da nisva ostali na cesti. Tak velik kraj, pa nima gostilne, kjer bi mogel prenočiti.»* Gornji opis terena lahko dopolnimo z odlomkom pisma dr. Brožku z dne 22. 2. 1955,<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 16/55, 1955.

<sup>13</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 9/2-55, 1955.



kjer je prav tako dokaj izčrpen opis snemanja v Beli krajini: *«Upamo, da ste med tem časom prejeli razglednico, ki smo Vam jo pisali iz Bele krajine. Bili smo tam teden dni in smo nabrali okrog 60 pesmi. Naša ekipa je štela tri člane: Zmago, Marijo in magnetofon. V Adlešičih smo srečali g. Račiča, ki je bil vesel, da nam je uspelo posneti znamenite belokranjske kresnice, kar so drugi doslej zaman poskušali. Imeli so pač magnetofone na elektriko, ki je v nekaterih krajih Bele krajine do nedavnega še ni bilo. Gotovo si lahko predstavljate, koliko zanimanja smo vzbudili pri pevcih z našo skrivnostno skrinjico, ki sprejme vsak glas, tako da je na enem posnetku slišati tudi sosedovega petelina, na drugem pa zvonove in pasji lajež. Ko smo kontrolirali posnetke, so se ljudje zgrinjali okoli nas, tako da je bilo na vsako stran slušalk kar po pet glav, ki so vse hotele slišati svoj lastni glas. Te dni nas je obiskala neka pevka-kresnica, ki je prišla po opravih v Ljubljano in želela slišati posnetke še enkrat. Tokrat ni bilo treba slušalk, ker smo dali preurediti naš radio, tako da magnetofon lahko priključimo na zvočnik. Seveda vsi posnetki niso prvovrstni, saj smo delali z magnetofonom prvič – treba je, da se nanj navadimo in on na nas. Upamo, da bo naše delo prihodnjič, verjetno v marcu, že boljše. Če bo šlo vse po sreči, bo naša ekipa štela štiri člane, ker pojde z nami tudi dr. Vodušek, ki ga v prihodnjih dneh pričakujemo k nam.»*

Dopisovanje z dr. Brožkom je bilo v letih 1955 in 1956 zelo živahno in ohranjenih je dosti pisem, kjer so omenjena terenska snemanja, delo z magnetofonom in prošnje za rezervne dele zanj ali za prazne trakove. To je seveda razumljivo, saj so sodelavci GNI želeli dr. Brožku čim bolj izčrpno poročati o delu s terenskim magnetofonom, ki jim ga je priskrbel.

Tako v pismu<sup>14</sup> 28. 3. 1955 beremo, da naj dr. Brožek denar, ki bi ga morda dobil s prodajo 3. in 4. zvezka *Slovenskih narodoslovnih študij*, shrani *«za eventualno nabavo magnetofonskih trakov, kadar bi jih spet potrebovali»*. Že 5. 4. 1955 Brožek odgovarja,<sup>15</sup> da je prodaja omenjenih publikacij v Ameriki zaradi jezikovnih razlik težavna, in hkrati omenja, da bo prišla v juniju tega leta v Ljubljano njegova tajnica, študentka Celesta Spehar, ki bo poskušala s sabo *«kot osebno prtljago»* prinesiti nekaj praznih trakov. Poleg tega se ponudi, da lahko priskrbi kakšne stvari za magnetofon, ki še manjkajo ali bi jih bilo potrebno obnoviti (npr. baterije). Dne 16. 6. 1955 Marija Šuštar odgovarja<sup>16</sup> na dobljeno pismo in se pohvali: *«Magnetofon nam izvrstno služi ter vzbuja splošno občudovanje. Zaradi trakov še nismo v zadregi in tudi upamo, da jih bomo lahko dobili kje v Evropi. Hvaležni bi bili, če bi nam kdaj pozneje mogli priskrbeti baterije. ... Profesor Rihtman (Cvjetko Rihtman, folklorist in skladatelj, med drugim tudi direktor Inštituta za preučevanje folklorne v Sarajevu, op. D. K.) ... nas je obiskal ter si ob tej priliki ogledal magnetofon. Bil je navdušen.»* Iz julijskega pisma<sup>17</sup> dr. Brožku izvemo, da je gdč. Celesta Spehar prispela v Ljubljano in da je obiskala tudi inštitut. V pismu morebitna prispela pošiljka magnetofonskih trakov ni omenjena.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 9/3-55, 1955.

<sup>15</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 9/4-55, 1955.

<sup>16</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 9/6-55, 1955.

<sup>17</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 9/8-55, 1955.

<sup>18</sup> Najverjetneje dr. Brožek zaradi sporočila Marije Šuštar, da s trakovi *«še niso v zadregi»* praznih magnetofonskih trakov ni poslal. Težko je namreč verjeti, da se za tako dragoceno pošiljko na GNI ne bi posebej zahvalili, kar so v preteklosti vedno storili. Res je sicer, da v korespondenci manjka pismo, ki ga je Brožek poslal 11. 7., in se zanj in za poslano knjigo na GNI v naslednjem pismu (Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 9/8-55, 1955.) 23. 7. zahvaljujejo. Morda bi v njem lahko kaj več izvedeli o prihodu gdč. Spehar in morebitni pošiljki magnetofonskih trakov.

V istem pismu pa tudi sporočajo, da se *«danes odpravljamo v Sarajevo oziroma Bjelašnico ...»*, kjer je bila tega leta konferenca Združenja jugoslovanskih glasbenih folkloristov, in veseli dodajajo novico ter prošnjo: *«Na Bjelašnico bomo vzeli magnetofon, kjer seveda ni elektrike. To se bomo postavili! Za to priliko smo morali izmenjati baterije, zato nimamo več rezerve. Lepo Vas prosimo, če Vam je mogoče na nekak način poslati 3 komade BIAS CELL 1.5 V, 1 baterijo 90-Voltov in 1 elektronko 1/L4.»* Snemanja na Bjelašnici so torej drugo terensko snemanje sodelavcev inštituta. Kongresa sta se iz GNI udeležila dr. Valens Vodušek in dr. Zmaga Kumer. O poteku kongresa in doživetjih na Bjelašnici dokaj nadrobno izvemo iz pisma<sup>19</sup> dr. Brožku 27. 9. 1955. Med drugim je omenjeno tudi snemanje z magnetofonom: *«Kakor vidite smo se vrnili iz Bosne živi in zdravi, brez polomljenih kosti, z lepimi spomini in bogato žetvijo magnetofonskih posnetkov ... Seveda ni manjkalo petja in plesa. Naš magnetofon kar ni prišel do sape, toliko smo snemali.»* Opis dogajanja ob terenskem snemanju dopolni zapis iz dnevnika dr. Kumrove: *«27. 7. 1955. Zjutraj smo se odpravili v Umoljane. ... Ker smo šli gledat stečke in je nastala nevihta, smo zamudili začetek teferiča. Ko smo prišli tja, je bilo že poldne. Z Voduškom sva snemala pevce, pevke, gajdaše, guslarje, vse do treh, ko je bil skrajni čas za vrnitev. ... Oba fanta (Jovan Palavestra – publicist in književnik iz Sarajeva, in Jerko Bezić – etnomuzikolog, od 1964 svetovalec Inštituta za ljudsko umetnost v Zagrebu, op. D. K.) sta pomagala Vodušku nositi magnetofon.»*

V istem pismu oznanjajo dr. Brožku tudi veselo novico: *«Z veseljem Vam danes lahko sporočimo, da nismo več sami: s 1. sept. je nastopil naš dolgo pričakovani ravnatelj dr. Valens Vodušek.»*<sup>20</sup> Že takoj prve dni je sprejel pomemben inozemski obisk, prof. Constantina Brailoiu-ja (romunski folklorist, raziskoval in snemal je predvsem romunsko ljudsko glasbo, op. D. K.) iz Ženeve, ki ga po imenu gotovo poznate. Bil je nekaj tednov v Jugoslaviji, kjer je snemal pesmi romunske manjšine v Banatu ... V našem inštitutu so ga zlasti zanimali naši magnetofonski posnetki. ... Tudi o bosanskih posnetkih se je zelo pohvalno izrazil.\*

Glede magnetofonskih posnetkov z Bjelašnice lahko iz dopisa<sup>21</sup> Radiu Zagreb z dne 2. 8. 1955 ugotovimo zelo zanimive podatke o tehničnih možnostih takratnih magnetofonov na GNI: *«Po naročilu dr. Voduška Vam sporočam, da Vaši želji glede magnetofonskih posnetkov z Bjelašnice ne moremo pravočasno ustreči. Poskusi so pokazali, da trakov našega terenskega magnetofona (Magnemite Portable 610 C, op. D. K.) ni mogoče direktno reproducirati na drugem magnetofonu (Grundig TK 9, op. D. K.), ampak bi jih bilo treba najprej presneti in šele potem določiti uporabno gradivo. Za nekaj posnetkov je prosil tudi sarajevski inštitut, ki nam bo v prihodnjih dneh obenem z željami poslal tudi trakove. Ker bi nam dvakratno presnemavanje preveč iztrošilo baterije, smo prisiljeni počakati do prihoda pošiljke iz Sarajeva, kar bo za Vas najbrž prepozno. ...»*

<sup>19</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 9/11-55, 1955.

<sup>20</sup> Dr. Vodušek je sicer tudi med svojim službovanjem v operi redno spremljal delo GNI in večkrat sodeloval pri delu inštituta. Še posebej je bil dejaven okoli nakupa magnetofona in ga potem skupaj s trakovi tudi osebno prevzel v podjetju Radiocenter v Zagrebu (Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 30/2-54, 1954.). Da pa je bilo veselje in zadovoljstvo sodelavcev GNI ob težko pričakovani vrnitvi dr. Voduška veliko, kaže tudi zapis v dnevniku Zmage Kumer, kjer opisuje slovesni trenutek predaje ključev inštituta dr. Vodušku: *«17. 9. 1955. Vodušek je nastopil! Okrog 10<sup>h</sup> je prišel. – Evo me! – Po pozdravu mu je Marija slovesno izročila ključe, ležeče na blazinicí, ki je bila pregrnjena z narodno ruto, v obroček pri ključih pa je bil zataknjen šopek nageljna, rožmarina in roženkravta. Potem smo s sljovtvo trčili na zdravje in napredek inštituta.»*

<sup>21</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 22/55, 1955.

10. 11. 1955 dr. Brožek v pismu<sup>22</sup> sporoča, da je zaradi carinskih predpisov prišlo do manjše zamude pri pošiljanju nadomestnih delov za magnetofon. Najverjetneje so mišljene baterije in elektronka, za katere so prosili na GNI v enem prejšnjih pisem. Odgovor<sup>23</sup> na Brožekovo pismo je bil poslan 12. 12. 1955 in med drugim omenja, da se je Marija Šuštar »včeraj vrnila s terena, kjer je snemala nekaj melodij, katere so nas posebej zanimale. Prihodnje dni pa pride na vrsto Prekmurje.«<sup>24</sup>

Za snemanje v Prekmurju pa so se na inštitutu spet vnaprej pripravili. Podobno kot za Belo krajino lahko v strokovni korespondenci GNI zasledimo dva dopisa<sup>25</sup> v Prekmurje, kjer ravnatelj inštituta sporoča: »V kratkem nameravamo obiskati nekatere kraje v Prekmurju v svrhu raziskovanja in zapisovanja originalnih ljudskih pesmi ... Vse bi posneli na magnetofon. Kako je pri Vas z elektriko? Rabimo 220 V izmenični tok. V slučaju, da ne odgovarja, bomo vzeli s seboj magnetofon na baterijo.« Predvideni dnevi obiska so bili med 6. in 12. decembrom. Na dopisnicah z odgovorom<sup>26</sup> iz Prekmurja lahko med drugim preberemo, da »Elektrika je in to 220 V.« Gospod Maučec iz Bogojine pa v sporočilu še dodaja, da je elektrika »za snemanje zadosti močna, ker so lansko leto že snemali pri nas z magnet. trakom tov. Kuhar<sup>27</sup> in tudi iz Maribora.« O samem poteku terenskega snemanja v Prekmurju največ izvemo iz dnevnika Zmage Kumer: »20. 12. 1955. Nocoj sva se z Marijo vrnila iz Prekmurja, kamor sem jo spremljala 16. decembra. Vsokčiti sem morala namesto Voduška. Odpotovali sva v novi opremi.<sup>28</sup> Do Murske Sobote naju je pripeljal vlak, od tam v Bogojino pa avtobus. Dolgo obcestno vas sva nekajkrat premerili, preden sva našli pevce in godca. Ali potem je bila hera obilna. Prihodnji dan sva se vrnila v Mursko Soboto in se odpeljali z vlakom v Beltince. Tu sva prenočevali v hotelu, vendar manj udobno kakor pri kmetu Cesarju v Bogojini. Dobili pa sva pevce, ki so kar sipali iz rokava in naju napolili tudi v bližnje Črensovce. Tudi tu se je pot obnesla. Domov sva se odpravili danes zjutraj s polno bisago, blizu 100 posnetkov in zapisov; od pesmi pretežno pripovedne, ki jih poznamo iz Štreklja, a jim ne vemo melodije.«

Snemanje v Prekmurju kaže spremembo pri pripravi terenskega dela, saj želijo prvič vzeti na teren magnetofon na elektriko. Čeprav je ustrezna električna napeljava v Prekmurju bila, pa sta se Marija Šuštar in Zmaga Kumer na pot odpravili z baterijskim magnetofonom. Vzrok je bil verjetno ta, da sta bili bolj vajeni baterijskega magnetofona, ki pa je bil tudi precej lažji za prenašanje.

<sup>22</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 9/12-55, 1955.

<sup>23</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 9/13-55, 1955.

<sup>24</sup> O omenjenem snemanju Marije Šuštar je v strokovni korespondenci to edini podatek, ki ga lahko zasledimo. Celo v poročilu Svetu za prosveto in kulturo LRS (Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 29/56, 1956), kjer je pod 1. točko posebej poudarjen začetek magnetofonskega snemanja ter popis terenov v letu 1955, terensko snemanje M. Šuštar ni navedeno. Omenjena so le snemanja v Beli krajini (Črnomelj–Vinica–Preloka–Adlešiči–Tribuče) in Prekmurju (Bogojina–Beltinci–Črensovci). Vendar tudi navedba krajev snemanja ni povsem točna, saj na osnovi zapisov v terenskih zvezkih in vsebine posnetega gradiva v arhivu GNI v Črnomlju terenskega snemanja ni bilo.

<sup>25</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 35/55 in Strok. k. 35/1-55, 1955.

<sup>26</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. ad 35/55 in Strok. k. ad 35/1-55, 1955.

<sup>27</sup> Po besedah dr. Kumrove je najverjetneje mišljen Janez Kuhar, ki je bil v tistem času sodelavec Radia Ljubljana in zaradi tega ni nujno, da je bilo posneto ravno narodopisno gradivo. (Pogovor z dr. Zmago Kumer, posnetek pogovora hrani Zvočni arhiv GNI.)

<sup>28</sup> Leta 1955 je Vodušek nabavil za svoje sodelavce nekaj terenske opreme (dežne pelerine, torbe, bunde), saj so takrat na terenu, neglede na vremenske razmere, večinoma pešačili. (Z. Kumer, Ob 50-letnici ustanovitve Folklornega inštituta, ISN ZRC SAZU, 1984.)

## Opis prvih magnetofonov GNI

O magnetofonu Magnemite Recorder, model 610 C, serial 3703, podjetja Amplifier Corp. of America, New York, žal ni ohranjenih nobenih tehničnih podatkov in karakteristik ali navodil za uporabo. Tudi vsa dosedanja poizvedovanja o kakršnih koli tehničnih podatkih glede navedenega magnetofona niso imela uspehov.<sup>29</sup> Že pred leti je GNI magnetofon zaradi zastarelosti in neuporabnosti, pa vendar velike muzejske vrednosti, podaril Tehniškemu muzeju Slovenije, kjer je bil nato dalj časa shranjen v muzejskih depojih. V letošnjem letu so nam ga na našo prošnjo posodili, da smo si ga lahko podrobneje ogledali in opravili z njim določene poskuse.

Magnetofon je, še posebej če upoštevamo čas izdelave, zelo majhen in priročen ter preprost za uporabo. Tudi prenašati ga ni težko, saj je opremljen s platneno torbo, ki se lahko oprta kot nahrbtnik, hkrati pa nudi tudi zaščito pred vlago in umazanijo. Leseno ohišje skupaj s pokrovom meri 30 x 26 x 18 cm, celotna teža magnetofona brez baterij pa je okoli 6 kg. V predalu lesenega ohišja so spravljene slušalke, ki jih je dr. Brožek prinesel skupaj z magnetofonom. Ni pa več mikrofona, ki ga je prav tako moral prinesiti, vendar ga danes ni bilo mogoče več izslediti ali kaj več zvedeti o njem. Na notranjem delu lesenega pokrova je pritrjen okrogel vztrajnik, ki se je pri snemanju in predvajanju namestil na pogonski kolesček magnetofona. S tem se je zagotovil čim bolj enakomeren tek traku.

Aparatura deluje s pomočjo domiselne povezave mehanskega pogona in električnega (baterijskega) načina snemanja. O tem je pisal v enem svojih pisem<sup>30</sup> že dr. Brožek: *«Prenos traku na aparaturi je mehanski (z vzmetnim motorjem), medtem ko se snemanje izvaja s pomočjo suhih baterij. Aparatura je izdelana za visoko občutljivost (Hi-Fi) in zelo enostavna za rokovanje.»* Za napajanje električnega dela je služila 90-voltna baterija in tri 1,5-voltna baterije, uporabljala pa se je tudi elektronka 1/L4, kar lahko razberemo v prošnji dr. Brožku za izrabljene dele magnetofona.<sup>31</sup> Ob pregledu magnetofona smo ugotovili, da v njem ni baterij ter da so nekateri električni elementi pokvarjeni, zato preizkušanje snemanja in predvajanja brez večjih posegov in popravil ni mogoče. Nasprotno pa je pogonski (mehanski) del magnetofona v dobrem stanju, še vedno deluje in smo ga lahko preizkusili.

Največji premer koluta, ki ga lahko damo na magnetofon, znaša 127 mm (ali v anglosaških merah 5 palcev<sup>32</sup>). Pri takšni velikosti koluta se lahko magnetofon tudi

<sup>29</sup> Avtor je v preteklem letu poskušal priti do podatkov o magnetofonu na različne načine. Poizvedoval je o magnetofonu v mednarodnem združenju zvočnih arhivov (IASA), katerega član je GNI, poskušal je z osebnim povpraševanjem v Phonogramarchivu iz Dunaja (kjer imajo bogat arhiv tehnične dokumentacije nekdanjih snemalnih aparatov), povezovanjem preko elektronske pošte z ameriškimi strokovnjaki s tega področja ter z aktivnim »brskanjem« po spletnih straneh interneta, vendar brez uspeha. Zanimivo pa je dejstvo, da so podobni magnetofon imeli na Radiu Ljubljana, kar lahko razberemo iz Seznama razstavljenih predmetov v »Halo, tu radio Ljubljana«, katalogu k razstavi Tehniškega muzeja ob sedemdeseti obletnici ustanovitve Radia Ljubljana (avtorica kataloga Ljudmila Bezljaj-Krevel, izdal Tehniški muzej Slovenije, Ljubljana 1998). Pod razstavno številko 10 namreč piše: »Magnetofon, prenosni, znamke Magnemite Recorder, tip 610 DV serial 5541, izdelovalec: Amplifier corp., Amerika, z mikrofonom Siemens AKG, darilo ameriških Slovencev Radiu Ljubljana leta 1956, Muzejska zbirka RTV«. Magnetofon so očitno dobili na zelo podoben način kot pred leti GNI in verjetno od istih ameriških izseljencev. Po prvih poizvedovanjih na Radiu Slovenija magnetofon res še imajo, žal pa o njem nimajo nobene tehnične dokumentacije.

<sup>30</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 4/5-54, 1954. Avtorjev prevod iz angleščine.

<sup>31</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 9/8-55, 1955.<sup>32</sup> Velikosti kolotov so standardizirane in so določene s premerom koluta. Premeri so podani v milimetrih ali palcih (anglosaško področje). V tabeli so podane nekatere osnovne velikosti kolotov skupaj z ustreznimi dolžinami navitega traku (pri standardni in



pokrije z lesenim pokrovom. Izjemoma bi lahko predvajali tudi trakove premera 146 mm (5,75 palca), vendar bi morali odstraniti stranska vijaka. Ker koluti takšne velikosti že sežejo čez rob magnetofona, nanj ni mogoče povezniti pokrova.

Nenavadna se zdi smer vrtenja pogonskega motorja, ki je v smeri urinega kazalca in s tem drugačna kot smo vajeni danes (proti smeri urinega kazalca). Zato moramo pri Magnemit Recorder položiti kolut s trakom na desno stran magnetofona, prazen kolut pa na levo. Trak potuje torej mimo snemalno/predvajalne glave od desne proti levi (in ne od leve proti desni, kot je to pri današnjih magnetofonih). Previjanje traku je ročno in izvedeno zelo preprosto. Posebno ročico pričvrstimo na tisti kolut, na katerega želimo trak previti, nato pa napeljemo trak neposredno z enega koluta na drugega (izognemo se pogonskemu koleščku in glavam) ter ga ročno previjemo.

Snemanje z magnetofonom je preprosto, saj na njem ni veliko gumbov. Poleg stikala *start/stop* (za pogon in ustavitev vzmetnega motorja) in *record/play* (za snemanje in predvajanje) ima samo še gumb za nastavitev jakosti signala (*volume*). Zelo zanimivo pa je, kako je narejena brisalna glava, ki ima nalogo, da pred snemanjem morebitno že posneto gradivo zbríše s traku in trak pripravi za nov posnetek. Brisalna glava leži pred snemalno glavo (pri našem magnetofonu torej desno od nje), da lahko med snemanjem pravočasno zbríše trak. Navadno je brisalna glava močnejši elektromagnet, ki se samodejno vključi pri snemanju. Pri Magnemite Recorder pa je brisalna glava narejena iz trajnega magneta in v obliki vrtljivega koleščka. Pred snemanjem je potrebno kolešček (brisalno glavo) obrniti v takšen položaj (označen z rdečo piko), da trak drsi preko magneta in se s tem izbríše. Pri predvajanju pa moramo kolešček premakniti tako, da odmaknemo magnet od traku in se trak ne more izbrisati (črna pika). Premikanje brisalne glave moramo izvesti ročno in nanj ne smemo pozabiti, saj se ob napačni nastavitvi lahko pri poslušanju že posneto gradivo izbríše.<sup>33</sup>

Ker je pogon traku izveden s pomočjo vzmetnega motorja, ima magnetofon ob strani snemljivo ročico, s katero moramo vzmet navijati. Poskusi so pokazali, da lahko pri predhodno popolnoma sproščeni vzmeti le-to navijemo z okoli 70 obrati.<sup>34</sup> Pri

-long play- debelini traku) in trajanjem pri različnih hitrostih snemanja ali predvajanja. Podatki so povzeti iz spremnega tehničnega dokumenta, ki je priložen vsakemu traku Ferrania Magnetic tape LD 3, ter delno dopolnjeni s podatki drugih proizvajalcev. Podatki se pri različnih virih rahlo razlikujejo, predvsem zaradi različnega zaokroževanja dolžine in trajanja traku, saj so norme večinoma določene v anglosaških merah, pretvorba v evropske pa je nato različno zaokrožena.

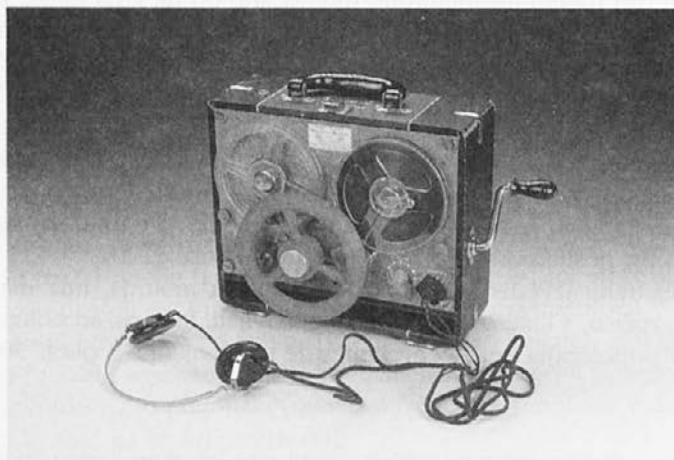
Premer koluta		Vrsta traku	Dolžina traku		Hitrost v cm/s		
mm	palci		m	čevlji	4,75	9,5	19
178	7	-long play- (LP)	530	1800	3 h 6 min	1 h 31min	46 min
		standardni (SP)	360	1200	2 h 6 min	1 h 3 min	31 min
146	5,75	-long play- (LP)	360	1200	2 h 6 min	1 h 3 min	31 min
		standardni (SP)	260	900	1 h 31 min	46 min	23 min
127	5	-long play- (LP)	260	900	1 h 31 min	46 min	23 min
		standardni (SP)	180	600	1 h 3 min	31 min	15 min

<sup>33</sup> Dr. Kumrova se ne spominja, da bi do takšnih napak pri predvajanju posnetkov kdaj prišlo. Verjetno so se dobro zavedali hudih posledic, ki bi jih lahko prinesla narobe postavljena brisalna glava. (Pogovor z dr. Zmago Kumer) Poleg tega pa se morebitna napaka lahko pri poslušanju dokaj hitro odkrije, saj pri takšnem predvajanju ne bi slišali posnetega, ker se posnetek tik pred predvajalno glavo bríše. Torej lahko pri pozornem poslušanju dokaj hitro reagiramo in s tem rešimo posneto gradivo pred nadaljnjim brisanjem. Pri tako odkriti napaki bi ohranjenemu gradivu manjkalo le začetni del posnetka.

<sup>34</sup> Več obratov se nismo upali narediti, da magnetofona ne bi poškodovali, saj je že bilo čutiti močan odpor vzmeti. Kljub temu bi verjetno še lahko naredili nekaj obratov ročice.

napeljanem traku in nameščinem vztrajniku pri takšnem navitju vzmeti deluje magnetofon okoli 7 minut. Zagon motorja je ob vklopu (z gumbom start) razmeroma hiter in približno v eni sekundi doseže svojo polno hitrost.<sup>55</sup> Podobno je tudi s samodejno ustavitvijo pogona po sedmih minutah, saj pogon traku iz polne hitrosti le v 3–4 sekundah popolnoma obmiruje. Poskusi z manj navito vzmetjo so pokazali, da ustreza desetim obratom ročice za navijanje vzmeti dobra minuta pogona traku (pri 10 obratih ročice je bil čas delovanja okoli minute in pol, pri 20 okoli 2 minuti in pol, pri 30 pa okoli štiri minute). Seveda pa je zagon motorja odvisen od navitosti vzmeti ter temu ustrezno počasnejši. Pri manjših napetostih vzmeti je potrebno vztrajnik zagnati celo ročno. «Navijanja magnetofona» se dobro spomni tudi dr. Kumrova, saj je ravno ona na terenskih snemanjih skrbela zanj. Vsake toliko časa je med snemanjem zavrtela ročico, da se motor ne bi ustavil. Ne spominja se, da bi se to na terenu kdaj zgodilo.<sup>56</sup>

Zaradi že prej omenjene, za sodobne magnetofone nenavadne in drugačne smeri pogona traku se zdi, da tako posnetega traku ne moremo predvajati na današnjih aparatih. Vendar so poskusi pokazali, da to ne drži in bi z Magnemite Recorder posnete trakove brez težav predvajala tudi na današnjih dvoslednih magnetofonih.



*Slika 1: Fotografija baterijskega terenskega magnetofona Magnemite Recorder; model 610 C, podjetja Amplifier Corp. of America, New York. Foto: Tomaž Lauko.*

Drugače pa je z magnetofonom Grundig TK 9 Reporter. Tudi o njem ni ohranjenih v GNI nobenih tehničnih dokumentov, vendar pa je zaradi evropske izdelave ter nekdanje njegove očitno večje razširjenosti lažje priti do njih. Magnetofona že dolgo časa nimamo več na inštitutu niti nam ni uspelo, da bi si ga kje izposodili ali ogledali. Torej lahko o načinu dela z njim sklepamo le iz dostopnih tehničnih dokumentov, ohranjenih dopisov v GNI in na podlagi poslušanja z njim posnetih magnetofonskih trakov.

<sup>55</sup> Na prvih trakovih se pri nekaterih posnetkih lahko sliši postopen zagon traku. Zaradi prepoznega vklopa magnetofona je na začetku posnetka trak prepočasi stekel mimo snemalne glave in šele postopoma dosegel polno hitrost. Zato se pri današnjem predvajanju s konstantno hitrostjo takšen posnetek sliši, kot da bi bil predvajan s preveliko hitrostjo. Opisana motnja traja le kakšno sekundo na začetku posnetka, kar dokazuje, da je magnetofon v tistih časih res dokaj hitro dosegel polno hitrost vrtenja traku.

<sup>56</sup> Pogovor z dr. Zmagom Kumer.



Kratek opis aparature in osnovne tehnične podatke lahko preberemo z internetove spletne strani:<sup>37</sup> »TK 9 Reporter je prenosna aparatura za snemanje na 1/4 palični zrak. Aparatura snema na dve sledi in lahko posname ali predvaja v obe smeri. Deluje s hitrostjo traku 3,75 palcev na sekundo (kar je 9,5 cm/s, op. D. K.). Elektromagnetna sprememba iz ene sledi na drugo traja manj kot sekundo ... Vgrajen je natančen pozicijski indikator traku, s katerim lahko točno lociramo mesto posnetka.<sup>38</sup> Med tehničnimi značilnostmi magnetofona med drugim izvemo, da ima en indukcijski motor z deljeno fazo, frekvenčni razpon 50–9000 Hz (+/–3dB), vgrajen 2,5-watni zvočnik, »magic eye« merilec nivoja snemanja in regulator barve tona (»bass in treble emphasis«). Teža aparature je okoli 13 kg.

Podrobnejši opis delovanja in električno shemo vezave magnetofona podaja članek v reviji *Das Elektron*,<sup>39</sup> iz katerega izvemo, da ima TK 9 za vsako sled svojo snemalno/predvajalno in brisalno glavo. Ob pritisku na ustrezno tipko se spremeni smer vrtenja motorja in avtomatsko vključi tudi ustrezna snemalno/predvajalna glava. Pri uporabi 260 m traku (na magnetofon je namreč možno položiti kolut velikosti 146 mm) standardne debeline, lahko torej pri hitrosti 9,5 cm/s na eno sled posnamemo okoli 45 minut gradiva, v manj kot sekundi spremenimo smer vrtenja traku, vključimo drugo snemalno glavo ter posnamemo novih 45 minut. Tako lahko brez obračanja traku in skoraj brez časovne prekinitve naredimo okoli uro in pol dolg posnetek.

Ob današnjem poslušanju s tem magnetofonom posnetih trakov lahko ugotovimo zanimivo lastnost, da smer gibanja traku in izbrana glava ne ustrezata danes uveljavljenim izvedbam. Tako pri potovanju traku od leve proti desni poslušamo spodnjo stezo (desni kanal), kar je ravno nasprotno kot pri današnjih magnetofonih (kjer poslušamo zgornjo stezo – levi kanal). Torej z Grundigom TK 9 posnetih trakov danes z navadnim dvoslednim magnetofonom ne bi mogli poslušati.

To je verjetno tudi razlog, da v zvočnem arhivu GNI zavzemajo tisti trakovi, ki so bili posneti ali presneti z Grundigom posebno oštevilčenje (številke T1–T67). Številke med T68 in T100 niso uporabljene, številčenje pa se nadaljuje z označbo T101. Od tu naprej so dvosledni trakovi tako posneti, da jih lahko preprosto predvajamo tudi z današnjimi dvoslednimi aparaturami.<sup>40</sup>

### Najstarejši trakovi v zvočnem arhivu GNI

Vsi najstarejši trakovi imajo velikost kolutov 146 mm, vendar so različno dolgi in debeli, različne vrste in od različnih proizvajalcev. Posneti so dvosledno s hitrostjo

<sup>37</sup> 1954 Grundig TK 9 Reporter specifications <<http://www.ozemail.com.au/~cbassboy/getreel/tk.htm>> 19. 3. 1999. Avtorjev prevod iz angleščine.

<sup>38</sup> Pozicijski indikator je imel 4-mestno številko, ki je pri predvajanju traku v eno smer tekla navzgor, pri predvajanju v drugo smer pa je številka padala. Stanje omenjenega »števca« je zaslediti ob kronološkem popisu gradiva v terenskih zvezki pri vseh tistih trakovih, ki so bili posneti ali presneti s to aparaturo. Danes nam zapisana stanja števca ne koristijo prav veliko, saj so poskusi pokazali, da števec ni tekel zmeraj enako in je bil dokaj odvisen od trenutnega mesta na traku (pri začetku traku je tekel počasneje kot na koncu). Preračunano trajanje enega obrata števca (najnižjega mesta) je v povprečju okoli 4 sekunde, vendar pri posameznih primerih lahko niha med 1 in 7 sekundami.

<sup>39</sup> Neue Magnetongeräte, v: *Das Elektron*, zvezek 11, 1953, str.: 350–353.

<sup>40</sup> Zadnji trakovi, posneti z Grundigom, segajo v leto 1960, medtem ko so prvi »drugačni« trakovi (od označbe T101 naprej) posneti v oktobru 1957. Takrat verjetno na GNI še niso dobili novega magnetofona (Philips?), da bi tudi z njim začeli snemati na terenu. Torej je možno, da so bili ti trakovi posneti z Magnemit Recorder in so posnetki na njih ohranjeni v originalni obliki. Za dokaz te domneve bi bilo potrebno natančno primerjati kvalitete posnetega gradiva ter raziskati okoliščine in datume nakupa novih magnetofonov v tistem obdobju.

9,5 cm/s in na takšen način, kot je snemal magnetofon Grundig TK 9. Torej niso mogli biti posneti z baterijskim magnetofonom Magnemite Recorder. Iz dokumentov pa je razvidno, da so bili prvi tereni opravljeni prav z baterijskim magnetofonom. Torej prvi magnetofonski posnetki v zvočnem arhivu GNI niso originali, temveč presnetki.<sup>41</sup> Iz današnjih izkušenj arhiviranja in presnemavanja magnetofonskih trakov vemo, da lahko prinese presnemavanje gradiva zaradi izgube kvalitete posnetka, težav pri razporejanju in urejanju presnetkov na novem traku ter ustreznega dokumentiranja veliko dela, težav in zmede. Zato poskušajmo najti razloge, ki so privedli sodelavce GNI, da so se lotili presnemavanja.

Ob nakupu magnetofona Grundig leta 1954 so naročili v GNI tudi 10 dodatnih praznih trakov (poleg tistega, ki je bil skupaj z magnetofonom). Iz obvestila<sup>42</sup> o prispeli pošiljki v Radiocentar lahko ugotovimo, da gre za trakove dolžine 180 m s ceno 7.000 dinarjev za kolut. O vrsti traku, velikosti koluta in proizvajalcu ne izvemo ničesar.

Dr. Brožek je ob izročitvi baterijskega magnetofona zaradi težave s prtljago prinesel s sabo le en prazen magnetofonski trak, kar lahko izvemo iz dopisa<sup>43</sup> 4. 9. 1954. Tudi tukaj ne izvemo ničesar o vrsti, dolžini in proizvajalcu traku. Predvidevamo lahko le, da je velikost koluta 127 mm, ker večjih na baterijskem magnetofonu ni mogoče predvajati. Torej so imeli na inštitutu septembra 1954. leta 12 praznih magnetofonskih trakov.

Januarja 1955, na prvem terenskem snemanju, so uporabljali baterijski magnetofon. Iz količine posnetega gradiva ter zapiskov iz terenskega zvezka št. 1 lahko ugotovimo, da so zanj potrebovali vsaj štiri kolute trakov velikosti 127 mm. Ker ni nobenih podatkov o tem, da bi na GNI konec 1954 ali v začetku 1955 leta dobili še kakšne prazne trakove, lahko sklepamo, da so morali uporabljati tudi trakove, ki so prišli z Grundigom. Torej so imeli koluti teh trakov velikost 127 mm, saj drugače ne bi ustrezali baterijskemu magnetofonu. Iz tabele (glej opombo št. 32) lahko ugotovimo, da je na takšen kolut mogoče spraviti 180 m standardne debeline traku, kar ustreza okoli 31 minutam predvajanja na eni stezi pri hitrosti 9,5 cm/s.

Podobno je bilo tudi z naslednjim snemanjem na Bjelašnici. Z baterijskim magnetofonom sta bila posneta vsaj dva trakova. Po prihodu z Bjelašnice pa po Voduškovih besedah iz dopisa<sup>44</sup> 2. 8. 1955 izvemo, *»da trakov našega terenskega magnetofona ni mogoče direktno reproducirati na drugem magnetofonu, ampak bi jih bilo treba najprej presneti ...«* Zaradi želje sarajevskega inštituta po posnetkih iz Bjelašnice je do presnemavanja najverjetneje kmalu prišlo. Verjetno so kasneje postopoma začeli presnemavati tudi svoje gradivo, originalne trakove pa ponovno uporabili za snemanje na terenu.<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Zanimiv dokaz, da gre res za presnetke, predstavljajo zapisi v ter. zv. št. 1, kjer je ob robu popisa gradiva iz Bele krajine januarja 1955 označena tudi številka originalnega traku in posneta sled (npr. BK I/1).

<sup>42</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 30/54, 1954.

<sup>43</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 9/10, 1955.

<sup>44</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 22/55, 1955.

<sup>45</sup> Ob pregledu magnetofonskih trakov v zvočnem arhivu GNI lahko ugotovimo, da so edini trakovi, ki bi ustrezali ugotovljenim podatkom iz dokumentacije in predvajanju na baterijskem magnetofonu, trakovi Scotch No. 111, dolžine 180 m in na kolutih velikosti 127 mm. Danes nosijo arhivske označbe od T101 naprej in so bili posneti po oktobru 1957. Na ovitkih nekaterih trakov pa se še lahko opazijo stari napisi: npr. na traku T105 -Drašiči, Metlika, Božakovo, Rosalnice- in -Loški potok-, na traku T121 pa -Umoljani, Vivodni, Loški Potok I-. Ker so to imena krajev, kjer so bila terenske snemanja v različnih obdobjih (v letu 1955 Umoljani in leta 1956 Vivodina ter kasneje Loški potok), lahko sklepamo, da je bil ta trak večkrat presnet. Prvič je bil verjetno posnet na Bjelašnici (Umoljani), presnet pa verjetno pred terenom Voduška v Belo krajino maja 1956 (Vivodina).

Najstarejše gradivo (iz leta 1955 in 1956) je presneto na trakove Genoton, 260 m, velikosti koluta 146 mm. V arhivu je danes 15 takšnih trakov (vsi so celo iz iste serije – ZS 283/23), iz česar lahko sklepamo, da gre najverjetneje za trakove, ki jih je GNI nameraval kupiti v letu 1955.<sup>46</sup> Vsekakor so ti trakovi poleti 1956 že bili v GNI, saj v dopisu<sup>47</sup> 11. julija 1956 prosijo za potrdilo »o *začasnem izvozu dveh komadov magnetofonskih trakov firme Genoton, malih (premer kolobarja 15 cm<sup>48</sup>) v Nemčijo po ravnateljstvu inštituta dr. Valensu Vodušku*«. Posnetke je namreč potreboval za ilustracijo svojega referata na konferenci v Freiburgu i/Br.

Eden od razlogov presnemavanja je lahko bila visoka cena trakov, 7.000 dinarjev za kolut. V letu 1955 je imel sodelavec GNI, ki je bil v 12. plačilnem razredu (npr. računovodja ali asistent) 9.800 dinarjev temeljne plače, skupaj z različnimi dodatki pa plača ni presegala 10.500 Din. S primerjavo takratnih in sedanjih plač sodelavcev, primerjavo cen strokovne literature ter višine honorarne ure za delo študentov,<sup>49</sup> lahko določimo današnjo okvirno vrednost v SIT, če tedanjo ceno pomnožimo z deset. Torej bi bila danes cena koluta traku okoli 70.000 SIT, kar je izredno veliko. Z današnjo povprečno plačo bi si tako lahko kupili komaj enega in pol koluta traku, vsaka posneta minuta pa bi samo zaradi cene traku znašala okoli 2.200 SIT. Na srečo so cene trakov s časom hitro padale, tako da v dopisu<sup>50</sup> 8. 5. 1957 GNI za nakup 30 novih trakov predvideva »le« 35.000 dinarjev, kar znaša samo še 1.170 dinarjev za kolut traku. To pa je skoraj sedem krat manj kot leta 1955. Vseeno pa je bilo potrebno s trakovi zaradi visoke cene in težave pri dobavi zelo varčevati.

Zelo visoka pa je bila tudi cena magnetofonov. Tako je aparat Grundig z osnovno opremo (en prazni kolut...) stal 400.000 dinarjev,<sup>51</sup> kar bi danes znašalo okoli 4.000.000 SIT. Za baterijski magnetofon je dr. Brožek takrat plačal 450 USD,<sup>52</sup> kar je zneslo okoli 135.000 dinarjev,<sup>53</sup> v današnji vrednosti pa približno 1.350.000 SIT. Aparature ter tehnična oprema so bile v tistih časih torej zelo drage.

Pri presnemavanju so torej lahko gradivo bolj racionalno razporedili in s tem do konca napolnili trakove. Iz zapisov v terenskem zvezku<sup>54</sup> št. 1 ter iz poteka prvega terenskega snemanja v Beli krajini lahko ugotovimo, da je bilo gradivo posneto v naslednjem vrstnem redu: 27. 1. Vinica in Preloka (trak I/steza A – 26 min, in II/A – 28 min), 28. 1. Preloka (II/A – 28 min), 28. 1. Preloka (III/A – 31 min), 29. 1. in 30. 1.

<sup>46</sup> V načrtu za bodoče l. 1955 v GNI navajajo, da je za »nadaljevanje zbiranja folklornega gradiva ... nujna nabava 15 magnetofonskih trakov po din 7.000, ki smo jih planirali v proračunu za l. 1955«. (Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 55/54, 1954)

<sup>47</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. ad 22/56, 1956.

<sup>48</sup> 15 cm predstavlja zaokrožitev 146 mm, op. D. K.

<sup>49</sup> Arhiv GNI, Personalna korespondenca, Pers. št. 28/55, 1955, Pers. št. 5/55, 1955, Pers. št. 1/56, 1956 ter Pers. št. 4/56, 1956.

<sup>50</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, S 16/57, 1957.

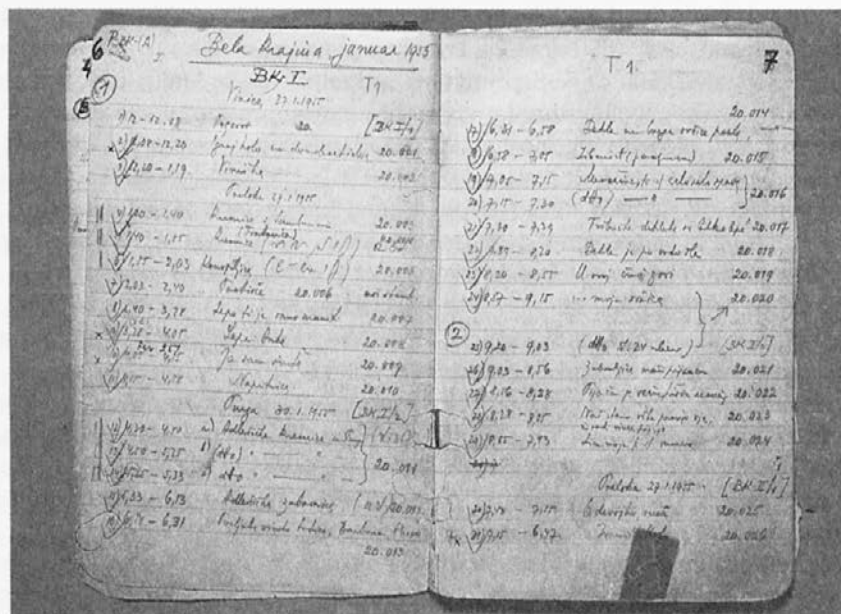
<sup>51</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 30/54, 1954.

<sup>52</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 9/10-55, 1955.

<sup>53</sup> Po podatkih Banke Slovenije je letni devizni tečaj v letu 1954 znašal za en ameriški dolar 300 Din.

<sup>54</sup> Terenski zvezki vsebujejo zapise s terena, ki jih delajo sodelavci inštituta ob samem snemanju. Iz njih je razviden tudi kronološki potek snemanja. Pri prvih snemanjih (leto 1955 in del leta 1956) pa terenskih zvezkov v takšnem smislu še ni bilo. Šele s terenom v Loški Potok (25. 9.–30. 9. 1956) so se ob snemanju začeli voditi tudi zapiski (danes ter. zv. 2), ki pa vsebujejo bolj terenske opombe in naslove informatorjev kot kronološki popis posnetkov. Zato so gradivo iz Loškega Potoka pozneje v GNI presneli, poslušali ter s pomočjo opomb iz ter. zv. 2 kronološko popisali v ter. zv. 2a. Kasnejši ter. zv. pa že vsebujejo dokaj dober sprotni popis posnetkov.

Adlešiči (IV/A – 30 min), 30. 1. Purga (I/B – 24 min) ter 31. 1. Bedenj in Tribuče (II/B – 12 min). Vidimo lahko, da so na terenu najprej posneli vse trakove le na prvi sledi in šele potem začeli po vrsti na vsak trak snemati še drugo sled. Sledi pa večinoma niso posneli do konca, saj je le na traku III sled A popolnoma zapolnjena (okoli 31 min), vse ostale sledi pa niso do konca izkoriščene (npr. II/B le 12 min, III/B in IV/B pa popolnoma prazni). Pri presnetku na trak T1 in T2 (kjer je danes zapisano to gradivo) je trak T1 čisto izpolnjen, na T2 pa je ostalo na koncu malo prostora, ki so ga kasneje zapolnili z drugim gradivom.



Slika 2: Fotografija terenskega zvezka št. 1, stran 6 in 7, kjer je kronološki popis gradiva, posnetega v Beli krajini januarja 1955. Foto: Tomaž Lauko.

Koluti trakov s presnetki so bili tudi nekoliko večji, nanje je šlo več posnetega gradiva ter so zavzemali manj prostora. Verjetno so bili tudi v razmerju dolžina traku proti ceni za nakup bolj ugodni. Manjše kolute s trakovi so lahko nato ponovno uporabili pri terenskih snemanjih z baterijskim magnetofonom.

Odločilen razlog presnemavanja pa je bilo verjetno preprosto dejstvo, da se je presneto gradivo lahko s tem brez omejitev poslušalo na magnetofonu Grundig, ki je

Terenski zvezek št. 1 torej ni pravi terenski zvezek, ampak bolj zvezek za pisanje opomb, ki jih je delal Vodusek pri poslušanju presnetkov prvih terenov. Ti zapisi so nastajali precej kasneje kot sami posnetki na terenu. Zato tudi ne vsebujejo natančnejšega popisa informatorjev ter krajev snemanja. Ti so namreč navedeni v drugih zapisih, npr. za terene v letu 1955 v zvezkih Marije Šuštar, ki jih je na terenu pisala predvsem zaradi beleženja podatkov o plesih. Tako ima npr. zvezek iz terena 1955. leta v Beli krajini sedaj oznako Pl-2/b, iz njegove vsebine pa ni nikjer razvidno, da so takrat tudi snemali z magnetofonom. Edina izjema je beseda «snemanje», ki je poleg številnih drugih podatkov na naslovnici zvezka. Ter. zv. št. 1 je torej nastajal na inštitutu, zaradi kronoloških zapisov posnetega gradiva pa ima danes vlogo pravega terenskega zvezka. Zaradi svoje značilnosti in prvotnega namena beleženja opazk ob poslušanju zvezek ni urejen in se je v njem težko znati.

na električni pogon in ne porablja težko dosegljivih baterij. Brez takšnega predvajanja si namreč analize in transkribiranja gradiva ni bilo mogoče zamisliti.

### Pomen prvih magnetofonskih snemanj za GNI

Danes predstavljajo prvi magnetofonski posnetki neprecenljivo dokumentarno vrednost zaradi svoje enkratnosti, neponovljivosti ter pričevanja določenega časa in kulture. Številnih prednosti, ki jih je delo z magnetofonom prineslo v terensko raziskovanje ljudskega glasbenega izročila, so se na GNI zavedli že zelo zgodaj. V pregledu dela v l. 1954<sup>55</sup> z dne 21. 9. 1954 tako že lahko beremo: *»Zapisovali smo v bohinjskem in blejskem kotu ter začeli snemati narodne pesmi na magnetofon, ki smo ga v letošnjem letu nabavili. Magnetofon je za inštitut dragocena pridobitev, ki bo omogočila hitrejšo in preciznejšo zapisovanje melodij in tekstov.»*

Iz tega odlomka, ki se nanaša na uporabo magnetofona, lahko razberemo, da vidijo sodelavci GNI v magnetofonu predvsem tehnično pridobitev, ki jim bo olajšala terensko zapisovanje. Velike pridobitve, ki so jo z magnetofonom dobili, in njegovega pravega pomena še niso mogli navesti, saj se terenska snemanja pravzaprav še niso pričela in so lahko govorili le na osnovi izkušenj poskusnih snemanj na inštitutu.

Velik pomen magnetofonskih posnetkov in napredek pri raziskovalnem delu, ki jim ga je prinesla analiza posnetega gradiva, pa je zaznati v poročilu Svetu za prosveto in kulturo LRS<sup>56</sup> z dne 26. 11. 1956. Poročilo navaja podatke za leti 1955 in 1956 in med drugim omenja, da je inštitut odložil predvideno izdajo zbirke *»... o slovenski ljudski folklori: Primeri ..., ker so medtem transkripcije novega gradiva, posnetega z magnetofonom, prinesla popolnoma nove rezultate v ritmičnem aspektu slov. ljudske pesmi ...»*. Še bolj izčrpno pa Vodušek piše<sup>57</sup> o novem odkritju dr. Brožku decembra 1956: *»Presenetljiva odkritja v ritmičnem aspektu smo dobili v tem letu s transkribiranjem naših magnetofonskih posnetkov in zmeraj jasneje kažejo vnaprejšnjo idejo skoraj vseh starejših zbirateljev, da morajo biti vse pesmi v 3/4 ali 4/4 ritmu. ... Ugotovili smo, da samo 50 % naših posnetih pesmi ustreza takšnemu fiksnemu ritmu.»* V istem pismu pozneje navaja na osnovi zbirke *»700 posnetih pesmi iz različnih delov Slovenije»* ter lastnih terenskih izkušenj *»dve temeljni dejstvi: 1) še vedno je med ljudmi živih več pesmi (npr. starih balad), kot bi pričakovali ... in 2) po Sloveniji smo našli ritme, v nekaterih predelih zelo pogosto, ... ki so bili presenetljivo prezrti do danes, npr. 5/8 ritem ali 5/8 in 7/8 kombiniran ritem. ... Na osnovi takšnih izkušenj iz našega terenskega zbirateljskega dela se zdi, da bo potrebno veliko ugotovitev in dejstev o naši ljudski glasbi ponovno pretehtati.»*

Torej magnetofonsko snemanje v glasbenonarodopisno delo ni prineslo le hitrejši, lažji in natančnejši zapis terenskega gradiva, ampak je pripomoglo tudi k pomembnim novim odkritjem o razumevanju ljudske glasbe. Še danes se morda premalo zavedamo rezultatov, ki jih lahko prinesejo nove in drugače zastavljene analize na terenu posnetega gradiva, če pri arhiviranju starega gradiva ali pri snemanju na terenu presojava posnetke le na osnovi sedanjih (ter lastnih) pogledov in interesov. Tako hitro prezremo številne možnosti, ki ga dobro posneto in ohranjeno gradivo lahko nudi kasnejšim raziskovalcem.

<sup>55</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 55/54, 1954.

<sup>56</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 29/56, 1956.

<sup>57</sup> Arhiv GNI, Strokovna korespondenca, Strok. k. 30/1-56, 1956. Avtorjev prevod iz angleščine.



*Summary***First Tape Recordings for Audio Archives of the Institute of Ethnomusicology**

Field collection of ethnographic material has been one of its foremost tasks ever since the Institute of Ethnomusicology had been founded. Systematic, planned field research, however, had not begun until 1955 when the Institute acquired its first field tape recorder. This year also marked the return of the Institute's director, Dr. Valens Vodušek, who chartered the plan of future field work as well as the systemization and processing of the recorded material.

The first field recordings had already been made in Dr. Vodušek's absence. Marija Šuštar and Dr. Zmaga Kumer recorded material with a battery-powered Magnemite recorder donated by Dr. Josef Brožek who had brought it from America. The tape recorder did not weigh much, worked with the help of spring motor and batteries, and was especially handy for field work. Unfortunately its technical documentation had been lost and could not be obtained despite numerous efforts, but the tape recorder itself has been preserved. Based on experiments it was possible to draw several conclusions about its operation. Due mainly to technical reasons the material that it had recorded had to be dubbed on other tapes which were possible to play on the Grundig studio tape recorder the Institute already had in its possession and which operated with the help of electric current. The dubbed material was then easy to play and listen to, which was necessary in order to transcribe and further analyze it. One of the reasons for dubbing this material was also the fact that magnetic tape was very difficult to obtain and also very expensive.

With the help of preserved documents, written field material and recorded tapes it is possible to reconstruct the first Institute's tape recordings from the field fairly well. Understanding this manner of research and recording as well as knowing about the technical possibilities of the recording machines of the time can greatly facilitate today's dubbing, protection, filing, organizing, and also evaluation of this material.



---

Elfriede Grabner

## Der hl. Franz Xaver und das Krebswunder

Jesuitisch gelenkte Wort- und Bildpropaganda als missionsmotivierte  
Kreuzmystik

---

*Jezuitski red se je pri misijonskem delu poleg pesmi in kateheze posluževal predvsem slik ter učinkovitih motivov na oltarnih slikah in freskah v cerkvah. Avtorica v prispevku obravnava, kako se je pri pospeševanju česčenja jezuitskega svetnika Frančiška Ksaverija motiv njegovega čudeža z rakom širil z legendarnimi, poučnimi in molitvenimi tiski in z grafikami ter našel svoj likovni izraz tudi v cerkvah in kapelah.*

*Aside from songs and catechesis employed in the course of their missionary work the Jesuits also used pictures and effective motifs on altar paintings and church frescoes. The author analyzes how the motif of the Jesuit saint Francis Xavier's miracle with the crab spread through legends, school and prayer books and graphics, but also with the help of paintings in churches and chapels, thus enhancing the worship of this saint.*

Einer der ersten Orden, der die gegenreformatorsche Liedpropaganda und -katechese besonders herausgestellt hat, war die *Societas Jesu*, der im Jahre 1534 in Paris von Ignatius von Loyola gestiftete und 1540 in Rom durch Papst Paul III. bestätigte Jesuitenorden. Mit seinen zahlreichen Niederlassungen in Italien, Spanien, Portugal, Frankreich, Deutschland und Österreich verfügte dieser mächtigste Missionsorden der Gegenreformation schon wenige Jahrzehnte nach seiner Gründung über eine ausserordentlich grosse Anzahl seiner Kollegien in vielen Provinzen. Diese Stützpunkte im deutschen und niederdeutschen Sprachgebiet verteilten sich auf die vier Provinzen Oberdeutschland, Niederdeutschland, Rhein und Österreich.<sup>1</sup> Eine der für besonders

---

<sup>1</sup> László Polgár, *Bibliography of the History of the Society of Jesus - Bibliographie zur Geschichte der Gesellschaft Jesu*. Rom-St. Louis 1967 (Sources and Studies of the History of the Jesuits, 1);

Alois Kroess, *Geschichte der Böhmisches Provinz der Gesellschaft Jesu, I-II*, Wien 1910-1938 (Quellen und Forschungen zur Geschichte, Literatur und Sprache Österreichs und seiner Kronländer und der angrenzenden Gebiete);

Bernhard Duhr, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge, I-IV*, Freiburg i. B. 1907-1929.

wichtig gehaltenen Hauptaufgaben der Ordensmitglieder bestand darin, alle Menschen zum Glauben zu führen und die von Häretikern bedrohten Gläubigen vor diesen zu bewahren. Dabei sollte nicht nur die Betreuung der Bildungsschicht an den Gymnasien und Akademien bewerkstelligt, sondern auch die Belehrung der Unterschichten durch die Volksmissionen und eine umfangreiche Seelsorgetätigkeit in den Pfarren vorangetrieben werden. Zu diesen jesuitisch gelenkten Initiativen gesellte sich neben Liedpropaganda und Katechese auch die besonders herausgestellte Bildpropaganda, die sich vor allem in den Druckwerken als Kupferstiche und in den Kirchen und Kapellen als eindrucksvolle Bildmotive auf Altarbildern und Freskendarstellungen niederschlug.

Auffallend oft ist mir auf so mancher meiner Wanderungen der in seiner Verehrung besonders geförderte und als Ostasien-, Japan- und China-Missionar bekannte Jesuitenheilige Franz Xaver (1506–1552) auf vielen Altarbildern und Fresken in vielen Kirchen meiner österreichischen Heimat begegnet, am häufigsten jedoch in jenen der historischen Untersteiermark, im heutigen Slowenien. Schon um 1715 hat ein vermutlich von Laibacher Malerhand verfertigtes Ölbild, das den sterbenden Franz Xaver in einer armseligen Baumhütte auf der Insel Sancian, heute Zhanjiang, vor China im Jahre 1552 darstellt, in der Kirche zu Straža (damals offiziell Strasse) bei Radmirje nahe Gornji Grad (damals offiziell Oberburg) in Slowenien, Aufstellung gefunden. Durch jesuitisch gelenkte Förderung und das besondere Engagement des Weltpriesters Ahac Steržiner (Achatius Sterschner) wird dieses Sterbebild zu einem später ganz besonders bekannten Gnadenbild, dessen Verehrung seit 1717 vom Kultzentrum in Straža ausgeht und über den gesamten Ostalpenraum ausstrahlte.<sup>2</sup> Unzählige kleine Andachtsbildchen mit dieser Sterbeszene – um 1733 sollen es schon an die 16.000 gewesen sein – tragen den Kult weit über die Grenzen der einstigen Untersteiermark hinaus. Schon 1729 erscheint das später viele Auflagen erlangende Mirakelbuch Steržiners bei den Widmanstetterischen Erben in Graz,<sup>3</sup> das viele wunderbare Heilungen und Gebetshörungen verzeichnet.

Dass eine erstaunlich hohe Anzahl von Franz Xaver-Andachtsbüchern gerade in Graz beim Verlag Widmanstetter erschienen war,<sup>4</sup> ist kaum verwunderlich. Graz war ja die Residenzstadt der innerösterreichischen Habsburger. Erherzog Karl von Innerösterreich (1540–1590) und sein Sohn Ferdinand, der spätere Kaiser Ferdinand II. (1578–1637) hatten, um den Protestantismus in ihren Ländern auszurotten, die Jesuiten ins Land gerufen, die ihre spanischen Heiligen mir grosser barocker Aufmachung den Bewohnern dieser Länderdreierheit Steiermark, Kärnten und Krain, mit den dazuhörigen Görz und Gradiska, näher bringen sollten. Hier gab es in Görz und in Ljubljana, wie in Klagenfurt und besonders dicht in der Steiermark, Jesuiten-Kollegien zu Graz, gegründet

<sup>2</sup> Zur Entstehung und Kultausbreitung vgl.: Gustav Gugitz, Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch, Band 4: Kärnten und Steiermark. Wien 1956, S. 262–264; Edmund Friess – Gustav Gugitz, Die Franz Xaver-Wallfahrt zu Oberburg. Eine untersteirische Barockkultstätte und die räumliche Reichweite ihres Einflusses. In: Österreichische Zeitschrift f. Volkskunde, NS. XII, Wien 1958, S. 83–140.

<sup>3</sup> *Xaverianische / Ehr- und Gnaden-Burg / Das ist: Wundervoller Anfang / Vnd / Gleich geseegneter Fortgang / Gantz und gar neuer / Xaverianischer Andacht / Gnaden / und Gutthaten / So sich zu Oberburg in Unter-Steiermarck / bey dem Gnaden-Bild dess Sterbenden / Heiligen / FRANCISCI XAVERIJ / Der Gesellschaft Jesu von 1716 / biss 1728 zugetragen / Vnd von / Admodum Rev. D. M. Achatio / Sterschner, Commissario und Vicario / in Oberburg, als Stiffter und Urheber / diser Andacht in Latein zusammen getragen, nun, / aber in das Teutsche übersetzt, und mit Genehmhal- / tung der Oberen in Druck hervorgegeben. Grätz bey denen Widmanstetterischen Erben 1729.*

<sup>4</sup> Vgl.: Theodor Graff, BIBLIOGRAPHIA WIDMANSTADIANA 1586–1805. Die Druckwerke der Grazer Offizin Widmanstetter 1586–1805. Graz 1993, (Arbeiten aus der Steiermärkischen Landesbibliothek, 22).

1573, zu Leoben (1613), zu Judenburg (1621) wie zu Marburg a. d. Drau/Maribor (1758). In Graz war es nun besonders der hl. Franz Xaver, dem diese bevorzugte Herausstellung in hohem Masse zuteil wurde, lange schon früher, ehe Ahač Steržiner mit gutem Kennerblick für die Wirkung des Wunderbaren auf die Masse, die Höhe von Straža zur Gründung eines Franz Xaver-Kultortes wählte. Schon 1659 wurde in der Grazer Hof- und Jesuitenkirche vom 1573 gegründeten Jesuitenkollegium aus eine Franz Xaver-Kapelle errichtet, die Franz Carlone d. Ä. (+1684) zugeschrieben wird und in der ein diesen Heiligen darstellendes Altargemälde zu Aufstellung gelangte. Auch ein reicher Freskenschmuck mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Franz Xaver wurde in der Folge am Gewölbe angebracht.<sup>5</sup>

Von der 1585 zu Graz gegründeten Jesuiten-Universität ging eine sehr intensive Missionsstätigkeit mit Predigten in deutscher, in slowenischer und auch in italienischer Sprache aus. Daneben gab es in dieser alten, mehrsprachigen Länderdreiheit Innerösterreichs auch nachweisbar kulturwirksame Zentren einer ganz besonderen Verehrung für den Jesuiten-Heiligen Franz Xaver. So z. B. zu Leoben in der Obersteiermark, wo neben dem bereits 1613 gegründeten Kollegium die Jesuiten-Kirche St. Xaver geweiht wurde, die auch nach der Ordensauflösung von 1773 bis heute Stadtpfarrkirche verblieb.<sup>6</sup>

Sicherlich von der Grazer Jesuiten-Niederlassung aus ging die noch im 18. Jahrhundert durch grossen Zulauf erwähnte Verehrung zum Bild des sterbenden Franz Xaver in der alten Pfarrkirche Eggersdorf bei Graz. Von der einstmals gar nicht so unbedeutenden Franz Xaver-Verehrung in der Nähe der steirischen Landeshauptstadt zeugen heute noch einige Kupferstich-Andachtsbildchen aus dem 18. Jahrhundert.<sup>7</sup>

In besondere Dichte gesellen sich zu den steirischen Franz Xaver-Verehrungsstätten auch jene der historischen Untersteiermark im heutigen Slowenien, wie die schon erwähnte Wallfahrtskirche zu Straža bei Radmirje, nahe Gornji Grad oder die in den letzten Jahren restaurierte, an Altarschnitzwerken und Barockfresken aus dem Franz Xaver-Leben so reiche Franz Xaver-Kapelle zu Olimje bei Podčetrtek.

Während nun in den meisten Kultstätten in der bildlichen Darstellung das Sterbebild des Heiligen in der Baumhütte auf der Insel Sancian die weit grösste Verbreitung erfuhr, treten andere Szenen aus dessen Leben, wie etwa das Kreuz als xaverianisches Heilszeichen, das auf Altarbildern, Stichen und Fresken stark betont wird, weitgehend zurück. Sie werden dann allerdings ab dem Ende des 17. Jahrhunderts wieder häufiger. Oft fällt dabei ein Regen von Kreuzen auf den heiligen Missionar nieder, wie es auch das Altarbild in der reizvollen, 1766 errichteten und mit Fresken von Anton Lerchinger aus Rogatec geschmückten Seitenkapelle des schon 1675 bestehenden Klosterbaues der Pauliner-Mönche zu Olimje bei Podčetrtek (damals offiziell Windisch-Landsberg) in der historischen Untersteiermark zeigt.<sup>8</sup> Als graphische Vorlage dazu kann wohl ein

<sup>5</sup> Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Graz. Bearbeitet von Horst Schweigert. Wien 1979, S. 19.

<sup>6</sup> Günther Jontes, Kurt Woiseschläger, Die ehemalige Jesuiten - und heutige Stadtpfarrkirche zu Leoben. Geschichte und Kunst. Leoben 1987.

<sup>7</sup> Vgl.: Elfriede Grabner, Sankt Franciscus Xaverius, ein «Schutzhäber in der Aderlass». Zur Entstehung und Verbreitung eines seltenen ikonographischen Motivs in der Andachtsgraphik des 18. Jahrhunderts. In: Österreichische Zeitschrift f. Volkskunde, NS. XLVI, Wien 1992, S. 438, Abb. 1.

<sup>8</sup> Mirko Krašovec, Olimje večeraj in danes. Podčetrtek 1987, S. 13 f. und 34 f.  
Neuerdings auch ein informativer, deutschsprachiger Übersichtsartikel von Hermann Rinner, Olimje. Neues Kloster in alten Gemäuern. In: Sendbote des hl. Antonius. Padua 1991/3, S. 38-40.

eindrucksvoller Kupferstich in Schabkunst von Josef Sebastian Klauber (1700–1768) – er nannte sich stets »Klauber Catholicus« – angenommen werden, der neben der Sterbeszene auch den »Kreuzregen«, im Hintergrund rechts vor einem Schiff mit windgeblähten Segeln auch einen Krebs mit einem zwischen seinen Scheren haltenden Kreuzifix zeigt.<sup>9</sup>



Abb. 1: Ein Krebs bringt dem hl. Franz Xaver das vom Meer verschlungene Kreuzifix zurück. Fresko von Anton Lerchinger in der Seitenkapelle zu Olimje, 1766. – Aufn.: E. Grabner

Neben der verhältnismässig seltenen Darstellung des Heiligen als »Schutzhaber in der Aderlass«, die im 18. Jahrhundert Verbreitung fand,<sup>10</sup> steht jenes aus der xaverianischen Kreuzmystik stammende und aus der Legende bekannte, gerne dargestellte Krebsmotiv. Es handelt sich dabei um eine Darstellung die zeigt, wie ein vom tosenden Meer verschlungenes Kreuzifix, das dem Heiligen entglitt, als er es zur Besänftigung eines plötzlich auftretenden Sturmes in die hochgehenden Wellen eintauchte, von einem Meerkrebs, hoch erhoben zwischen seinen Scheren, wieder ans Land gebracht wird. Dieses Motiv fand nicht nur in der Andachtsgraphik bildhaften

<sup>9</sup> E. Grabner, wie Anm. 7, Abb. 2.

<sup>10</sup> E. Grabner, ebd. Abb. 4–8.

Ausdruck,<sup>11</sup> sondern war auch ein beliebtes Thema für Freskanten, wie es etwa in der Xaverius-Seitenkapelle zu Olimje den Besucher bis zum heutigen Tag erfreut. (Abb. 1) In schöner Stuckumrahmung zeigt die Szene im Hintergrund links das auf stürmischen Meereswogen schaukelnde, mit zerissenen Segeln treibende Schiff, über dem sich ein dunkler Himmel breitet. Im Vordergrund rechts erblickt man den Heiligen im schwarzen Habit und braunem Schultermäntelchen, einen langen Kreuzstab unter seinem linken Arm. Ein lichter Nimbus umstrahlt sein Haupt, während helle Kreuzsterne aus den Wolken auf ihn niederfallen. Aus der linken Ecke des schmalen Strandes im Vordergrund nähert sich ein grosser Meerkrebs, der ihm das vom stürmischen Meer verschlungene Kruzifix, aufrecht zwischen seinen Scheren haltend, entgegenträgt. Dankbar ob dieses Wunders blickt der Heilige zum Himmel empor, während seine linke Hand sich bereits dem wiedergebrachten Kruzifix entgegenstreckt. Das auf einem Spruchband am unteren Ende des Freskos von Anton Lerchinger beigegebene Chronogramm lautet:

CrVX proleCta In Mare VoraX DIVo restItVItVr XaVerIo.

Die Auflösung des Chronogrammes ergibt das Entstehungsdatum 1766.

Eine ähnliche Darstellung, die den Heiligen mit Krebs und Kreuz, das er gerade mit der rechten Hand in Empfang nimmt, zeigt, während hinter ihm ein ob des Wunders erstaunter Begleiter die Hände erhoben hält, schmückt die reizvolle Wallfahrtskirche Vesela gora in Unterkrain. (Abb. 2) Das Fresko wurde 1760 vom Krainer Meister Anton Tušek gemalt. Wesentlich später datiert ein Fresko aus einem Franz Xaverius-Legendenzyklus rund um den Altar des Heiligen in der Franz Xaver-Seitenkapelle der Domkirche zu Maribor. Es zeigt in einem goldumrahmten Medaillon den Heiligen mit drei Gefährten am Meeresstrand, wie sie dem mit dem Kreuz herankommenden Krebs entgegeneilen. Der Heilige trägt hier einen grossen, breitkrepigen Hut, über dem ein glänzender Heiligenschein sichtbar wird, und, wie auf fast allen Bildwerken, den knöchellangen, dunklen Habit der Jesuiten. Das Fresko wurde nach alten Vorbildern vom Furlaner Maler Jakob Brollo im 19. Jahrhundert ausgeführt.<sup>12</sup>

Fast in der gleichen Stellung, wie auf jenem Freskobild in Vesela gora in Unterkrain zeigt ein weisses Stuckbild den Heiligen mit dem kreuzbringenden Krebs auf der rechten Seite der Jesuitenkirche in Varaždin/Kroatien. Auch hier ergreift Franz Xaver das Kreuz, das ein grosser Krebs ihm gerade überbringt. Das Feinstuckbild hebt sich durch seine weisse Farbe nicht sehr deutlich vor einem blassen blau-rosa-farbigem Hintergrund ab.

Dieses Meerwunder, das im Rahmen der jesuitischen Propaganda eine grosse Rolle spielte, wurde auch in vielen Andachtsbildchen und Buchillustrationen im Bereich der von den Jesuiten betriebenen Franz Xaver-Kultstätten dargestellt. So etwa zeigt dieses Motiv auch ein Kupferstich auf Seide vom Augsburger Stecher Josef Anton Schmidt aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Er ist bis jetzt anscheinend ein Unikat geblieben und weist auf eine – heute verschwundene – Kärntner Kultstätte in Spittal an der Drau hin.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Der Kupferstich von J. S. Klauber (wie Anm. 9) zeigt dieses Motiv im Hintergrund ebenso, wie der unsignierte Stich aus Eggersdorf bei Graz, auf dem der Krebs mit dem Kreuz zwischen den Scheren in der Mitte des unteren Bildteiles besonders in den Vordergrund gerückt wird.

<sup>12</sup> Vgl. dazu: Emilijan Cevc, O Frančiškovihi svetiščih in podobah na Slovenskem. In: Jože Kokalj, Frančišek Ksaver, Ignacijev prijatelj. Ljubljana 1990, S. 152–155 und 166 f.

<sup>13</sup> Gustav Gugitz, Ein unbekannter Franz-Xaver-Kult in Spittal a. d. Drau. In: Carinthia I, 148 (1958) S. 678–680, Abb. 1.





Abb. 2: Das Krebswunder in der Kirche Vesela gora in Unterkrain. Fresko von Anton Tušek, 1760. – Aufn.: E. Grabner

Die graphischen Vorlagen für dieses Meerwunder-Motiv können vor allem im 17. und 18. Jahrhundert nach der Kanonisation von Franz Xaver (1622) in den zahlreich erschienenen Kupferstichen gesucht werden, die wiederum auf die schriftliche Quelle des Wunderberichtes von 1608 zurückgehen. In vielen dieser Darstellungen drängte sich Ausserordentliches und Exotisches auch in den deutschen Raum. So etwa wird auf dem Ingolstädter Kanonisationsfest von 1622, das Franz Xaver als den «christlichen Neptun» feierte, im Schauzug in einem ersten Bild ein Kreuz gezeigt, das von wilden Wogen auf dem Meer herumgeworfen wurde. Aber ein Seekrebs erfasste es und trug es den Gestaden wieder zu. Eine Inschrift dazu besagte: *Mare crucem non abstulit, sed abluit.*<sup>14</sup> Auf einem eindrucksvollen Augsburger Kupferstich von Gottfried Bernhard Götz (1708–1774) wird dieses Motiv besonders vielschichtig behandelt. Zu Füßen des Heiligen steigt das Tier aus den Wellen, indem es ein Kruzifix zwischen seinen Scheren hält und auf dessen Rücken auch ein Kreuz mit zwei Fahnen eingezeichnet ist. Das

<sup>14</sup> Sammelblatt des Historischen Vereins in und für Ingolstadt 22 (1897), S. 5.



Motiv des Krebses wiederholt sich auf dem gleichen Bild im Sternenhimmel. Die rechte Hand des Heiligen berührt einen Erdglobus. Auch sein Rochett trägt ein grosses Missionskreuz. Die Unterschrift des Bildes führt die biblische Wendung aus dem 2. Paulusbrief an Timotheus: *Sermo – ut CANCER. 2. Tim. 2 (17)*,<sup>15</sup> was verkürzt für den vollständigen Vers: *Et sermo eorum ut cancer serpit* – «Ihre Lehre wird um sich fressen wie ein Krebsgeschwür», steht.

Ein ähnlicher, leider stark beschrittener Kupferstich aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stellt den Heiligen ebenfalls mit der Erdkugel und dem aus Wasser steigenden Seekrebs als Weltmissionar bei der Taufe von Indianerknaben dar. Er wird hier als *Compendium Prophetarum* angesprochen.<sup>16</sup>

Wie sehr noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts das Krebsmotiv bildlich vom Grazer Jesuitenkollegium herausgestellt wurde, kann anhand eines Kupferstiches von Marcus Weinmann (+ um 1770), der sich 1758 in Graz niederliess und bereits ein Jahr später als «Universitäts-Kupferstecher» arbeitete, abgelesen werden.<sup>17</sup> (Abb. 3) Die halbfigurige Darstellung des Heiligen in priesterlicher Gewandung mit Chorhemd und Stola, der mit beiden Händen auf eine Öffnung seines Rochetts auf der Brust – wohl auf sein «brennendes» Herz – hinweist, wird von einer lichten Aureole umstrahlt. Über diese öfters dargestellte Gewandöffnung erfährt man aus einem Andachtsbüchlein, dass das Herz des Heiligen «von einer innbrünstigen Liebe gegen Gott dergestalt entzündet», dass er gezwungen war, «sein Kleid an der Brust zu eröffnen, um damit seinem Eifer Luft zu machen».<sup>18</sup> Er hat auf unserem Stich seine Augen nach oben erhoben, während vor ihm auf einem Tisch ein grosser Krebs das Kreuz zwischen seinen Scheren emporhält. Auch hier hat das Tier, ähnlich wie auf dem Kupferstich von G. B. Götz, auf seinem Rücken ein grosses Kreuz, flankiert von zwei Fahnen, eingezeichnet. Der Stich trägt die Inschrift: *S. FRANCISCUS XAVERIVS SOC: I :* und ist signiert mit: «M. Weinmann Scs. Graecy».<sup>19</sup>

Im Einklang mit dieser künstlerischen Formgebung steht die literarische Überlieferung dieses xaverianischen Missionsmotivs. Dazu zählen frühe Legendenlieder, in denen man schon die ersten Ordensheiligen der Jesuiten, Ignatius von Loyola und Franz Xaver, die gemeinsam mit Philipp Neri, Isidor von Madrid und Theresia von Avila am 12. März 1622 kanonisiert wurden, herausstellte. Aus Anlass der Kanonisation erschienen solche Lieder mehrfach im Druck und wurden auch von Jesuitenschülern gesungen. Meistens handelt es sich um Lieder, die mit jeweils zweihundert Versen recht aufwendig gestaltet sind. Einen charakteristischen Beleg bildet etwa schon der erste der *Geistlichen Jubel / Oder Frewden-Gesäng. Vom Leben vnd etlichen Wunderwercken dess H. Vatters IGNATII von Loiol / wie auch S. FRANCISCI XAVERII: Beide auss der Societet JESU. Im Thon: Frew dich du Himmel-Königin / Frew dich Maria /*.

<sup>15</sup> Abb. Tafel 28, Nr. 61 bei: Georg Schreiber, Deutschland und Spanien. Volkskundliche und kulturkundliche Beziehungen. Düsseldorf 1936 (Forschungen zur Volkskunde H. 22/24).

<sup>16</sup> Beschrittener, unsignierter Kupferstich, ohne Inv. Nr. im Steirischen Volkskundemuseum mit der Inschrift: *Compendiu. (m) Prophetaru. (m)* und dem - teils fehlenden - Lukas-Vers, Kap. 7, 16: *Propheta magnus surrexit in nobis et quia Deus visitavit plebem suam.*

<sup>17</sup> Marcus Weinmann, Kupferstecher aus Klagenfurt, tätig in Graz und Pressburg, lernte bei Leopold Schmittner (1703–1761), liess sich 1758 in Graz nieder, wo er einen Thesenverlag gründete. Vgl.: Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Kunst, 35. Bd., Leipzig 1942, S. 303.

<sup>18</sup> *Zehen- und neun-tägige / Andacht / Zu dem / Hei. Wunder-Mann FRANCISCUM / XAVERIUM / Aus der Gesellschaft JESU.* Tyrnau 1752, S. 103.

<sup>19</sup> Landesmuseum Joanneum, Abt. Alte Galerie, Graz, Inv. Nr. K. 3945.



Abb. 3: Franz Xaver und der kreuztragende Krebs. Kupferstich von Marcus Weinmann, 18. Jh. – Aufh.: Alte Galerie, Graz

Das Lied, das zuerst im Kanonisationsjahr 1622 bei Ulrich Rem in der Jesuitenresidenz Dillingen, dem »schwäbischen Rom«, herauskam, wurde noch im Jahre 1675 von Sebastian Rauch in München nachgedruckt.<sup>20</sup> In diesem vielstrophigen Legendenlied wurde bereits das Krebswunder-Motiv aufgenommen:

*Vil Todten hiess er aufferstehen /  
Vil Krumm und Lame wider gehen.*

*Den Zorn dess Meers / der Höllen-Port /  
Hat er oft gstillt mit einem Wort.*

*Er war gereist 200. Meil /  
Ein Meerkrebs kam in grosser Eyl.*

*Vnd trug das Creutz in seiner Schalen /  
So ihm ohngfähr ins Wasser gfallen.<sup>21</sup>*

Die Erzählung von dem wiedergebrachten Kruzifix fehlt auch nicht in einem 1633 gedruckten Lied mit dem Eingang: *Heiliger Francisci / Liecht der Heydenschafft*.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Dietz-Rüdiger Moser, Verkündigung durch Volksgesang. Studien zur Liedpropaganda und -katechese der Gegenreformation. Berlin 1981, S. 182 f.

<sup>21</sup> Derselbe, ebd. S. 187 mit zahlreichen einschlägigen Herkunftsverweisen.

<sup>22</sup> Ein neues Geistliches Gesang, von dem H. Francisco Xaverio, Der Societet Iesu Priester, der Indianer Apostel genant, vnd Lehrer der Heyden. In seiner eignen beygesetzten Melodey chorweyss lieblich zu singen. München

*In die wilde Wellen  
Ein Creutz geworffen hat,  
Thet das Möhr bald stellen,  
Kam sicher an das Gstatt,  
Sein Creutz wolt er nit lassen,  
Ein Krebs hats aufgefasst,  
Er schwimbt daher,  
Durchs tieffe Möhr;  
Bringts Creutz in seiner Scher.*

Dieses aus der Volküberlieferung vielfach bekannte und vor allem in der Bildpropaganda ausgeschmückte Krebs-Motiv wurde von manchen Jesuiten mit Hartnäckigkeit als historisches Faktum angesehen und verteidigt. Auch die Heiligsprechungsbulle über Franz Xaver nennt neben einer ganzen Reihe anderer auffälliger Begebenheiten und Wunder, wie Krankenheilungen, Totenerweckungen, prophetischen Worten, auch dieses Ereignis, dass ein Kruzifix, das dem Heiligen aus der Hand gegliiten und ins Meer gefallen sei, bei der Landung von einer Krabbe wiedergebracht worden wäre.<sup>23</sup> Dieses Meerwunder erlangte im Rahmen der jesuitischen Propaganda grosse Bedeutung. Es wurde nicht nur, wie eingangs bereits dargelegt, auf Andachtsbildern, sondern auch in vielen von den Jesuiten betreuten Franz Xaver-Kultstätten bildlich dargestellt. Die Episode fehlt allerdings in den ersten Franz Xaver-Biographien von Tursellinus, Ribandeneira und Lucena.<sup>24</sup> Sie wird erst auf Grund einer Zeugenaussage des Francesco Rodriguez aus dem Jahre 1608 in einem auch in Deutschland veröffentlichten Jahresbericht der Jesuitenmission auf den Philippinen für dieses Jahr übernommen. Sie geht dann von dort in die Bearbeitung der italienischen Ausgabe der Biographie des Johannes Lucena in der Redaktion des Jesuiten Louis Mansoni (Rom 1613) über und wird schliesslich von dort in die Akten des Selig- und Heiligsprechungsprozesses übernommen, aus denen sie dann in die Lied- und Andachtsliteratur weiterwandert.<sup>25</sup>

Die Hauptquelle für die Zuschreibung dieser Krebswunder-Episode bildet die Zeugenaussage des Francesco Rodriguez im Cebü-Prozess von 1608 und 1613, der als junger Mann den Missionar begleitet hatte. Die authentische Abschrift des Rektors des Jesuitenkollegs, F. de Otaza, wird im *Archivum Romanum Societatis Jesu* aufbewahrt.<sup>26</sup> In der Übersetzung hat die Aussage des F. Rodriguez folgenden Wortlaut:

«Der Zeuge sagte, er habe auf der Insel Ambueno den P. Mag. Francisco... gekannt... Etwa fünf Monate lang habe er dort mit ihm verkehrt. In dieser Zeit schiffte sich der Zeuge einmal in einer Korakora<sup>27</sup> ein mit genannten P. Mag. Francisco und einem Portugiesen... Juan Raposo, und das Schiff war mit Eingeborenen bemannt. Als sie nun

(Cornelius Leysser) 1633. Abdruck bei: Philipp Wackernagel, *Das Deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts*. Leipzig 1864–1877, Bd. V, Nr. 1563.

<sup>23</sup> Vgl.: Ludwig Koch, S. J., *Jesuiten-Lexikon*. Die Gesellschaft Jesu einst und jetzt. Paderborn 1944, S. 600 f.

<sup>24</sup> Horatius Tursellinus, S. J., *De Vita Francisci Xaverii*. Rom 1594; Petrus Ribandeneira, S. J., *Vita Ignatii Loyolae, Societatis Jesu fundatoris*. Neapel 1572; Joam de Lucena, *Historia da Vida do Padre Francisco de Xavier*. Lissabon 1600.

<sup>25</sup> D. - R. Moser, wie Anm. 20, S. 191 f.

<sup>26</sup> Vgl.: Georg Schurhammer, Ein christlicher japanischer Prunkschirm des 17. Jahrhunderts. In: *Artibus Asiae* 2, 1927, H. 2, S. 94–123.

Derselbe, *Franz Xaver. Sein Leben und seine Zeit*. II, 1. Freiburg i. B. 1963, S. 689–694.

<sup>27</sup> Malaisches Ruderboot.

von einer Insel zur anderen führen, überfiel sie ein grosser Sturm, und der P. Mag. Francisco nahm ein Kruzifix vom Hals von der Grösse eines Fingers und tauchte es vom Bord des Schiffes ins Meer und es fiel ihm aus der Hand ins Meer. Darüber zeigte P. Mag. Francisco grosse Betrübniß...Am anderen Tag kamen sie mit demselben Sturm an eine Insel namens Baramula,<sup>28</sup> wo das Dorf Thamalo<sup>29</sup> ist, das ihr Reiseziel war. Sie führen mit genannten Schiff am Lande auf. Von dem Augenblick aber, wo dem P. Mag. Francisco das Kruzifix entfallen war, bis zur Zeit, wo sie aufführen, waren 24 Stunden vergangen. Sie sprangen sofort ans Land, und P. Mag. Francisco und er, der Zeuge, begannen dem Ufer entlang den Weg zu genannten Dorf zu gehen. Als sie aber so weit gegangen waren, wie von dieser Stadt (Cebù) bis zur Kapelle Nuestra Senora de Guia, was etwa die Hälfte einer Viertelmeile (legua) sein mag, kamen der genannte P. Mag. Francisco und er, der Zeuge, nah am Ufer des Meeres hin. Da kam ein Krebs heraus mit dem genannten Kruzifix, das er in den Scheeren hochhielt, und er, der Zeuge, sah, wie der Krebs wartete, bis er es ihm mit der Hand aus den Scheeren genommen hatte, und sofort kehrte der Krebs ins Meer zurück. Der P. Mag. Francisco aber küsste das Kruzifix und umarmte es, und er kniete, indem er das Kruzifix mit den Händen hielt, die Arme kreuzweise über die Brust gefaltet, etwa eine halbe Stunde lang, und er, der Zeuge, tat dasselbe, und er, der Zeuge, dankte Unserem Herrn vielmals für ein so grosses Wunder. Dann aber setzten sie ihren Weg fort...<sup>30</sup>

Diese durch einen Zeugen «beglaubigte» xaverianische Wundergeschichte findet auch bald Eingang in die lateinische Andachtsliteratur des 17. Jahrhunderts. So etwa auch in einen Grazer Widmanstetter-Druck des Jahres 1662, wo die Geschichte in die Betrachtungs-Meditation eingebunden wird:

*S. Francisce Xaveri, qui cum in Molucis ex Amboina in Baranulam Insulam navigares, ad sedandam sevam maris tempestatem detractam e collo tuo Crucifixi imaginem in mare demissam tenuisti, eamque fluctibus abreptam, ac deperditam, cum postridie in littore multis inde milliaribus dissito cum socio iter faceres, a cancro marino aquis egrediente amissam pridie Crucifixi tui iconem chelarum morsibus elevatam tibi referre vidisti, et illam summo gaudio provolutus in genua recepisti;...*<sup>31</sup>

Auch in den späteren Andachtsdrucken dieses Jahrhunderts wird diese Episode immer wieder eingefügt. So wird das Krebswunder auch in eine *Meditatio pro septimo die Veneris* der Grazer Marianischen *Sodalitas Beatæ Mariæ Virginis natæ reginæ angelorum* aus dem Jahr 1669 übernommen.

*Probavitque mare duplicem subjectionem, et obedientiam suam, et componendo procillas suas, dum Sanctus Amboino ad Insulam Ballavolam iter faceret, et reddendo Crucifixum, unicum viaticum et apparatus suum, quem admittebat paupertas Xaverij, laborum et afflictionum unicum solatium, et robur, dum sequenti tempestatem die prope terram Tamulo dictam 40. milliaribus procul a loco tempestatem, et jacturæ, ex*

<sup>28</sup> Seran.

<sup>29</sup> Tamilau.

<sup>30</sup> Georg Schurhammer, Das Krebswunder Franz Xavers - eine buddhistische Legende? In: Zeitschrift für Missionswissenschaft und Religionswissenschaft 46, Münster 1962, S. 109–121, 208–216, 253–263, bes. 112–120.

<sup>31</sup> *PHILO-XAVERII/Pietas Hebdomadaria / in S. Patronvm / FRANCISCUM XAVERIUM, INDIARUM APOSTO-LUM, e SOCIETATE / JESU, ad beatum ex hac / mortalivita tran- / situm / a / Deo per eiusdem in- / tercessionem, et imita- / tionem impetrandum.* Graz 1662, S. 36 f.

*littore ubi orationem fundebat, conspexit cancrum marinum versus se natate, et extensis in altum chelis suis recto tramite imaginem Crucifixi affere, donec inclinatus Xaverius Crucifixum reciperet, et accepta benedictione cancer se recipiens desereret Xaverium ad maris margines genuflexum, et per temporis aliquid ecstastica unione in Deum abreptum.*<sup>52</sup>

Im 18. Jahrhundert scheint dann in den jesuitischen Andachtsdrucken dieses Krebswunder allmählich in den Hintergrund zu treten. So liess es sich etwa in zahlreich vorhandenen Grazer Widmanstetter-Drucken dieses Jahrhunderts nicht mehr nachweisen. Auch in den sogenannten *Periochen*, den gedruckten Programmheften der *theatralischen Repraesentationen* des Jesuitentheaters finden solche Szenen keine Aufnahme.<sup>53</sup> Wohl hat die Heiligenlegende sehr oft dieses Xaveriusmirakel bis ins späte 19. Jahrhundert immer wieder herausgestellt. Schon 1629 wird im «Christlichen Heldenbuch» in der Vita Franz Xavers betont, dass er mit dem «Apostolischen Geist von S. Ignatio, ja von Gott selbst» zur Bekehrung der neuen Welt auserkoren wurde, Hundertausende getauft, fünfundzwanzig Tote erweckt, «allerley Kranke» geheilt hatte und «das Meer mit seinem Creutz gestillt vnd selbiges durch einen Meerkrebs wieder gekommen» sei.<sup>54</sup> Ähnlich klingt die Schilderung auch hundert Jahre später in einem umfangreichen «Heiligenleben» des französischen Minoriten Franciscus Giry, das vom Kremsmünsterer Benediktiner Friedrich Falzeder ins Deutsche übersetzt und mit «vielen Sentenzen und Sprüchen aus Göttlicher Schrift» bereichert wurde. In diesem Legendenbuch wird erzählt, wie der Heilige zu Amboine einer spanischen Schiffsmannschaft, die von der Pest befallen war, beistand, und wie er später in den Meeresturm geriet. Da *tauchte er sein Cruzifix in das Meer / ein grimmiges Sturm-Gewitter dadurch zu stillen: und als er selbes / an den Strand tretend / unversehens fallen liese / hatte ihme ein Krebs solches in seinen Scheeren aufrecht und erhoben haltend zuruck gebracht / gleichsam die Triumpf / so das Creutz über so vile Unglaubigen Hertzen erworben / anzuzeigen.*<sup>55</sup>

Um die Herkunft dieses Meerwunders hat es in der Forschung verschiedentlich Diskussionen gegeben. Der Bollandist Hippolyte Delehay wollte die Wundererzählung in der buddhistischen Mythologie Japans beheimatet sehen.<sup>56</sup> Darauf entspann sich eine heftige Kontroverse innerhalb des Jesuitenordens, nachdem auch eine Rezension in den *Analecta Bollandiana* dieses Krebswunder zum Anlass genommen hatte, «la fameuse scène du cancre rapportant la crucifix de S. François Xavier» zu bezweifeln, indem sie sich mit der Glaubwürdigkeit des Zeugen kritisch auseinandersetzte.<sup>57</sup> Georg

<sup>52</sup> *PRAXIS / GEMINAE DEVOTIONIS / in magnum Indiarum Apostolum / D. FRANCISCUM / XAVERIUM.* Graz 1696, S. 85 f.

<sup>53</sup> Von denen bei Graff (Anm. 4) verzeichneten Franz Xaver-Drucken konnte die Episode in keinem Exemplar aus dem 18. Jahrhundert nachgewiesen werden.

<sup>54</sup> *Christliches Heldenbuch / Darinn Auff alle Tag dess gantzen Jahrs, der Ausserwöhlte lieben HH. Gottes Bildnissen / Sambt einem Summarischen Begriff ihres Lebens / Sonderlich zu nutz vnd trost aller Gottseligen Bruderschafft / so Monatlich ihre Heiligen Patronen wöhlen / fürgestellt werden. Mit Röm. Keys. Mt. Freyhe. München. In Verlag der Bruderschafft Vnser I. Frauen Verkhündigung 1629. 2. Theill. Mitgeteilt zum 2. Dezember.*

<sup>55</sup> Franciscus Giry - Friedericus Falzeder, *Die / Leben deren Heiligen / Von welchen man den Jahrs-Lauff hindurch / Das Officium, oder die Tags-Zeiten haltet / ... Erster Theil, Augsburg und Grätz 1730*, S. 1047.

<sup>56</sup> Vgl.: Hippolyte Delehay, *Les Légendes hagiographiques*. Brüssel 1906. Deutsch: *Die hagiographischen Legenden*, hg. v. E. A. Stükelberg, Kempten-München 1907, S. 31, wo u. a. auf einen Hinweis von P. Sebillot (*Revue des traditions populaires*, 15. August 1890) Bezug genommen wird.

<sup>57</sup> Rezension von P. Peters in: *Analecta Bollandiana* 46, 1928, S. 459-461.



Schurhammer, ein Verfechter der Originalität des Wunders, wies jedoch die Argumente des Rezensenten mit der Bemerkung zurück: »Der gelehrte Bollandist suchte... mit einer Reihe von Gründen die Unglaubwürdigkeit der Zeugenaussage zu beweisen, die aber nur seine Unkenntnis der einschlägigen Literatur offenbarte.«<sup>38</sup> Schurhammer liess schliesslich die japanische Quelle<sup>39</sup> auf ein Xaveriusleben in japanischer Sprache zurückgehen.<sup>40</sup>

Neuerdings hat aber Dietz-Rüdiger Moser – wohl zurecht – das Krebsmirakel als eine Analogiebildung zum verbreiteten Thema vom wiederaufgefundenen Ring im Fischbauch interpretiert und betont, dass dieses Thema schon in der Antike bekannt war und bis in Friedrich von Schillers Ballade »Der Ring des Polykrates« weiterwirkte. Auch bildete es ein keineswegs seltenes Motiv älterer Legenden.<sup>41</sup> Im Franz Xaver-Wunderbericht ist es allerdings kein Ring, sondern das Kreuz Christi, das abhanden kommt und von einem Meerestier, einem »Geschöpf Gottes«, wiedergebracht wird. Damit wollte man offenbar den Gedanken hervorheben, dass dieses Kreuz nicht verloren gehen könne, wenn man daran fest glaube, wie Franz Xaver. Als katechetisches Motiv war es jedenfalls in der jesuitischen Missions-Propaganda ganz besonders geeignet, dass es schon 1622, in Jahr der Kanonisation des Franz Xaver bereits in einem Lieddruck begegnet. Es wird in der weiteren Folge dieses Jahrhunderts auch in den Lebensbeschreibungen, Legenden-, Erbauungs- und Gebetsdrucken sowie in den Graphiken weitergetragen und nimmt auch im 18. Jahrhundert in den vielen von Jesuiten betreuten Gotteshäusern bildliche Gestalt an. Der dabei ausgesprochene Gedanke von der Beruhigung des Seesturms durch das Kreuz beruht durchaus auf biblischer Grundlage.<sup>42</sup> Die Beteiligung der Jesuiten an der Verbreitung derartiger Erzählungen geht auch aus einem Jahresbericht hervor, der eine Begebenheit aus dem Jahre 1607 schildert – also noch vor der Zeugenaussage des Francesco Rodriguez – und in einem *Catechismus* von 1625 seinen Niederschlag findet:

*In Japon fuhr ein Christ sampt etlichen Heyden uber das Meer / im Jahr 1607. Vnd als sich ein vnuersehens Vngewitter erhebe / vnd die Gefahr gross war / nahm er das Agnus Dei,<sup>43</sup> welches er am Halss hatte / band es an einen Faden / vnd warffs ins Meer. Gleich war das Meer still.<sup>44</sup>*

Hier lassen sich bereits Anklänge an eine freie Wiedergabe des Motivs vom ersten Teil des Franz Xaver-Meerwunders erkennen.

<sup>38</sup> G. Schurhammer, Franz Xaver II, 1, wie Anm. 26, S. 689, Anm. 286.

<sup>39</sup> A. B. Mitford, Tales of Old Japan. London 1871, S. 40–43.

<sup>40</sup> G. Schurhammer, Ein christlicher japanischer Prunkschirm, wie Anm. 26, S. 121.

<sup>41</sup> D.-R. Moser, wie Anm. 20, S. 193; A. Aarne- St. Thompson, The Types of the Folktale. Helsinki 1973 (FF Communications Nr. 184) Mot. 736 A; A. Wünsche, Die Sage vom Ring des Polykrates in der Weltliteratur. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1893, Nr. 179, 180, 185, 188; J. Künzig, Der im Fischbauch wiedergefundene Ring in Sage, Legende, Märchen und Lied. In: Volkskundliche Gaben. John Meier zum siebzigsten Geburtstag dargebracht. Berlin-Leipzig 1934, S. 85–103.

<sup>42</sup> Mk 4, 39: Da stand er auf, drohte dem Wind und sagte zu dem See: Schweig, sei still! Und der Wind legte sich, und es trat völlige Stille ein.

<sup>43</sup> Kleine Plaketten aus geweihtem Wachs der Osterkerzen, die auf der Vorderseite das Lamm auf dem Buch mit den Sieben Siegeln, den Namen oder das Wappen des Papstes und das Ausgabejahr im flachen Relief tragen. Die Rückseiten können verschiedene Motive, vor allem Heilige zeigen.

<sup>44</sup> G. Vogler, *Catechismus in auserlesenen Exempeln, kurzen Fragen, schön Gesängen, Reymen und Reyen*. Würzburg 1625, S. 103.



Das vom Jesuitenorden herausgestellte uns verbreitete, später dann allerdings von einigen Mitgliedern bezweifelte Krebswunder, lässt sich also in seinen schriftlichen und bildlichen Zeugnissen bis in die Gegenwart verfolgen. Neben so manchen anderen bildlich und schriftlich ausgeprägten Motiven war es auch das Meerkrebswunder, das den Zweck verfolgte, die Heiligkeit des Franz Xaver und dessen intensive Kreuzverehrung besonders herauszustellen. Dazu eigneten sich nicht nur die schon früh verfassten Legendenlieder und die verschiedenen Erbauungs- und Meditationsdrucke sondern auch bildliche Darstellungen dieser Szene im bunten Freskenschmuck oder in eindrucksvoller graphischer Gestaltung. Sie wurden in mehrfacher Absicht verbreitet, vor allem zur Begründung und Förderung eines neuen Kultes, zur Werbung für den Orden und lenkten den Blick auf den Heiligen, dessen Kanonisation man damit besonders propagierte und den man den Gläubigen in Wort und Bild vor Augen stellte.

### *Povzetek*

#### **Sveti Frančišek Ksaverij in čudež z rakom**

Ena najpomembnejših nalog jezuitskega reda je bila spreobračanje vseh ljudi h krščanski veri in jih obvarovati pred krivoverskimi zmotami. Da bi to nalogo uresničil, se je red pri misijonskem delu poleg pesmi in kateheze posluževal predvsem slik, največ bakrotiskov ter učinkovitih motivov na oltarnih slikah in freskah v cerkvah. Red je posebno pospeševal češčenje jezuitskega svetnika Frančiška Ksaverija, in to ne samo v redovnih provincah južne Nemčije, ampak tudi na slovenskem Štajerskem. Na slikah večinoma prevladuje upodobitev svetnikove smrti v drevesni koči na otoku Sancian. Nekatere pa prikazujejo druge dogodke iz svetnikovega življenja, npr. čudež z rakom, izvirajoč iz ksaverijanske mistike križa in legende. Prizor na slikah kaže, kako morski rak vrača svetniku križ, ki mu je padel v morje, ko je hotel z njim pomiriti nenadoma nastali vihar. Motiv čudeža z rakom je bil za misijonsko katehezo posebno primeren in ga srečamo že v pesemskem letaku 1622, torej v letu svetnikove kanonizacije. Motiv se je širil z legendarnimi, poučnimi in molitvenimi tiski pa z grafikami ter našel svoj likovni izraz tudi v cerkvah in kapelah.



*Zmaga Kumer med razgovorom s kolegi na proslavi ob 50-letnici ustanovitve Folklornega inštituta, 16. 10. 1970. – Foto arhiv GNI*

---

Ivan Mačák

## O potrebe spoznávať pravdu a obnovovať poriadok

---

*Autor v svojom príspevku opozarja, da pri raziskovanju ljudske umetnosti ne gre le za romantične razlage, temveč tudi za intuitivno potrebo po spoznanju resnice in po obnavljanju reda. Poskuša opredeliti pojma komunikacija in kultura.*

*In his article the author argues that romantic explanations are not the only option in the research of folk art; there is also an intuitive need to learn the truth and to restore order. He attempts to define the concepts of communication and culture.*

### Úvod

V nasledujúcich poznámkach chcem povedať, že záujem o dokumentáciu a ochranu prejavov ľudového umenia nepodnecuje len nejaké romantické nadšenie, ale vyviera z intuitívne pocitovanej potreby spoznávať pravdu a obnovovať poriadok. Aby som túto myšlienku mohol zrozumiteľnejšie vyjadriť, musím najskôr naznačiť ako chápem pojmy »KOMUNIKÁCIA« a »KULTÚRA«.

Pojem KOMUNIKÁCIA obvykle zužujeme z viacerých existujúcich foriem na verbálnu komunikáciu. Len zriedka si spomenieme povedzme na »komunikáciu«, ku ktorej dochádza prostredníctvom umeleckých prejavov. A ak niekedy v súvislosti s pôsobením umeleckých prejavov aj hovoríme o komunikácii, nezďôrazňujeme dostatočne jej špecifiká. Nehovoríme napríklad o tom, že je to »komunikácia« iného druhu, že »umelecké diela« reflektujú predstavu o svete v podobe celku usporiadaných výrazových prostriedkov. Zdá sa, že v kultúre existujú dve základné formy komunikácie. Ak ich chceme pochopiť je potrebné rozlíšiť priestor »tu« (priestor, ktorý nás obklopuje) od priestoru »tam« (priestor »akoby«, ktorý len tušíme a v ktorom sa odohrávajú naše duchovné aktivity). Rozlíšenie týchto priestorov má v hľadiska komunikácie kľúčový význam. V priestore »tu« – ktorý by sme mohli nazvať aj priestorom profánnym – viedla človeka potreba dorozumievania sa ku vzniku bežnej každodennej komunikácie narábajúcej s jednotlivosťami v rovine praxe. V priestore

»tam« – ktorý by sme mohli nazvať aj priestorom sakrálnym – človek nekládol dôraz na vypovedanie jednotlivostí, ale reflektoval v ňom pocitovaný celok – akoby tušeným predstavám božstiev niekedy na úsvite dejín chcel adresovať to najzávažnejšie, čo dokázal duchovne obsiahnuť. Na rozdiel od obradov adresovaných božstvám, ktoré súvisia s potrebou človeka zjednocovať sa s najobecnejšou pravdou, majú umelecké prejavy ľudskejší rozmer: niektoré nás síce povznášajú do závrtných výšin a môže sa nám zdať, že v týchto výšinách už prekračujeme dimenziu dostupnú nášmu nazeraaniu, ale primeranejšie by bolo, keby sme umelecké prejavy považovali za formu reflexie človeka samého – odraz jeho dosiahnutých poznatkov. Prejavy v sakrálnom priestore sa dopĺňajú: náboženské obrady umožňujú, aby sa naša duša uvádzala do súladu s božstvom, s božstvami, s Bohom, s vesmírom - obrazom absolútnej pravdy a umelecké prejavy rôzneho druhu (a možno aj iné formy komunikácie v tomto priestore) uvádzajú do súladu našu dušu so svetom ktorý nás obklopuje - dávajú nás do súladu s obrazom spoznanej pravdy.

Keby sme charakteristiky pojmu KULTÚRA chceli obmedziť na to najdôležitejšie, mohli by sme povedať, že kultúra určitého spoločenstva je komplexný, viac úrovňový systém, ktorý umožňuje premenu človeka z bytosti biologickej na bytosť duchovnú. Z hľadiska fungovania sa kultúra chová ako »živý organizmus«, ktorý prekrýva aktivity jednotlivcov. Môžeme si ju predstaviť aj ako »cestu«, ktorá nás vedie od minulosti do budúcnosti. Metaforou »živý organizmus« naznačujeme jednotu kultúry. Pre kultúru, ako aj pre každý živý organizmus, je mimoriadne dôležité »vykročenie« a prvé »úseky« cesty. Ďalšie úseky sa s tými prvými musia spájať a musia rozvíjať to, čo bolo na počiatku. Preto je taká dôležitá počiatočná artikulácia prejavov kultúry. Je možno dôležitejšia, ako najvýznamnejšie tvorivé činy – »mlníky«, ktoré lemujú jej ďalší vývoj a o ktorých sa povinne učia deti v školách.

Kultúra ako »živý organizmus« nie je niečo náhodné. Tušíme, že vyrastá z tej istej logiky, ktorou sa riadi celá príroda. Naznačujú to aj pojmy, ktoré pre jej označenie použil napríklad J.G. Hegel hovoriac o »objektívnom duchu«, P. Sorokin spomínajúc »zmysluplnú nadorganickú činnosť« a predovšetkým P.T. de Chardin, keď kultúru nazval »noosférou«. Chápanie kultúry ako niečoho objektívneho, nadorganického, alebo dokonca chápanie kultúry ako novej dimenzie vesmíru naznačuje, že »systémy duchovných štruktúr« sú v súlade so »systémami štruktúr materiálnych«.

Základom kultúry sú siete symbolov. Keď E. Cassirer hovoril, že sieť symbolov sa stáva čoraz jemnejšou a zároveň pevnejšou mal pravdepodobne na mysli prehĺbovanie ich systémového prepojenia. »Tkáčsky stav«, na ktorom sa vytvárali tieto jemné a pevné siete komplementarity symbolov bol úzko spojený s mechanizmami zabezpečujúcimi fungovanie, inováciu, i zjednocovanie nových prvkov kultúry do štruktúry celku.

Z povedaného vyplýva, že kultúrne procesy sa najčastejšie spájajú s tendenciami, ktoré už preukázali svoju úspešnosť. Napriek tomu v nieh dochádza k zmenám. Je paradoxné, že tieto zmeny sú podnecované predovšetkým racionálnymi poznávacími procesmi (paradoxné je to vzhľadom k dôsledkom pôsobenia racionálneho poznávania – spomeňme len súčasný stav duchovného marazmu, alebo bezohľadné drancovanie prírodného prostredia v ktorom žijeme). Analytickú schopnosť nášho mozgu však nemôžeme zastaviť ani obmedziť. Jeho činnosť spôsobuje, že spoznávanie nových štruktúr sveta sa neustále rozširuje a vznikajú stále nové podnety, ktoré treba zjednocovať do novej predstavy sveta. Možno práve toto naznačuje obrazne Biblia v súvislosti s »vyhnaním z raja«. Trest, ktorý človeka postihol za neposlušnosť spočíva

asi v tom, že »v pote tvári« hľadá vlastnú predstavu o svete v ktorom žije. V tomto snažení mu spôsobuje ťažkosti, že racionálne poznávanie sústreďujúce sa na čiastkové problémy nevie integrovať do »celku«. Aby racionálne podnety mohli nadobudnúť podobu primeranejšiu ľudskému pochopeniu, musia sa transformovať do priestoru sakrálneho. Aj do systémov kultúry sa nové predstavy o svete môžu pretavovať len v podobe akéhosi »celku« – v podobe »zhumanizovaného poznania«. Ak má kultúra mechanizmy jej fungovania oslabené a nové poznatky sa netransformujú do podoby pre ňu akceptovateľnej, nevytvára sa potrebná spätná väzba, vtedy hovoríme o »kríze kultúry«.

Kultúra nie je statická, ale je stabilná. Spôsob, ako si »zabezpečuje« svoju stabilitu je tajomstvom jej fungovania. Niečo z tohto tajomstva však tušíme. Napríklad tušíme, že nové podnety, ktoré prináša racionálne spoznávanie sveta, sú v každej fungujúcej kultúre najskôr podrobené skúmaniu, kritike a obozretnému zvažovaniu, či môžu byť začlenené do existujúceho systému – či nenarušia jeho bezpečnosť a stabilitu. Na procese vytvárania stability kultúry sa významným spôsobom podieľa predovšetkým komunikácia v sakrálnom priestore (možno preto, lebo táto komunikácia sa môže dotýkať aj psychofyzických dispozícií ľudí – vrátane ich emócií). Keď »mechanizmy kultúry« rozhodnú o prijatí nových podnetov, »spúšťajú sa« procesy pri ktorých sa nové podnety zjednocujú s ostatnými prvkami kultúry. A až keď sa nové podnety zjednotia v celom systéme kultúry stávajú sa jej organickou súčasťou. Netreba vari zvlášť zdôrazňovať, že nové podnety pri spomínanej transformácii nadobúdajú špecifický kolorit tej kultúry, v ktorej sa proces odohráva.

## O potrebe pravdy a poriadku

Súlad každého organizmu samého so sebou a s prírodným prostredím je existenčnou podmienkou jeho prežitia. Na nižšej úrovni organizmov tento súlad zabezpečujú elementárne biologické funkcie. Pre »prírodného« človeka pri obnovovaní poriadku kdesi na začiatku možno stačilo, keď sa dotkol »pravdy prírody« vo svojom vnútri a zladil sa s ňou. Pre »kultúrneho« človeka, ktorý je ako slimák existenčne prepojený na súžitie so »stavbou« svojho neustále sa meniaceho a rozflahlého duchovného sveta to už nestačí. Takýto človek sa musí zosúladiť s »pravdou prírody«, ktorú tuší prostredníctvom najspodnejších úrovni podvedomia, ako aj so »spoznanou pravdou o prírode«, ktorú uchováva vo svojej kultúre. Musí zladit' »pravdu prírody« s »pravdou kultúry«.

Povedali sme, že človek sa nemôže dotýkať pravdy keď vníma len reťazenie poznávacích procesov a neustálych zmien, lebo sú zamerané na čiastkové problémy. Iba vtedy, keď ich uzrie v podobe celku dostupného ľudskému pochopeniu (napríklad v podobe umeleckého diela), môže »nasýtiť« svoju túžbu po poriadku a usporiadaní. Dalo by sa to povedať ešte presnejšie: len vtedy ak na základe komunikačných prejavov, ktoré poskytuje sakrálny priestor, vytuší »celok« v podobe vlastnej imaginácie, môže pochopiť to, čo okolo neho prebieha a môže sa zosúladiť so svojim prostredím. Nutnosť »povzniesť sa« nad menlivosť názorov na svet, primeraným spôsobom »zazrieť« dosiahnuté poznanie a zosúladiť sa s ním sa stalo v živote človeka existenčnou nevyhnutnosťou.

Zdá sa, že fungujúca kultúra je skutočne »novou dimenziou vesmíru« s nekonečnou rozmanitosťou a nepredstaviteľnou hĺbkou jeho reflexie. Preto úsilie spojené s formo-

vaním kultúry možno porovnať k stavbe, ktorá si vyžaduje mimoriadne »statické« zabezpečenie. Každá »tehlička« vyjadrujúca nadobudnuté poznatky musí mať také vlastnosti, aby sa mohli v budúcnosti rozvíjať. Zisťujeme, že elementárne systémy »primitívnych kultúr« anticipovali možnosti vlastného rozvoja. Človek dokázal vytvoriť tento dokonalý mechanizmus – môžeme si ho predstavovať aj ako dômyselný proces stavby – len vďaka súladu symbolov s logikou prírodného sveta. Stavby rôznych kultúr, ktoré ľudstvo buduje už tisíročia, sú nepredstaviteľne rozmerné, zložité a »stoja« len vďaka tomu, že ich základy vyrastali z tej istej logiky, ktorá stojí v pozadí formovania vesmíru. Hoci nevieme, ako život vytvára z anorganického stavu organické komplexity, je podľa K. G. Junga možné, že bezprostredne zažívame to, ako to robí pýché.

Základným predpokladom stability kultúrnych systémov sú návraty do minulosti, návraty ku »koreňom«. Spomenuli sme, že kultúra »vyrastá« zo sietí symbolov, ktoré majú viaceré významové polohy. Môžeme ich chápať ako podnety pre individuálne asociatívne reflexie. Staré tvary symbolov – či už v podobe slovnej, zvukovej, alebo obrazovej – sú preto kľúčom k dešifrovaniu ich pôvodných významov. Keďže symboly sú stavebnými prvkami kultúry, potom návraty do minulosti sú o to dôležitejšie, o čo viac sa už stavba kultúry z pôvodného základu rozrástla. Vzhľadom na viacznačnosť symbolov a možnosti ich rozličného asociatívneho pochopenia je nevyhnutné, aby sme sa pri všetkých našich »stavebných prácach« zvelaďujúcich náš »palác kultúry« vracali späť a aby sme kontrolovali, či naše zámery sú stále v súlade so »stavebným materiálom«, ktorý leží v jeho základoch.

Prejavy ľudového umenia majú podobný význam ako archetypy a mýty, lebo – ako povedal K. Kerényi – privádzajú nás k živému zárodku našej celistvosti. To je asi hlavná príčina toho, prečo venujeme pozornosť prejavom ľudového umenia. Intuitívne sme vytušili, že každá kultúra môže fungovať, môže nám pomáhať obnovovať poriadok, môže nám pomáhať pochopiť pravdu a rozvíjať našu duchovnosť, ale iba vtedy, ak sa rozlety kultúr budú uzemňovať návratmi k jej pôvodným podobám.

#### *Povzetek*

#### **O potrebi po spoznavanju resnice in obnavljanju reda**

Avtor v svojem prispevku opozarja, da pri raziskovanju ljudske umetnosti ne gre le za romantične razlage, temveč tudi za intuitivno potrebo po spoznavanju resnice in po obnavljanju reda. Dalje poskuša opredeliti pojma *komunikacija* in *kultura*.

Pri *komunikaciji* se misli predvsem na besedno komunikacijo in redkeje na umetniške pojave. Obstajata dve vrsti komunikacije. Če ju hočemo razumeti, je treba razlikovati med »tu« – to je prostor, ki nas obkroža, lahko se imenuje profani prostor, in »tam«, ki se lahko imenuje tudi »sakralni – duhovni prostor«. Kultura je »živ organizem«, predstavlja pa tudi »pot«, po kateri se pride do »izvira« nekega pojava. Kultura ni statična, vendar je stabilna. »Kulturen« človek mora spoznati »resnico o naravi« in jo primerjati z »resnico o kulturi«.



---

Wolfgang Suppan, Graz  
**Eduard von Lannoy – Eine Nachlese**

---

*Autor v prispevku obravnava nekatere zanimive podrobnosti iz življenja in dela avstrijskega skladatelja in dirigenta Eduarda von Lannoya (1787–1853). Lannoyev oče je leta 1808 kupil grad Viltuš pri Mariboru in tu je Lannoy pogosto bival v poletnih mesecih, sicer pa je deloval v Gradcu in na Dunaju.*

*The author writes about several interesting details from the life and work of Austrian composer and conductor Eduard von Lannoy (1787–1853). In 1808 Lanoy's father purchased Viltuš, a castle near Maribor. Although Lannoy worked in Graz and in Vienna, he was often spending the summer months in this castle.*

In der slowenischen Steiermark, unweit von Marburg (Maribor) drauaufwärts, liegt Schloß Wildhaus (Viltovž). Hier lebte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Heinrich) Eduard (Joseph) von Lannoy, dessen Vater Peter Joseph Albert von Lannoy (1733–1833) nach seiner Pensionierung als niederländischer Staats- und Konferenzrat im Jahr 1808 das Schloß gekauft und zu seinem Alterssitz auserkoren hatte<sup>1</sup>. Der Sohn, am 3. Dezember 1787 in Brüssel geboren, kam erstmals 1796 nach Graz, wo er seine Studien der Philosophie, der Sprachen, der Dichtkunst, der Mathematik und der Musik fortsetzte, unterbrochen durch weitere Studienaufenthalte in Paris. 1808 wurde Wildhaus für den Einundzwanzigjährigen zur neuen Heimat. Doch hielt er sich in der Regel nur den Sommer über im Drautal auf. Den Winter über lebte er in Graz, vor allem aber in Wien, wo er das Konzertgeschehen sowohl als Dirigent und Komponist wie als Vorstandsmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde, als Direktor des Konservatoriums und als Leiter der »Concerts spirituels« (wie er sie in Brüssel und Paris kennengelernt hatte) entschieden

---

<sup>1</sup> Zur Familiengeschichte der Lannoy vgl. Wolfgang Suppan, Eine Seitenlinie des altflandrischen Geschlechtes der Lannoy in der Steiermark, in: Neues Jahrbuch der heraldisch-genealogischen Gesellschaft ADLER 1961/63, 3. Folge, Band 5, Wien 1963, S. 75–80.

mitgestaltete<sup>2</sup>. Vor allem die frühe Förderung des Schaffens von Ludwig van Beethoven ist ihm zu danken<sup>3</sup>. Von weiterem, vor allem von »volkskundlichem« Interesse mag sein, daß Lannoy sehr früh mit Erzherzog Johann in Kontakt kam, der ihn hoch schätzte – und vergeblich für die Lehrkanzel für Mathematik am Grazer »Joanneum«, der späteren Technischen Universität, vorschlug. »Dem Adel ist er ein Dorn im Auge (dieses ein Lob für ihn), weil er dessen Unwissenheit und Eigendünkel kennet und sich darüber ausließ«, sollte Erzherzog Johann damals bemerken<sup>4</sup>. Als Lannoy sich 1819 auf Wildhaus mit Magdalena Katharina Josephine von Carneri verehelichte, kam Erzherzog Johann als Trauzeuge nach Wildhaus. Lannoy war es auch, der die Konzertreise Franz Liszts in die Steiermark 1846 organisierte und den Meister nach Graz, Marburg an der Drau und Rohitsch-Sauerbrunn (Rogaska Slatina) begleitete<sup>5</sup>.

Lannoys frühromantisches musikalisches Schaffen ist heute vergessen, obgleich er zu seiner Zeit vor allem als Komponist von Melodramen höchste Anerkennung gefunden hat<sup>6</sup>. Darüber sind in meiner o. g. Dissertation (Anm. 3) genaue Angaben zu finden. Überraschenderweise ergaben sich jedoch in jüngster Zeit neue Einblicke in seine schriftstellerischen, musikästhetischen und kultursoziologischen Arbeiten. So zählt ihn Kurt Blaukopf zu den »Pionieren empirischer Musikforschung« in Österreich und Böhmen, und zwar zu jenen, die an der Wiege einer modernen Kunstsoziologie stehen<sup>7</sup>.

In der Tat ist Lannoys Denken empirisch begründet, praxis- oder besser: volksnah, wie dies von einem im Umkreis Erzherzog Johanns wirkenden »Josefiner« nicht anders zu erwarten gewesen wäre. Wenn er »Nationale Sing- und Tanzweisen des Österreichischen Kaiserstaates. Eine Sammlung charakteristischer Rondos für das Pianoforte« in zwei Heften (Österreich, Steiermark) drucken läßt<sup>8</sup>, dann gilt selbst für diese in stilistischer Form notierten Volksweisen, was er dazu im Artikel »Nationalmusik« im Ästhetischen Lexikon von Ignaz Jetteles (Wien 1835/37, II/199) schreibt: »Nationalmusik umfaßt diejenigen Lieder, die einer Nation eigenthümlich sind, in welchen sich der Charakter des Volkes ausspricht, und die sich durch Form, Bewegung und Tonart

<sup>2</sup> Die Musikaliensammlung Lannoys in der Bibliothek des Grazer Landeskonservatoriums wurde von mir geordnet und katalogisiert, darüber: Wolfgang Suppan, Die Musiksammlung des Freiherrn von Lannoy, in: *Fontes artis musicae* 12, 1965, S. 9–22.

<sup>3</sup> Das Leben und Wirken Eduard von Lannoys habe ich in meiner Doktorarbeit bei Hellmut Federhofer in Graz dargestellt: Wolfgang Suppan, Heinrich Eduard Joseph von Lannoy (1787–1853). Leben und Werke, phil. Diss. Graz 1959; verkürzt gedruckt, Graz 1960 (Beiträge zur steirischen Musikforschung, Band 2). S. auch Hellmut Federhofer und Wolfgang Suppan, Artikel »Lannoy«, in: *MGG* 8, 1960, Sp. 198–200; Wolfgang Suppan, Artikel »Lannoy«, in: *Neue Deutsche Biographie* 13, 1982.

<sup>4</sup> Anton Schlossar, Erzherzog Johann von Österreich und sein Einfluß auf das Culturleben der Steiermark, Wien 1878, S. 114.

<sup>5</sup> Wolfgang Suppan, Franz Liszt in der Steiermark, in: *Studia musicologica* 5, Budapest 1963, S. 301–310; desgl. in: *Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes* Nr. 53/54, Graz 1972, S. 1–8.

<sup>6</sup> Ergänzend zu dem von mir erstellten und in der mschr. Fassung der Dissertation veröffentlichten Werkverzeichnis von Lannoy kann ich hier auf folgenden Druck hinweisen: »Overture zum Melodrame: Ein Uhr, Componirt, und für das Pianoforte eingerichtet von Eduard Freyherrn von Lannoy. Wien, bei S. A. Steiner und Comp., No. 3974« (o. J.). Original des Druckes in meinem Besitz. Das genannte Melodram war das in Wien am meisten aufgeführte Bühnenwerk Lannoys in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts. – An Neuausgaben für die Praxis konnte ich 1970 bei *MUSICA RARA*, London, das »Grand Trio für Pianoforte, Klarinette und Violoncello« edieren, das mehrfach aufgeführt und von der Kritik als »Großes Werk eines kleinen Meisters« qualifiziert wurde.

<sup>7</sup> Kurt Blaukopf, Pioniere empirischer Musikforschung. Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie, Wien 1995 (Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst, Band 1), vor allem S. 76–88.

<sup>8</sup> Werkverzeichnis in W. Suppan, Diss., s. Anm. 3, Nr. 126 und 127.

von den, in anderen Ländern üblichen Melodien unterscheiden ... Eine gründliche Zusammenstellung der verschiedenen europäischen Nationalmelodien ... wäre ein ebenso lehrreiches als unterhaltendes Werk, und zugleich eine Fundgrube für Komponisten, die in diesen Volkstönen eine Fülle neuer Gedanken finden würden ... *der eigentliche Charakter dieser Volksmelodien wurde meistens von jenen, die sie sammeln verwischt, weil sie bessern und angeblich veredeln wollten, statt die Töne, wie sie der wandernde Musikant spielte oder die Bauerndirne sang, genau und unverändert niederzuschreiben ... echte Volkslieder und Volkstänze werden immer seltener. Darum soll man auch eilen, diese einfachen Laute der Nationalität zu sammeln, ehe sie verschwinden oder durch fremde Beisätze verunstaltet werden* (Hervorhebung durch Kursivdruck durch den Verf.)<sup>9</sup>. Man könnte meinen, Lannoy hat bereits an den Formulierungen der Fragen in den Statistischen Erhebungen Erzherzog Johann 1811/1812 mitgearbeitet, wo es bei der Frage nach der vokalen und instrumentalen Volksmusik sowie nach den Volkstänzen heißt: «In diesem Fache wünscht man *einfache, aber möglichst getreue Darstellungen*» (desgl.)<sup>10</sup>. Sehr früh hat demnach Lannoy erkannt, wie Pädagogik und Volksliedpflege das Sammelgut verfälscht und unterschiedlichen Ideologien dienstbar gemacht haben<sup>11</sup>. Andererseits weiß Lannoy, daß eine «unveränderte» Niederschrift von Volksmelodien im «modernen Tonsystem» nicht möglich ist. «Das moderne Tonsystem ist ein temperiertes, in welchem nicht alle Intervalle in ihrer ursprünglichen Reinheit gebraucht werden, und die Vierteltöne, so wie die kleinen Unterschiede, z. B. zwischen *gis* und *as*, *dis* und *es* u. s. w. verschwinden». Gerade in den Zwischenbereichen der Töne des «wohltemperierten Klaviers» – einschließlich der zahlreichen Ornamentierungen und Verschleifungen der Töne bewegt sich aber die mündlich tradierte Musik, also die Volksmusik. Andererseits habe erst diese «Temperatur ... die Musik auf ihre jetzige Höhe gebracht».

Ansätze einer musikphysiologischen und musikanthropologischen Denkweise sind bei Lannoy dort festzustellen, wo er von der mächtigen sozialen Wirkung der Musik, von dem «heftigen» körperlichen Einfluß der Musik auf den Menschen spricht. Daher überrascht es keinesfalls, daß Lannoy vor allem im Bereich des in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts modischen Melodrams schöpferisch tätig und auch in besonderer Weise erfolgreich war. Das Wissen um Mensch-Musik-Zusammenhänge ist dort gefordert, wo dem gesprochenen Text Musik unterlegt wird, die die Aufgabe hat, im Text geschilderte Handlungen und psychische Befindlichkeiten zu verdeutlichen, zu verstärken, zu illustrieren<sup>12</sup>. Lannoys empirischer Ansatz wird bereits in zeitgenössischen Rezensionen des «Ästhetischen Lexikons» erkannt, so wenn die Leipziger Neue Zeitschrift

<sup>9</sup> Daß mit solchen und anderen Aussagen Eduard von Lannoy auch als Vordenker des erst zwei Generationen nach seinem Tod entstehenden Universitätsfaches «Volkskunde» anzusehen ist, habe ich an anderer Stelle bereits dargestellt: Wolfgang Suppan, Volkskundliches im «Ästhetischen Lexikon» von Ignaz Jeitteles, Wien 1835/37, in: Hessische Blätter für Volkskunde 56, 1965, S. 75–85.

<sup>10</sup> Wolfgang Suppan, Das steirische Volkslied des 19. Jahrhunderts im Spiegel seiner Forscher, Sammler und Pfleger, in: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 19, 1970, S. 75–95; ders., Volkslied und Volksliedforschung in der Steiermark, in: Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark 64, 1973, S. 5–16; ders., Volksmusik im Bezirk Liezen, Trautenfels 1984 (Kleine Schriften des Landschaftsmuseums Schloß Trautenfels am Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum, Heft 6), S. 17.

<sup>11</sup> Dazu konkret Julian von Pulikowski, Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum, Heidelberg 1933.

<sup>12</sup> Wolfgang Suppan, Melodram und melodramatische Gestaltung, in: Festschrift zum zehnjährigen Bestand der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, Wien 1974, S. 243–250.

für Musik hervorhebt, daß Lannoy «mehr aus eigener Erfahrung und aus dem Leben geschöpft [hat] als aus Büchern»<sup>13</sup>. Darauf beruft sich denn auch Kurt Blaukopf, wenn er einhundertundsechzig Jahre später Lannoys Position in der Geschichte des Musikdenkens bestimmt: «Das Ästhetische Lexikon und insbesondere die darin enthaltenen Beiträge von Lannoy dokumentieren ein bisher kaum beachtetes, eindeutig empirisch orientiertes Kunstdenken, das sich mit den Klischeevorstellungen von 'Biedermeier' und 'Metternich-Zeit' nicht leicht vereinigen läßt. Dieser Denkstrom rührt in hohem Maße aus den josephinischen Quellen her, die in Prag und Graz entsprungen waren»<sup>14</sup>.

Lannoys umfassende geistes- und naturwissenschaftliche Erziehung in Brüssel, Graz und Paris («in den Centralschulen der französischen Republik zu Anfang dieses Jahrhunderts, in Napoleons Lyceen und technischen Schulen, theils in den österreichischen Gymnasien und höheren Schulen», Lannoy, S. 3 der u. g. Broschüre) drängte ihn aber auch, zu Fragen der Kultur- und Gesellschaftspolitik Stellung zu beziehen. Das schriftstellerische Oeuvre Lannoys ist in dieser Hinsicht noch nicht untersucht worden. Daher mag es von Interesse sein, auf eine bisher unbekannte Broschüre hinzuweisen, die mir zur Zeit der Abfassung meiner Doktorarbeit 1959 entgangen ist – und die ich nun, 1998, im Antiquariatshandel erwerben konnte. Die Broschüre trägt den Titel:

Was wir errungen haben,  
Was wir erstreben,  
Wie wir uns verhalten sollen.  
Ein populärer Vortrag für Jedermann.  
Von  
Eduard Freiherrn von Lannoy.  
Wien. Verlag von Tendler et Comp. 1848.

Das bedeutet: Im Revolutionsjahr 1848 meldet sich Lannoy mit einer Analyse der damaligen gesellschafts- und wirtschaftspolitischen Situation zu Wort, und er formuliert darin zudem Zukunftsvisionen, die uns Heutigen geradezu prophetisch erscheinen mögen. Der Erlös der Broschüre «ist zum Besten der armen Bewohner des Teschener Kreises bestimmt»<sup>15</sup>. Der Text setzt 1809 ein, das Jahr in dem die «schönste, edelste Begeisterung ... alle Gemüther (entflamte), der Enthusiasmus, dieses Zeichen der Gesundheit und der Kraftfülle, ohne welches ein Volk nur vegetirt, glühte in allen Herzen» (S. 3f.). Doch schon 1811 und schließlich 1814 folgte der Rückschlag, «denn das gegebene Wort wurde vergessen ... Immer tiefer sank seitdem die Stimmung des Volkes; theilnahmslos sah es den Ereignissen zu, Viele lasen nicht einmal die Zeitungen; die studierende Jugend schien jedes Aufschwunges unfähig, die in altdeutscher Tracht erscheinenden Ausländer wurden häufig ausgelacht, die Frauen und Mädchen lasen nur Notizen über Theater und Mode, und hatte man Geld, hübsche Kleider, konnte man die Unterhaltungen bezahlen, so kümmerte sich die Mehrzahl weder um Politik, noch um Literatur. – Wir wenigen lasen damals die Zeitschwingen, Béranger's[<sup>16</sup>] begeisterte

<sup>13</sup> Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 4. Band, Nr. 39, 13. Mai 1836.

<sup>14</sup> Kurt Blaukopf, a.a.O., S. 88; alle Zitate des letzten Absatzes daraus.

<sup>15</sup> Hier ist wohl das nordmährische Český Tesín gemeint.

<sup>16</sup> Gemeint ist Pierre Jean de Béranger (1780–1857), jener erfolgreiche und populäre französische Liederdichter, dessen Lieder zur Verherrlichung Napoleons I. die Pariser begeisterten. Nach dem Sturz der Bourbonen wurde er als Nationalheld gefeiert.

Lieder und die sparsam erscheinenden Werke und Broschüren im Sinne des Fortschrittes, gaben aber fast jede Hoffnung auf« (S. 4).

Erst die Julirevolution 1831 begann daran einiges zum Besseren zu verändern, »und seit einigen Jahren besonders rührte sich mächtig die noch bei uns gefesselte Intelligenz ... Es war keine Verschwörung, kein Komplot, wie Manche meinen; die Zeit war da, das Bedürfnis dringend ... die studierende Jugend erhob sich wie Ein Mann, der Umschwung erfolgte« (S. 5). An dieser Stelle kommt die Grundhaltung der Aufklärung zum Ausdruck: »... denn eine wahrhaft [dem Kaiser] ergebene, intelligente, begeisterte Bevölkerung hat einen ganz anderen Werth, als eine Heerde Schafe [daher sei es notwendig, das Schulsystem weiter zu verbessern, aber auch die Geistlichen darauf hinzuweisen, daß sie nicht länger den »Aberglauben ihrer Pfarrsinsassen ausbeuten dürften; S. 17f.] ... Wir haben ferner eine Nationalgarde erstrebt, die bereits ihrer neuen Bestimmung entsprochen, die Ordnung gegen unwürdiges Gesindel vertheidigt hat ... Die dritte und zwar nicht die kleinste Wohlthat und Errungenschaft ist die Freiheit der Presse, dieses Paladium der Freiheit, diese Eglyde gegen alles Falsche, Gefährliche, Unvolksthümliche ... Die vierte Segensquelle eröffnet sich uns in der versprochenen Constitution« (S. 6f.). »Ich schreite daher furchtlos an die Erörterung des Wortes: Constitution oder repräsentative Verfassung« (S. 14). Bei allen Planungen und Diskussionen aber sollte man die Geschichte des Jahres 1789, nämlich die der Französischen Revolution, wohl im Auge behalten.

Trotzdem: Die Monarchie bedrohen zwei Gefahren. Erstens sind die Verhältnisse zwischen den Gutsbesitzern (von denen Lannoy selbst einer war!) und ihren Unterthanen noch keinesfalls geordnet. Lannoy erinnert dabei an die Französische Revolution und erkennt, daß sich auch in Österreich »die Gutsherren ... auf große Opfer gefaßt machen« müssen (S. 8). »Mit der gänzlichen Aufhebung der Patrimonial-Gerichtsbarkeits, so wie aller herrschaftlichen Rechte, darf ja nicht gezögert werden« (S. 8f.). Sonst würde es zu grausamen Bauernkriegen kommen, die dem Vaterland tiefe Wunden zufügen könnten. Die zweite Gefahr für den Staat sieht Lannoy im »Separatismus der verschiedenen Provinzen«. Von geradezu unglaublich weiser Voraussicht ist jener Absatz in Lannoys Broschüre, in der er davon spricht, daß die »Proletarier ... demnächst zu berücksichtigen« sein würden, nämlich »alle Jene, die von der Arbeit ihrer Hände leben. Jeder Staatsbürger hat das Recht zu leben, folglich auch unbestreitbar das Recht, Arbeit zu erhalten, um sein Leben zu fristen; zugleich muß ihm dies heiligste Pflicht sein« (S. 11): So spricht ein Adeliger um die Mitte des 19. Jahrhunderts, lange, bevor die Arbeiterbewegung sich als eigene Gesellschaftsschicht zu artikulieren begonnen hat. Verständlich, daß ein solcher Mann – wie Erzherzog Johann betonte (s. o.) – in Adelskreisen wenig beliebt sein mochte.

Das Thema dieses Beitrages für Frau Zmaga Kumer, mit der ich seit den sechziger Jahren von Freiburg im Breisgau (dem Deutschen Volksliedarchiv) und von Graz (dem Institut für Musikethnologie an der Universität für Musik und darstellende Kunst) aus sowie im Kuratorium für die Vergabe des Europapreises für Volkskunst der Alfred Töpfer-Stiftung F. V. S. in stets angenehmer Weise zusammenarbeiten durfte, scheint abseits ihrer Forschungsschwerpunkte zu liegen. Und doch mag es als Beitrag – auch – zur slowenischen Musik- und Kulturgeschichte verstanden werden; denn Eduard von Lannoy hat zweifellos viele seiner Erfahrungen aus dem Umgang mit seinen »Unterthanen« auf Schloß Wildhaus im Drautal gewonnen. Menschen, slowenisch- wie deutschsprachige, die er selbst – und das zeigt vor allem die neu aufgefundene und hier erstmals vorgestellte Broschüre – nie als »Unterthanen« gesehen und behandelt hat.



Povzetek

## Eduard von Lannoy – Dodatni izsledki

Avtor v prispevku obravnava nekatere zanimive podrobnosti iz življenja in dela avstrijskega skladatelja in dirigenta Eduarda von Lannoya (1787–1853), o katerem je leta 1959 v Gradcu tudi ubranil doktorsko disertacijo. Lannoyev oče je leta 1808 kupil grad Viltuš pri Mariboru in tu je Lannoy pogosto bival v poletnih mesecih, sicer pa je deloval v Gradcu in na Dunaju.

Najprej izpostavi Lannoyev pogled na ljudsko glasbo, ki je za tisti čas izrazito nov. Lannoy ima za ljudske pesmi tiste, ki so lastne nekemu narodu in se v njih izraža njegov značaj, ter se njihove melodije v obliki, ritmu in tonaliteti razlikujejo od melodij drugih narodov. Meni, da jih je treba zapisati čim bolj zvesto in se jih ne sme potvarjati ter lepšati, kar je bila splošna praksa tistega časa. Vendar se hkrati zaveda, da z obstoječo notno pisavo ni mogoče zapisati vseh značilnosti ljudskih melodij. Eduard von Lannoy se je gibal tudi v krogu nadvojvode Janeza in je verjetno leta 1811/12 sodeloval pri oblikovanju narodopisne vprašalnice, ki so jo razposlali po tedanji deželi Štajerski.

Dalje naglašča, da se v Lannoyevih člankih in skladateljskem delu že pojavljajo nastavki načina glasbenopsihološkega in glasbenoantropološkega mišljenja, saj se zaveda izredno močnega družbenega vpliva glasbe. To je opaziti posebej v njegovih skladbah spremne glasbe k melodramam, kjer se je kot skladatelj v 1. pol. 19. stol. močno uveljavil.

Avtor ob koncu opozori še na brošuro, ki jo je Lannoy izdal v revolucionarnem letu 1848, in je bila odkrita šele leta 1998. V njej podaja analizo takratne družbene in gospodarske situacije ter na podlagi pridobitev francoske revolucije oblikuje vizijo prihodnosti, kjer opozori tudi na neurejene odnose med plemstvom in podložniki ter razloži, da so proletarci vsi tisti, ki žive od dela svojih rok. Morda so takemu gledanju botrovala tudi izkušnje, ki jih je dobil s svojimi slovensko in nemško govorečimi »podložniki« v Viltušu.

OUVERTURE  
zum Melodrame:  
Ein Uhr,  
Componirt,  
und für das Pianoforte eingerichtet  
von  
Eduard Freyherrn von Lannoy.

WIEN,

bei S.A. Steiner und Comp:

Preis 46 v. c. n.

L. v. Steiner



Metronome de Maelzel. ♩ = 80.

*Andante grave.*

# OUVERTURE

*ff* *ped.* *ff* *ped.* *p* *dim.*

*Vivace ma energico. ♩ = 116.*

*pp* *ff* *p* *sf* *dolce* *M. > Poco cres.* *sf.*

S. u. C.: 3974.

162

Was wir errungen haben,  
Was wir erstreben,  
Wie wir uns verhalten sollen.

Ein populärer Vortrag für Jedermann.

Von

Eduard Freiherrn von Lannoy.

Der Erlös ist zum Besten der armen Bewohner des  
Zeschener Kreises bestimmt.



Wien.

Verlag von Tendler et Comp.

1848.

---

Jurij Fikfak

***O jeziku dela Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild***

---

*Narodopisni znanstveni jezik je v procesu oblikovanja in določanja Drugega kot raziskovalne teme ustvarjal tudi podobo o sebi; na primeru dela Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild so predstavljene nekatere dileme jezikovnega oblikovanja spisov, posebej etnografskega sedanjika in implicitne vloge raziskovalca-pripovedovalca pri zapisovanju »objektivne« resničnosti.*

*In the process of forming and defining the Other as a research object the ethnographic scientific language also revealed an image of itself. Based on the example of "Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild" the author discusses several linguistic text-writing dilemmas, especially the ethnographic present tense, and the implicit role of the researcher-narrator in recording an "objective" reality.*

Narodopisni znanstveni jezik je bil na prehodu iz 19. v 20. stoletje v nastajanju. V procesu oblikovanja in določanja Drugega kot raziskovalne teme je ustvarjal tudi podobo o sebi; z jezikom ali po jeziku so raziskovalci konstruirali in razširjali meje svojega objekta opisa.

Vsaka znanstvena disciplina poskuša vzpostaviti sebe kot znanost predvsem z jezikom, kar pomeni, da ostane vsaka dejavnost, zapisana v neznanstvenem jeziku, zunaj glavnega toka razmislekov v znanstveni skupnosti. Po Bourdieuju [1994] kaže raba jezika razmerja simbolične moči, v našem primeru med raziskovalci samimi, še bolj med uveljavljenimi znanstveniki in amaterji, in nenazadnje med raziskovalci in njihovimi informatorji.

Zagotovo v raziskavah ni takšne reči, kot je nevtrarno opisovanje ali nevtralni jezik, kakor so to dovolj jasno poudarili Bahtin [1981] in drugi, kar velja tudi v najbolj preprostem primeru, ko gledamo študije kot linearno deskripcijo [Hammersley in Atkinson 1992] situacije »kakor je« ali »kakor je bilo«. Koncept zapisovanja namreč obvezuje raziskovalca, da pove (majhne) zgodbe, ki re-konstruirajo raziskovalčevo dojemanje podobe sveta; znotraj konceptov izbire in zapisa se noben raziskovalec ne

more izogniti implicitni teoriji razumevanja podobe sveta in konceptom objekta/subjekta raziskave, raziskovalnih tehnik itd., kakršnikoli so že.

V oblikovanju narodopisja lahko zagledamo menjavo jezika in znanstvene terminologije kot znak znanstvenega razvoja in menjave paradigme. Vsak (znanstveni) jezik konstituira svoj objekt opisa. Narodopisec uporablja jezik kot glas o Drugem ali glas Drugega.

Nekaj primerov iz dela *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*<sup>1</sup> (Avstroogrška monarhija v besedi in podobi), največ iz besedil, v katerih pisci poskušajo opisati različne jezike, kulture in etnične skupine, kaže na različne rešitve in lahko oskrbi nekaj odgovorov na vprašanja o uporabljanem jeziku pripovedi in o položaju, ki ga (hoče) zavzema pripovedovalec nasproti objektu opisa. Posredno je lahko v tem okviru odgovorjeno tudi na vprašanja o tem, kakšna je izbira subjekta ali objekta opisa, kakšna je produkcija različnih podob sveta, kako poteka komunikacija med raziskovalcem in njegovim informatorjem in kako raziskovalec prevaja informatorjeva stališča in izjave.

### Kateri jezik uporabljamo za prezentacijo ljudske kulture?

Izbira pripovednih tehnik je (in je bila) v veliki meri odvisna od habitusa, oblikovanega navadno v določeni 'narodopisni' šoli, ki določa, kateri postopki zaznavanja in opisovanja so del nevprašljive rutine ali znotraj tradicionalnega repertoarja načinov, na katerega morajo biti vprašanja rešena. Pri tem je potrebno razločevati med formalnim, neosebim stilom, pisanim navadno v tretji osebi ednine (ali množine), in neformalnim, impresionističnim stilom, navadno pisanim v prvi osebi. Vsekakor sama izbira pisnih procedur kaže na avtorjevo osnovno pripadnost določeni usmeritvi; pazljivemu bralcu pa besedilo pokaže tiste fine poteze čopiča [Ginzburg 1988], ki izdajajo avtorja in njegovo (njeno) razumevanje podobe sveta.

Pri branju in analizi besedil določenega obdobja so še dodatne težave, ki jih lahko opišemo kot vprašanja dvojnega ali celo večkratnega strukturiranja:

Kako nastane podrobna prezentacija ljudske šege? Navadno tako, da pisec preoblikuje dogodek ali več dogodkov, ki jih je opazoval, v razmeroma enotno besedilo. Mogoče se je zazdel dogodek obiskovalcu ali udeležencu neorganiziran, vendar je pisec v dogodku/ih poiskal tiste prvine, ki so zagotovile strukturno enovitost, in opustil tista dejstva, s katerimi bi jo zmanjšal ali iznakazil. S temi izbirami pa je avtor takoj predpostavil bistveno bolj organiziran dogodek, kot se je v resnici zgodil, v dogodku samem pa je lahko našel tiste poudarke, ki so bili za same udeležence le sekundarnega ali celo terciarnega pomena.

Prav tako se sodobnemu raziskovalcu transformacija zgodi, ko uporabi nekdanje konkretne opise za interpretacijo ljudske kulture in preteklim opisom pripiše nove pomene ali jih poskuša aktualizirati za današnje potrebe. Nenazadnje pa se največkrat zgodi, da raziskovalec opiše, prepíše načrt ali povzame dogodek, »kakor je bil«. Na ta način marsikdaj ponovi ravni razumevanja, ki jih najbolje opišemo s pojmom »common sense« ali po Bachelardu [1998] kot splošno spoznanje; glede na Alfreda Schütza [1982] bi bilo mogoče tudi reči, da pisec o objektu, to je o predmetu, ki je vržen pred njim, govori na ravni nestrukturiranega, netematiziranega govora ali znotraj pričakovanih polj neproblematičnosti.

<sup>1</sup> O delu je bilo organizirano znanstveno srečanje v Gozdu Martuljku [gl. Fikfak in Johler 1998].

Na organizacijo podatkov, na samo pripovedovanje in na izbiro jezika pripovedi odločilno vpliva še dejstvo, da je narativnost, ki sicer ni edina, gotovo primarna oblika organizacije naše izkušnje časa [Carr 1986: 4–5]. Ko začnem pripovedovati svojo izkušnjo, moram najprej v svojem spominu organizirati pretekle izkušnje, da bodo meni samemu dovolj smiselne, pri čemer izločim vse, kar s samo namero pripovedi nima veliko skupnega.<sup>2</sup> Seveda pa se moram ozirati tudi na poslušalca, ki pričakuje določeno stalnost dogodkov, idej in njihovo smiselno zaporedje. V pripovedi moram izbrati tiste ključne trenutke in občutja, ki bodo poslušalcu omogočali navezavo in ga animirali, da bo svojo izkušnjo logično povezal z mojo. Znotraj tega lahko razumemo potrebo po zgodbah, ne le v procesu pripovedovanja, marveč tudi samega pisanja.

### Sedanjik etnografskega opisa

Gotovo je za označevanje dogajanja eden najbolj osnovnih členov v etnografskem opisu raba ustreznih slovničnih oblik pripovedi, posebej časa. Narodopisni pripovedovalec se je le redko odločal za preteklik, saj je največkrat to obliko uporabil le za opis konkretnih dogodkov ali za potopisna poročila. Na splošno pa je bil jezik opisov v 19. stoletju etnografski sedanjik, pri katerem je bil objekt opisa 3. oseba ednine ali množine.

V etnoloških in antropoloških delih je bila raba etnografskega sedanjika resno kritizirana, npr. pri Johannesu Fabianu, pri Konradu Köstlinu in Georgu Stockingu, bila pa je deležna tudi pozitivne afirmacije pri Karin Hastrup [prim. Fikfak 1999].

Sam študij etnografskega sedanjika terja analizo vloge pripovedovalca, opisovanega »objekta«<sup>3</sup> pripovedi in vlogo jezika glede na različne vrste diskurza, npr. znanstvenega, filozofskega, ideološkega ali umetnostnega [Kunst - Gnamuš 1988; 1989], pri čemer sta pomembni tako analiza rabe sedanjika in rabe premege in indirektnega govora.

1. V delu *Austroogrška monarhija v besedi in podobi*, ki je nastalo na pobudo nadvojvode Rudolfa [prim. Fikfak in Jöhler 1998], je najpogostejša oblika rabe tretjeosebni množinski sedanjik tipa »delajo«, »pojejo«, »živijo«...

Ljudje, bolje rečeno ljudstvo, so množica nerazpoznavnih, nedoločljivih posameznikov, so razmeroma homogena skupnost ali »občestvo«; vendar ni nedefiniran samo objekt raziskave, prav tako ni problematizirana ali diferencirana sama raziskovalčeva perspektiva, kar lahko vidimo na primeru Spinčičevega opisa dogajanja po istrskih vaseh po nedeljski maši:

*«Nach dem vormittägigen Gottesdienst verbleiben die Männer vor der Kirche oder sie versammeln sich auf irgend einem Platze im Ort, um den klic zu vernehmen, nämlich die Kundmachungen der weltlichen Obrigkeiten, betreffend die Waldabsteckungen, Recrutenaushebungen und überhaupt Alles, was zur Gemeindepflicht gehört. Das ist dann der Hauptgegenstand des Tagesgespräches, der Erwähnung und Auseinandersetzung, zuweilen auch des Streitens des betreffenden Bewohner.»* [Spinčič 1891: 216]

Analiza navedka jasno pokaže, da je avtor opazovalec; z rabo tretje osebe množine se je izključil iz dogajanja, z njo je tudi ustvaril distanco do prikazane podobe. V prvi

<sup>2</sup> Na seminarju o narativnem intervjuju v Salzburgu leta 1990 smo to do neke mere preskusili pri praktičnih vajah v dvojicah, ko smo pripovedovali nekatere ključne dogodke v svojem življenju.

povedi gre za moške, ki čakajo in poslušajo klic; ta postane v drugi povedi glavni akter, saj je povod živahnemu dogajanju.

Opis sam kaže na stalnost, nepremakljivost nekega pojava in postane dokaz zanj. Navadno pripovedovanje zgodb z rabo tretje osebe priključuje položaje, ki predpostavljajo harmoničen kolektiv, znotraj katerega je le malo prostora za posameznika; navadno je izgubljen ali neprepoznaven. Po Paulu Feyerabendu [1986] lahko trdimo, da sta osnovna značilnost in učinek takšnega pripovedovanja poenostavitev akterjev in same pripovedi.

Tretja oseba množine postane resničnost, ki vzpostavi razmerje ONI in MI (JAZ). Tako je mogoče uresničiti razdaljo med raziskovalcem in raziskovanim. V neosebni stilu pripovedi ne spoznamo niti pravega objekta opisa (t. i. ljudstvo) niti samega pripovedovalca; kar ostane, so domneve o ljudstvu in o tem, da je besedilo napisal vsevedni pripovedovalec, ki se včasih zdi podoben realističnemu pisatelju tistega časa. Česar v teh zgodbah pogrešamo, so stališčne propozicije, ki bi nam dale nekaj podatkov o avtorjevem razumevanju in vključevanju v opisane dogodke.

Ta podoba nikakor ni enoznačna, saj je obstajalo več rešitev pri opisih z rabo tretjeosebne množinskega etnografskega sedanjika. Avtorji včasih razlikujejo opisano »ljudstvo« po starosti, spolu, stanovski pripadnosti ...

Opisom s tako rabo etnografskega sedanjika je v veliki meri impliciten t. i. dejstveni pogled [Bonš 1982; Jeggler 1991]. Posebej v 19. stoletju je bil priznan kot znanstven, saj je uveljavljal stališče, ki je v obstoječem znanstvenem diskurzu z odsotnostjo prvoosebne govora in s tretjeosebno pripovedjo ustvarilo občutek objektivnosti. V jeziku tistega časa je predpostavljala neposreden dostop do opisane resničnosti, pomenil pa je tudi realizacijo želje, opisati stvari, »kot so«, brez kakršnegakoli deleža osebne stališča, brez stališčnih propozicij, ki bi ta osebni pogled ali izkušnjo pokazale, npr. »Videl sem ...«, »Z mojega stališča ...« itn., a tudi brez pozornosti za posamične realizacije, ki bi skazile skoraj nomotetično veljavnost samih izjav.

2. Poskusi nevtralizirati in posplošiti opis so se najbolj izrazito pokazali v opisu z rabo brezosebne sedanjika, ki ga v primeru dela *Austroogrška monarhija v besedi in podobi* kaže formula: »es gibt ..., man macht ...« ali kakor je opisano v naslednjem navedku:

*«In der Regel tanzt man im Freien und am häufigsten den beliebten kroatischen Nationaltanz »kolo«, wobei die Musikanten auf einem höher und einem tiefer gestimmten klarinetähnlichen Instrument (sopila) oder auf dem Dudelsack spielen...»* [Spinčić 1891: 217–18]

Za analizo lahko uporabimo specifično izhodišče, saj iščemo razlike med izjavami, ki se nanašajo na splošno, in tistimi, ki opisujejo posamezno. Posameznik kot objekt opisa najprej izgine na ravni časovne definicije *in der Regel, am häufigsten*, a tudi definicije samega objekta opisa *man* (isti avtor v besedilu uporablja tudi *Landmann, Jedermann* in glasbenikov *Musikanten ... spielen*). S tem izborom bi lahko opisali katerokoli skupino ali narodnost v cesarsko-kraljevi monarhiji. Nato sledi umestitev s poimenovanjem narodnosti, plesa in samih glasbenih instrumentov. Obe tehniki, raba splošnega in partikularnega pogleda, kakor tudi njuno menjavanje kažeta, da želi pisec naslovniku na poseben način približati ljudstvo v Istri, ga prikazati podobnega ali sorodnega duha, kot ga imajo drugi prebivalci v monarhiji; poimenovanja pa kažejo na specifičnost prostora.

Opisovanje pokrajinskih in nacionalnih značilnosti je v delu v veliki meri tipizirano, kar potrjuje tudi zgornji primer; hkrati so skoraj pri vseh upodobitvah skupin opisi



značilnosti, ki govore o tem, v čem se prebivalci posebej odlikujejo in kako prispevajo k nenavadnim, včasih celo monumentalnim dimenzijam monarhije. Kako se da to narediti, je pokazal avtor pri upodobitvi fizičnih lastnosti istrskega človeka:

*«Die physische Ausdauer der istrianischen Landbevölkerung, sowie der Quarnerbewohner ist geradezu fabelhaft. Folgendes Beispiel aus der Wirklichkeit mag dieselbe illustrieren: ein junger Bauer von gewöhnlicher Constitution auf der Insel Cherso (Cres) ging während der Weinlese an ein und demselben Tage dreimal zwei Stunden weit um den mit Most gefüllten Schlauch. Bei zwölfstündigen Gänge trug er durch sechs Stunden eine Last von beiläufig 60 bis 70 Kilogramm. Abends ging er auf den Fischgang und ruderte bis Mitternacht; den folgenden Tag arbeitete er wieder von 5 Uhr morgens bis 3 Uhr Nachmittags und Abends fand er Erholung bei seinem Liebchen, mit welchem er im süßen Zwiegespräch bis in die späte Nacht verweilte. Wer würde auch von der Liebsten früh scheiden?» [Zuckerkindl in Vipauz 1891: 159]*

Konkretni primer je uporabljen kot metonimija, da bi bila tipologija in z njo stereotipi, ki jih avtor želi predstaviti, učinkovita. Ljudje te dežele niso le močni, po svoje so kar »mitične« figure možnosti, ki jih (lahko) ponuja življenje v avstroogrski monarhiji.

3. Seveda pa pisci niso zanemarjali tudi možnosti, da dajo prostor govoru samega ljudstva, npr. pri opisu koledovanja, novoletnega obrednega obiskovanja hiš v obliki premega govora:

*«Tako budi!» (So geschehe es!) ...  
«Trage, trage Früchte, schöne Rebe,  
sonst haue ich die den Kopf ab.»*

(Spinčič 1891, 220)

Primeri kažete na največkrat uporabljen postopek pri rabi in prezentaciji premega govora. Pomemben je bil takrat, ko je kazal na formulaično, obredno strukturo ljudske kulture, na njeno brezčasno dimenzijo, kar je bilo zelo pogosto pri narodopisnih opisih v 19. stoletju. Navedki v izvorniku so bili za avtorje, ki niso pripadali niti nemški niti madžarski narodni skupnosti, tudi priložnost, da pokažejo na večjezikovno in večnarodno sestavo monarhije, samim snovalcem pa so omogočili uveljavitev posebnega avstroogrškega pogleda. V vsakem primeru pa drugi, zgolj nemški prevod obredne formule kaže na samoumevnost, s katero so bili daljši navedki natisnjeni brez besede v izvornem jeziku.

4. V narodopisnih opisih 19. stoletja pa je obstajala tudi tretja možnost, s katero je pisec poudaril svoje osebno stališče do prikazanega, to so primeri tipa »videl sem ...«, »tam sem bil ...« idr. Gre za prvoosebni edninski preteklik, ki so ga uporabljali pretežno v potopisnih poročilih, med avtorji pa predvsem Janez Trdina. Danes zelo zanimiv in poveden način oblikovanja besedila v svojem času ni veljal za narodopisnega [Fikfak 1999: prim.] Ta neobstoječi primer bi v delu *Avstroogrška monarhija v besedi in podobi* pomenil premik od splošne k bolj natančni, osebni perspektivi in bi upovedil izraženo stališče. V takih primerih bralec namreč ve, da je bil raziskovalec zraven in da je tisto, kar lahko bere kot naslovnik, specifičen prispevek o enem ali več primerih, saj raba preteklika dogodek navadno umesti v določen čas. Marsikdaj sledi tipizacija, pri kateri je opisano navedeno kot primer, kako se nekaj, na primer določena šega, na splošno dogaja.

5. Vendar vse povedano ne pomeni, da je raba etnografskega sedanjika nesprejemljiva. Če uporabljamo orientacije<sup>5</sup> Eliotta Oringa o ljudski kulturi in njenem funkcioniranju [1993], lahko zagledamo etnografski sedanjik kot obliko prezentacije nečesa splošnega, dela skupnosti, obrobnega, tradicionalnega, tudi »face to face« komunicacije idr. Vedno gre za medigro med splošnim in posameznim, med totalnim in partikularnim pogledom, med osebnim in brezosebnim stilom pripovedi. Z izbiro jezika imamo v glavnem vedno dve rešitvi: prva je prvoosebna pripoved, v kateri avtor pokaže in implicira svoj položaj; druga je brezosebna, v glavnem s tretjo osebo množine, v njej prevladujejo kolektiv, skupina, splošno, tradicionalno, zanjo je značilen časovni kontinuum, splošna prepričanja idr. Avtor ima vedno na voljo več oblik pripovedi, zavedati pa se mora omejitev, tematizirati mora možnosti in ustreznost posamezne izbrane oblike, da bi se izognil dvema čerema, prvi, upodabljanju harmoničnega kolektiva, a hkrati tudi drugi, zgolj osebnemu, dnevniškemu, kvazi-literarnemu zapisovanju narodopisja.

### Pripovedovalec v narodopisnih besedilih

Najbolj pogosto stališče, ki ga je zavzel raziskovalec v 19. stoletju je bil položaj avktorialnega – vsevednega pripovedovalca. V tem primeru je avtor navadno izbral tisto perspektivo, ki mu je dovoljevala »objektivni« opis in mu zagotavljala primeren položaj znotraj znanstvenega diskurza. Seveda ni bilo nobene garancije, da bo perspektiva sama po sebi naredila stališče za znanstveno niti da bo avtor sprejet v znanstveno skupnost. Opis vsevednega pripovedovalca pa je lahko imel tudi drugačne namere:

*«Betrachten wir unseren Landmann oder wie wir ihn gewöhnlich nennen, unseren Mandriere etwas näher. Vor Allem besitzt er im Grunde seines Herzens festen Glauben und echte Frömmigkeit. Wenn in seiner Pfarre Ave Maria oder die Sterbeglocke geläutet wird, unterbricht man das Gespräch, läßt die Arbeit stehen; Jedermann entblößt das Haupt und betet. Man bekreuzigt sich selbst, bevor man morgens das Haus verläßt, wenn der Blitz leuchtet und der Donner kracht, das Brot, bevor man es anschneidet, den Mund, wenn man gähnt, die Erde, bevor man den Pflug über sie zieht.» [Tomasin 1891: 191]*

Opis »mandrijerjev«, ki ga je napisal duhovnik Peter Tomasin, kaže, da nas hoče pripovedovalec prepričati o svojem globokem vpogledu v dejanje in nehanje slovenskih prebivalcev v okolici Trsta; pisec upodablja vsakdanje življenje, kakor ga (po njegovem mnenju) na splošno živi t. i. slovenski Landmann ali Jedermann, tudi tako, da poišče in izpostavi razliko z »bolj civiliziranim« prebivalcem mesta.

V primeru osebne perspektive bi pripovedovalec izpovedal stališča, s katerimi bi pokazal svojo distanco, saj je razumljivo, da piscu ne more biti vse jasno. Posebej pogosto naletimo na take položaje v potopisih, ko popotnik – pisec besedila – opisuje zgolj dogodke, ki jih je videl, in nima nobenega pregleda nad tem, kaj se je zgodilo prej ali potem, ko je bil na določeni lokaciji.

Vendar tak način avtorizacije besedila v delu *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* manjka. Gre za to, da ni primerna oblika reprodukcije znanj o

<sup>5</sup> Oring uporablja izraz orientacije namesto definicije, saj se želi že na samem začetku (formalno) izogniti težavam neskončnega definitoričnega regresa.

pokrajini, narodu ali specifični lokaciji; ni primeren način za opisovanje domovine ali države za reprezentativne namene. Predvideni naslovnik je oblikoval tudi avtorjevo izbiro, uokvirjanje in poudarjanje predstavljenih dogodkov. Monumentalno delo, ki se je kasneje izkazalo za zadnji poskus, prikazati ljudsko kulturo avstroogrške monarhije, preprosto ni dovoljevalo obskurnega, trivialnega ali osebnega distanciranja do nameravane in željene podobe sveta. Delo, več kot dvajset zvezkov, je moralo prikazati, upodobiti nadčasovne dimenzije Avstro – Ogrske.

### Viri in literatura:

- Bachelard, G. 1998: *Oblikovanje znanstvenega duha*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1998.
- Bahtin, M. 1981: *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. M. Holquist (ur.). Austin, University of Texas Press.
- Bonß, W. 1982: *Die Einübung des Tatsachenblicks, Zur Struktur und Veränderung empirischer Sozialforschung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. 1994: *Language and Symbolic Power*. J. B. Thompson (ur.), Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.
- Carr, D. 1986: *Time, Narrative and History*. Bloomington, Indiananapolis: Indiana University Press, 1986.
- Feyerabend, P. K. 1986: *Wider den Methodenzwang*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- Fikfak, J. 1999: *Ljudstvo mora spoznati sebe*. ZRC SAZU in Forma 7, Ljubljana.
- Fikfak, J. in R. Johler (ur.) 1998: *Ljudska kultura med državo in narodom, Narodopisja na prelomu stoletja v Srednji Evropi in »Avstro-ogrška monarhija v besedi in podobi«*, Ljubljana - Wien 1998.
- Ginzburg, C. 1988: *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*. München: DTV, 1988.
- Hammersley, M., and P. Atkinson 1992: *Ethnography. Principles in practice*. London and New York: Routledge, 1992.
- Jeggle, U. 1991: *Volkskunde*. Handbuch Qualitativer Sozialforschung, U. Flick idr. (ur.), 56. München.
- Kunst-Gnamuš, O. 1988: *Nasprotje med znanstvenim in ideološkim diskurzom*. Razpol 4, Glasilo Freudovskega polja, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, 74–91.
- Kunst-Gnamuš, O. 1989: *Proizvodnja pomenskih vrednosti v filozofskem in znanstvenem govoru*. Problemi 1, 74–89.
- Oring, E. (ur.) 1993: *Folk Groups and Folklore Genres, An Introduction*. 7. Logan, Utah: Utah State University Press.
- Schutz, A., 1982: *Das Problem der Relevanz*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Spinčić, A. 1891: *Volksleben der Slaven in Istrien*. Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Das Küstenland (Görz, Gradiska, Triest und Istrien), 208–230.
- Tomasin, P. 1891: *Volkscharakteristik in der Umgebung von Triest*. Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. *Das Küstenland (Görz, Gradiska, Triest und Istrien)*, 190–197.
- Zuckerkindl, E. in K. Vipauz. *Zur physischen Beschaffenheit der Bevölkerung des Küstenlandes*. Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. *Das Küstenland (Görz, Gradiska, Triest und Istrien)*, 153–160.

*Summary***On the Language in "Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild (The Austro-Hungarian Monarchy in Words and Pictures)**

In the second half of the 19th century ethnographers (researchers and collectors of folk culture) intensively strived to discover the elements of folk tradition which would point to a specific role, meaning and justification of Slovene culture and identity. This is clearly visible in the contributions for the volume of "Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild" which had been initiated by Archduke Rudolf and which was the final monumental piece on (folk) cultures of the Austro-Hungarian Monarchy.

When writing about the object of their interest writers stressed above all various attractive phenomena and sides of folk culture in order to convey the diversity and wealth of different cultures and languages of the Monarchy. To achieve this they employed a number of typifications through different linguistic means. The ethnographic present tense was most often employed for descriptions, and individual examples of model lifestyle or outstanding characteristics of individuals thus became an illustration of possibilities and accomplishments within the Monarchy; the linguistic form of the present tense thus became the foundation for the image of an unchangeable world and lifestyle in which (almost) everyone could find his or her right position.

Despite numerous efforts to convey a harmonious image of the Austro-Hungarian Monarchy writers in their descriptions could not steer free of certain pitfalls which stem from the superior position of the researchers toward their research "objects."

---

Ivan Klemenčič  
**Ljudska glasba znotraj umetne**

---

*Besedilo obravnava vrednostno in hierarhično razmerje med ljudsko in umetno glasbo, ki omogoča enosmerno vključevanje prve v drugo. V obdobju med vojnama pride v Evropi o tem do osmislitve načelnih in skrajnih stališč. Podrobnejša obravnava na zgledu slovenske glasbe kaže to razmerje od renesanse do modernizma.*

*The article analyzes a value and hierarchic relationship between folk and art music which enables a one-way incorporation of the first into the latter, but not vice versa. In the period between World Wars I and II there have been heated discussions about the subject. A detailed research based on the example of Slovene music reveals this relationship from the period of Renaissance to modernism.*

Eno in drugo področje, ljudska in umetna glasba, sta dva vidika ene in iste, med seboj dopolnjujoče se identitete. Vsaka govori o pripadnosti narodu na svoji ravni. Umetniška raven daje možnost izbranim predstavnikom naroda – v skladu s kompozicijskimi sredstvi, ki jih v ta namen pritegnejo – izraziti vso širino in globino človekove duševnosti, vso čustveno in miselno razsežnost njegovega duha. Ljudska raven omogoča – v skladu z glasbenimi sredstvi, ki so ji na voljo – izraziti čustvovanje in mišljenje posameznika iz naroda, preprostega človeka, in s tem skupno narodno in arhetipsko v preprostejših in neposrednejših kompleksih. Pri tem lahko izraža duha svojega okolja tako prepričljivo, doseže kristalizacijo muzikalne ideje in izoblikovanje glasbene misli tako dognano, da je lahko ideal ustvarjalcev umetne glasbe. Zato nekaterim omogoča, da po tej poti dosegajo tematično dovršenost, dognanost glasbene misli, ali še predvsem z uporabo ljudskega gradiva iščejo identiteto z nacionalnim. Med obema področjema seveda zaradi njune narave ne obstaja le skupno dopolnjujoče se, marveč, kot je bilo ugotovljeno, predvsem različno. Posledica tega vrednostnega dejstva je nezmožnost vključevanja umetne glasbe v ljudsko, medtem ko je obratno mogoče. Njuno hierarhično razmerje glede na obseg, vsebino in kompozicijska sredstva je v slovenski glasbeni misli skladatelj Marij Kogoj označil

kot razmerje »predstopnje« in polne umetniške izpopolnitve. Če bi bila namreč ljudska pesem »res višek,« bi »postalo delo umetne glasbe čisto brezsmiselno ...« Zato je menil, da je razvita umetna glasba od ljudske »bogatejša in pomembnejša,« kakor ima »kultiviranje ljudsko-narodne pesmi pomen za zdravo glasbeno kulturo, ker ne nasprotuje tendencam umetnosti sploh, ampak jo zagovarja.«<sup>1</sup>

V tako postavljenih vrednotah, ko prihaja v poštev le druga navedena možnost, se pravi obravnava ljudske glasbe znotraj umetne, poznamo dva temeljna načina združevanja: bodisi kot umetniško priredbo ali kot obdelavo v umetniških delih. Že prva možnost problematizira različna razmerja, ki jih nenehno pogojuje razvojni vidik, tj. potreba, da vsako obdobje zavzame svoje razmerje do preteklosti in tudi do ljudske ustvarjalnosti. Še različnejša in tudi povsem divergentna so mnenja glede uporabe ljudskega elementa kot gradiva v umetni glasbi, ki so se nazorsko izčistila v obdobju med obema vojnama. To nasprotje, ki si ga želimo najprej ogledati, sta značilno posebljala dva glasbena ustvarjalca, Arnold Schönberg in Bela Bartók. Prvi, sicer občudovalec ljudske glasbe, še izrecno z Balkana, in hkrati skladatelj izpovedne glasbe, drugo možnost, tj. združevanje umetnega in ljudskega, ironično označuje kot skladanje folklornih simfonij. Zanj sta narava ljudske in umetne glasbe nezdržljivi kot voda in olje.<sup>2</sup> Zato pravi: »Nasprotje med zahtevami večjih oblik in preproste zgradbe ljudskih napevov ni bila nikoli rešena in ne more biti nikoli rešena. Preprosta ideja ne more služiti jeziku globine ali ne more nikoli postati popularna.«<sup>3</sup> To izključevanje globine izraza ali popularnosti se potrjuje z isto hierarhijo na kompozicijskotehnični ravni, zato prihaja do tiste začetne napake, ko so bile »ideje ljudske umetnosti ... obdelane s tehniko, ki je bila ustvarjena za ideje višje razvitega načina.«<sup>4</sup> Zadnji in bistveni Schönbergov argument je bil, da resnični skladatelj sklada le, da pove, kar še ni bilo povedano, in kar misli, da mora biti povedano.<sup>5</sup>

Kakor je bilo to gledanje načelno in dosledno, konsistentno in točno, ga je kompozicijska praksa nemajhnega dela skladateljev ovrгла, seveda z vsemi odtod izhajajočimi posledicami. Bartókovo razmerje sistematičnega zbiralca folklornega gradiva in njegove uporabe v dosledni obliki ali nemara še bolj v duhu ljudske glasbe govori o skrajno razviti drugi možnosti. Ta daje delu njegovega opusa, še zlasti simfoničnega, poseben značaj, s katerim se večkrat poudarja ali eksponira folklorno gradivo kot posebna vrednota. Vključitev ljudskega elementa v umetnega je lahko dognana, prepričljiva, muzikalno polnokrvna. Njena posledica pri Bartóku je predvsem objektivna glasba, ne torej glasba, ki je nastala »iz nič« kot najbolj intimni in zato najdragocenejši izraz skladateljeve notranjosti. Uporabljeno folklorno gradivo narekuje naravo izraza, določuje predvsem upodabljanje zunanjega, objektivnega sveta, ki zato naravno pogreša njegovo globino in je tembolj skladen z duhom in kontekstom časa, z objektivnostjo neoklasicistične smeri oziroma nove stvarnosti zlasti tridesetih let. Temu načinu blizu je bil tudi Igor Stravinski, vendar je že desetletje ali dve prej, v svojem ruskem obdobju, začel z impresionizmom *Žar ptice*, razvil tip uporabe

<sup>1</sup> Marij Kogoj, *O narodni pesmi*, Dom in svet 34/1921, str. 127, 174, povzeto po *Umetnik in družba*, ur. Primož Kuret, Ljubljana 1988, str. 321.

<sup>2</sup> Arnold Schönberg, *Folkloristic symphonies (1947)*, v: Arnold Schönberg, *Style and idea*, London 1975, str. 163.

<sup>3</sup> *Ib.*

<sup>4</sup> Arnold Schönberg, *Folk-music and art music (c. 1926)*, v: Arnold Schönberg, *Style and idea*, London 1975, str. 168.

<sup>5</sup> Arnold Schönberg, *Folkloristic symphonies*, str. 165.



ljudske glasbe s poudarkom na umetni glasbi. Čeprav je za svoje skladateljske potrebe cenil izraznost ljudske pesmi, zbiral folklorno gradivo po Rusiji in ga posvetil nekaterim skladbam, ga je večidel podredil umetni glasbi, kot gradivo neizstopajoče vključil vanjo.

Po tem temeljnem antagonizmu moderne dobe se je možnost podobne uporabe ljudskega glasbenega gradiva potrjevala celo v izraziti izpovednosti in duhovnosti ekspresionizma, denimo kot tonalni element znotraj atonalnega, pa tudi v skrajnem subjektivizmu in abstrakciji modernizma, v praksah torej, ko je njegova identifikacija že težja ali ni več mogoča. V ekspresionistični estetiki je lahko takšna raba segla v dve skrajnosti: kot možnost redukcije na folklorno, značilno za vzhodno ali jugovzhodno Evropo, se pravi z močnim poudarkom na metričnem in ritmičnem elementu,<sup>6</sup> ali nasprotno kot neizstopajoča pritegnitev folklornega. Iz zadnje možnosti sledi, da je mogoče vključiti tudi neizstopajočo »nepopularno«<sup>7</sup> ljudsko tematiko na funkcionalen način v atonalni ekspresionistični kontekst, v njegovo poglobljeno izraznost, in sicer kot dodatek v posamičnem poddelu ali nekaj podelih skladbe, ker pač ni služila za gradivo pri oblikovanju celotne skladbe ali stavka, kar nam kaže med drugimi slovenski primer skladatelja Uroša Kreka.<sup>7</sup>

Razume se seveda, da je bilo ljudsko gradivo tako ali drugače blizu še zlasti romantičnemu skladatelju in še ponekod posebno dobrodošlo v času nacionalne prebuje od srede 19. stoletja dalje. Toda za takratne evropsko priznane ustvarjalce lahko le redko govorimo o njegovi neposredni uporabi. Felix Mendelssohn denimo v *Škotski simfoniji* (1842) ne uporablja škotske ljudske motivike, upodablja predvsem občutja svojih vtisov iz te dežele in le v temi zadnjega stavka doseže podobnost s škotsko ljudsko tematiko. Romantičnim skladateljem je bil očitno že takrat bližje ljudski duh kot opiranje na citate, z njimi pa še posebej ustvarjanje nacionalnega izraza. Ta lahko označuje tako nacionalno povsem značilnega in hkrati povsem »nefolklornega«<sup>8</sup> Wagnerja kot, denimo, na posebne načine Smetano, Dvořáka, Chopina, Čajkovskega, Liszta ali tudi Sibeliusa. Če so se namreč sem in tja opirali na ljudsko tematiko ali komponirali v njenem duhu, niso zato, da bi jo predstavili kot tako. Folklorni elementi so bili zlasti takšno ali drugačno gradivo, poglavitno je bilo romantično občutje v nacionalnem duhu. Nacionalna identiteta je torej presegala zgolj rabo ljudske tematike, z njo se ni identificirala, čeprav ji je bila lahko blizu. Poudarek v nacionalnih smereh je bil tako vendarle na umetnem in ne na ljudskem, če izvzamemo nekatera evropska področja. V tem zadnjem smislu značilen je primer široke uporabe španske folklore z Albénizom, Granadosom, de Falla ali nemara Turino, ki je vodil v tisto skrajnost, ki je omogočala prepričljivo upodabljanje španskega temperamenta in kolorita, a hkrati prav tako romantično ali impresionistično izražanje zunanosti, v končni posledici kompozicijsko dovršene, a notranje izpraznjene glasbe.

V evropski umetni glasbi gre torej po Schönbergovem in Bartókovem pojmovanju za dva temeljna odnosa do ljudskega, ki poznata vrsto vmesnih rešitev in katerih implikacija je lahko tudi in še predvsem razumevanje, po katerem je mogoče z izrabo ljudskega elementa ustvarjati nacionalni izraz. Tako različno postavljene vrednote razodevajo zlasti različno stanje in razvitost umetne glasbe. Ta je začela posebno pri

<sup>6</sup> Will Hofmann, *Stilbestimmung des musikalischen Expressionismus* v geslu *Expressionismus*, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, III, Kassel und Basel 1954, 1666. V tem pogledu značilno in izjemno delo za Stravinsksega so *Les noces* in iz Bartókovega predhodnega ekspresionističnega obdobja klavirska sonata.

<sup>7</sup> Prim. skladbo *Inventiones ferales* (več v opombi 42).

romanskih in germanskih narodih po obdobju romantike izgubljeni stik z ljudsko glasbo in največkrat ni več črpala iz nje.<sup>8</sup> Drugo skrajnost predstavljajo narodi, katerih glasbene kulture so se po morebitni gojitvi srednjeveške glasbe začele oblikovati šele v drugi polovici 19. stoletja z nacionalno prebujo, pa tudi pozneje, v 20. stoletju in še po končani 2. svetovni vojni. Dovolj zgledov bi našli na sosednjem Balkanu, v srbski, makedonski ali albanski glasbi, v civilizacijskih okoljih pravoslavja in islama. Zato se je njihov novo nastajajoči nacionalni izraz v umetni glasbi identificiral s takšnim ali drugačnim navajanjem ljudske tematike in s tem s poudarjanjem zunanosti, ne pa zgolj na podlagi tradicije z razvijanjem abstraktnega in težko razberljivega izraza v nacionalnem duhu, kot se je najbolj nedvoumno oblikoval v jeziku naroda. Bliže folklornemu tipu je bila v polpreteklem obdobju celo hrvaška glasba, čeprav z bogato novoveško glasbeno preteklostjo, izhajajočo iz srednjeevropske katoliške tradicije. Nekje vmes med tema skrajnostma je umeščena slovenska glasba, ki zavestnega izoblikovanja nacionalnega izraza ne takrat ne pozneje ni istovetila s folkloro. Njena identiteta je prejkoslej srednjeevropska in širše evropska. Oblikovala se je znotraj katoliškega vrednostnega sistema tako skozi srednji vek kot skozi vsa poznejša obdobja renesanse, baroka, klasicizma, romantike, impresionizma in kompozicijskih smeri 20. stoletja, se pravi ekspresionizma in nove stvarnosti ter po drugi vojni mimo neoklasicističnih in ekspresionističnih prizadevanj do poudarjenega modernizma in še postmodernističnih izpeljank. Čeprav je bila – kot še kje v Evropi – še sprva v 20. stoletju pomanjkljivo poznana zlasti ustvarjalna stran – gre za obdobje med Gallusom in 18. stoletjem, a ob razviti reproduktivni tradiciji, se je ohranjal evropski duh. Zato v načelu ni bilo potrebe po zunanjih pripomočkih, kot je navajanje ljudske tematike, da bi se zagotovil nacionalni izraz. Res so bile slovenske razmere posebne in izpričujejo tisti evropski razvojni model, ko je obdobje narodne prebuje po marčni revoluciji terjalo delo na novo in sprva utilitarno pritegnitev besede in glasbe za udejanjenje nacionalne ideje in ko sprva tudi ni bilo tako pomembnih ustvarjalcev, ki bi te razmere prerasli. Vsekakor se na prehodu v šestdeseta leta 19. stoletja uveljavijo umetnostne vrednote, začevši z zgodnjeromantično usmerjenostjo in pozneje z novimi slogovnimi podvrstami – kar je sicer znano v romantični poustvarjalni praksi na Slovenskem že od dvajsetih let, zato se slovenski razvoj nekako z začetkom 20. stoletja lahko slogovno in po vrednosti ujame s temeljnim evropskim tokom. Odtod začasno razlike denimo s češko ali poljsko glasbo, katerih razvoj je po narodni prebui vseskozi potekal na isti visoki umetniški ravni.

Razume se, da je bila slovenska ljudska glasba prav v romantičnem obdobju posebna vrednota, zlasti še sprva vir istovetenja z narodovimi koreninami, opora in orientacija novo prebujajoče se narodove zavesti, kakor je v drugačnih razmerah ostala vrednota še pozneje. Zato ne presenečajo ob siceršnjem izvornem ustvarjanju vsaj do neke meje tudi oblike uporabe gradiva ljudske pesmi kot enega izmed sredstev približevanja nacionalnemu izrazu. O tem so obstajala različna načelna stališča, ki so se polemično izoblikovala v dvajsetih letih 20. stoletja ter dobila epilog v naslednjem desetletju. Skladatelj Anton Lajovic, zastopnik nacionalne smeri, je v duhu protigermanske ideologije, izhajajoče iz nacionalnih zaostrovanj v desetletjih pred razpadom avstro-ogrske monarhije, začel nasproti nemški favorizirati slovensko glasbo, zavzemal pa se je tudi za naslon na ljudsko glasbo po ruskem, srbskem ali hrvaškem vzoru. Nemara paradokсно je, da se sam po tem priporočilu ni ravnal,

<sup>8</sup> Prim. tudi Marijan Lipovšek, *Poti slovenske glasbe*, Ljubljanski zvon 55/1935, str. 278.

pisal je razvidno v evropskem duhu, zato mu je lahko oponent Marij Kogoj utemeljeno navajal vpliv nemške romantike na njegovo ustvarjanje.<sup>9</sup> Drugo skrajno smer je zastopal umetnostni zgodovinar in muzikolog Stanko Vurnik. Lajovčevi trditvi, da je »vrednostni moment v kulturnih proizvodih posameznega naroda ... podan ravno v njihovi narodnosti posebnosti, torej v čemer se ta narod razlikuje od vseh drugih narodov in ne v tem, v čemer si je on z drugimi narodi enak,«<sup>10</sup> je postavil nasproti kot vrednoto občečloveškost in s tem internacionalizem. Trdil je, da vsak narod prispeva k mednarodni umetnosti le, kar je skupnega in najboljšega, kar pomeni, da pri poslušanju Beethovna abstrahiramo njegovo nemštvo in iščemo splošnoumetnostno sporočilo.<sup>11</sup> Pri tem za oba polemika ni bilo odločilno, da njune projekcije ni mogoče uresničiti z zavestnim hotenjem, se pravi z voljo, na silo. Marij Kogoj je v svoji nacionalni usmerjenosti najprej demokratično dopuščal obe možnosti: »Ali naj bo narodna pesem izhodišče za našo muziko ali le človek sam, to mora vsak ustvarjalec zase določiti sam.«<sup>12</sup> Tako je prišel kot skladatelj duhovnega izraza in ekspresionistični ustvarjalec, a tudi neposredno po naravi stvari same, do poglobitvega stališča: »Treba bi bilo, da težijo komponisti za izrazom in se ne zadovoljijo s tem, da glasba zadovolji njih ušesa. Treba je priti do golega izraza, se pravi, priti do svoje osebnosti, in če to napravijo vsi – in to je edina naloga – čemu vsa skrb, da se ustvari nacionalno karakteristična muzika?«<sup>13</sup> Odtod je tudi danes nesporno, da če je skladatelj zrasel s svojim narodom in če se je polno izrazil, ni mogel, da ne bi izrazil nacionalnega duha svojega naroda. Ali je pri tem uporabil ljudsko pesem, ni več bistveno, odločilen je postal izraz, njegova izpovedna iskrenost. In če je bil kot človek velik in prepričljiv, ni mogel, da ne bi izrazil svoje občečloveškosti, se pravi še internacionalne sestavine. Po Vurnikovem sicer izključujočem stališču ni sporno, da mora glasba v vsakem narodnem okolju dobiti potrditev svoje utemeljenosti in vrednosti, najboljše izmed tako ustvarjenega pa preseže nacionalni okvir in postane mednarodno zanimivo tako kot nacionalna in tudi občečloveška vrednota. Izjema more biti ta pot tudi obratna – prav tako v slovenski glasbi ne znana – ko mednarodno priznanje spodbudi nacionalno priznanje, četudi gre za iste vrednote. Seveda so prav tako sami zgodovinski poudarki na nacionalnem ali občečloveškem različni in so bili glede nacionalnega izraza vsekakor večji v obdobju romantičnega ustvarjanja.

Razlika med učinki nacionalnega, ki se manifestira navzven z notranjim izrazom, in med nacionalnim, ki z zunanjimi pripomočki poskuša bolj ali manj težiti v poglobitev, je tudi ta, da je nacionalni izraz teže ugotavljati in utemeljevati, zlasti s premalo kritične razdalje znotraj svojega naroda, medtem ko je folklorno gradivo veliko bolj evidentno, najsi ga že spremlja nacionalni izraz ali ne. Vsekakor pa je očitno na prvi stopnji, v tisti omenjeni možnosti, ko se ljudska glasba vključuje v umetno s pomočjo vsakršnih

<sup>9</sup> Jutro 5/1924, 98 (24. 4.). Prim. tudi Ivan Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem*, Ljubljana 1988, 60 s. Lajovic, sicer dunajski študent Roberta Fuchsa, je svoje nazore utemeljeval v članku »Narodna-umetnost in -umetna-umetnost, Jutro 5/1924, 45 (21. 2.), to tematiko pa je obravnaval še naslednji dve leti.

<sup>10</sup> Anton Lajovic, *O nacionalnosti v umetnosti*, Narodni dnevnik 1/1924, 124. Prim. tudi Ivan Klemenčič, op. cit., 61s.

<sup>11</sup> Prim. Stanko Vurnik, *Umetnost in družba ter umetnostna politika*, Ljubljanski zvon 46/1926, št. 4, in nadaljevanje polemike z Lajovcem še isto leto v istem glasilu.

<sup>12</sup> Polemični odgovor Lajovcu je Kogoj oblikoval v članku z značilnim naslovom *Vzajemnost evropskih kultur*, Jutro 5/1924, 98 (24. 4.).

<sup>13</sup> Marij Kogoj, *Božidar Širola: Popevke*, Dom in svet 35/1922, str. 477.

harmonizacij in priredb. Gre za tisto najbolj neposredno obliko stika ljudske glasbe z umetno po umetniških kompozicijskih načelih, od katerega v prvi vrsti pričakujemo ohranitev izvirnosti ljudskega snovanja. Ta je možna ali z bolj ali manj vernim dodajanjem harmonskega elementa ali širše s priredbo in obdelavo ali umetnejšo predelavo, ki naj poudari elementarnost, pristnost pobud, se kar najbolj približa muzikalnemu jedru, obudi ljudskega duha. V slovenskem primeru kot eni različice evropskega modela gre za ljudske predloge za obdelave na podlagi izbora iz razmeroma obsežnega zbranega gradiva od srednjega veka do obdobja po drugi svetovni vojni, ko je bila ljudska glasba še živa.<sup>14</sup> Dotlej največjo pozornost je naravno vzbudila po narodni prebui pri romantičnih ustvarjalcih. S harmonizacijami in priredbami za zborovske zasedbe so ti želeli čim bolj verno obnoviti njenega duha, sprva v kompozicijsko preprostejši in nato v vedno bolj umetni obliki. To je izzvalo tudi prvo kritiko razmerja harmonizatorjev do ljudskega ustvarjanja, ki jo je Marij Kogoj strnil takole: »O harmonizaciji narodnih napevov se misli, da je dovolj, če je le kolikor mogoče primitivna. Ali v resnici je naloga harmonizatorja podati umetniški vtis napeva, to je: dati s harmonizacijo napevu priliko, da se pokažejo na površju vse one točke, ki so zanj značilne.«<sup>15</sup> Obenem je doba romantike začela enačiti harmonizacije ljudske glasbe z njeno notranjo harmoničnostjo in idealizirano lepotnostjo. Zato je bilo nelahko stališče skladateljev in harmonizatorjev 20. stoletja, ki takšne priredbe ljudske glasbe živo gojijo vse v naš čas, da zavržejo romantično privzeto in se vrnejo k izvirnemu ljudskemu. Šlo je torej tudi za potrebo, da vsako obdobje zavzame svoj odnos do ljudske ustvarjalnosti in v njej poudarja tisto, kar mu je najbližje, najpomembnejše. Tako je posebej lahko prišlo v ospredje bolj realistično upodabljanje, nadalje bolj čutno ali poduhovljeno oblikovanje izraza vse do modernizma z bolj nevezano in disharmonično podano ljudsko izraznostjo. Vrsti harmonizatorjev in skladateljev romantične tradicije, denimo Mateju Hubadu, Zorku Prelovcu, Vasiliju Mirku, Zdravku Švikašiču ali Oskarju Devu, ki je harmoniziral blizu štiristo napevov in jih je po Kogoju dotlej »še najbolje prirejal,«<sup>16</sup> se je pridružilo še več novih od Kogojja in Emila Adamiča do izvirno naprednega Danila Švare ali Uroša Kreka, zbiralca in skladatelja Pavleta Merkušja, Jakoba Ježa, Lojzeta Lebiča ali Alojza Srebotnjaka pa mlajšega Alda Kumra. Ljudski pesmi so se približali v skladu s svojim občutjem duha časa, v želji po celosti obdelave, ki vendarle lahko zgolj teži k popolnosti tistega, kar predstavlja nadčasovni ideal.

Le skladatelji so bili seveda kos zahtevnejši obdelavi ljudskega gradiva v umetnejših priredbah, bodisi v zasedbah za glas in klavir, za sam klavir, še manj upoštevane komorne in orkestralne sestave in tembolj v umetniško avtonomnejših in bolj predelanih variacijskih ali rapsodičnih oblikah<sup>17</sup> in seveda s povsem svobodnim vključevanjem ljudske motivike v tradicionalne ali nove glasbene oblike. Odtod, od vsakršnih navedb ljudskega gradiva, so se širile možnosti izražanja z izvirno komponiranim gradivom v ljudskem duhu ali še zahtevneje, s slovenskim občutjem.<sup>18</sup> V tem smislu se

<sup>14</sup> V Glasbenonarodopisnem inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU v Ljubljani hranijo v zapisih in posnetkih okoli 55.000 enot pesemskega in drugega gradiva, ki se je začelo evidentirati od 16. stoletja začenši v pesmaricah slovenskih protestantov in se je s sistematičnim zbiranjem nadaljevalo od začetka 19. stoletja. Prim. tudi Zmaga Kumer, *Pesem slovenske dežele*, Maribor 1975.

<sup>15</sup> Kot opomba 1, str. 320.

<sup>16</sup> Kot opomba 1, str. 319.

<sup>17</sup> Prim. ustrezne kataloge v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

<sup>18</sup> Prim. tudi Andrej Rijavec, *K uprašnju slovenskosti slovenske instrumentalne glasbe*, Muzikološki zbornik 15/1979.



neobhodno – zaradi celovitosti vpogleda – vprašanje uporabe folklornega gradiva širi na vprašanje nacionalnega izraza kot takega, ne glede na to, da ni namen, da bi ga v tem okviru podrobneje utemeljili in sistematično obravnavali. Toda prizadevanja in značilnosti v eni ali drugi ali v obeh smereh najdemo v vseh obdobjih slovenske glasbe, začenši z novim vekom, zato jim kaže posvetiti pozornost brez omejitev in vsaj opozarjati na celovitost problematike.

V predromantičnih obdobjih so bila kajpada izhodišča in pobude že za obravnavo folklornega gradiva precej drugačne, ko so se očitno sem in tja zgoščale tudi v njegovo rabo. Kakšen je bil denimo motiv poznorenesančnega ustvarjanja Jacobusa Gallusa – po sedanjih vednosti le z izjemno navedbo ljudskega gradiva? Je šlo zgolj za spomin in bližino rojstnega kraja ali nemara za nekakšno osebno »signaturo« ali celo za posredno potrjevanje pripadnosti, kot jo neposredno izpričuje z vzdevkom Carniolus ali Carniolanus, ali zgolj za kompozicijsko parodno načelo in s tem tehniko, s katero je med pogosto rabljenimi tujerodnimi napevi uporabil še prepoznavnega domačega iz svojega otroštva? Morda gre najmanj za to zadnjo možnost, ko govorimo o skladateljevi uporabi ljudskega napeva *Sem šel čez gmajnico* v motetu *Praeparate corda vestra*, ki ga je uvrstil v tretjo knjigo *Opus musicum* (1587).<sup>19</sup> In baročno obdobje? Identifikacijsko širše izhodišče najdemo denimo pri srednjebaročnem skladatelju Janezu Krstniku Dolarju, ki je v svojem delu *Missa sopra la bergamasca* (nastala na Dunaju do 1669) uporabil popularni italijanski ples bergamasco, se pravi ples iz okolice istoimenskega severnoitalijanskega mesta, kjer je nastal iz plesne pesmi. Pri izboru gre seveda za sprejemanje takratnega kompozicijskega vzorca, ki označuje to mašo še širše z uporabo plesnih motivov, v kateri ima tematika bergamasce poudarjeno mesto.<sup>20</sup> Slovenska narava napeva se spet potrjuje v obdobju klasicizma pri Francu Polliniju, rojenem ljubljancu, tembolj, ker je uporabil melodijo znane ljudske pesmi *Na planincih* v svoji *Anakreontovi odi* za glas, 2 violini, violo in bas že pozno – leta 1817, se pravi že po dolgoletni ustalitvi v Milanu.<sup>21</sup>

Takšne značilne drobce bi še bolj in laže našli v romantičnem obdobju, ko gre že za novo in prevladujoče temeljno »domorodno občutje, ki se kaže v izbiri besedil in v duhu skladb.«<sup>22</sup> Med vrsto tako usmerjenih skladateljev druge polovice 19. stoletja po Kogojevem mnenju kot zborovski ustvarjalci sodijo »Lebani, Kocjančič, Hajdrih, Vavken, Sachs, Volarič, Pirnat, Fran S. Vilhar, Nedved, Vogrič, Korun, Juvanec, Hudovernik, Ipavci, Gerbič, Jenko, Sattner itd.«<sup>23</sup> Že v tem zgodnjem času govorimo torej najprej in predvsem o občutju in duhu in šele potem o neposredni uporabi folklornega gradiva. Vodilna romantična trojica Benjamin Ipavec, Fran Gerbič in Anton Foerster izpričuje na splošno v svojem delu rodoljubni in zlasti prva dva tudi slovenski značaj.<sup>24</sup> Nemara laže

<sup>19</sup> Kot posledica zavestnega izbora zato ni presenetljiva melodično in ritmično povsem enaka navedba celotnega napeva, še danes živega na Slovenskem, v začetni štiriktaktni frazi moteta. Imitacijski obdelavi tega štiriktaktnja sledi v srednjem delu še dosledna obrnitev dvotaktja ljudske pesmi, motet pa sklepa navedba prve glasbene misli. – Prim. Ludvik Zepič, *Sledovi slovenske narodne pesmi v Gallusovih skladbah*, Cerkveni glasbenik 61/1938, str. 145–147, ki pravi za obravnavano skladbo, da je »zložena v duhu slovenske narodne pesmi«.

<sup>20</sup> Skladatelj jo navede v začetni uvodni inštrumentalni Sonati, v kateri nastopi v obeh klarinih in v takoj sledečem Kyriju polifonsko na začetku vsakega od štirih solističnih glasov, medtem ko jo pozneje preoblikuje ob novem gradivu.

<sup>21</sup> Ivan Klemenčič, *Pesemsko ustvarjanje Franca Pollinija*, Muzikološke razprave, Ljubljana 1993, 83 s.

<sup>22</sup> Marij Kogoj, *Posvetna zborovska produkcija pri Slovencih*, Ljubljanski zvon 49/1929, str. 641.

<sup>23</sup> Ib.

<sup>24</sup> Tega bi lahko iskali pri prvem vse od njegovih samospenov do inštrumentalne *Serenade*, pri drugem še posebno v zborih in samospelih, kot so *Rožmarin*, *Pastirček*, *Pojdem na prejo*.

in določeneje pa je na Slovenskem naturalizirani Čeh Foerster segel po pomoč v ljudsko glasbeno ustvarjanje. Tako nista nastali le koncertna parafraza *Po jezeru bliz' Triglava* (1870–74) po ponarodelem napevu Miroslava Vilharja in prav tako za klavir variacije *Zagorska* po znani ljudski žalostinki *Zagorski zvonovi*. To Foersterjevo zavestno prizadevanje se še bolj neposredno potrjuje v tretjem dejanju opere *Gorenjski slavček* (1872), ki velja za slovensko nacionalno opero, kjer je skladatelj uporabil nekaj za zbor prirejenih slovenskih ljudskih pesmi.

Odtod nastala moderna slovenska glasba obdobja *Novih akordov* (1901–14) nacionalnega občutja v različicah pozne in nove romantike, pa impresionizma in zgodnjega ekspresionizma ni zavrgla in ga je po svoje negovala ali upoštevala, četudi še manj z uporabo navajanja ljudske pesmi. V svojih zborih ji je bil razmeroma še največkrat blizu Emil Adamič,<sup>25</sup> vendar ljudski ton sem in tja izpričuje prav tako vodilni skladatelj *Novih akordov* Anton Lajovic.<sup>26</sup> Risto Savin je slovensko in južnoslovansko folkloro uprabil predvsem za upodobitev lokalnega kolorita v svojih operah,<sup>27</sup> pa tudi pri Josipu Pavčiču in Janku Ravniku<sup>28</sup> se ljudski duh podobno družijo že s precej bolj razvitim artizmom. Delovanje teh skladateljev seže tudi v obdobje med obema vojnama, ko se jim v vsakršnih postromantičnih usmeritvah pridružijo predstavniki mlajše generacije in dveh zgodovinskih avantgard in ko lahko še bolj govorimo o izražanju slovenskega občutja,<sup>29</sup> razmeroma malo pa o opiranju na ljudsko gradivo. Vendar bi tega zadnjega našli celo v svetovljanski glasbi impresionista Lucijana Marije Škerjanca<sup>30</sup> ali kot dopolnilo ekspresionističnemu izrazu Schrekerjevega in Schönbergovega učenca Marija Kogoja, zlasti v njegovi nedokončani komični operi po Shakespearu *Kar hočete*, kjer je za lokaliziranje dogajanja na slovenskih in hrvaških tleh nekdanje »Ilirije« uporabil folklorno gradivo.<sup>31</sup> Zato lahko pri obeh skladateljih v prvi vrsti govorimo o

<sup>25</sup> Ljudsko gradivo je ponekod uporabil tudi neposredno, denimo za tematično predlogo *Scherzu* za veliki orkester (1922) napev iz potrkanega plesa. V vojnem ujetništvu je neslovensko ljudsko glasbo vključil v orkestralni skladbi *Tri turkestske ljubavne pesmi*, 1917, in v *Tatarsko sultu*, ki jo je 1918 napisal po naročilu prosvetnega komisarja sovjetske državne uprave.

<sup>26</sup> Že v mladostni *Sanjarji* za klavir (1900) uveljavi ob sklepni gradaciji prvega dela te romantične skladbe občutje, ki ga lahko označimo za slovensko. Orkestralni *Caprice* (1922) z impresionističnimi potezami je utemeljil na petdelnem ritmu, značilnem za slovensko ljudsko glasbo, prav tako nekaj zborov (*Kroparji*, *Pastirčki*, *Medved z medom*). Tembolj je v melodiki zborov zaznati ljudski duh, izrazito denimo v *Zelenem Juriju*, nadalje v treh koledniških skladbah (k temu prim. tudi uvod L. M. Škerjanca k izdaji Lajovčevih *Zborov*, Ljubljana (SAZU) 1963, 6) pa v *Kiši* že v njeni začetni frazi do značilnega sklepa, nadalje v *Plesu Kralja Matjaža (St. 1)* ali med samospevi najbolj in spet brez citatov v ritmičnem in melodičnem izrazu *Cveti, cveti rožica* z ljubezensko vsebino. Lajovčeva pozitivno razmerje do ljudskega ustvarjanja se potrjuje v izdaji zbirke *Večni vir* (trije zvezki, 1944 in 1945), v katero je uvrstil več kot sto, kot poudarja, »ritmično značilnih slovenskih narodnih pesmi«, tj. 70 harmonizacij in k njim še 36 variant v drugačnih zasedbah.

<sup>27</sup> Tako je v *Matiji Gubcu* (1923) posegel po ljudski motiviki iz hrvaškega Zagorja in že v *Lepi Vidi* (1907) segel po takšni motiviki na južnoslovansko področje. Prim. Dragotin Cvetko, *Risto Savin, osebnost in delo*, Ljubljana 1949.

<sup>28</sup> Poleg slovenskega občutja zadnjih dveh skladateljev je Ravnik izkazal svoje afinitete do ljudskega ustvarjanja v zbirki samospenov *Slovenske narodne* (1948–51).

<sup>29</sup> Gl. še opombo 18.

<sup>30</sup> Zato je pri njem ljudska motivika resnično izjemna, tako že pozneje v sklepnem stavku *Koncerta za klavir in orkester* (za levo roko, 1963), kjer je postavil začetni dvanajsttonski tematiki in refleksom svojega predvojnega kratkotrajnega ekspresionizma ob stran rapsodično stavčno zasnovu z uporabo istrske ljudske glasbe.

<sup>31</sup> Nekaj sicer izrazilih, a kratkih drobcev obdelave takšne melodike zasledimo že v operi *Črne maske* (1924–27), ki je s svojo tematiko kot Kogojeva dela nasploh introvertirana, drugače usmerjena in kjer predstavlja poskus s komično opero krajše obdobje sprostivne. - Prim. Borut Loparnik, *Dramaturška in kompozicijska zasnovata Kogojeve opere -Kar hočete-*, Muzikološki zbornik 2/1966, in Ivan Klemenčič, *Marij Kogoj - Črne maske*, diplomatska naloga, Ljubljana 1962.



individualno utemeljenem slovenskem izrazu, podobno kot pri Slavku Ostercu, ki ga mu po njegovi neoklasicistični in začetni ekspresionistični modernistični usmerjenosti kot prva prizna tujina. Tako lahko s ponosom zapiše po praški izvedbi *Koncerta za klavir in pihala*: »Češke kritike ugotavljajo pri moji skladbi izredno vitalnost, tehnično in kvalitativno evropsko višino, maksimalne razvojne možnosti in pri tem nacionalno noto.«<sup>32</sup> Še posebno dobro se je zavedal, da nacionalnega izraza ni mogoče enačiti z uporabo ljudske tematike in na primeru Lajovčevih zborov pokazal, zakaj so »pristno slovenski«: »Ta pristna slovenska nota ... je posledica tega, ker komponist ni padel v folkloro, ampak je črpal glasbene domisleke iz sebe, iz svoje notranjosti in ker je Slovenec, ni mogoče, da bi komponiral v kakem drugem tonu kakor v pristno slovenskem.«<sup>33</sup> Prav v tem obdobju med vojnama, se pravi z večjo kritično razdaljo po romantiki, je prišlo tudi do sklepnega razčiščevanja tega vprašanja. Osterc je v polemiki s hrvaškim skladateljem Antunom Dobroničem zavrnil agresivno folklorno ideologijo in očitke, po katerih Kogoj, Osterc in Škerjanc sprejemajo določene moderne parole, »pri čemer nimajo stika z glasbenim slovenstvom, medtem ko se Lajovic in Adamič manj ozirata na te parole in pri tem v nekaterih delih kažeta prizadevanje za vsaj zunanje glasbeno slovenstvo.«<sup>34</sup> Neposredno je zavrnil odtod izhajajoči očitek o moderni eklektičnosti, trdeč, da je eklektik tisti, »ki se naslanja na tuje vzore, se pravi, da bi bil to predvsem 'folklorist'.«<sup>35</sup> Zase je lahko le ironično priznal, da je eklektik zato, ker ne piše repriz in sekvenc, ker je to poznal že gregorijanski koral, in četrtosko glasbo, ker so jo poznali že antični narodi. Iz kroga Osterčevih privržencev, tj. »iz našega tabora«, se je oglasil še Danilo Švara »kot absolvent Seklesove šole«. V značilno naslovljenem prispevku *Zakaj ne pišemo folklorne* se je med tremi možnostmi, se pravi poleg uporabe ljudske glasbene tematike ali pisanja v duhu ljudske melodike v kompozicijski praksi, odločil za najnovejše stališče, se pravi za takšno uporabo folklorne tematike, po kateri je skladba sodobna, a ni folklorna.<sup>36</sup> Tako je navedel načelo, ki je postajalo tudi v novejši praksi vedno bolj aktualno. Osterc sam pa se je še kot posebna izjema v slovenski glasbi omejil predvsem na uporabo ljudskih besedil, zlasti iz Bele krajine, ki so v več kot desetih opusih, večidel pesemskih ciklusih, očitno najbolj spodbujale njegovo glasbeno domišljijo in še posebno humornost.<sup>37</sup>

Predmodernistično obdobje po drugi svetovni vojni, pa tudi modernizem z avantgardo, začenši s šestdesetimi leti, so na novo in morda presenetljivo kot eno izmed možnosti obudili uporabo ljudske glasbene tematike. Tako je prišlo do paradoksa, da se v času, ko nacionalni izraz ni bil več vprašljiv in ko je šlo znotraj njega le še za odtenke in estetske nazore, oblikujejo nove ustvarjalne pobude. Navzoče so v takojšnjem povojnem obdobju, ko se rodoljubje in slovenstvo očitno še ni izživelo, in še posebno nekako v njegovem prvem poldrugem desetletju, ko je nova komunistična oblast zapovedala s socrealizmom

<sup>32</sup> Jutro 16/1935, 215.

<sup>33</sup> Slavko Osterc, *Predavanje o Antonu Lajovcu v Radlu Ljubljana*, 23. januarja 1939, Osterčeve mapa v Rokopisni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

<sup>34</sup> Antun Dobronič, *Krtiza i problemi morala u našem muzičkom životu*, Zvuk (Beograd) 3/1935, str. 70–74. – Prim. tudi Ivan Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem*, str. 133.

<sup>35</sup> Zvuk 3/1935, str. 150–151.

<sup>36</sup> Danilo Švara, *Zašto ne pišemo folklor*, Zvuk 3/1935, str. 231–232.

<sup>37</sup> Prim. Tomaž Šegula, *Zborovske kompozicije Slavka Osterca*, Muzikološki zbornik 6/1970. Izjemoma viden je Osterčev naslon na ljudsko tematiko v drugem stavku *Noneta* (1937) z uporabo sedemdelne in osemdelne ritmike, ki izhaja skupaj s preoblikovano melodiko iz južnoslovenskega prostora.

načela predmodernistične mimetičnosti. Tako se lahko z romantično tradicijo še sem in tja ohranja tudi opisni način uporabe, sicer služi ljudska pesem predvsem kot gradivo, ki se po načinu, kakor ga je označil Danilo Švara, ne identificira več kot folklorno ali se tudi, a je močnejše preoblikovano, vključeno v umetni kontekst, in s tem teže razpoznavno, medtem ko je v modernističnih praksah očitnejše predvsem zaradi uporabe nekaterih ljudskih glasbil ob klasičnem inštrumentariju.

Čeprav torej folklorna opisnost ne izgine povsem,<sup>38</sup> je pomembno nacionalno občutje, lahko še združeno z uporabo ljudske motivike kot povsem zavestno hotenje identifikacije s slovenstvom. Tako želi Matija Bravničar ustvarjati »glasbo, ki ima vonj po naši zemlji, ki izraža ... in vsebuje značilnosti slovenskega bistva,«<sup>39</sup> in Blaž Arnič oblikovati »svojestven glasbeni jezik, ki ga je mogoče ustvariti le v stiku z domačo zemljo,« in pri tem »oživiti predvsem duha in razpoloženja ter čustvovanje ljudske glasbe, ne da bi se pri tem posluževal ljudskih citatov.«<sup>40</sup> Po svoje blizu slovenski ljudski glasbi in še posebno slovenskemu izrazu je bilo snovanje še dveh ustvarjalcev, Marijana Lipovška, pri katerem je ljudska melodika že močno preoblikovana in težje razpoznavna,<sup>41</sup> in Uroša Kreka, ki ga je v njegovem ustvarjanju prevzel in zavezal »topli dah neakademškega navdiha« ljudske glasbe.<sup>42</sup> Spet po svoje blizu sta ji bila Karol Pahor in še zlasti

<sup>38</sup> Denimo kot romantizirajoči prikaz miru in idilike najjužnejše slovenske pokrajine med zadnjo vojno vihro v simfoničnem skerzu *Bela krajina* (1946) Marjana Kozine.

<sup>39</sup> Skladateljeva izjava v: Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana 1979, str. 37. Odtod je bilo Bravničarju v skladbah pred sprejetjem dvanaajstonske tehnike blizu bodisi navajanje in obdelovanje tematike ljudske glasbe ali ustvarjanje takšne motivike z lastno invencijo za občutenost v duhu slovenske ljudske glasbe. Poleg prve simfonije se zlasti *Druga simfonija in Re* (1951) osredotoča na obujanje tega duha po prvi navedeni možnosti in po drugi *Tretja simfonija – stretta* (1958), le v sklepnem stavku dopolnjena s karikirano obdelavo napeva *Mi se mamu radi*. Med predvojnimi skladbami izpričujeta vernost prvemu tipu še orkestralni *Plesna burleska* (1932) in *Belokranjska rapsodija* (1938), medtem ko skladatelj širše obravnava slovenske vsebine v orkestralnih delih *Slavicus Hymnus* (1931) – tu z navajanjem protestantskega korala *Jesus je od smerti vstal* iz Trubarjeve pesmarice iz 16. stoletja, nadalje v *Kralju Matjažu* (1932), sledeč legendi o slovenskem narodnem junaku, ter v povojni simfonični pesnitvi *Kurent* (1950) z upodobitvijo pustnega veselja ob prebujajočih se pomladnih silah.

<sup>40</sup> Andrej Rijavec, *op. cit.*, str. 19.

<sup>41</sup> Slovenskemu občutju v skladbah, kot je denimo *Druga sutta za godala* (1951), stojita ob strani dve rapsodiji za violino in orkester (nastali 1955 in 1962). Čeprav je bila rapsodična oblika od romantike do Bartóka namenjena eksponiranju ljudske tematike, je Lipovškov ustvarjalni delež v tej posodobljeni in še tonalni formi mnogo večji. Zato tudi ni več mogoče zlahka identificirati stvarnih ljudskih predlog (v prvi rapsodiji 4 in v drugi 5), ker jih je skladatelj predstavil in jim enakovredno vtisnil svoj oblikovalski pečat. Svojo zmožnost preoblikovanja ljudske tematike je izpričal še predvsem v tridesetih variacijah za klavir na srednjeveški ljudski baladni motiv *Voznica* o materi detomorilki (1956, pozneje orkestrirane), medtem ko je v *Dvanaajstih narodnih pesmih* (1972) za nizki glas in klavir izvirno ohranjeni melodiki dokonponiral posodobljeno, pogosto izrazito disharmonično spremljavo kot njeno sodobno interpretacijo. – Prim. na temo nacionalnega izraza tudi Borut Loparnik, *O nacionalnem v Lipovškovih zborih*, *Sodobnost* 19/1971, št. 2.

<sup>42</sup> Navedeno po Andrej Rijavec, *op. cit.*, 126. Uroš Krek, ki se je z ljudsko glasbo neposredno seznanil po desetletnem delovanju v *Glasbenonarodopsnem inštitutu* v Ljubljani (1958–67), je njeno motiviko pogosto uporabljal v samospelih in zborih, a tudi v simfonični glasbi. V atonalni zasnovi *Inventiones ferales* (1962) za violino in godalni orkester je nekaj ljudskih motivov uporabil kot neizstopajoče gradivo za stopnjevanje ekspresionističnega izraza, denimo ljubezensko pesem za ostinatni motiv uspavanke. Vloga tega motiva je bila torej dopolnitev v kontekstu umetne glasbe, prav zato ga bo nepoučeni poslušalec že stežka prepoznal kot ljudskega. Kreku sicer blizu je bil Bartókov način obravnave ljudske pesmi, denimo v orkestralnih skladbah *Mouvements concertants* (1955–67) in še določneje v koncertantnem *Rapsodičnem plesu* (1959), ki je na željo koncertnega prireditelja v Angliji za predstavitev tedanjega jugoslovanskega prostora izzvala skladateljevo uporabo južnoslovanske folklore. Podobno kot Lipovšek in še pred njim je komponiral samospelni cikel *Pet narodnih* (1963) za visoki glas in klavir, v katerem je ob enako nespremenjeni ljudski melodiki obdelal dve rezijanski, medjimursko in dve prekmurski ljudski pesmi.

Danilo Švara z obdelavo njene istrske različice.<sup>43</sup> Tržaški rojak Pavle Merku jo ceni kot zbiralec v slovenskem italijanskem zamejstvu, kot etnomuzikolog in skladatelj.<sup>44</sup> Messiaenov učenec in pariški emigrant Božidar Kantušer prav tako rad upošteva ljudsko pesem, ker meni, da vsebuje že izkristalizirane glasbene misli, kakršne skladatelj sam le stežka doseže, če jih sploh. Tako je bil že kmalu značilno razpet med ekspresivnostjo Berga in objektivnostjo Bartóka.<sup>45</sup> Posebno mesto zavzema v teh hotenjih Zvonimir Ciglič, ki se nasprotno v svoji svetovljanskosti opira na slovenskemu občutju tujo ritmiko – pojasnjuje jo s svojo uskoško krvjo,<sup>46</sup> s katero je utemeljil svoje najbolj znano delo *Obrežje plesalk* (1952) in že deloma zadnji stavek *Sinfonie appassionata* (1948). Tako najboljše dokazuje globoko zavezanost neki človeški skupnosti, ki se je umetniško izrazila kot nujnost mimo človekove zavesti in volje.

In morda presenetljivo tudi modernizem z novim zvokom ni zavrzel folklorne, ko je v njej odkril usedline človeškega prvinskega in s tem nove možnosti, kar pomeni, da jo je moral obravnavati – kolikor jo je upošteval – na nov način. Šlo je seveda za temeljno vprašanje združevanja abstraktnega in netonskega s konkretnim in tonskim, za vprašanje premoščanja njunih docela različnih svetov. Za ustvarjanje Alojza Srebotnjaka je bila denimo rešitev zavestno dejanje zunaj dotlej znanega zgodovinskega konteksta: »Romantika je uporabila folkloro kot element, ki je bil podvržen tematskemu razvoju in še v prvi polovici tega stoletja je Bartóku uspelo asimilirati folklorni element in ga preoblikovati v nov, originalni glasbeni izraz. Danes je prepad med skrajno abstrakcijo sodobne glasbe in figurativnostjo folklornega elementa tako velik, da je sinteza v tej obliki skoraj nemogoča.«<sup>47</sup> Tako je v svoji orkestralni *Slovenici* (1976), kjer je »kot osnovo uporabil nekaj starih, morda najstarejših slovenskih pesmi,« -ta folklorni element ohranjen vseskozi v originalni obliki, kot citat ...» Skladatelj ga je »skušal postaviti v nov zvočni prostor z različnimi barvnimi kombinacijami. Obe prvini naj bi na ta način ohranili svoje bistvene lastnosti in druga drugo dopolnjevali.«<sup>48</sup> Odtod je ljudska motivika dobila novo vlogo posebnega statičnega eksponiranja, ki se lahko znajde tudi v posebnem okolju postmodernistične glasbene prakse. Za to je bil potreben nov izbor, ki se je moral izogibati popularnosti ljudskega in s tem preprosti mimetičnosti. Z njim je postala Srebotnjakova pot značilna,<sup>49</sup> dasiravno ni edina, saj najdemo afinitete do

<sup>43</sup> Prvi z *Istrfjanko* (1951) in *Tremi istrskimi predigrami* (1959) na podlagi istrske lestvice in odtod izhajajoče ljudske motivike, drugi s *Sinfonia da camera in modo istriano* (1957) za godala, ki sledi predvsem melodični naravi te ljudske glasbe. Ker je Švara izhajal iz Istre, je napisal več del v istrski tonaliteti, kot pravi, začeniši z uporabo na njej utemeljene melodike v operi *Veronika Deseniška* (1943), pozneje pa je »na podlagi te lestvice zasnoval zelo moderno zvoneč, a dosledno izpeljan harmonski sistem ...» (Andrej Rijavec, *op. cit.*, 334.) Ker se je po lastnih besedah s tem oddaljil od mladostnega avantgardizma in mu je bila tuja nemška dodekafonija, se je oprjel smeri, ki jo je zasledil na Norveškem pri nekaterih vodilnih skladateljih in »ki je bila dodekafonska in nacionalna obenem.« (Ib., str. 335.) Tako so nastale skladbe, ki jih je poimenoval Dodekafonije. Švara izstopa tudi kot prirejevalec slovenskih ljudskih pesmi za zbor zaradi neromantične obdelave, s katero je vnašal novo svežino, disharmonično občutene interpretacije, izvirne kompozicijske prijeme ali svojevrstno drastiko (npr. humoristična obdelava *Moj očka so mi rekli*).

<sup>44</sup> Oddolžil se ji je s temeljnim knjižnim delom *Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji* (1976) in med drugim s klasično slovensko rapsodijo v posodobljeni tonalni govorici *Ah, stfaj, stfaj, sonce* (1977) za godala.

<sup>45</sup> Prim. drugi godalni kvartet (1959), kjer skladatelj obojne vplive izrecno priznava. – Ivan Klemenčič, *Slovenski godalni kvartet*, Muzikološki zbornik 24/1988, str. 75.

<sup>46</sup> Iz razgovora s skladateljem mdr. 24. 6. 1998.

<sup>47</sup> Andrej Rijavec, *op. cit.*, str. 272.

<sup>48</sup> Ib.

<sup>49</sup> V bližino *Slovenice* sodijo prav tako orkestralne *Balade* (1977), podobno temelječe na slovenskih ljudskih baladah, in sicer s citiranjem, preoblikovanjem ali z dokonponiranimi elementi v njihovem duhu. V vrsti

ljudske glasbe izražene tudi v bolj dinamični obliki z uporabo zgolj drobcev, ne zaradi njihovega identificiranja kot citata, marveč za utemeljevanje slovenskega občutja, kot denimo pri Lojzetu Lebiču ali še kako drugače.<sup>50</sup> Pri njem lahko izjemoma dobi tudi vlogo konkretnega gradiva ali citiranja za izražanje nadčasovnega v postmodernističnem duhu.<sup>51</sup> Ob tem je druga in skrajna možnost lokaliziranost glasbe v okolje brez vsakršnega opiranja na folkloro, kar bi lahko trdili za modernistično glasbo njegovega sodobnika Primoža Ramovša. Očitno je za ugotavljanje tega še manj oprijemljivega duha danes toliko bolj potrebna zadostna kritična razdalja, kjer ima neslovenski opazovalec prednost, zato je možna za Ramovševo in najbrž ne le njegovo glasbo na Slovenskem posplošujoča označitev »mediteransko-slovanska varianta avantgardizma«.<sup>52</sup> Lebičevemu izhodiščnemu subjektivističnemu modernističnemu odnosu do ljudskega gradiva bliže je Vinko Globokar, ki se morda celo presenetljivo in zgodaj loteva ljudske glasbe »frontalno« in sistematično, kot izpričujeta njegovi *Étude pour folklor I* in *II* za orkester (1968). Tudi on, kot pravi, pri tem ne obdeluje danega »melodičnega ali ritmičnega folklornega materiala, temveč so to mnogo bolj subjektivni komentarji raznih doživetih situacij, neke vrste glasbene psihoanalize mojih bolj ali manj zabrisanih spominov. Konkretno folklorni so samo nekateri, na primitiven način tretirani instrumenti kot gusle, tapan, dvojnice in tarabuka, ki imajo v skladbi predvsem 'barvno' in 'vizualno' funkcijo.«<sup>53</sup> V skladbi *Skelet* daje ob klasičnih glasbilih in elektroniki možnost izvajalcem »katerekoli ljudske kulture (iranske, indijske, arabske, afriške ali evropske)»; njegova štiridelna oblikovna zasnova vodi od diferenciacije in integracije do transformacije in koordinacije, ko končno »vsi iščejo skupni zvok in neko skupno glasbo.«<sup>54</sup>

skladb nemodernističnega zvoka obdeluje skladatelj tudi makedonsko folkloro in se vrača k slovenski (*Slovenski ljudski plesi za violino in klavir*, 1982, 1993 orkestrirani).

<sup>50</sup> V *Slovenskih pesmih* (1972) za mezzosopran, recitatorja, napovedovalca in orkester skladatelj Darijan Božič geografsko lokalizira izpoved z nekakšno lepljenko sredstev od nakazanih glasbenih (iz istrske lestvice) do navedbe litanij, bitja zvonov in uporabe izbranih slovenskih besedil začenši z narodnimi. (Prim. Andrej Rijavec, *op. cit.*, str. 34.) Jakob Jež, ki se je že zgodaj usmerjal v ljudsko pesem (gl. Ivan Klemenčič, *Mešani zbori*, v: Jakob Jež, *Klas pri klasu z rožami, 12 skladb za mešane zборе*, Ljubljana 1980, str. 3 (Edicija izbrana dela slovenskih skladateljev, 26), seže denimo v slovensko glasbeno preteklost z navajanjem melodije iz samospesva *Strunam* zgodnjeromantičnega skladatelja Davorina Jenka za utemeljevanje zvočnega modernizma v skladbi *Strune, milo se glasite* za mandolino in 18 godal (1977). Poleg neposrednega soočanja z ljudsko pesmijo v instrumentalu (variacije ljudskega motiva za violino in orkester *Narodna in intermezzo*, 1976, in *Narodna in capriccio* za rog in orkester, 1973) širše označujejo modernizirana slovenska tematika in njene vrednote kantati *Do fratg amors* (1968) in *Brižinski spomeniki* (1971).

<sup>51</sup> Prav zaradi delnega sprejetja postmodernizma zavzema *Ajdna* (1994) v Lebičevem opusu posebno mesto. »Glasba o času« za zборе, kljunaste flavte, tolkala in sintetizator naj po silovitosti sodobnega izraza nekaterih umetniških stvaritev iz davnine »sledi podobni arhaični odmaknjenosti in zunajčasovnosti.« (Gl. avtorjev komentar k zgoščenki *Lojze Lebič, Ajdna*, Celje (Mohorjeva družba) 1996.) V ta namen uporabi Lebič za glasbeno izhodišče poleg dvanajststonske vrste modalno lestvico, nadalje deloma besedila ljudskih pesmi, tudi za same naslove odstavkov (sedmih od enajstih), »vendar le za miselno in čustveno usmeritev«, in izvedbi doda nekaj ljudskih zvočil. Kot sicer v svojih delih glasbenih navedb ljudske pesmi ne uporablja, zatorej je tisto, »kar daje vtis citatov, ... vzeto iz skladateljeve domišljije«; izjema je le odstavek *Pesem smrti*, »spleten iz velikega števila ljudskih melodičnih okruškov« v novi nemodernistični funkciji.

<sup>52</sup> Navedba iz mape »Kritike« v arhivu 10. kongresa Mednarodnega muzikološkega društva v Ljubljani (1967), Muzikološki oddelek Filozofske fakultete v Ljubljani. Gl. Andrej Rijavec, *K vprašanju slovenskosti slovenske instrumentalne glasbe*, Muzikološki zbornik 15/1979, str. 6 in 11.

<sup>53</sup> Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana 1979, str. 73.

<sup>54</sup> Delo je nastalo za slavnostni koncert ob mednarodnem simpoziju *Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj*, tj. ob stoletnici 25. oktobra 1995 v atriju Narodnega muzeja v Ljubljani. Delež ljudske glasbe v tej skladbi je prispeval *Trio Trutamora* iz slovenskega izročila. Gl. spored *Slavnostnega koncerta*, Ljubljana (Cankarjev dom) 1995.



Gre torej za iskanje nove identitete ljudske glasbe znotraj umetne, ne prve in ne zadnje v vrsti prizadevanj, ki tu niso bila in tudi niso mogla biti izčrpno predstavljena, a se jih je skušalo na slovenskem primeru obravnavati skozi vsakršna razmerja skladateljev in prirejevalcev do ljudske ustvarjalnosti. Izkazalo se je, da je ljudski glasbeni duh nenehno pritegoval glasbene ustvarjalce, čeprav različno, različno omejeno, različno prepričljivo in različno skozi glasbena obdobja. Vloga ljudske glasbe v umetni je zato lahko segla v skrajnostih od največjega poudarka ljudskega znotraj umetnega do uveljavitve umetnega s pomočjo ljudskega vse do njegove neprepoznavnosti. V tej pahljači možnosti izražanja avtentičnega ljudskega v okvirih umetnega ali vsakršnih sredstvih ljudskega za oblikovanje umetnega ni bilo ovir niti v soočanju ljudskega z najabstraktnjšim avantgardističnim. Tudi tu so se našle izvirne rešitve za razmerje, ki kaže v umetni glasbi na realnost ustvarjalne kontinuitete z novimi, še ne izčrpanimi možnostmi oplajanja ljudskega duha z umetnim in obratno. Še naprej gre torej za dve ravni človekovega izražanja, ki ju po razrešitvi vprašanja nacionalnega izraza neobremenjeno in še vedno določuje soobstajanje in z njim kot ena izmed temeljnih možnosti enosmernost in pobudnost njunega povezovanja.

### *Summary*

#### **Folk Music Within Art Music**

The article analyzes a value and hierarchic relationship between folk and art music which enables a one-way incorporation of the first into the latter. The period between World Wars I and II was the time of both principal and extreme viewpoints about the incompatibility of both elements (Schönberg) on one hand and the utterly opposing practice (Bartok) on the other; this, of course, was combined with the consequences of making music more objective. The variant in-between was formed in the period of Romanticism, then in expressionism and, in a different form, in modernistic practices.

A detailed analysis based on the example of Slovene music reveals that according to the European and Central European model national feelings had not been identified with the use of folklore, even though it did supplement them occasionally. After the rise of nationalistic movement in the middle of the 19<sup>th</sup> century and to the present folk songs acquired their full affirmation mainly in numerous harmonizations and arrangements. They had been incorporated into musical works from the late Renaissance Gallus through Baroque and classicism only exceptionally, a little more often in the period of romanticism when the spirit of patriotism was more prominent. In 1920's this relationship caused a heated discussion on the relationship between the national and the international and also on the role of folklore. Slovene composers Mario Kogoj and, a decade later, Slavko Osterc maintained that if a composer was firmly rooted in his nation and wanted to fully express himself he could not but express his national character. After this problem had been solved in principle, folk themes or compositions in the spirit of folklore paradoxically gained a more prominent role after World War II. If the modernism of the new sound did consider folk music at all, it gave it a new meaning, be it in the function of the static citation or dynamically, mainly with the use of composed melodic fragments in the spirit of folk music (Lojze Lebič, Vinko Globokar).



*Zmaga Kumer v krogu kolegov ob 80-letnici Tončke Maroltove (l. 1974)  
na vrtu gostilne pri Žagarju na Skaručni. – Foto arhiv GNI*



---

Katarina Bedina

## Odnos Slavka Osterca do ljudske pesmi in nacionalizma v glasbi

---

*Slavko Osterc je polemiziral o ideji nacionalnega v glasbi s hrvaškimi in deloma s srbskimi glasbenimi ideologi. Branil je stališče, da je ljudska pesem avtorsko delo, ki jo je negovati v izvornem napevu in kvečjemu v priredbah. Njegovi polemični nasprotniki so menili, da glasbo nove Države, pozneje Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev lahko reprezentira umetna glasba na podlagi ljudskih prvin teh treh narodov, Osterc pa je ob zgledu Antona Lajovca dokazoval obstoj slovenske identitete v glasbi brez kakršnekoli zunanje predloge.*

*Slavko Osterc polemicized about the idea of the national in music with Croatian and also with some Serbian music ideologists. He maintained that folk songs were authorial creations which should be performed in the original, or at least in their variants. His opposers were of the opinion that the music of the new state, later the Kingdom of the Serbs, Croats, and Slovenes could be represented by art music based on folk elements of these three nations. After the example of Anton Lajevce Osterc tried to prove that the music identity of Slovenes existed independently from folk melodies.*

Problem nacionalnih (etničnih) podstatí v umetni glasbi zahodne Evrope obstaja v zgodovinskem in estetskem vrednotenju glasbe od začetkov umetne glasbe naprej oziroma od takrat, ko so se na posameznih geografskih območjih razvili »tipi«<sup>1</sup> glasbenih oblik in kompozicijskih zvrsti od enostavnejših vokalnih in instrumentalnih kompozicij do kantate in opere z velikimi zasedbami. Po merilih glasbenega zgodovinopisja se je to zgodilo v razvojnem toku do konca sedemnajstega stoletja, kajti do leta 1800 so bili izoblikovani vsi miselni vzorci, ki so ustvarjali glasbo 19. stoletja,<sup>1</sup> z njimi pa tudi že dovolj utečena izkušnja ideološkega manipuliranja z glasbo in politično indoktri-

---

<sup>1</sup> Prim. Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988.

niran boj za prestiž med narodi, ki so se dotlej že formirali v bolj ali manj močne države. Prvenstvo v glasbi je bilo vedno v premem sorazmerju z razvitostjo sočasne kulture in umetnosti narodov, regij ali etničnih skupin. Nacionalna provinienca glasbe je dobivala vse večji pomen šele ob razpadanju fevdalnega sistema in tvorbi modernih držav v koraku z razsvetljenko miselnostjo po francoski revoluciji.

Pojem nacionalnega v glasbi je v 19. stoletju prerasel v najvišjo etnično vrednoto. Ta se je idejno in psihološko najtesneje oklenila obče prebuje narodnostne zavesti, posebno pri politično odvisnih narodih. Postopoma je zajela sleherno ped evropskega sveta, slovenske dežele leta 1848 s programom Zedinjene Slovenije pod domoljubnim patronatstvom Slovenskega društva. V stoletjih zakopana ljudska dediščina je vsepovsod našla izhod na površje. Ljudska pesem je po tedanjih spoznanjih najbolj verodostojno razkrivala muzikalne prabiti narodnega oziroma etničnega izraza, če je šlo za nacionalno mešano državno ureditev – kot je bila avstroogrška monarhija. Univerzalno, večinoma estetsko pojmovanje glasbe in njeno (pre)vzgojno moč je proti koncu devetnajstega stoletja začel spodrivati izrazit pronacionalni interes s priostrenimi etnocentrističnimi intencijami, te pa se ciklično (spodbujene v najrazličnejših ideoloških konotacijah) obnavljajo do današnjega dne (posebno ob zgodovinskih presečiščih, ko se nacionalnim ali političnim nasprotnikom zazdi, da je treba svetovno ravnovesje urediti nanovo. Učinek »ciljanega« dosežka – to je nacionalne (etnične) glasbene razpoznavnosti na podlagi ljudskih citatov – pa se vse prerad sprevže v »časo brez napitka«, zlasti v idejno nepripravljenih okoliščinah ali pod vplivom posamične ideološke nestrpnosti, s katero ni mogoče pritegniti zadostne večine ustvarjalcev.

Umevanje nacionalnega (etničnega) v umetni glasbi ni preprosto, razen v gornjem primeru, ko se razpoznavnost določa s citiranjem ljudske glasbe – oziroma če so skladatelja motivirale prvine ljudskega, da jih je preoblikoval in jih (še) razpoznavne spojil s svojim umetniškimi izrazom. Drug način nacionalne identifikacije odkrivajo skladatelji v idejah z arhaično patino, ne da bi se navezovali na regionalno določen ljudski ton. V teh zgledih ni težko razpoznati, da zveni glasba nekaterih skladateljev bolj nacionalno (etnično) obarvana kot glasba drugih sonarodnjakov. In statu nascendi je še nova oblika ljudske refleksije v umetni glasbi, ko skladatelji poskušajo prenesti pojem nacionalnega v glasbi v nadsacionalno (kozmično) razsežnost.<sup>2</sup>

Ob taka vprašanja so dokaj ostro trčili slovenski skladatelji šele v našem stoletju, tik po prvi svetovni vojni. Razpad avstroogrške monarhije so občutili kot dokončno osvoboditev od germanizacijskega terorja v vseh oblikah glasbenega dela. Ta občutek je sprožil močno ustvarjalno hotenje v duhu nacionalnega samopotrjevanja ter zavestnega iskanja slovenskih glasbenih korenin, ki naj bi poslej vodile njihovo invencijo do kompozicijskega stavka, ki bi v citatni, še bolj pa v necitatni obliki izpričeval nacionalno identiteto (utrip domače grude).

Življenje v Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev je potrdilo in utrdilo pri vseh treh narodih nacionalno samozavest, toda pri vsakem od njih na drugačen način, ker so bili različni že po dotedanji etnografski in antropološki podobi. Idealistična predstava o enakopravnosti in spoštovanju pravic drugih dveh narodov v skupni državi se je iz

<sup>2</sup> Eden prvih takih zgledov je Trio za violino, rog in klavir Görgyja Ligetija (partitura je bila natisnjena 1984 v Mainzu). Drugemu stavku je skladatelj pripisal, da ga je inspirirala glasba različnih ljudstev, ki niso nikoli obstajala – oziroma kot bi bile Madžarska, Romunija in ves Balkan kjerkoli med Afriko in Karibskimi otoki. Markanten slovenski zgled je kantata *Ajdna* Lojzeta Lebiča iz l. 1996 z vizijo ljudsko občutenih domislekov brez regionalne opredelitve.

znanih razlogov kmalu izničila. Slovencev je bilo za slabo desetino prebivalstva,<sup>3</sup> začetna skupna predstava, kako bo vsak srbski in hrvaški izobraženec prebiral slovensko literaturo in poslušal njihovo glasbo, slovenski pa srbsko in hrvaško, se je šibko uveljavljala,<sup>4</sup> dokler se ni razletela kot utopična vizija.

Slovenski glasbeni problemi tega časa niso padli na nepripravljena tla, kakor so bila v revolucijskem letu 1848. Zahtevnejše in v svet obrnjeno glasbeno naziranje iz Novih akordov (izhajali so od 1901–1914 pod kritičnim in hkrati spodbujevalnim vodstvom Gojmira Antona Kreka) se je najbolj obrestovalo v obsegu in kakovosti komornega, samospevnega in zborovskega repertoarja, nič manj pa v doseženi višji ravni domače glasbene ozaveščenosti (na stroki utemeljena kritika). Leta 1918 je bila že izoblikovana predstava o tem, do kod smo Slovenci prišli v glasbi in katere prioritete naloge so še preostale. Vprašanje nacionalne samobitnosti je Gojmir Krek umeval (in s svojim uredniškim vplivom prenašal v obče pojmovanje) zunaj deklarativnega hrupa o zaposavljeni usodi slovenske glasbe pod nemško državno oblastjo, pač pa odločno s stališča glasbe kot avtonomne umetnosti, ki ji umetniške vrednosti pač ne more krojiti nacionalno poreklo skladateljev ali interpretov (kadar gre za reprodukcijo glasbe). Takšna glasbena revija, kot so bili Novi akordi do tik pred prvo svetovno vojno, bi bila nadvse dobrodošla tudi po vojni. Imela je to prednost, da jo je Krek urejal na Dunaju (kjer je služboval) in da tudi sam ni bil »obremenjen« z malomestno mentaliteto ali zdrahami domačih glasbenih okoliščin, ker z njimi preprosto ni imel stika in mu je vseskozi uspelo ohranjati nepristranski pogled na slovensko glasbo, njene dosežke, perspektive in pomanjkljivosti.

Tik po razpadli avstroogrski monarhiji se je vnela prva resna in ostra glasbena polemika (v slovenski glasbeni publicistiki ni bilo podobne ne prej ne pozneje), ki je tematsko preseglala zgolj glasbeni *métieu*. Nanašala se je na aktualna kulturno-sociološka, filozofska in psihološka vprašanja, na vlogo glasbe v novem družbeno-političnem sistemu, pa na odgovornost, pred katero naj bi se znašli glasbeni delavci, predvsem pa skladatelji v bratski državi, pozneje Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev. Zamisel ljudi, ki so imeli dovolj vpiva na glasbene ustanove in medije, je hotela eksplicitno nacionalno glasbeno politiko. To je pomenilo absoluten ideološki nadzor nad repertoarjem (kar pomeni: spoznavati predvsem glasbo slovanskih narodov, glasbo drugih narodov le v smiselnem razmerju do domače, nemško glasbo pa v celoti izključiti). Slovenski skladatelji so dolžni odkrivati prvine pristne slovenske glasbe s samobitnimi kompozicijskimi prvini, ki jih je bilo treba šele odkrivati z intuicijo in strogo po sledih genetske glasbene danosti, lastne izključno slovenskemu narodu.

Tej smeri glasbene politike se je v novi, od nemštva osvobojeni državi kajpada vehementno uprla nasprotna stran, ki je bila proti vsakršnemu ideološkemu pritisku na skladatelje, zagovarjala pa je svobodne ustvarjalne odločitve, ob tem najširšo repertoarno politiko po merilih glasbene avtonomije. Pogledi na glasbo so se tako na Slovenskem razcepili v dvoje nasprotij. Tako stanje je trajalo več kot celo desetletje, povsem pa se ni poglelo niti do izbruha druge svetovne vojne, četudi je sčasoma odpadla večina ekstremnih ideoloških dopovedovanj. Polemika se je razraščala v

<sup>3</sup> Prim. Vasilij Melik, *Zgodovinski razvoj oblikovanja slovenskega naroda*, v: XXXIV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana, Filozofska fakulteta 1988, 197–198.

<sup>4</sup> Prim. Vilko Ukmar, *Slovensko glasbeno življenje v dvajsetletju 1918–1938*, v: Spominski zbornik Slovenije. Ob dvajsetletnici Kraljevine Jugoslavije. Ljubljana 1939, 290.

najbolj branem časopisnem in revijalnem tisku obeh vodilnih strank: v Slovincu, Jutru, Ljubljanskem zvonu ter Domu in svetu.

Na čelo nacionalistične strani se je postavil Anton Lajovic, ki si je požrtvovalno, pa z veliko mero aktivističnega zanosa prizadeval za učinkovito glasbeno politiko v novi državnosti ureditvi, potem ko je svetovna vojna opravila z nemštvom na naših tleh.

Lajovčevo takratno miselnost je očitno prežemala čudna mešanica idealističnega patriotizma (z vero v glasbene sposobnosti slovenskega naroda)<sup>5</sup> in nestrpne odklonilne histerije do nemške glasbe in nemške kulture nasploh. Do skrajnosti in absurda je peljal misel, da je treba iz slovenskega spomina (tudi iz slovanskega) in prakse izbrisati pojem »večnih lepot«<sup>6</sup> Bachove, Beethovne, Mozartove, Wagnerjeve, Goethejeve umetnosti, češ da škodujejo »kot najhujša rana«<sup>6</sup> razvoju izvirne slovenske (slovanske) glasbe,<sup>6</sup> obenem pa vnaprej onemogočajo njen konkurenčni preboj v mednarodno areno. Slovenska glasba naj bi po Lajovčevem prepričanju izhajala izključno iz slovenskih psiholoških korenin. Glasba ima pomembno družbotvorno nalogo, ker more, če je resnična, »kot cement«<sup>6</sup> zlepiti individualne domače ustvarjalce v narodno skupnost, ki bo sposobna ustvariti nujno potrebno narodno samozavest.

Drugo stran je v tej polemiki med skladatelji vodil Marij Kogoj, neoportunističen iskalec resnice v glasbenih rečeh. Leta 1925 se mu je pridružil mlad umetnostni zgodovinar, hkrati glasbeno izobražen zanesenjak Stanko Vurnik s tehtnimi prispevki in brez dlake na jeziku. Večina drugih skladateljev v sporu (žal) ni sodelovala. Verjetno so obupali pred Lajovčevim uničujočim načinom polemiziranja (če že ne pred njegovo osebno avtoriteto). Enakovredna osebna avtoriteta je bil kajpada Marij Kogoj: njemu pa se ni nihče pridružil verjetno iz samokritičnega pomisleka, da bi se ne mogel približati njegovi miselni potenci in brezhibni svetovljanski gotovosti v vseh umetnostnih vprašanjih. Vrhu tega bi utegnili drugi potencialni sogovorniki v polemiki pomisliti, da nočejo biti prelahek Lajovčev plen.

Takih predsodkov med sodobnimi skladatelji ni imel edinole Slavko Osterc, ki pa se je za stalno naselil v Ljubljani šele jeseni 1927, potem ko je zaključil študij v Pragi. Do takrat so si protagonisti te polemike izrekli (skoraj) vse, kar so imeli povedati. Konfliktno razpravljanje, zlasti o tem, ali skladateljska tvornost »prenese«<sup>6</sup> politično-ideološko prisilo z diktatom, kako naj skladatelj ustvarja, od kod naj črpa preroditvene ideje, da bo narodu v korist in ponos, se je izteklo pred nastopom Slavka Osterca. Polemika se je za Antona Lajovica zares zaključila kot »čaša brez napitka«, za preostale – tudi za javnost – pa tako, da je z mnogih zornih kotov odprla vprašanje nacionalizma v glasbi, ki poprej še ni bil predmet javne obravnave. Med pozitivne učinke te polemike vsekakor šteje (za tisti čas morda sploh najpomembnejša) utrditev splošne slovenske vednosti, da igra nacionalno poreklo skladateljev pomembno, ampak vselej samo zunajglasbeno vlogo (reprezentančno v zgodovinopisnem in sociološkem pomenu besede) in da nacionalnega porekla skladateljev nikakor ne gre enačiti z nacionalno estetsko dovršenostjo v glasbi oziroma z deležem, ki ga lahko prispeva nacionalna glasba v tako imenovano svetovno zakladnico.

Nekoliko pozneje, ko je moral Osterc polemizirati s hrvaškimi nacionalističnimi skladatelji (srbske je dolgo časa »reševal«<sup>6</sup> Stevan Mokranjac s svojo sijajno zborovsko zbirko Rukovetov), se je že pokazala velika prednost, da smo na Slovenskem načeloma razčistili s tem vprašanjem. Polemika je dovolj trdno uveljavila Kogojevo in Vurnikovo

<sup>5</sup> Prim. Božidar Borko, *Anton Lajovic kot kulturni ideolog*, v: Lajovčeva čitanka, Ljubljana 1938, XXIX–XXXII.

<sup>6</sup> *O večnih krasotah in o strupu Beethovnovih, Bachovih in Wagnerjevih del*, Slovenec, 6. 4. 1924.

mnenje, da se nacionalne kulture narodov med seboj prežemajo, se druga ob drugi tudi oplajajo in da tvorijo vse (evropske) kulture eno enoto, ki se udeležuje v eni sami misli, »v misli človečanstva«. Potemtakem je prevladalo stališče, naj vsakdo komponira tako, kakor misli, da je prav. Vprašanje, ali naj bo ljudska pesem izhodišče slovenski umetni glasbi, se je zdelo Kogoju pod ravnijo resnega ustvarjalnega hotenja, vseeno pa je tudi nanj odgovoril z nedvoumnim stališčem: vsak skladatelj naj se svobodno odloča o virih inspiracije v skladu z narajeno umetniško sposobnostjo. Prav tako bi moral vsak skladatelj sam razrešiti svoje razmerje do ljudske glasbe.<sup>7</sup>

Po zaslugi hrvaških in srbskih glasbenih ideologov, ki so že od nekdaj (pregovorno) nacionalistično misleči, s pridihom svojkega junaškega patosa, je moral tudi Slavko Osterc javno razlagati in dopovedovati dvoje stvari. Prvo, na videz paradoksalno, da so slovenski skladatelji najbolj »slovenski« takrat, kadar črpajo iz sebe, se pravi zunaj domače folklorne (za zgled je postavil Antona Lajovica, kasneje tudi samega sebe in svoj skladateljski krog). S tem je povedal, da slovenski skladatelji, zlasti modernisti, ne ogrožajo nacionalne troedinosti v državi SHS, temveč nasprotno, da jo utrjujejo.<sup>8</sup>

Kakor že prejšnjo trojico (Anton Lajovic, Marij Kogoj, Stanko Vurnik), ki se je zapletla v polemiko, kakšna naj bo glasba Slovencev v novi državi, tudi Osterca niso posebej vznemirjali drugačni, centralistični politični glasovi iz Beograda, državne prestolnice, se pravi glasovi o asimilaciji vseh treh narodov (njihovih jezikov, kulture in umetnosti) v skupni, »jugoslovanski« narod (jezik, kulturo in umetnost). Anton Lajovic pri tem ni bil izjema; pravniški način mišljenja in stalna praksa v pravniškem poklicu ga očitno nista obvarovala zavajajočih sanj o nenadni bratski idili s kulturo (glasbo) narodov, ki je dotlej skorajda nismo poznali. Lajovic je v primeri s Kogojem in Vurnikom še precej bolj veroval v poštene namene beograjske (srbske) politike<sup>9</sup> in njene namige o poenotenju jezika (umetnosti in kulture) v jugoslovanski jezik (kulturo in umetnost).<sup>10</sup> V tem morda tiči razlog Lajovčeve poznejše resignacije, ko se je po drugi svetovni vojni umaknil v popolen molk, ustvarjalna muza pa ga je že prej zapustila.<sup>11</sup>

Druga stvar, ki jo je Osterc hotel dopovedati hrvaškim in srbskim nasprotnikom v polemiki na temo glasbenega nacionalizma, je etično-filozofske narave. Ljudsko pesem je pojmoval (podobno kot Kogoj) kot avtorsko delo neznanega, za glasbo nadarjenega posameznika, ki se je znal glasbeno izraziti z dovolj enostavnim in prikupnim napevom, da se je uveljavil in obdržal kot ljudska last. Osterc je hudomušno opozoril, da so avtorska dela (tedaj tudi ljudska) v glasbi zaščiteni. Do njih naj bi nihče ne imel pravice, četudi se komu od skladateljev porodi domislek, da bi iz njih izoblikoval novo skladbo. Po Osterčevo bi bila to zloraba, s katero bi katerikoli skladateljskih nadebudnežev na lahek način prišel do glasbene ideje z močnim (že preizkušenim) muzikalnim nabojem, ki bi v nekaterih primerih »zadostoval« za cel simfonični ciklus. Po njegovo ima skladatelj pravico do ljudske pesmi v enem samem primeru: če jo ustrezno harmonizira, priredi ali če združi več pesmi v vokalne cik-

<sup>7</sup> Značilen je Kogojev članek pod naslovom *Vzajemnost evropskih kultur*, v: *Jutro*, 24. 4. 1924.

<sup>8</sup> Prim. V. Melik, n. d., 199.

<sup>9</sup> Gl. A. Lajovic, *O reformi naše muzičke nastave*, v: *Zvuk I* (1933), št. 1, in *Za večje zблиženje naših kulturnih centara*, ib., št. 3.

<sup>10</sup> Prim. A. Lajovic, *Vprašanje jugoslovanske kulture in ljubljanske Filharmonične družbe*, v: *Slovenec*, 27. 1. 1924.

<sup>11</sup> Podrobneje o njegovih osebnostnih in ustvarjalnih dilemah v: Dragotin Cvetko, *Glasbeni svet Antona Lajovca*. Anton Lajovic und seine Musikwelt. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1986.



luse. Pevski zbor se mu je zato zdel edini pravi »instrument« za harmonizacije ali priredbe ljudskih pesmi,<sup>12</sup> vse druge oblike spogledovanja z ljudsko pesmijo pa je štel za krajo in znamenje (pre)šibke skladateljske invencije, ki bi sama na sebi ne imela ničesar povedati.

Drugačne skladateljske pozornosti sta bili po Osterčevi presoji vredni hrvaška in srbska folklorna oziroma glasbena konsistenca njihove ljudske dediščine. O tem ga je med drugim prepričala orkestrska skladba Josipa Štolcerja - Slavenskega (njega si delita hrvaško in srbsko zgodovinopisje) z naslovom Balkanofonija iz leta 1927. V njej je Osterc zaznal vrsto »živih« srbskih in hrvaških psihološko-čustvenih prvin, ki jih je Slavenski spretno in s pravo mero glasbenega okusa prekvasil s sodobnimi zahtevami orkestrskega stavka.

Vprašanje glasbenega nacionalizma je pri Hrvatih po prvi svetovni vojni povzročilo neprimerno več hrupa in bojzani za uveljavitev lastne nacionalne identitete kot na Slovenskem. Osterc je kmalu posumil, da jih utegne pretirano lokalno malikovanje nacionalizma v glasbi odtegniti od sodobnih glasbenih tokov po svetu, ki gradijo povsem nova estetska izhodišča – »nacionalna« zamuda pa bi zagotovo škodovala že obstoječi stopnji hrvaškega glasbenega razvoja. Ker je Osterc svoje kompozicijske nazore rad utemeljeval tudi v publicistiki, je o tem kritično spregovoril. Naletel je na užaljen odpor pri Hrvatih, tedanje srbske glasbene okoliščine pa niso bile primerljive ne s slovenskimi ne s hrvaškimi. V Srbiji se je ustvaril prvi stik z glasbo Zahoda šele v devetnajstem stoletju, tako da se je politična potreba po nacionalni ozaveščenosti v glasbi zlila z začetnim obdobjem srbske umetne glasbe.

Osterčevih utemeljitev nasprotna stran načeloma ni komentirala, postopoma pa je vedno bolj prehajala v protinapad z »blagohotnimi« svarili, češ da se Slovenci nevarno evropeiziramo na račun izdatnejše skrbi za lastno identifikacijo v glasbi. Obsežno polemiko pod naslovom *Kriza in problem morale v našem glasbenem življenju* je začel hrvaški skladatelj in tamkašnji osrednji ideolog med svetovnjima vojnama Antun Dobronić (1878–1955).<sup>13</sup> Povod za polemiko so bile Osterčeve opazke na uporabo ljudskega melosa v novih zbirkah Marka Tajčevića (1900–1984) in Zlatka Grgoševića (1900–1978). Menil je, da so njuni kompozicijski prijemi že zastareli; da so skladbe sicer lepe, da pa postajajo vedno bolj nezanimive. Antun Dobronić ju je branil s stališčem, da se izrazito nacionalni »jugoslovanski« skladatelji veliko bolje uveljavijo na tujem pod okriljem »našega rasnega (!) muzikalnega izraza« kakor sedanjji, prejšnji in bodoči epigoni internacionalnega eklekticizma.<sup>14</sup> Zato je vsem »jugoslovanskim«, posebej še slovenskim skladateljem svetoval, naj proučujejo svoje nacionalne glasbene izvore in se vanje studiozno poglobljajo. Na ta način se bodo dokopali do muzikalnega bistva, iz katerega so izšli, in rešili problem nacionalne umetniške tvorbe. Osterc je gledal z drugega zornega kota in ni mogel potrditi podmene o problemu slovenske glasbene tvorbe, ampak je bil prepričan o njenem eminentnem razvoju. Krizo občutijo tisti, je zapisal, ki »ne morejo slediti razvoju in tisti, ki premalo znajo.«<sup>15</sup>

Nezadovoljstva s slovenskimi glasbenimi pogledi, v katerih se po Antonu Lajovicu (resničnem umetniku, ki pa ni bil »rojen« za ideologa) ni hotelo obnoviti nacionalistično gibanje, še ni bilo konec. Po Dobroniću se je – nekoliko skrivnostno oglasil ugledni

<sup>12</sup> Prim. Jugoslovan /Beograd/, 1(1930), 180 / 5. 10./, 10.

<sup>13</sup> Zvuk /Beograd/, 3 (1935), št. 1, 2, 3.

<sup>14</sup> Ibid., št. 3, str. 112.

<sup>15</sup> Ibid., št. 6, str. 191.



Boris Papandopulo,<sup>16</sup> klasik hrvaške glasbe dvajsetega stoletja. Njemu se je zdelo, da je močna, v svetu znana osebnost Slavka Osterca vsega kriva, ker naj bi imel prevelik in glede slovenskega nacionalnega vprašanja tudi zavajajoč vpliv na mlado generacijo. Osterčevi kompozicijski šoli je sicer pripisal, da niti najmanj ne zaostaja za ideološkimi in skladateljskimi prizadevanji sodobnih srednjeevropskih šol, posebno nemške in češke, poklekanje pred njimi pa je štel za idejno skrajno nevarno početje Osterca in njegovih učencev, ki ne škoduje samo slovenski glasbi, temveč vsej »jugoslovanski«.

Ostercu nihče ni mogel očitati, da ne spremlja razvoja in ne pozna glasbenega dogajanja na tujem. Leta 1935 so v Pragi na festivalu Mednarodnega združenja za sodobno glasbo izvedli njegov Koncert za klavir in pihala. Takrat so češki kritiki pisali o Osterčevi izredni skladateljski vitalnosti, »tehnični in kvalitativni evropski višini«, pri tem pa so podčrtali izrazito nacionalno noto. Takratna kritika tako imenovanih avantgardnih koncertov je bila, razumljivo, največkrat prenapeta s pohvalami in priznanji. Ne glede na to so ostale posebnosti Osterčevega sloga vseskozi razpoznavne. Kaj si je Osterc predstavljal pod »pojmom nacionalne note v glasbi«, je sam najbolje pojasnil v predavanju o osebnosti Antona Lajovica, ki ga je bil pripravil za ljubljanski radio. Našega mojstra samosppevov in zborovskih skladb je po slogovnih značilnostih postavil na isto mesto, kakor ga ima Claude Debussy pri Francozih. Lajovčev zborovski stavek je bil zanj vzoren in pristno slovenski. »Ta pristna slovenska nota je posledica tega,« ker je »črpal glasbene domisleke iz sebe, iz svoje notranjosti in ker je Slovenec, ni mogoče, da bi komponiral v kakem drugem tonu kakor pristno slovenskem.«<sup>17</sup>

### Summary

#### Slavko Osterc's Attitude Toward Folklore Elements and Citations of Folk Melodies in Art Music

In Slovenia the disintegration of the Austro-Hungarian monarchy led to the belief that in the newly-liberated state of the Serbs, Croats, and Slovenes composers would be faced with equally new tasks. Slavko Osterc was in favor of a thorough research of the original Slovene music based on Slovene folk music. He perceived the perspective of Slovene music only within a conscious nationalistic confinement. On the other hand Marij Kogoj and Stanko Vurnik, who was an art historian with musical education, defended cosmopolitan music control and perfect ideological freedom of the creative process. Since this debate had been concluded before he has completed his studies in Prague Slavko Osterc did not participate in it. He placed folk songs on the highest rung of aesthetics, feeling that they were an authorial creation and that noone should have any right to them except if one wanted to further stress their musical value through a good arrangement. Osterc rejected the use of folk elements in art music; he was of the opinion that a composer had to draw ideas from his own creative imagination and build his composition technique on the experience of contemporary composers. His most ardent opposers were Croatian composers Anton Dobrunič and Boris Papandopulo. They criticized Osterc, maintaining that his music had no Slovene roots and that Slovene music could not identify itself with cosmopolitan views. Osterc defended himself and concluded the discussion on music nationalism after the example of Anton Lajovec, trying to prove that the music identity of Slovenes existed independently of any exterior citations of folk melodies.

<sup>16</sup> Boris Papandopulo, *Mlada slovenačka muzička generacija. Opčtenita razmatranja*, v: *Novosti/Zagreb*, 27 (1933), št. 135, str. 9.

<sup>17</sup> V Radiu Ljubljana je imel Osterc 23. januarja 1939 predavanje o Antonu Lajovcu. Tipkopis besedila hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani.



*Zmaga Kumer na tiskovni konferenci v dvorani SAZU (18. 12. 1992) ob izidu publikacij Inštituta za slovensko narodopisje, kjer je predstavila zbirko vojaških pesmi -Oj, ta vojaški boben- (desno prof. dr. Angelo Baš, levo dr. Mojca Ravnik in mag. Igor Cvetko). – Foto arhiv GNI*

---

Marko Terseglav

## Zgodba nesrečne Lepa Vide v sodobni slovenski dramatik

---

*Že v 19. stoletju je slovenska ljudska balada o Lepi Vidi dobila prvi literarni odmev in preinterpretacijo, kar se ponavlja vse do danes. Članek se ukvarja le z dramskimi besedili o Lepi Vidi, a se pri tem omejuje na tri drame iz 20. stoletja, ki se zdijo avtorju najbolj tipične, čeprav so si po svoji idejnosti precej nasprotne. Gre za dramska besedila Ivana Cankarja, Rudija Šeliga in Matjaža Kmecla.*

*Lepa Vida (Fair Vida), a Slovene folk ballad, acquired its first literary echo and reinterpretation already in the 19<sup>th</sup> century; many have followed since then. The article analyzes dramatic texts about Lepa Vida, specifically three 20<sup>th</sup> century dramas. Even though ideas in each of them differ to a large extent the author finds them most typical. The texts were written by Ivan Cankar, Rudi Šeligo and Matjaž Kmecl.*

Uvodne opombe in zamejitve: slovenska književnost je včasih bolj, včasih manj povezana z našo folkloro, obe sta se medsebojno oplajali in prevzemali druga od druge. Vedno ne gre za enakomeren proces, saj je ljudsko slovstvo videti bolj zaprto, še posebej, če je samo močno in še živo. Po drugi strani pa se zdi, da je poetika visoke književnosti odprtejša in laže sprejema druge vplive, tudi folklorne. Važno spoznanje pa je, da se obe do prevzetih oblik obnašata kot do svojih.<sup>1</sup> Po svoje preoblikujeta teme, motive, izrazna sredstva itd. Tu pa nastane določen konflikt, ne sicer v književnostih samih, ampak v teoriji stroke, zlasti v folkloristiki. Konflikt naj bi bil v tem, da nekatera literarna dela s folklorno tematiko vidijo nekateri folkloristi kot demontažo originalnega folklornega motiva ali pojava, ki ju je visoka književnost, če že ne »oskrunila« pa ju je vsaj spremenila, predrugačila in jima s tem odvzela prvotno »ljudskost« in folklorne značilnosti. Takšna razmišljanja postanejo precej akademska, če se zavedamo samostojnosti obeh slovstev, njunih specifičnosti in posebnega načina življenja in funkcij obeh. Prenos folklornega motiva v visoko literaturo je vedno neke

---

<sup>1</sup> Marko Terseglav, Ljudsko pesništvo. Literarni leksikon, 32, Ljubljana 1987.

vrste »demontaža« oz. bolje predelava, kar je glede na cilj in funkcijo visoke književnosti logično. Zato se prispevek ne ukvarja s teoretičnimi vprašanji prenosa in predelave ali celo demontaže, kar ne bi bilo niti smiselno. Omejuje se le na že izvršeno dejanje, na folklorni motiv Lepe Vide v sodobni slovenski dramatik. Tudi tu je potrebna določena omejitev, saj je prav po zaslugi slovenske literature postala Lepa Vida nacionalni mit, ki ga je vsaka doba poskušala po svoje interpretirati in mu dodati svoj smisel, največkrat popolnoma drugačen kot ga ima motiv v ljudski pesmi. Ljudska pesem Lepa Vida je že takoj ob »odkritju« v 19. stoletju naletela zlasti pri intelektualcih na odmeven sprejem zaradi svoje pretresljive ljubezenske in človeške usode. Leta 1832 je bila v Kranjski čbelici objavljena Prešernova osebna in umetniška preinterpretacija Lepe Vide, ki pomeni »izvirni greh« za vse nadaljnje literarne predelave. Celotno literarno pot Lepe Vide v naši književnosti je predstavil Jože Pogačnik.<sup>2</sup>

Motiv Lepe Vide sta hotela dramaturgizirati že Jurčič in Kersnik, a namere nista uresničila. Prva drama o Lepi Vidi je Vošnjakova<sup>3</sup> iz leta 1893, zadnji po vrsti pa sta Kmeclova in Šeligova, posebno mesto pa pripada Cankarjevi Lepi Vidi. Za naše razmišljanje bi bile pomembne še dramaturgizacije za ljudski oder (Trinkhaus, Šanda, Tomažič), a se omejujem le na sodobnost (Kmecl, Šeligo), in še to le s skrajšano analizo.

Najbolj vznemirljivo je vprašanje, zakaj je med številnimi umetniško in človeško pretresljivimi slovenskimi baladami prav pesem o Lepi Vidi najbolj zaposlila umetnike in razlagalce. Med številnimi možnimi odgovori izstopajo vsaj tile: starejšo folkloristiko so pritegovali elementi, ki jih je podčrtal in pri »odkritju« ljudskega pesništva izpostavil že Herder. To so starost pesmi, zgodovinski elementi, ki pojasnjujejo nezabeležene trenutke nekega naroda (ustna zgodovina), in jezikovne prvine, ki kažejo razvoj in posebnosti nekega jezika. S tem pa je potrjena še kulturna kontinuiteta. Ljudska pesem pa prinaša še mitološke prvine, ki govorijo o zgodovini in kulturi naroda. Čim več je takih prvin, bogatejši sta narodova zgodovina in kultura. Isto velja za glasbene in poetološke »arhaizme«. Na vsem tem so lahko zlasti majhni in nedržavotvorni narodi gradili mit o svoji starosti in kulturni kontinuiteti. Nesamostojni narodi, ki niso imeli svoje elitne kulture, so z ljudsko umetnostjo lahko dokazovali svojo kulturno raven, svojo »dušo«, svoj umetniški občutek in razvitost. Vse do nedavnega so bile te romantične kategorije močno prisotne v naši folkloristiki. Ljudska umetnost, do 18. stol. skoraj edina besedna umetnost pri nas, je omogočala strokovnjakom pojasnitev nekaterih belih lis, ki so še zastirale nacionalno identifikacijo in specifikko. Ker slovensko ljudsko pesništvo nima velikih »zgodovinskih slik« – epov, so bile za raziskave najprimernejše balade. Poseben pomen pa je imela še estetskost. Z nacionalno-zgodovinskimi in estetskimi načeli je ljudsko pesem vrednotil že Čop. Lepa Vida mu je bila zanimiva prav zato, ker se po svoji umetniški podobi in obliki približuje španski romanci, ki je bila tačas zelo cenjena v Evropi. Taka primerjava je tudi priznanje slovenski ljudski ustvarjalnosti. Poleg tega Lepa Vida ohranja, sicer zabrisane in potvorjene, zgodovinske

<sup>2</sup> Jože Pogačnik, *Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno (motiv Lepe Vide v slovenski književnosti)*. CZ, Ljubljana 1988, 318 str.

<sup>3</sup> Dr. Josip Vošnjak, *Zbrani dramatični in pripovedni spisi*, Celje 1893.

<sup>4</sup> Ivan Grafenauer, *Lepa Vida. Študija o izvoru, razvoju in razkroju narodne balade o lepi Vidi*, Ljubljana 1943.

slike. Kontinuiteta in avtohtonost kulturnega razvoja pa sta se dali dokazati v zgradbi oz. v verzu balade o Vidi, kar je storil I. Grafenauer.<sup>4</sup> Verzno strukturo Lepe Vide je izpeljal iz naših najstarejših literarnih spomenikov, kar je utemeljil z obstojem pripovedne dolge vrstice v spomenikih in v ljudski baladi o Vidi. Za folkloriste in literarne zgodovinarje je bilo pomembno še to, da je Lepa Vida z omembo Mavrov, zlate kraljeve kupe itd. nakazovala motivne povezave z Orientom in drugimi kulturami, kar je seveda raziskovalcem odpiralo neslutene možnosti predpostavljanih in ugibanj. Vida pa je tudi s svojim imenom odpirala možnosti za mitološke razlage, za ugotavljanje slovanske mitologije, s čimer bi bila dokazana starost in kontinuiteta izročila. Kelemi-<sup>5</sup> ni je Vida po izvoru hudobno in demonsko bitje in prešuštnica. Vida pa je lahko tudi najvišje božanstvo, Sventovidova žena. Vidino pranje plenice ob morju so raziskovalci povezovali z vodnimi božanstvi, z nimfami in s slovensko Božjo deklico. Vodni in lunarni princip, ki sta oba prisotna v baladi o Lepi Vidi, je S. Rutar<sup>6</sup> povezoval z boginjo Artemis. To pa je bilo dovolj, da se je tudi v znanosti začel počasi in prikrito zarisovati mit o lepi Vidi.

Folklorno-zgodovinske razlage Lepe Vide seveda niso brez pomena za rojstvo mita o Vidi, vendar so zanj odločilnejše umetniške interpretacije njenega lika, ki so Vido dokončno povzdignile v mit. Umetnike je zanimal predvsem Vidin problem, ki je vzbudil domišljijo prav zaradi nedorečenih mest v ljudski baladi. Na slovensko predstavo o lepi Vidi sta najbolj vplivala Prešeren in Cankar. Prešeren je Vidin problem razumel in interpretiral kot problem nepotešenega hrepenenja, Cankar pa je Prešernov hrepenenjski motiv stopnjeval in Vido povzdignil v simbol, ideal čiste ženske, v mit tragične usodnosti. Umetnost in znanost sta vsaka na svoj način utrjevali Vidin mit. Različna je bila le izpeljava. Umetniki so svojo vizijo, in s tem mit, gradili na »nedorečenih«<sup>7</sup> mestih ljudske pesmi, znanstveniki pa na »polnih«<sup>7</sup> mestih, na podatkih, dejstvih, ki pa so tudi skromni.

\*

Avtorji dramskih besedil o Lepi Vidi, ki jih obravnavam, so zunaj vseh norm folklorne poetike in kolektivnega mišljenja in na določen način vse to zanikajo. Folklorni motiv vzamejo za izhodišče svoje umetniške vizije in ga z njo odtegnejo prvotni sporočilnosti. Z večjim ali manjšim opiranjem na ljudski motiv pa tega popularizirajo in ga hkrati povzdigujejo v mit, čeprav osnovna zgodba (ljudska pesem) mitskega obeležja ni niti poznala niti ga ni poskušala ustvarjati.

Pri Cankarju je Lepa Vida, podobno kot Kurent, samo prenos imena v literaturo, ki s folkloro potem nima nič več skupnega. Cankar je že od leta 1905 nosil v sebi načrt za Lepo Vido, končno besedilo pa se razlikuje od vseh načrtov. Gre za dramo hrepenenja, v kateri je Vida simbol novega življenja, pričakovanja, lepote in odrešitve. Lepa Vida je sanjska kraljična, iz živega bitja je spremenjena v simbol, v iluzijo.

Vendar Cankar prenese hrepenenje, ki je v Prešernovi pesmi še v Vidi, na moške: na pesnike, delavce in študente. Vida jim postane nekaj nedosegljivega, s tem pa tudi mit. Ta Cankarjev mit o Vidi je močno zaznamoval slovensko literaturo. Hrepenenje dobi s Cankarjevo Lepo Vido mitične razsežnosti. Zgodba o lepi Vidi je pri Slovencih toliko

<sup>4</sup> Ivan Grafenauer, n. d., str. 111.

<sup>6</sup> Ibid., str. 113.

<sup>7</sup> Rudi Šeligo, *Lepa Vida*, Ljubljana 1978.



lažje postala mit, ker sta se v njem spojila idealizirana folklorna tradicija in Cankarjeva hrepenenjska iluzija, ki je postavljena v umetnost, v pesništvo. Dva mita pričneta delovati hkrati, le da mit o pesništvu in poeziji postaja močnejši.

Motiv lepe Vide nanovo interpretira in osmisli Rudi Šeligo konec 70. tih let.<sup>7</sup> Literarna kritika bo gotovo potegnila nekatere vzporednice med Šeligovo in Cankarjevo dramo. Šeligo je svojo dramo o lepi Vidi zgradil na motivu hrepenenja. Tudi zanj Vidin problem ni rešljiv, saj se na vsaki novi obali hrepenenja prične novo in Vida postane luna, ki potuje od obale do obale, od Cankarjevega brega do brega.

Šeligova drama v treh dejanjih prinaša več podob Vide. To srečamo kot predvojno meščanko, ženo poslovneža, v čigar domu življenjska realnost ne dopušča Vidinih želja in sanj. Šeligo je ustvaril lik hrepeneče in nepotešene ženske za vse čase, zato razbija klasično enotnost časa, saj srečujemo Vido kot predvojno meščanko, kot boginjo in demonsko bitje, kot dojiljo in dvorno damo na španskem dvoru v 16. stoletju, spoznamo jo kot služkinjo in mater v sedanjem času. Časovno različnost Šeligo nakaže tudi z različnimi jezikovnimi plastmi. Vse te »različne« Vide pa živijo kot ena sama, zaradi prisotnosti vedno istega problema – hrepenenja, ki je v vseh časih isto. »Istost« Vide ohranja Šeligo še z Vidino hčerko Darinko, ki je skozi celo dramo prisotna na »enak« način. Na zunaj sicer vedno drugačna Vida, je v notranjosti vedno enaka. Večnost Vidinega problema, hrepenenje, nepotešene in njeno istost, dosega Šeligo še s posrečeno dramaturško zasnovo, saj v drami en sam moški igra tri vloge: hišnega prijatelja in Vidinega neodločnega ljubimca, prodajalca in poveljnika Mavrov. Šeligo pokaže svoje razumevanje Vidinega problema, ki je v erotični in čutni nepotešenosti (prijatelj in ljubimec), nakazana je želja po materialnih dobrinah (vsiljiv trgovec) in nakazan je Vidin daljni svet in ugrabitev (Mavri, španski dvor). S tem se je Šeligo približal pripovedi ljudskih različic o Lepi Vidi. Problem je univerzalen in večten, nanj pa umetnik odgovarja in ga rešuje individualno.

Osnovni lok Šeligove drame je isti kot v ljudski pesmi. Vido pripelje na ladjo hrepenenje po novem življenju, po ljubezni in strah oz. pobeg iz morečega okolja zbanaliziranega zakonskega življenja. V tem svetu je edina svetla točka hčerka Darinka. V ljudski pesmi je Vidin otrok bolan, tudi Šeligova Darinka je bolna, ne govori. Otrok je v ljudski in Šeligovi interpretaciji tudi »moteč element«, vir Vidinega kesanja in obžalovanja, vzrok, da novo življenje ni takšno, kot je Vida o njem sanjala. Obenem pa otrok postane vir novega hrepenenja, hrepenenja po domu. S hrepenenjem po domu pa kopni prvotno Vidino poželenje. Vida (po Šeligu) na španskem dvoru postaja »hladna« (telo je brezvoljno, v njem ni več poželenja). Tako kot v eni ljudskih variant se tudi Šeligova Vida vrne domov. Toda, kjer se ljudska pesem konča, Šeligo nadaljuje svojo pripoved. Vida spet zahrepeni po daljavah, po drugačnem življenju. Obstajajo skrivnostne reči, za katere ni objektivnih razlag, so samo osebne, umetniške.

Glavni problem Šeligove junakinje je razklanost, zaradi katere gre Vida v svet, a se tudi vrne. Takrat pravi hčerki: »Razpolovljena si v pasu.« V zgornjem delu so vid in srce in čustva – torej plemenita stran človeka, v spodnjem delu telesa pa sta prebava in spolnost – negativni pol. In Vida pravi: »Meja, ki teče čez pas ti ne da dihati.« Ta prizor se dogaja v 20. stoletju, s čimer Šeligo še enkrat poudari razklanost, ki je prisotna v vseh časih. Le da različna obdobja rešujejo ta problem na različne načine. Vidino razmišljanje o razklanosti poslušajo njeni domači, sodobniki iz našega časa. Prisoten pa je tudi zdravnik, predstavnik »realnega« sveta, znanosti in življenjskosti (zveza s Cankarjem). Vidin mož in zdravnik pojmujeta hrepenenje in sanjaštvo ter razklanost kot blaznost, ki jo je treba odstraniti, torej zdraviti. Iluzije, sanje in iz njiju izvirajoča



razklanost so za sodobni svet nekaj motečega in protirazumskega. Hrepenenjska Vida lahko v tem svetu ohrani svojo identiteto samo z molkom, z zatajevanjem svojega hrepenenja: »Molk je peklenski,« pravi Vida svoji hčerki, »zato pa daje odsotnost besed prostor vesoljski energiji, ki premika tudi zvezde ... In to je najprej, potem bodo zrasle tudi besede ... Najprej pusti, da se bo tebi namenjena energija, ki zdaj tava po ozračju, naselila vate ... Dihaj, ne misli na besede (Cankar!)... Beseda je drugotna... Beseda in misel odganjata življenjsko energijo, ne zdržita niti bolečine človekove.« Spontanost je najlepša, a mnogo zahteva. Šeligo emancipira Vidino in človeško, z njo pa tudi pesniško svobodo in iluzijo, ki so resnica sveta. Z vidika »realne« tehnične in konzumne logike, so vse lepe Vide, vse individualne in umetniške resnice lahko le dodatek k »pravemu« življenju in ne življenje samo. Danes se lepe Vide, (po Šeligovem sporočilu) in umetniške resnice rojevajo v borbi osebne in objektivne izkušnje. Objektivna resničnost zavrača in podcenjuje kolektivno in osebno življenjsko izkušnjo, ki je tudi Vidina izkušnja. Zato lahko še danes nastaja in se povečuje identifikacija posameznika ali kolektiva s hrepenenjsko razumljeno Lepo Vido. Vsi literarni teksti o Vidi živijo v svoji umetniški resnici, ki poleg religije in filozofije edina skuša odgovoriti na vprašanje oz. na probleme človekovega bivanja in obstoja.

Tako se problem nakazuje v Šeligovi drami, vrh pa doseže v zadnjem dejanju. Vidina hčerka v zadnjem dejanju ozdravi, spregovori, ker je v njej že toliko »vesoljne energije«, da mora spregovoriti. Darinka v Vidi spozna svojo mater, ki ni le biološka, ampak je mati, nositeljica in povzročiteljica hrepenenja, ki se zdaj zbudi tudi v Darinki. Hrepenenje se torej ne ustavi. Ni rešeno niti srečno niti katastrofično, ampak se nadaljuje, kljub vsem tragičnim izkušnjam, kljub vsem neizpolnitvam. Vsaka, še tako globoka človeška in pesniška resnica, sta na udaru objektivne logike. Cankar je to nakazal z zdravnikovim »praktičnim« razmišljanjem. Ta udar pa čuti tudi Šeligo v današnjem času, morda danes še bolj. Zato je značilen Šeligov zaključni prizor, ko hoče Vidin mož zavarovati Darinko pred materino »blaznostjo«, ki je polna hrepenenjske obsedenosti. Zavarovati hoče otroka pred individualno, pesniško resnico in se ne zaveda, da je prav ta resnica hrepenenja ozdravila Darinko, ki je bila nema. Oče pravi Darinki: »Brž proč, dokler je še čas!« Tipične besede razumarstva in moške »objektivnosti«. Nasprotje ostaja Vidina rotitev: »Pojdi! Ne oziraj se! Pojdi tja daleč! Zbeži! Živa si! Nosila sem te pod srcem osemnajst let – dajem ti ga.« S srcem ji daje svoje hrepenenje in iskanje, svojo hrepenenjsko usodo. Le iluzija omogoča življenje. Nihče ne more ubežati hrepenenju, zato mora ubežati okolju, ki to hrepenenje ubija in ga opredeljuje kot blaznost.

Šeligo kot umetnik občuti »objektivnost« kot mučno in daje prednost nepotešenemu hrepenenju. V končnih didaskalijah se še enkrat potrdi njegovo umetniško bistvo, ko zapiše: »Valovi butajo ob obalo, ki je ni. Prihaja vihar!« To je tudi odgovor na vprašanje, kaj je hotel avtor povedati. To, da je smisel vseh lepih Vid, celotne umetnosti, v iskanju hrepenenjskih obal, ki pa niso dosegljive. Vsako hrepenenje zadušijo viharji usode, nemoči. Hrepenenjska obala se z obzorjem vred umika človekovemu upornemu romanju za njo. Hrepenenje vedno pripelje na izhodiščno točko, v svet, iz katerega je Vida pobegnila in se vanj spet vrnila. Vse lepe Vide vejo, da je krog sklenjen, da v svojem hrepenenju le krožijo, vendar ne ostanejo na mestu. Vsakič znova začenjajo svojo pot, kljub spoznanju, da nas je, po Cankarju, Bog za ta cilj ukanil. In prav zato so lepe Vide večne.

Šeligo s hrepenenjskim motivom nadaljuje Cankarjevo interpretacijo Lepe Vide, čeprav na drugačen način in s tem tudi nadaljuje slovenski mit o Vidi. Šeligova interpretacija se zato odmika in zanika folklorno osnovo, čeprav svojo pripoved gradi

ravno na njej. Zato je potrebno poudariti še tiste elemente, ki Šeliga približujejo ljudski Lepi Vidi in njenim folklorističnim interpretacijam.

Vida kot perica in boginja. Ljudska pesem v prvih verzih predstavi Vido, ki ob morju pere plenice. Med različnimi Šeligovimi podobami Vide jo v drugem prizoru srečamo kot perico, obkroženo z mavrskimi osvajalci. V slovenskih ljudskih variantah najdemo Vido vedno v zvezi z morjem oz. z vodo, zato I. Grafenauer povezuje Vido z vodnim božanstvom, z nimfo iz ljudskega izročila, ki ponoči pere ob ribnikih plenice. Kot božanstvo jo v nekaterih podobah razume tudi Šeligo. Na več mestih govori o Vidi kot »od morja do morja potujoči luni«. Vida se pri Šeligu identificira še s cvetom artemzije. Prav takšno razlago daje Vidi tudi S. Rutar,<sup>8</sup> ki pravi, da je Lepa Vida v izročilu »od morja do morja potujoča luna.« Ljudje pa cvet artemzije imenujejo tudi Vidino pero. Artemis je bila boginja meseca in studencev. Ljudski lunarni princip pa je pri Šeligu močno poudarjen. Šeligova drama kaže, da se avtor ni opiral le na ljudske pesmi o Lepi Vidi, ampak tudi na folkloristične razlage le-teh. Poleg navedenega primera to dokazuje še 5. prizor, kjer Šeligo predstavi Vido kot boginjo: »V večnem siju, ki lije iz mojega naročja, v večnem redu Sventovidovem, v večni istosti ...« V ljudskem izročilu in v folklorističnih interpretacijah je Vida žena najvišjega božanstva svetlobe, Sventovida. Ta podoba ustreza Keleminovi in Nodilovi<sup>9</sup> razlagi, da se na srbsko-hrvaškem področju soproga nebeškega vladarja imenuje Vida oz. Vidoslava. Vida je obenem sestra svojega soproga kakor pri Slovencih Deva, ki je soproga Kresniku. Tudi srbskohrvaško izročilo navaja, da je postala Vida nezvesta svojemu soprogu (Ban Strahinja) in je celo pomagala roparju, ki je kakor v slovenski tradiciji zamorec ali Arabec.

Poleg tega so v Šeligovi drami še večje ali manjše reminiscence na folkloro. V svojo dramo vplete motiv jabolka, kulturnega sadeža in simbola iz ljudskih obrednih pesmi in iz ljudskega verovanja. Širok spekter pomenov mladega zelenja, drevesca Šeligo vključi v svojo dramo s prizorom, ko Vida postavlja božično drevesce. Folklorne elemente Šeligo vključuje neprisiljeno in v celotnem kontekstu delujejo estetsko, literarno, simbolno, a tudi razlagalno. Folklorizmi funkcionirajo na različnih sociolingvističnih ravni- nah Šeligove izpovedi, zato enkrat delujejo kot arhaizmi, drugič kot simbol, kot socialno obarvana govorica ali pa kot dejstvo brez literarne »preobleke«.

Kmeclova Lepa Vida ali problem sv. Ožbolta<sup>10</sup> je v slovenski literaturi gotovo najbolj radikalen »napad« na Vidin mit, obenem pa avtor »spotoma« ironizira še slovensko pesniško »histerijo« oz. mit o njem. Gledališki kritik Milko v Kmeclovem delu reče: »Kar vidi se tisti stari ded (Vidin mož), kako je v potu svojega obraza in za lasten trošt koval verze z njenimi (Vidinimi) umišljenimi kesanj: v pest se je režal. Če že ni imel babe, je imel vsaj besede, da je z njimi tepel revo onkraj morja! Nedosegljivo in nedoseženo.«

Gre za monodramo oz. monolog gledališkega kritika Milka, ki mora napisati kritiko in razlago Cankarjeve Lepe Vide oz. gledališke predstave. V tej predstavi v vlogi Vide nastopa igralka Maja, velika kritikova ljubezen. Zato Milko težko piše, saj ga neprestano moti neskladje med idealizirano Cankarjevo podobo Vide in med Vido Majo, ki je čutna in lahkomiselna. Platonsko in prestrašeno zaljubljeni kritik Milko se znajde v precepu: za

<sup>8</sup> Ivan Grafenauer, n. d., str. 213.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Matjaž Kmecl, *Lepa Vida ali problem, sv. Ožbalta*, Ljubljana 1977.

Cankarjev tip ženske Vide ve, da je nekonkreten, da je fikcija in lepe sanje, igralka Maja pa ga s svojo čutno nepotešenostjo bega in spravlja v obup, saj nima poguma, da bi se ji približal in se z njo ljubil, zato naredijo to drugi namesto njega. Za moškega, kot je Milko, je zato Lepa Vida svarilen zgled, »stoletja zapisovana ... izkušnja z žensko: morje, nevarnost, požrešna globina.« Ženska je v kritikovih očeh preračunljivka, ki na »obali gotovosti čaka na moža, ki ga bo veter prinesel v čolnu.« Tako je mož za Vido, mož, ki ljubi nevarnosti, ki se zaradi ženske izpostavlja viharjem. Tega pa kranjski hribovec ni zmožen. Morja ga je strah, drži se raje trdnih tal. Če pa hoče za Vido, se bo utopil, kar kažejo svarilni zgledi umetnikov, ki so preveč zahrepeneli za svojim ženskim idealom in se utopili. Tudi Kmeclov kritik gre slepo za igralko Majo, ona pa se izgubi v posteljah in ne za kakšnimi novimi obzorji. Moškemu je ženska v pogubljenje, v čemer Milka potrjuje vsa literatura. Trubarjevi in Svetokriškega citati o ženski kot pogubi kritika še bolj potrdijo v razmišljanju, da se ni dobro podajati za žensko. Kmecl se zato nič ne sprašuje, kaj je Vido gnalo za morje, saj mu je jasno, da je Vida pobegnila pred mevžastimi moškimi. Tu napravi Kmecl preobrat in se začne ukvarjati z moškim, ne več z Vidinim problemom. Ironizira Cankarjeve hrepeneče in objokane moške, ki čakajo, da jih bo Vida rešila. Tu se Kmecl spet zateče po motiv v ljudsko tradicijo, k pesmi o sv. Ožbaltu. Po ljudski pesmi je sv. Ožbalt puščavnik, ki mu ni »glihe«, zato je tudi težko za nevesto. Le daleč za morjem je Lepa Primorčica, kateri Ožbalt pošlje prstan in pismo. Ptica srečno prinese vse k Primorčici, čeprav z velikimi težavami. Prstan namreč pade v morje, požre ga riba, ki pa jo dobi Primorčica za kosilo. Ta prstan je za Primorkinjo znamenje, da je le pri Ožbaltu velika in zvesta ljubezen. Kmecl se sicer naslanja na koroško varianto, v kateri golobček od strahu potemni, ker bi skoraj izgubil Ožbaltov prstan (ikonogr.: Ožbaltu upodablja s črnim ptičem). Ptica se vrne k Ožbaltu z nevestinim prstanom. Kmecl seveda tudi Ožbaltu razloži po svoje. Lepa Primorčica oz. Lepa Vida si želi junaškega moža, ki bo sam prišel za morje po nevesto, zato mora ostati Ožbalt sam, »sredi kamnite alpske puščave«. Kmecl sam oz. njegov kritik Milko pravi, da je sv. Ožbalt drugi del lepe Vide: »čudaški mit, sramežljivo skrivani.« Sramežljivo je bila skrivana Ožbaltova nemoč, saj trideset let »ves kosmat in sam živi sredi puščave, ne da bi vedel, zakaj so ženske na svetu.« Kmecl spet ironizira literarni hrepenenjski mit. »Zato je bil toliko časa v puščavi, baba mu je ušla za morje, in mož brez fantazije si ni znal niti predstavljati, da bi bila dobra kakšna druga. Ona ali nič! Lepa Vida! Sam bi še preстал brez nje, ampak ptič je ves nadležen in siten!« Kmecl demitizira s tem še Ožbaltovo svetost, ki je svetost iz strahu. Ožbaltu pa odvzame svetost še zaradi tega, ker avtor ugotovi, da Vida ni zaman hrepene-la trideset let, ampak je postarana in zgubana (spet demistifikacija) z veseljem sprejela Ožbaltovo leta zadrževano silo. In Kmeclov posmeh slovenski mitomaniji: »Mož (Ožbalt) pa je postal priprošnjik v morskih nevarnostih. Po zlobni, perverzni, ženski ironiji: edini alpski Hrvat, ki je obvladal morje, pa še to na stara leta in ne po svoji volji ... S svetim Ožbaltom pa se smeji v pest Lepa Vida.« Smejeta se slovenskim idealiziranim in polepšanim interpretacijam hrepenenja in velike ljubezni, smejita se zamolčani in skrivani čutnosti, ki ne sme obstajati, ker potem tudi Vida ne more biti več slovenska Vida – mit.

Kmecl vzporedno pelje dve podobi: literarno Lepo Vido in igralko Majo. Paralela sv. Ožbaltu je kritik Milko, ki so ga zastrašile literatura in sramne uši, ki jih je dobil ob prvem in edinem stiku z žensko. Vznemirjajo ga še vse druge spolne bolezni, o katerih Milko bere v časopisih in na katere opozarja svetovna zdravstvena organizacija. Vse bolezni so rezultat PPP, »kar pomeni permisijo, prostitucijo, promiskuiteto«, čemur se vdaja Maja, Milkova Lepa Vida. Kmecl ponovno razbija mit čiste in hrepeneče Vide. Kmecl se tudi sprašuje, kako je lahko nastala zgodba o lepi Vidi, o tem idealu. Moški

po njej ne hrepenijo zaradi pomanjkanja žensk, saj je bilo teh že od nekdaj dovolj in tudi na začetku vseh prividov in iluzij o Lepi Vidi je morala obstajati konkretna ženska, živa in telesna in ne eterična, kot se je pokazala šele skozi literarne upodobitve. Ker pa so bili moški kot sv. Ožbalt, je Vida šla. In če gre zaradi telesnosti, potem ne more biti nič drugega kot »navadna obmorska nastavljavka, kakršnih v pristaniških mrgoli.« To je tudi Kmeclov »udarec« folkloristično idealizirani Vidi, saj so se raziskovalci borili za čisto podobo Lepe Vide. Grafenauerjevemu poskusu idealizacije ljudstva, ki pozna samo čiste like in ne pozna čutnosti in kvante, se Kmecl »upre«. V takih idealizacijah imajo še najmanj težav s čutnostjo svetniki, zato je sv. Ožbalt za folkloristiko le vzor zvestega in ljubečega in hrepenečega moža. Po Kmeclu pa ljudske pesmi same ponujajo dovolj gradiva za drugačno sklepanje, navsezadnje tudi folkloristične študije same. Zato se kritik Milko v svoji razlagi Lepe Vide in svetega Ožbalta sklicuje kar na folkloriste: »Takšen je premislek, če studiozno pobrskamo malo ob strani, pogledamo k Matiji Ziljskemu, pa v Grafenauerja; seveda ne v Nika Grafenauerja, ta se prehitro razjezi, tudi ne Boga, ker preveč hiti govoriti, marveč v starega Grafenauerja; tam je vse črno na belem.« Če ta Kmeclov stavek obrnemo malo po svoje, pomeni, da sta tako poezija kot zgodovina Vido obremenili, Vida pa je možna in tudi najbolj živa v vsakdanjem življenjskem (lahko etnološkem ali folklorističnem) kontekstu. Isto velja tudi za Ožbalta, njegovo platonsko hrepenenje in čista ljubezen se izkažeta le kot moška nemoč, ki je pognala Vido za morje, kjer se predaja čutnosti: »Kdo pa je kriv, da je lepa Vida takšna?« se sprašuje Milko in odgovarja, da je temu kriva moška golazen s predalpskih klancev, vsa šlevasta, ki ni rodila nobenega Casanove, Don Juana, de Sada ali vsaj kakšnega Ostapa Benderja. Moškega torej, ki bi velikodušno poklonil ves svoj čas, vso svojo fantazijo in moško moč vsaki ženski, ki bi mu križala pot.

Lik Lepe Vide hoče torej Kmecl »očistiti« vsega, kar sta mu dodala literatura in tudi folkloristika. Lepa Vida je postala mit zaradi moške nemoči. In tu poezija ne more nič pomagati. Poetično razmišljanje o hrepenenju Lepe Vide je za Kmecla puter. Vsa prelestna in zapeljiva se Vida sprehaja le v sanjah mevžastih moških, ki si Vido želijo, a se je hkrati bojijo. Tu pa poezija in folkloristika res ne moreta pomagati. Na pomoč bo treba poklicati Freuda. Le globinska psihoanaliza bo mogoče lahko dala odgovor na vprašanje, zakaj nepremišljena deklica iz ljudske pesmi postane simbol, postane mit, zakaj je toliko poskusov identifikacije z njo, zakaj je slovenska projekcija tega ženskega lika tako drugačna od Kmeclove interpretacije? Res je, da je mit o Vidi spočela in utrdila slovenska literatura (Prešeren, Cankar), zato se je treba vprašati še o slovenskem odnosu do nje, saj ima očitno poezija na Slovence mitičen vpliv.

Zaključek: Že v Prešernovem času ni bila ljudska pesem o Lepi Vidi več »zgodovinska slika« niti zgolj funkcionalistična ljudska pesem, ampak je že živela tudi kot čista poezija. Kot taka je pesem motivirala Prešerna, ki je lik Lepe Vide prestavil iz ljudske epske objektivnosti v lirsko občutenje romantike, v položaj razklanosti med idealom in stvarnostjo, s poudarkom na hrepenenju po nedoseženem. Hrepenenje pa je zato nepotešeno, saj življenje prinaša eno samo resnico – dvojnost.<sup>11</sup>

Podoba Lepe Vide v slovenski literaturi je odvisna od tega, kaj so posamezni avtorji odkrili kot vzrok Vidinega hrepenenja. Ljudska pesem je tu najmanj konkretna, vendar daje nekaj opornih točk: Vido ženejo v svet nepremišljena poroka, otrokova bolezen,

<sup>11</sup> Jože Pogačnik, *Prešernova pesem od Lepe Vide*. JiS, 1961, str. 139.



tudi materialne dobrine, predvsem pa upanje, da dobi zdravilo za bolnega otroka. Vse to lahko na tak ali drugačen način upoštevajo slovenski književniki, ki so Vidi dodali še literarno – hrepenjenjsko razsežnost. Hrepenenje nakaže že Prešeren, Cankarjeva Vida pa je že privid hrepenenja, je simbolična in se spremeni v pesniški mit. Šeligoova Vida ima več obrazov, zato avtor kot vir njenega hrepenenja upošteva več možnih vzrokov: materialne in erotične želje, ki pa niso zagotovilo, da bodo potešile hrepenenje. Šeligo sicer poskuša formalno slediti zgodbi ljudske pesmi. Dogodek uokviri v tri dejanja z razrešitvijo oz. s katastrofo v zadnjem delu. Razbije enotnost časa, sledi tipu trodelne ljudske balade s prehodi, ohranja nekatere pripovedne osnove ljudske balade (Mavri, Španija ...). Z reinterpretacijo lirskega dela po ponuja svoje in deloma novo videnje Lepe Vide, sledi še Prešernovi razklanosti in Cankarjevemu hrepenenju, v tem pa nadaljuje slovenski mit, ki se prične s Prešernom in ga radikalno prekinja Matjaž Kmecl.

### Summary

#### Story of the Unhappy Lepa Vida in Modern Slovene Drama

The story of Lepa Vida (Fair Vida), a Slovene folk ballad about a beautiful wife and mother who had been tricked, abducted and taken to the Spanish court by the Saracens, has caused numerous echoes and has undergone a number of literary reinterpretations in Slovene literature, be it in poetry, in prose or in dramatic texts. The author wonders why among all the numerous Slovene folk ballads this particular one caused so many responses by Slovene poets and prose writers. The answer might be found in the work of France Prešeren, the greatest Slovene poet (1800-1849), who was the first to turn this folk ballad into a poem. He was of the opinion that Vida's problem was of romantic nature, a problem of unfulfilled yearning. This motif of yearning has later been adopted by other Slovene authors who have transformed the unhappy girl from a folk song into the ideal pure woman, a symbol of yearning, and a tragic destiny myth. This is why Lepa Vida is our literary as well as national myth.

Rather than analyzing each literary work about Lepa Vida the author selected just three prominent dramatic pieces of the 20th century. They are the dramas written by Ivan Cankar (1910), Rudi Šeligo (1978) and Matjaž Kmecl (1977).

In his drama Cankar even intensifies Prešeren's yearning Lepa Vida. Her yearning acquires symbolic and mythical levels. Ivan Cankar also combines idealized folklore tradition with the poetic illusion of yearning.

The basic element of Šeligo's drama is similar to the one from the folk song. Šeligo perceives Vida's conflicting feelings as the main problem of her struggle which triggers the ensuing tragedy. Vida transfers this split onto her daughter who in the modern, thoroughly rational world feels torn between the ideal and reality. But even though such yearning proves to be sheer madness in today's world, Šeligo's heroine conveys the message that only illusions make life possible.

Kmecl's monodrama denotes a total break with previous romantic notions. The drama is a satire on Slovene mythicization of Vida and on Slovene literary *weltschmerz*. Kmecl transforms the yearning Vida into a woman from Primorsko who becomes a prostitute because her male companions were unable to erotically fulfill her desires. According to Kmecl men (represented in the drama by the figure of Sv. Ožbolt 'St. Oswald' from folk tradition) are so obsessed by their yearning for the pure and ideal woman that they become impotent. Yearning is but a pretext for male impotence and because of this very lack of power Lepa Vida becomes a literary myth. Kmecl thus wishes to "cleanse" Lepa Vida of everything Slovene literary history and folkloristics had given her.

In the conclusion of his paper the author stresses the fact that only an in-depth psychoanalysis could reveal why a careless girl from a folk song became a symbol and a myth for Slovenes, why there had been numerous attempts at literary identification with this myth, and why the general Slovene literary projection of this female character is so different from Kmecl's interpretation.



*Zmaga Kumer ob prejemu Zoisove nagrade za življenjsko delo, 25. 11. 1998. – Foto arhiv: GNI*



---

Jože Sivec  
**Začetki uprizarjanja Verdijevih oper v Ljubljani**

---

*Autor v članku predstavlja začetke izvajanja Verdijevih oper v Ljubljani. S posameznimi odlomki iz njegovih oper se je ljubljansko občinstvo seznanjalo že od leta 1843 dalje, prva predstava Verdijeve opere pa je bila v Ljubljani šele leta 1850.*

*The author describes the beginnings of performing Verdi's operas in Ljubljana. Although Ljubljana's audience had been able to hear individual fragments of his operas since 1843, it was not until 1850 that the first performance of one of Verdi's operas took place in this town.*

Po velikem uspehu Nabucca v Italiji leta 1842 je postalo Verdijevo ime hitro znano tudi v drugih deželah in tako so začela v naslednjih letih pomembna evropska gledališča drugo za drugim uprizarjati njegova dela. Prva uprizoritev Verdija zunaj Italije je bila leta 1843, ko so predstavili v Dvornem gledališču na Dunaju opero Nabucco, ki so jo naslednje leto peli v Berlinu in Stuttgartu, leta 1845 pa v Parizu. Isto leto je bila tudi premiera Ernaniya v Londonu, leta 1846 pa v Budimpešti in Peterburgu. Že leta 1847, ko so izvedli v New Yorku opero I Lombardi je Verdijeva umetnost dosegla Novi svet.<sup>1</sup> Tako je bilo razdobje neposredno po letu 1843 čas, ko si je Verdi pridobil in utrdil svoje mesto v svetovnem gledališkem repertoarju.

V času, ko so zvoki dramatične Verdijeve glasbe pretresali operna gledališča v svetu, so ostala srečanja ljubljanskega občinstva z Verdijevo umetnostjo sprva le v mejah poslušanja posameznih odlomkov iz njegovih oper. Vzrok, da ni moglo iti glavno mesto nekdanje vojvodine Kranjske s prikazovanjem Verdija takoj v korak z večjimi evropskimi kulturnimi središči, je treba iskati predvsem v tem, da je nastopil v operni reprodukciji ljubljanskega gledališča po letu 1845 tako dolgotrajen zastoj, kot ga zgodovina te ustanove doslej še ni zabeležila, saj ni bilo v Ljubljani poslej vse do leta 1850 niti

---

<sup>1</sup> A. Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, Cambridge 1943, str. 415, 425, 426, 421, 422.

ene same operne predstave.<sup>2</sup> Ker je izkušnja zadnjih let pokazala, da lahko v Ljubljani obstaja tudi samo kvalitetna nemška drama,<sup>3</sup> je bil stanovski odbor pripravljen, da se zadovolji le s to in tako pri sklepanju pogodb z impresariji glede nemške opere sploh ni postavljajl nikakršnih zahtev oziroma želja.<sup>4</sup> Vzrok, da se stanovski odbor ni energičneje zavzel za opero, utegne biti med drugim tudi v tem, da si je nakopal v zvezi s povečanjem gledališča, ki je bilo izvedeno leta 1846, ogromne izdatke.<sup>5</sup> Razen tega se je v tem času spet poslabšal ekonomski položaj v Avstriji in Evropi sploh. V letih 1845 in 1847 so prizadele večino evropskih držav slabe letine, gospodarska kriza, ki se je začela v Angliji, se je hitro razširila tudi na kontinent. Posebno hude posledice za gospodarstvo pa so imeli revolucijski dogodki leta 1848 in 1849, ko so avstrijsko monarhijo pretresli ogorčeni boji z upornimi Italijani in Ogrji. Državne blagajne so bile izpraznjene, nastopila je devalvacija. Oblast je poskušala napolniti blagajne s prisilnim posojilom.<sup>6</sup>

Tako so v obdobju od leta 1845 do 1850 igrale v gledališču le nemške dramske družbe, ki so bile sicer kvalitetne, niso pa bile usposobljene za izvajanje zahtevnejših glashenih del. Njihovo dejavnost je treba presoati predvsem z literarnozgodovinskega vidika. Kolikor pa je že posegala na glasheno področje, ni mogla biti pomembna, saj so se te družbe pretežno omejevale le na uprizarjanje raznih iger z glasbo, ki po muzikalni strani niso imele večje umetniške vrednosti. Sicer pa je treba tu poudariti, da v tem času ni bilo nikakršnih ponudb s strani italijanskih operistov. V dokaj popolnem arhivskem gradivu namreč izginje sleherna sled dopisovanja z Italijani.

Čeprav je moralo ljubljansko gledališče v teh letih pogrešati opero, ni prezreti dejstva, da ni docela izgubilo stika z dogajanjem v sodobnem opernem svetu in da le ni moglo povsem mimo tako pomembne osebnosti, kot je Verdi, čigar dela so tedaj osvajala gledališke odre po vsej Evropi. V zvezi s tem namreč zasluži pozornost koncert vojaške kapele 17. pešadijskega polka princa Hohenlohe-Langenburga, ki je dne 17. marca 1843 zaigrala v gledališču med drugim simfonijo k Verdijevi operi Nabucco.<sup>7</sup> Tako je, čeprav v skromnem obsegu, v Ljubljani tudi prvič javno zazvenela glasha tega velikega opernega mojstra.

Zatem pa so morala, če sodimo po dokumentarnem gradivu, miniti še več kot tri leta, preden se je v gledališču spet oglasila Verdijeva glasha. Medtem so imeli ljubljanci že večkrat priložnost poslušati odlomke iz skladateljevih oper v okviru koncertov filharmonične družbe<sup>8</sup>, ki je bila glede uvajanja Verdijeve umetnosti v glasheno življenje tedanje Ljubljane pred gledališčem. Ko pa je imel v tem 6. novembra 1846, pred veseloigro *Das war ich* koncert opernih arij italijanski tenorist Luigi Pantalone, je zapel med drugim tudi molitev iz Verdijeve opere *Ernani*.<sup>9</sup> Žal takšna bežna predstavitev

<sup>2</sup> Prim. Blaznikovo Delovno knjigo v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani za razdobje 1845–1850 in gledališke sporede v Narodnem muzeju v Ljubljani za razdobje 1845–1847.

<sup>3</sup> *Illyrisches Blatt* 1846, št. 35.

<sup>4</sup> Stanovski arhiv v Arhivu republike Slovenije v Ljubljani, fasc. 5–10, 1846, št. 137; 1847, št. 127; 1849, št. 318.

<sup>5</sup> Gledališki akti v Arhivu republike Slovenije, fasc. 81, št. 43. *Journal über Empfänge und Ausgaben des krainisch ständischen Theaterbauhofes*; *Illyrisches Blatt* 1846, št. 33, 34, 35.

<sup>6</sup> E. Helbling, *Österreichische Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte*, Wien 1956, str. 369; F. Gestrin - V. Melik, *Slovenska zgodovina 1813–1914*, Ljubljana 1950, str. 50; B. Grafenauer, *Zgodovina Slovencev*, V, Ljubljana 1962, str. 164, 169, 170.

<sup>7</sup> *Illyrisches Blatt* 1843, št. 13.

<sup>8</sup> Prim. koncertne sporede Filharmonične družbe za leta 1843–1846.

<sup>9</sup> Prim. gledališke sporede za 1846/47.

Verdija gledališki publiki ni mogla napraviti dobrega vtisa, ker je bilo prednašanje že povsem izpetega tenorista, ki so ga sicer imeli Ljubljanci še v dobrem spominu iz leta 1839, slabo.<sup>10</sup> Že naslednji dan, tj. 7. novembra 1846 je gledališki orkester zaigral pred igro »Noch ist es Zeit« uverturo k Verdijevi operi *Giovanna d'Arco*, ta pa je bila tudi na sporedu glasbeno-dramatskega kvodlibeta 13. februarja 1847. Razen tega je občinstvo poslušalo Verdijevo glasbo še 15. januarja istega leta, ko je v okviru velike glasbeno-dramatske in deklamatorske večerne zabave godba pešpolka princa Hohenlohe-Langenburga pod vodstvom kapelnika Paula Michelija izvedla cavatino iz *Attila*, tercet iz *I due Foscari* ter cavatino in finale *Ernani*.<sup>11</sup>

Na prvo uprizoritev Verdija na glasbeni sceni so morali Ljubljanci počakati vse do leta 1850, ko so se po omenjeni prekinitvi operne predstave spet obnovile. Da je prišlo do tega tako pomembnega dogodka, je nedvomno zasluga italijanskega impresarija Carla Burlinija. Spomladi tistega leta se je namreč ustavil v Ljubljani najprej Francesco Burlini in v imenu operne družbe, ki jo je vodil njegov brat Carlo in je tedaj igrala v Trstu, zaprosil za prepustitev gledališča v Ljubljani za čas od velikonočnega ponedeljka do srede maja. Ker so takrat v Ljubljani opero že zelo pogrešali, je bil stanovski urad še tem bolj pripravljen ustreči Burlinijevi prošnji in je Burliniju brezplačno odobril dvorano ter lože in zaprte sedeže, ki so jih običajno prepuščali impresarijem. V uradnem aktu, ki odobrava podelitev gledališča, sicer ni govora o podpori v obliki prostovoljnih prispevkov, vendar je iz kasnejšega gradiva razvidno, da so se naknadno pogodili še za subskripcijo, ki pa je bila – kot navadno neizdatna.<sup>12</sup>

Ne dolgo zatem, ko se je na pogajanjih v Ljubljani mudil Francesco Burlini, je 29. marca 1850 prispel za njim njegov brat Carlo in predložil v nemškem jeziku natisnjen seznam osebja in repertoarja,<sup>13</sup> nakar so se 4. aprila pričele predstave z *Donizettijevo Gemma di Vergy*, ki sta ji kasneje sledili še *Verijevi I due Foscari* in *Ernani*.

Vsekakor je po svoje zanimivo dejstvo, da *I due Foscari*, prva Verdijeva opera, s katero se je seznanila ljubljanska publika, ni bila niti tedaj niti pozneje v svetu posebno priljubljena in se po uspehu ni mogla meriti z nekaterimi drugimi deli iz skladateljeve zgodnje ustvarjalnosti. Tej operi sicer ne gre odrekati pomena v Verdijevem razvoju, kot celota pa je manj zadovoljiva, čeprav vsebuje vrsto mest, ki zaslužijo vse občudovanje.

Libreto, ki ga je napisal F. Piave po nepomembni Byronovi drami *The Two Foscari*, precej verno sledi originalu. Pomanjkljivosti, ki jih kaže, pa izhajajo iz neprimerne zgoščitve, kar je stalna Piavejeva napaka. Zato je vrsta dogodkov premalo utemeljenih oziroma verodostojnih. Vendar je bil mračni sužet, ki je vzlet iz beneške zgodovine 15. stoletja, za tedanje italijansko gledališče nekaj nenavadnega.

Kot ugotavlja Gerigk,<sup>14</sup> pomeni partitura te opere poglobitev Verdijevega kompozicijskega načina, kar se kaže v uporabljanju karakterističnih tem kakor tudi v večji koncentriranosti recitativa in svobodnejšem oblikovanju prizora. Če najdemo v malo starejšem *Ernani* le eno karakteristično temo, jih je tu kar več. Vse te pa povezuje skladatelj z nastopajočimi osebami in njihovimi dejanji. V tej zvezi je omeniti, da glede vrednosti teh tem v muzikološki literaturi ne vlada enotno mišljenje. Medtem ko npr. Gerigk hvali njihov ustrezen izraz, pa sodi Hussey, da zdaj Verdi še ni dosegel tiste

<sup>10</sup> Illyrisches Blatt 1846, št. 88.

<sup>11</sup> Prim. gledališke sporede za 1846/47; Illyrisches Blatt 1847, št. 6.

<sup>12</sup> Stanovski arhiv, fasc. 5–10, 1850, št. 97; 1851, št. 35.

<sup>13</sup> Stanovski arhiv, fasc. 5–10, 1850, št. 116; Laibacher Zeitung 1850, št. 75.

<sup>14</sup> H. Gerigk, G. Verdi, Potsdam 1932, str. 40–42.

razvojne stopnje, da bi mogel ustvariti melodije z zadostno individualnostjo, ki bi karakterizirale protagonistice drame.<sup>15</sup> V bistvu isto mišljenje zastopa tudi Toye, ko pravi, da te teme nimajo nikakršne svojevrstne karakterističnosti.<sup>16</sup> Vendar se zdi za tisti dve, ki ju citira v svoji monografiji Gerigk, izrečena hvala tega avtorja utemeljena. Seveda je razumljivo, da je Verdi tu še dosti napredoval, tako da je znal pozneje s karakterističnimi temami še prepričljiveje učinkovati.<sup>17</sup>

Opera *I due Foscari* je bila prvič uprizorjena leta 1844 v Rimu, potem pa so sledile v italijanščini še izvedbe: leta 1845 na Dunaju, leta 1846 v Parizu in leta 1847 v Peterburgu.<sup>18</sup> Kot je zabeleženo v Blaznikovi delovni knjigi, je bila ljubljanska premiera tega dela 12. aprila 1850.

Kritiko prve Verdijeve uprizoritve v Ljubljani je napisal dr. Vincenc Klun. Ta je v tistih letih pisal resne recenzije za operne in dramske predstave, ki kažejo njegovo široko kulturno razgledanost. Ker je promoviral v Padovi in živel dlje časa v Benetkah,<sup>19</sup> je dobro poznal italijansko opero. Zato se zdi tudi verjetno, da je poznal Verdijevo operno tvornost že prej, kot je ta dosegla ljubljanski oder. To dá slutiti tudi njegova avtoritativna sodba o Verdiju, ki jo je postavil na čelo svojega poročila.<sup>20</sup> Zlasti važno je, da je doumel veličino tega skladatelja. Dr. Klun je med drugim zapisal: »četudi ni mogoče skriti, da Verdijeve partiture niso brez reminiscenc, da so marsikatera mesta preveč hrupna in nakopičeno instrumentirana, pa imajo njegove skladbe toliko globoko občutenega, toliko pretresljivo lepega, da se prav nič ne pomišljamo postaviti Verdija med živečimi italijanskimi skladatelji brezpogojno na prvo mesto ...« Potem, ko se je Klun odločno izrekel za Verdijevo umetnost in jo vzel v zaščito pred pravovernimi nemškimi umetnostnimi sodniki, je še podal kratek prikaz opere, s katerim je združil tudi oceno same izvedbe. Njegov prikaz je sicer predvsem deskriptiven, vendar kaže dosti razumevanja za to delo. Omembe vredno je, da je recenzent zapazil Verdijevo tehniko karakterističnih tem.

Iz Klunovega poročila razberemo tudi, da je bila prva ljubljanska uprizoritev Verdija ne glede na nekatere pomanjkljivosti prav izvrstna. Vse kaže, da je opera *I due Foscari* ljubljancem ugajala, saj je na koncu omenjeno, da je bila dvorana pri vseh predstavah močno obiskana, medtem ko je bil obisk opere *Gemma di Vergy*, šibkejšega produkta Donizettijeve muze, slab.

Po tej zelo uspeli izvedbi opere *I due Foscari* je prinesel spored Burlinijeve družbe 23. aprila 1850 še Verdijevega *Ernanija*.<sup>21</sup> Žal se tokrat velika pričakovanja, ki jih je imela publika do te opere, niso mogla izpolniti, ker je izvedba po preciznosti daleč zaostajala za izvedbo prejšnjih dveh oper.<sup>22</sup> Temu je bil kriv v prvi vrsti dirigent Ghislanzoni, ki si je dovolil samovoljnosti glede tempa, kar seveda vodi do popačenja karakterja glasbe. Razen tega je bil prešibak tudi zbor. Ne glede na to pa je bil obisk te predstave zelo dober. Dr. Klun je tudi tokrat povezal oceno izvedbe s prikazom same

<sup>15</sup> D. Hussey, *Verdi*, New York 1949, str. 41.

<sup>16</sup> F. Toye, *G. Verdi*, New York 1959, str. 247.

<sup>17</sup> Prim. še C. Osborne, *The Complete Operas of Verdi*, London 1973, str. 93–104; *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, VI, München-Zürich 1997, str. 401–403.

<sup>18</sup> A. Loewenberg, *ib.*, str. 427.

<sup>19</sup> Slovenski biografski leksikon, Ljubljana 1925–1932, str. 466.

<sup>20</sup> *Laibacher Zeitung* 1850, št. 88.

<sup>21</sup> Prim. Blaznikovo Delovno knjigo za 1850.

<sup>22</sup> *Laibacher Zeitung* 1850, št. 101.

opere, ki je zelo obsežen in izčrpen in še bolj dokazuje, da je bil pisec glasbeno dobro podkovan. Seveda je kritik pretiraval, če je v svojem navdušenju označil Ernanija kot daleč najboljšo Verdijevo delo. Ta trditev bi utegnila biti relativno pravilna le, če se nanaša na Verdijeva dela, ki jih je dr. Klun doslej poznal.

Z opero Ernani, ki je doživela svojo prvo izvedbo v Benetkah leta 1844, je Verdi dosegel še večji uspeh kot z nekoliko starejšim Nabuccom. In bolj kot katero drugo od Verdijevih zgodnjih del, je prav Ernani prispeval k afirmaciji mladega mojstra širom po Evropi.

Že nekaj mesecev po premieri v Benetkah je izvedel to delo na Dunaju Donizetti, nakar sta naslednje leto sledili uprizoritvi v Londonu in Berlinu, leta 1846 pa še izvedbe v Parizu, Budimpešti in Peterburgu.<sup>23</sup>

Čeprav vsebuje partitura »Ernanija« mnogo vrednih mest, pa tudi ta opera kot celota po umetniški tehtnosti ne doseže povsem skladateljevega prvega velikega uspeha Nabucca. Resda tu ne manjka tona revolucionarnega navdušenja, ki se razodeva tako prepričljivo v zboru *Si redesti il Leon da Castiglia*, vseeno pa stopa v ospredje zanimanje za usodo posameznikov. Tako se skladatelj ne more opirati na religijo in politiko, ki bi dala tisto enovitost občutja, ki je za umetnino nepogrešljiva.<sup>24</sup> Tekst, ki ga je napisal po Hugojevi drami *Hernani* F. Piave, je nepregleden. Posamezne situacije so pretirane, a detajli, ki jih je napravil verodostojno, izpuščeni. In tako nič čudnega, če je Hugo protestiral proti popačenju svoje drame.

Sicer pa je Ernani v zgodnji Verdijevi ustvarjalnosti pomemben v kompozicijskem tehničnem pogledu, ker je prvi primer povezovanja teme z določnim dogodkom ali razpoloženjem. To je postopek, ki ga skladatelj še večkrat uporablja v poznejših delih in ki ga seveda ni enačiti z Wagnerjevim leitmotivom, ki temelji na simfoničnem razvijanju tem. V tej operi se namreč motiv, ki je povezan z Ernanijevim rogom, potem ko je bil že naznačen v predigri, pojavi še v drugem in četrtem dejanju.<sup>25</sup>

Zanimanje, ki ga je ljubljansko občinstvo pokazalo za obe Verdijevi operi, kaže, da je tega velikega italijanskega mojstra hitro vzljubilo. Čeprav z zamudo nekaj let, je zdaj tudi Ljubljana vzpostavila stik z njegovo umetnostjo in v naslednjih letih skoro ne mine operna sezona, da ne bi bili uprizorili kakšnega od njegovih del. Pri tem pa je značilno, da so glavni pobudniki uvajanja Verdija v repertoar ljubljanskega gledališča Italijani, ki so skoro ob vsakem svojem nadaljnjem gostovanju predstavili nekaj novega iz njegove bogate ustvarjalnosti. Vzpodbudi italijanskih operistov so sicer kmalu s prvo izvedbo Verdija sledili tudi nemški impresariji, saj je že dobro leto po italijanski prišlo tudi do nemške premiere Ernanija, vendar pa je v nemškem repertoarju teh let večinoma še vedno v ospredju Donizetti.

<sup>23</sup> A. Loewenberg, *ib.*, str. 425–426.

<sup>24</sup> F. Toye, *ib.*, str. 243–244; Gerigk, *ib.* str. 35–38; D. Hussey, *ib.*, str. 36–38.

<sup>25</sup> Prim. še F. Toye, *ib.* str. 243–244; U. Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Kassel-Basel 1991, str. 584–586; *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, VI, str. 398–400.

*Summary***Beginnings of Performing Giuseppe Verdi's Operas in Ljubljana**

At a time when Verdi's works had already an established place on international theatrical repertoires the contacts of Ljubljana audiences with Verdi's Works were still limited to performances of individual items from his operas. The main reason why Ljubljana was lagging behind Europe's major cultural centres in the presentation of Verdi's works was the fact that from 1845 to 1850 no operatic works were performed in Ljubljana at all and Ljubljana audiences had to wait for the first complete presentations of Verdi's works until operatic performances were resumed.

This happened in spring 1850 when the Italian theatrical manager Carlo Burlini came to Ljubljana to organize a series of performances including Verdi's operas *I due Foscari* (12 April) and *Ermani* (23 April). The keen interest displayed by Ljubljana audiences in these operas shows how quickly Verdi had become popular with them. In the subsequent years hardly a season passed without one of his works being produced at the Ljubljana Opera House. Initiative for the introduction of Verdi's works into the repertoire of the Ljubljana Opera House came, however, chiefly from Italian impresarios who used to include at least one of the composer's latest works into their programmes for almost each tour.



---

Danilo Pokorn  
**Goslar Blaž Demšar**

(Prispevek za zgodovino slovenskega glasbilarstva)

---

*Prispevek je posvečen Blažu Demšarju (1903–1981), najboljšemu slovenskemu goslarju. Goslarstvo je kot prvi na Slovenskem povzdignil na raven umetniškega oblikovanja in s svojimi instrumenti dosegel priznanje tudi v tujini.*

*The article is dedicated to Blaž Demšar (1903–1981), the best Slovene violin maker. He was the first in Slovenia who elevated violin making to the level of artistry and also achieved international recognition with his instruments.*

Glasba, najčarobnejša vseh umetnosti, živi v svetu zvoka, zvok pa proizvajajo glasbeni instrumenti. Zato je pomen, ki ga ima glasbilarstvo za glasbeno poustvarjalnost in tudi za glasbeno ustvarjanje sámo, nesporen in velik. Pomembna veja glasbilarstva je goslarstvo, kakor imenujemo izdelovanje, popravljanje in restavriranje godalnih instrumentov in brenkal (ital. *liuteria*, franc. *lutherie*, nem. *Geigenbau*, angl. *violin making*). Vrh je ta dejavnost dosegla v dobi baroka v Italiji, predvsem z instrumenti cremonskih mojstrov iz rodbin Amati, Stradivari, Guarneri in Bergonzi – najslavnejša med njimi sta Antonio Stradivari (1644–1737) in Giuseppe Guarneri del Gesù (1698–1744), toda odlični goslarji so takrat delovali tudi drugod v Italiji, med njimi Giovanni Maggini v Bresciji, člani rodbine Grancino v Milanu, člani rodbine Gagliano v Neaplju, Domenico Montagnana, znan zlasti po svojih violončelih, v Benetkah, člani rodbine Guadagnini v Piacenzi, Milanu in Torinu. Od goslarjev zunaj italijanskih meja sta na najbolj reprezentativnem mestu Tirolec Jakob Stainer (ok. 1617–1683) in Nicolas Lupot (1758–1824), član goslarske rodbine iz Mirecourta, včasih imenovan »francoski Stradivari«. Seveda so to samo nekatera od znamenitih goslarskih imen. Spomina vrednih graditeljev godalnih instrumentov je veliko, *Dictionnaire Universel des Luthiers*, katerega prvi zvezek je izšel leta 1979 v Bruslju, jih navaja okrog osemnajst tisoč.

Goslarstvo je plemenita obrt, občutljiva in zahtevna, neredko dedna v rodbini. Lahko postane pravo umetniško delo, če v goslarju žari iskra, ki iz obrtnika naredi umetnika, lahko pa tudi preide v industrijsko serijsko proizvodnjo in mehanizacijo

dela. Goslarjeva naloga je, da izdelava instrument, ki je lep kot predmet in ima, kar je seveda bistveno, lep, nežen, vendar poln in dovolj prodoren ton. Kaj odloča o tonu instrumenta in njegovi kvaliteti, je vprašanje, ki nanj vse do danes ni povsem jasnega in zanesljivega odgovora, čeprav je na splošno mogoče reči, da je odvisen od kakovosti materiala, to je lesa, od kakovosti konstrukcije in kakovosti izdelave. Kako pomembne so pri tem podrobnosti, je razvidno iz tega, da npr. premik duše violine (to je drobna paličica iz smrekovega lesa, ki pod desno nožico kobilice spaja pokrov violine z njenim dnom in nanj prenaša tresljaje) samo za desetinko milimetra stran od idealnega mesta instrumentu opazno spremeni ton.<sup>1</sup> Razen tega so godala predmeti, ki živijo svoje lastno, za nas še vedno tudi nekoliko skrivnostno življenje. Živijo desetletja in stoletja, njihov ton z leti zori in dozori ter postane, če je bil že spočetka dober, s časom praviloma še boljši. Toda zgodi se lahko tudi nasprotno. Stari italijanski instrumenti so prav zaradi svojega tona, gotovo pa tudi zaradi zvencevih imen mojstrov, ki so jih naredili, zelo iskani in dosegajo izredno visoke cene.

Goslarstvo na Slovenskem še ni raziskano v celoti, poznamo ga v drobcih. Najstarejši instrumenti, mnogi pa tudi še pozneje vse do našega časa, so bili prineseni k nam iz tujine. Domače goslarstvo je raslo iz potreb glasbenega življenja, spodbude mu je dajalo muziciranje na cerkvenih korih, v plemiških salonih, meščanskih hišah, filharmoničnih združenjih, seveda tudi glasbeno šolstvo. Prvi znani goslar v Ljubljani je deloval konec 17. stoletja,<sup>2</sup> se pravi v času, ko je v patricijih kranjske prestolnice dozorevala zamisel o *Academii Philharmonicorum Labacensium*. Njegovega imena ne vemo, vemo le, da je delal in popravljal lutnje. Prvi imenom znani slovenski goslarji so iz druge polovice 18. stoletja in Italiji najbližjega dela Slovenije. To so Gabrijel Lukas, v Italiji izučeni Idričan, ki je deloval v osemdesetih letih 18. stoletja in se vzoroval po cremonskem mojstru Nicolu Amatiju, Matija Lukežič, prav tako Idričan, verjetno Lukasov učenec, in Anton Pelicon, ta je bil doma iz kraja Gabrje pri Sovodnjah, delavnico pa je imel v Gorici; njegovo delo so nadaljevali štirje sinovi. Že v 19. stoletje sodita tržaška mojstra Ivan Dolenc in njegov sin Josip Dolenc. V tristo letih se je v raznih slovenskih krajih zvrstilo več deset goslarjev.<sup>3</sup> Med letoma 1932 in 1941 je pri Državni tehnični srednji šoli v Ljubljani delovala Banovinska šola za glasbila, ustanovili so jo, da bi izobraževala mlade goslarje in zavrta izvoz resonančnega lesa iz slovenskih gozdov v goslarske delavnice na Češkem in Saškem. Godalne instrumente, v glavnem violine, so izdelovali tudi nekateri glasbeniki sami, tako Avgust Ivančič, violist v orkestru ljubljanske Opere, Ivan Karel Sancin, nekdanji druga violina znanega Zikovega godalnega kvarteta, pedagog in skladatelj, ki se je med glasbenim študijem v Gradcu učil tudi goslarstva in – rojen v Trstu – svoje instrumente signiral kot *Joannes Karolus Tergestinus*,<sup>4</sup> prof. Maksimilijan Skalar, on je izdelal več kot dvesto violin,<sup>5</sup> violinist in doktor medicine Vladimir Škerlak, v zadnjem času tudi violinist Miroslav

<sup>1</sup> R. Klopčič, *Violina*, Ljubljana 1996, str. 11.

<sup>2</sup> D. Koter, *Pojav in razvoj delavnic glasbil ob glasbenem šolstvu na Slovenskem*, disertacija, 1998, str. 171 (tipkopis v knjižnici Akademije za glasbo v Ljubljani).

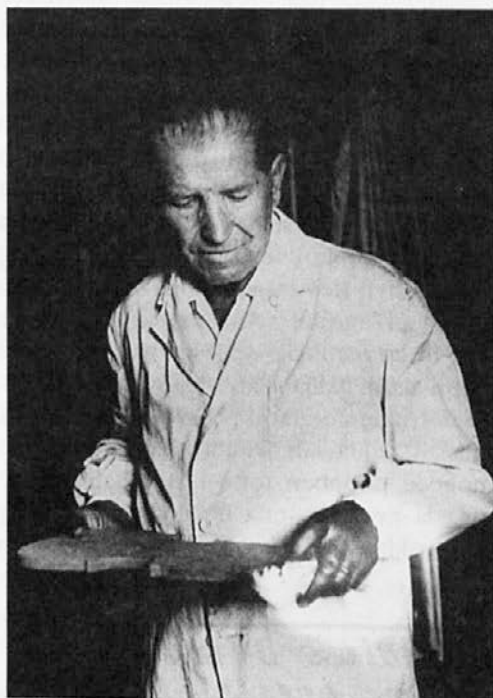
<sup>3</sup> Več o njih članek *Gradjenje umjetničkih muzičkih instrumenata*, *Leksikon jugoslavenske muzike* 1, Zagreb 1984, str. 286.

<sup>4</sup> Ivan Karel Sancin je uvedel v goslarsko delo Jožefa Kantušerja (brata skladatelja Božidarja Kantušerja), ki danes deluje Mittenwaldu kot visoko cenjen nemški goslarski mojster Josef Kantuscher. Njegovi instrumenti so iskani in dragi.

<sup>5</sup> Rekonstruirano goslarsko delavnico Maksimilijana Skalarja hrani v svoji zbirki glasbil Pokrajinski muzej na Ptuju.

Kalaš. Omeniti je treba še dva moža, ki sta se, vsak na svoj način, dotaknila goslarskega dela, čeprav nista niti glasbenika niti goslarja. To sta znameniti fizik slovenskega rodu Jožef Stefan in umetniški oblikovalec mednarodne veljave Oskar Kogoj. Jožef Stefan je na mednarodni glasbeni razstavi leta 1892 na Dunaju dal pokazati violino, ki jo je izdelal. Verjetno ga je kot znanstvenika, ki je raziskoval tudi na področju akustike, zanimala problematika violinskega tona.<sup>6</sup> Oskar Kogoj je v sodelovanju z goslarjem Vilimom Demšarjem prispeval gradnji violin nekaj oblikovnih novosti, ki so deloma zgolj estetske narave, a deloma vplivajo tudi na kakovost tona.

Najpomembnejši slovenski goslar doslej je Blaž Demšar. S svojim delom ni le prispeval k razvoju godalne igre pri nas, ampak je kot prvi na Slovenskem povzdignil goslarstvo na raven umetniškega oblikovanja in s svojimi instrumenti dosegel priznanje tudi v mednarodnem svetu. Po izobrazbi je bil mizar, kot goslar pa samouk, ki je poznal dosegljivo strokovno literaturo, tudi sam, kot kažejo ohranjeni zapiski, veliko in izvirno razmišljal o raznih vprašanih gradnje godal in z izredno vztrajnostjo iskal najboljše rešitve. Poznavalci pri njegovih instrumentih cenijo skrbno izbran les, lep in kakovosten lak, nasploh zelo skrbno izdelavo, lep, topel in na vseh štirih strunah izenačen ton, tudi pravilno in moderni violinski tehniki ustrezno menzuro.<sup>7</sup> Seveda pa so njegovi instrumenti razmeroma mladi, še v razvoju in končno oceno o njih bo dal čas. Opus, ki ga je v dobrega pol stoletja ustvaril Blaž Demšar, je zelo velik, kajti



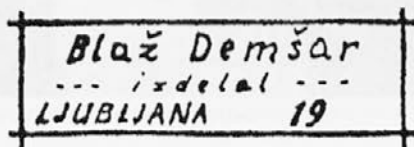
<sup>6</sup> Kot raziskovalec na področju akustike je Jožef Stefan tudi določil hitrost zvoka v plinih in trdnih telesih. Leta 1885 je na Dunaju predsedoval mednarodni konferenci za komorni ton (435 nihajev v sekundi), ki se je nato splošno uveljavil. SBL III, 1960–71, str. 455.

<sup>7</sup> Pismo I. K. Sancina Blažu Demšarju oktobra 1943, v arhivu rodbine Demšar. Vpogled v gradivo tega arhiva mi je ljubeznivo omogočil prof. Vilim Demšar, za kar se mu lepo zahvaljujem.

obsega okrog šeststo instrumentov, ne vštveši pri tem približno sto petdeset poskusnih, s katerimi ni bil zadovoljen in jih je sam uničil, ter številna popravila.<sup>8</sup> Nekdanji študenti glasbe v Ljubljani se mojstra spominjajo kot blagega človeka, ki je imel očetovsko razumevanje z njimi, kadar so s svojimi instrumenti prišli k njemu po pomoč.

Blaž Demšar je bil sodobnik treh odličnih slovenskih violinistov in zaslužnih pedagogov – Karla Rupla, Leona Pfeiferja in Alberta Dermelja. Rodil se je 3. februarja leta 1903 v Selcih nad Škofjo Loko. Ker je bil njegov oče sodar in škafar, je že zgodaj prišel v stik z lesom in spoznal njegove lastnosti. Mizarstva se je izučil v Škofji Loki, nato je iz domačega kraja odšel za zaslužkom, najprej na Jesenice, zatem v Ljubljano, na otok Rab, v Split, v Dubrovnik, naposled se je leta 1926 ustalil v Sarajevu. Tu je začel z izdelovanjem violin. Na to njegovo odločitev so deloma vplivali gmotni razlogi, kot mizar ni imel dovolj dela. Toda bili so še tudi drugačni razlogi. Že v otroških letih je njegovo zanimanje pritegnila učiteljeva violina, čarobna lesena škatlica, na kateri so bile pripete vrvice, ki so pele ... Kot mizarški vajenec v Škofji Loki pa je popravil violino, ki so jo v mojstrovo delavnico prinesle tamkajšnje uršulinke, in bil za svoje delo pohvaljen, kajti instrument je po popravilu zazvenel drugače in lepše kot prej. A blizu mu je bila tudi glasba sama. Naučil se je igrati na violino, imel je svoj jazz ansambel, nekaj let je celo dirigiral moškemu zboru Slovenskega delavsko-kulturnega društva Ivan Cankar v Sarajevu. Korak v goslarstvo pa seveda ni bil lahek. Treba se je bilo učiti in veliko poskušati, večkrat tudi brez uspeha, material je kupoval z denarjem, ki ga je bilo težko prihraniti, kot goslar je bil še neznan. Vendar je vztrajal. Po lastnih zapiskih je že v prvih treh letih izdelal šestdeset violin.

Leta 1938 se je Blaž Demšar vrnil v Slovenijo in se naselil v Ljubljani. Sprva je kot umetni mizar obnavljal kose starinskega pohištva svojemu bratu, trgovcu z antikvitetami, potem pa se je povsem posvetil goslarskemu delu in v svojem majhnem podstrešnem stanovanju na Žabjaku odprl delavnico. Delal je največ violine, tudi, vendar znantno manj, viole in violončele, ne pa kontrabasov. Les za svoje instrumente je kot poznavalec izbiral sam, najbolj je cenil smrekov les z Jelovice ter kraški javor. Sam je les tudi sušil in ga pripravljval za obdelavo (les za godala se suši pet let, razžaganega na kose ustreznih mer je nato treba prilagoditi sobni temperaturi in vlagi, sicer instrument lahko počí). Glede oblike in konstrukcije se je na začetku zgledoval pri Stradivariju, pozneje mimogrede tudi pri starih italijanskih mojstrih Amatiju, Bergonziju in Guadagniniju, toda večinoma je instrumente gradil po svojih lastnih modelih, ki so podobni Stradivarijevim, in v petnajstih velikostih.<sup>9</sup> Neutrudno prizadevanje za kakovosten ton, ki naj bi bil kolikor mogoče podoben tonu starih italijanskih instrumentov, ga je pripeljalo do prepričanja, da kvalitete tona ne določa nobena posamezna sestavina instrumenta, ampak dobro usklajen, harmoničen odnos med njimi. Veliko pozornosti



<sup>8</sup> Podatek prof. Vilima Demšarja.

<sup>9</sup> Deset majhnih violončelov za šolsko rabo je izdelal na prošnjo prof. Frana Staniča, ravnatelja glashbene šole v Ljubljani. Stanič je Demšarja visoko cenil.

in truda je posvetil laku. Pripravljaj ga je sam, nekako do leta 1960 na alkoholni, nato na oljni osnovi. Preizkusil je več načinov lakiranja, od politiranja na začetku prek brizganja do nanašanja laka s čopičem. Lak njegovih instrumentov pred letom 1960 in po njem se sicer nekoliko razlikuje, predvsem glede sijaja, a na splošno je mehak, prozoren, zlatorumene ali kostanjeve barve, včasih tudi oranžen ali rdeč.

Prelomna v goslarstvu Blaža Demšarja je bila glasbena sezona 1961/62. Odlični slovenski violinist Igor Ozim je vse svoje koncerte v njej – v Jugoslaviji, na Švedskem, v Sovjetski zvezi, Angliji in Nemčiji – igral z njegovo violino, čeprav je takrat imel tudi violino Francesca Pressende, vodilnega italijanskega goslarja v 19. stoletju. Kot je povedal Igor Ozim, je instrument povsod žel neverjetne uspehe pri občinstvu in poznavalcih. To je spodbudilo zanimanje za Demšarjevo delo in njegovim instrumentom utrla pot tudi v svet. Država mu je priznala status umetnika. Znana angleška goslarska revija *The Strad* je v februarški številki leta 1968 objavila članek o njegovi leta 1958 narejeni violi, ki jo je kupil prvi violist simfoničnega orkestra v Bournemouthu.<sup>10</sup> Članek je ilustriran s štirimi fotografijami viole, opis instrumenta pa je hkrati tudi odlična ocena Demšarjevega goslarstva. Tu odlomek v slovenskem prevodu:

«Pokrov viole je iz dobro dozorele smreke z ozkimi letnicami, dno iz enega kosa lepo valovite javorovine. Značilnost drzno izrezljanega polža je nenavaden roglast vrh. Lak je svetlo rumeno-oranžen in zelo prozoren. Vložki so kar se da natančno vdeleni, ff odprtine čedno izrezane in položene precej nizko v ploskev. Splošni vtis in umetniška raven se ugodno primerjata z najboljšimi sodobnimi mojstri. Soglašamo s sedanjim lastnikom te viole, gospodom Cedricom Morganom, solistom in prvim violistom v Bournemouth Symphony Orchestra, da je ton topel, izenačen v vseh registrih in da dobro nosi.»<sup>11</sup>

To visoko oceno sta v mednarodnem svetu nekaj let pozneje potrdili še priznanji na tekmovanjih glasbenih instrumentov v Poznanju in Liègeu.

Blaž Demšar se je kljub skromnosti zavedal vrednosti svojega dela in bil nanj ponosen. V pismu sestri je zapisal: «Jaz nisem mogel nič spraviti skupaj, niti poštenega stanovanja nimamo, pa sem vedno delal ... Ostala mi je edino zavest, da sem vseeno nekaj napravil v življenju, kar bo tudi mene preživelo in še marsikakšen človeški rod.» Na instrumente, ki jih je ustvaril, igrajo pri nas in v svetu. Omenjajo ga domače in tuje enciklopedije (slednje včasih z oznako «luthier serbe», kar spričo poznavanja zemljepisa v Zahodni Evropi, kot ga, žal, srečujemo še danes, ni presenetljivo).

Blaž Demšar je umrl 14. decembra 1981. Njegovo delo nadaljuje najstarejši njegovih treh sinov – vsi trije so akademski glasbeniki godalci – Vilim Demšar, profesor violine in mojster goslar.

## Summary

### Violin Maker Blaž Demšar

A Contribution for the History of Making Musical Instruments in Slovenia

The article is dedicated to Blaž Demšar (1903-1981), the best Slovene violin maker. He was the first in Slovenia who elevated violin making to the level of artistry and also achieved international

<sup>10</sup> Pristaniško mesto na južni obali Anglije.

<sup>11</sup> *The Strad*, A Monthly Journal for Professionals and Amateurs of all Stringed Instruments Played with the Bow, London, Vol. LXXVIII, No. 934, str. 374–375, 395.

recognition with his instruments. His opus contains approximately six hundred instruments, mostly violins, but also some violas and cellos. One hundred and fifty experimental instruments, which he had destroyed himself, and numerous instrument repairs are not contained in this number. Characteristic for his work are carefully chosen wood, exact execution, beautiful transparent varnish the color of yellow gold or chestnut, sometimes also orange or red, and a beautiful, warm tone equalized on all four strings. Demšar made his instruments mainly after his own models which were similar to those by Stradivari, and in fifteen different sizes. In the 1961/62 concert season excellent Slovene violinist Igor Ozim performed all of his concerts in Yugoslavia, Sweden, the Soviet Union, in Great Britain and in Germany using one of Demšar's violins; the instrument was extremely well-received by the audiences and experts alike. This led to a heightened interest in Demšar's work and enabled his instruments to achieve international recognition. The *Strad*, an excellent British violin magazine, carried an article on one of Demšar's violas in 1968. The excellent grade the instrument had received in the magazine had been confirmed by two instrument competition awards in Poznań and Liège a few years later. Vilim Demšar, Blaž Demšar's son, carries on his father's work.



---

Marijan Smolik  
**Raziskovanje vsebine slovenskih cerkvenih pesmi**

---

*Spominski prispevek se začneja z razpravami jubilatke, ki so bile spodbuda za lastno raziskovanje, v katerem je bilo mogoče od 1963 do danes objaviti vrsto razprav. Te osvetljujejo razvoj in vsebino slovenskih cerkvenih pesmi, torej pesmi, ki so jih peli v cerkvah med latinskim bogoslužjem in pri ljudskih pobožnostih. Sklepna ugotovitev je, da je še veliko neraziskanega, kar naj spodbudi mlade raziskovalce.*

*In his article dedicated to Dr. Zmaga Kumer the author first focuses on Kumer's treatises which were the incentive for his own research. Since 1963 he has published a number of papers on the development and contents of Slovene hymns, that is the songs which had been sung by churchgoers before and after the mass and during church services in the Latin language. The author concludes his article by saying that there are still numerous undiscovered things awaiting young researchers.*

Z jubilatko sem se »srečal« ob študiju verske vsebine slovenskih srednjeveških cerkvenih pesmi.<sup>1</sup> Njena disertacija<sup>2</sup> je staro božično pesem obravnavala z glasbenega vidika, besedila, ki jih je objavila še v drugi razpravi<sup>3</sup> pa so mi bila spodbuda, da bi pregledal in teološko presodil vse stare slovenske cerkvene pesmi. Stare božične so bile hkrati dediščina ljudske ustvarjalnosti, saj so živele med ljudmi mnogo prej, kot jih je prvi zapisal Trubar v pesmarici.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> M. Smolik, *Odmev verskih resnic in kontroverz v slovenski cerkveni pesmi od začetkov do konca 18. stoletja*. Ljubljana 1963.

<sup>2</sup> Z. Kumer, *Slovenske prireditve srednjeveške božične pesmi -Puer natus in Bethlehem-*. Ljubljana 1958. SAZU - Razred za filološke in literarne vede, *Razprave III*, str. 65–164.

<sup>3</sup> Z. Kumer, *Predreformacijsko izročilo v slovenskih protestantskih pesmaricah in poznejšem razvoju*, v: *Slovenski etnograf* 13/1960, str. 41–64; 14/1961, str. 115–134.

<sup>4</sup> Ta celi Catechismus, eni psalmi. Tübingen 1574 (morda že 1567 v prvi izdaje pesmarice, ki pa ni v celoti ohranjena).

Z. Kumer je kot etnomuzikologinja upoštevala tudi ljudske variante teh pesmi, meni pa je šlo predvsem za njihovo »uporabo« v cerkvi, med takrat latinsko mašo. Prav pri božični pesmi, podobno pa tudi pri nekaterih drugih (velikonočna, Marijine), o katerih je razpravljala Ivan Grafenauer<sup>5</sup> se je pokazalo, da ločitev na ljudske in cerkvene pesmi nima pravega temelja v dejstvu, da ali poznamo avtorja pesmi ali pa je skrit v »ljudstvu«. Bolj je pomembna njena uporaba, ali so jo peli pri cerkvenih obredih, ali pa samo v domači, hišni rabi.

»Cerkvenost« kake pesmi je najlažje dokazljiva takrat, kadar je objavljena (sprejeta) v pesmarici, ki jo uporabljajo v cerkvi. Zdaj je to mogoče dovolj nedvoumno razlikovati, v srednjem veku pa ne, saj še ni bilo uradnih navodil in pesmaric za katoliško bogoslužje. Šele v 16. stoletju so se najprej v Nemčiji pri protestantih in med Češkimi brati, pozneje tudi v Sloveniji pojavile tiskane pesmarice, v Nemčiji dovolj kmalu tudi katoliške. Pri nas prizadevanje škofa Tomafa Hrena v začetku 17. stoletja še ni obrodilo pravih sadov, konec stoletja pa so začeli tiskati cerkvene pesmi kot del uradnega mašnega lekcionarja, knjige beril in evangelijev.<sup>6</sup> Pri pesmih seveda niso navajali avtorjev, primerjava teh pesmi s protestantskimi pa razodeva, da so nekatere, ki jim je Trubar dal oznako »stare«, res še srednjeveške, ljudske.

Ker je moja raziskava, časovno omejena z letom 1800, zelo narastla, sem takrat moral povsem opustiti ugotavljanje, koliko so bile v tem času zapisane in takrat tiskane cerkvene pesmi pozneje še žive in so jih zapisali (registrirali) raziskovalci ljudskih pesmi ter so zbrane v Štrekljevi zbirki.<sup>7</sup> Za nekatere sem mogel ugotoviti samo to, če je bila katera od njih v cerkveni rabi še v poznejših stoletjih. Takih pesmi je bilo zelo malo, ker so zlasti v 19. in v 20. stoletju skoraj povsem izginile iz pesmaric. Anton Martin Slomšek je sredi 19. stoletja to obžaloval in je zato v pesmarici celjskega lekcionarja objavljenih precej starih pesmi.<sup>8</sup>

Nimam namena na tem mestu nadaljevati z razpravami te vrste, opozorim pa lahko na nekatere vsebinske raziskave slovenskih cerkvenih pesmi, ki so manj splošno znane. Sedanji stiški opat dr. Anton Nadrah je 1968 v svoji teološki disertaciji vsebinsko pregledal pesmi takratne cerkvene pesmarice. Razprava v celoti ni bila natisnjena (dostopna je v arhivu knjižnice teološke fakultete), koristen pa je pregled vse razprave in seznam vseh pesmi v tiskani izdaji.<sup>9</sup> Na nekaterih simpozijih sem mogel podrobneje prikazati vsebino starih pesmi, zlasti tudi protestantskih.<sup>10</sup> Nekakšno bilanco opravljenega in še potrebnega dela sem objavil leta 1993.<sup>11</sup> Mednarodno javnost sem opozo-

<sup>5</sup> I. Grafenauer, Najstarejši slovenski »Kirieielejsoni«, v: Glasnik muzejskega društva za Slovenijo 23/1942, str. 63–73; isti, »Ta stara velikonočna pejsen« in še kaj, v: Čas 36/1942, str. 89–138; isti: O srednjeveški slovenski Marijini litanjski pesmi. SAZU filozofsko-filološko-historični razred. Razprave II/1944, str. 213–236. Takrat je bil objavljen samo glavni del razprave, ki je v celoti še vedno dostopna samo v tipkopisu.

<sup>6</sup> M. Smolik, Lekcionar - slovenska cerkvena pesmarica, v: Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, Ljubljana 1989, str. 99–108; isti: Lekcionar, v: Enciklopedija Slovenije 6, Ljubljana 1992, 121–122.

<sup>7</sup> K. Štrekelj, Slovenske narodne pesmi I–IV, Ljubljana 1895–1923.

<sup>8</sup> M. Smolik, Slomškova skrb za cerkveno ljudsko pesem, v: Cerkvni glasbenik 75/1982, str. 104–107.

<sup>9</sup> A. Nadrah, Cerkevne ljudske pesmi v liturgiji. Ozananjevalno-liturgična vrednost Cerkevne ljudske pesmarice iz leta 1961. Ljubljana 1969.

<sup>10</sup> M. Smolik, Psalmične pesmi v pesmaricah 16. stoletja v: 16. stoletje, Zbornik Filozofske fakultete, Ljubljana 1986, str. 581–594; isti: Trubarjeve katekizemske pesmi, v: Cerkvni glasbenik 79/1986, str. 38–45 (v isti številki so prispevki še drugih avtorjev o Trubarjevi pesmarici); isti: Luthers Kirchenlieder in Trubar's Gesangbüchern - Ein Leben zwischen Laibach und Tübingen, v: Primus Truber und seine Zeit, München 1995; str. 278–288.

<sup>11</sup> M. Smolik, Raziskovanje slovenske protestantske pesmarice, v: Bogoslovni vestnik 53/1993, str. 75–85.

ril na stare Marijine pesmi na mariološkem kongresu v Rimu,<sup>12</sup> na pesmi o Kristusu pa v Zagrebu.<sup>13</sup>

V moji disertaciji samo omenjenega hrvaškega protestantskega pesnika (pesmaričarja) Gregorja Mekinića sva z zgodovinarjem Ivanom Škafarjem, predstavila najprej doma,<sup>14</sup> nato še Hrvatom.<sup>15</sup> Ker sta njegovi pesmarici menda unikatno ohranjeni v ljubljanski Semeniški knjižnici, so ju v Zagrebu ponatisnili in komentirali.<sup>16</sup>

Kako so naše najstarejše cerkvene pesmi še žive med Slovenci na zahodnem obrobju, sem predstavil v Goriškem letniku 1982.<sup>17</sup> Koliko dela še čaka raziskovalce, smo zaslutili ob simpoziju o pesniku Leopoldu Volkmerju,<sup>18</sup> pa je takih »neobdelanih« avtorjev še cela vrsta!

Ob tej priložnosti lahko opozorim tudi na dve novejši, še ne objavljeni raziskavi s podobno tematiko. Diplomaska naloga Marijana Gerdeja na Teološki fakulteti 1995 posega v vsebino pravih ljudskih pesmi;<sup>19</sup> druga pa je nemško pisano doktorsko delo dr. Štefana Ferenčaka, ki ga je 1993 obranil na dunajski univerzi.<sup>20</sup> Tudi v Dajnkovem zborniku je vsaj nekaj o njegovih pesmih<sup>21</sup> krajši prispevki pa so seveda tudi v ustreznih geslih Enciklopedije Slovenije, kamor gremo iskat prvo informacijo.<sup>22</sup>

## Summary

### Contents Research of Slovene Hymns

Initiated by Zmaga Kumer's ethnomusicological research of certain old Slovene hymns the author became interested in the research of the contents of the entire repertory of these songs before the end of the 18<sup>th</sup> century. Analyzing Protestant hymnals and taking consideration of conclusions by Z. Kumer and I. Grafenauer he tried to ascertain which songs might be of medieval origin and how they have been preserved - at least in certain areas - also in the centuries afterwards. Illustrated by individual examples he has conveyed his conclusions since 1963 on conferences, in

<sup>12</sup> M. Smolik, *Marienlob in den ältesten Kirchenliedern der Slowenen*, v: *De cultu Mariano saeculis XII–XV*, Vol. 2, Romae 1981, str. 231–242.

<sup>13</sup> M. Smolik, *Kristus Odrašenik v starejši slovenski cerkveni pesmi*, v: *Isus Krist, jedini spasilj*, Zagreb 1984, str. 37–49.

<sup>14</sup> M. Smolik, *Grgur Mekinić in njegovi pesmarici 1609 in 1611*, v: *Časopis za zgodovino in narodopisje N.V.* 5/1969, str. 246–272; I. Škafar, *Grgur Mekinić Pythiraeus*, hrvatski protestantski pisatelj in začetki slovstva pri Gradiščanskih Hrvatih, prav tam, str. 273–295.

<sup>15</sup> M. Smolik, *Dvije crkvene pjesmarice Grgura Mekinića*, v: *Sveta Cecilija (Zagreb)* 40/1970, str. 41–43, 80–82.

<sup>16</sup> Zagreb 1990 s komentarjem A. Jembriha v hrvaščini in nemščini ter seznamom 65 študij o teh pesmaricah, objavljenih dotlej.

<sup>17</sup> M. Smolik, *Molitvenik in pesmarica za Beneške Slovence*, v: *Goriški letnik* 9/1982, str. 104–107.

<sup>18</sup> Volkmerjev zbornik. Maribor 1998; med številnimi prispevki: M. Smolik, *Leopold Volkmer*, prevajalec obveznih cerkvenih pesmi (na str. 28–34); Z. Zorko, *Leksika v Volkmerjevih pesmih* (str. 45–53).

<sup>19</sup> M. Gerdej, *Odmev moralnih resnic v slovenski narodni pesmi* (na vzorcu ljubezenskih, domovinskih, pivskih, vojaških, lovskih in še nekaterih). Maribor 1995 (dostopna v Knjižnici Teološke fakultete v Ljubljani).

<sup>20</sup> Š. A. Ferenčak, *Lepa si, lepa si, roža Marija / Schön bist du, schön bist du, Rose Maria. Ein Beispiel historischer Volksmusikforschung*. Wien 1993 (tipkopis).

<sup>21</sup> Dajnkov zbornik in berilo. Maribor 1998.

<sup>22</sup> Npr. M. Smolik, *Cerkvena pesem*, *Enciklopedija Slovenije* 2 (1988), 47; isti: *Marijino češčenje*, *ES* 6 (1992), str. 416; isti in E. Škulj; *Pesmarica*, *ES* 8 (1994), str. 312–314; J. Rajhman, *Protestantska književnost*, *ES* 9 (1995), str. 388–390.

anthologies and periodicals. He has also presented his discovery of two uniquely preserved Croatian hymnals by Gregor Mekinič (1609 and 1611) at the Ljubljana Theological Library to Croats who published a reprint of both, together with an extensive commentary. The author's work is carried on by younger colleagues with whom he has been able to cooperate at the conference on Leopold Volkmer and in the course of working on individual entries for Slovene Encyclopaedia.

---

Štefan Alojzij Ferencak  
**Salezijanske cerkvene pesmarice**

*Oratorij brez glasbe je telo brez duše.<sup>1</sup>*  
(Janez Bosko)

---

*Slovenski salezijanci so od 1930 do srede 70-tih let pripravili in izdali vsaj 10 izdaj besedil cerkvenih pesmi, ki so se kmalu razširile po vsej Sloveniji. V času od 1935 do 1980 pa so poleg več razmnoženih zbrali, priredili in izdali še 22 tiskanih zbirk cerkvenih pesmi z notami.*

*Between 1930 and mid-1970's Slovene Salesians prepared and published at least ten publications of church hymnal texts which soon spread throughout Slovenia. Aside from these publications and xeroxed material Salesians also collected and published 22 printed collections of hymnals with notes in the period from 1935 to 1980.*

Eno temeljnih načel don Boskovega<sup>2</sup> preventivnega vzgojnega sistema je koristna izraba prostega časa. Temu je poleg odrske igre in športa služila tudi glasba. Še več. Bil je prepričan, da je glasba za mladino zelo pomembno vzgojno sredstvo.<sup>3</sup> Pesem in glasba namreč ustvarjata ozračje veselja, upoštevanje ritma in sozvočja pa nevsiljivo vzgaja, še zlasti pri skupinskem muziciranju. Brez glasbe končno ni ne svetnih ne cerkvenih slovesnosti. Že prva don Boskova srečanja s fanti (po 8. decembru 1841) so prepletena s petjem. In po nekaj mesecih dela s fanti je ugotovil: »Od tedaj sem se zavedal, da bi bili praznični shodi brez širjenja pesmaric in razvedrilnega branja kakor telo brez duha. Na svečnico (2. februarja 1842) [...] sem imel že kakih dvajset dečkov, s katerimi smo mogli prvič peti *Hvalite Marijo, o verni jeziki.*«<sup>4</sup> Dokler ni

---

<sup>1</sup> «Un oratorio senza musica e un corpo senz'anima» (Lemoyne Giovanni Batt., *Memorie biografiche di Don Giovanni Bosco*, Volume V. S. Benigno Canavese 1905, str. 347).

<sup>2</sup> Giovanni Bosco, 1815–1888, duhovnik, vzgojitelj in ustanovitelj salezijancev, Hčera Marije Pomočnice in Združenja salezijanskih sodelavcev.

<sup>3</sup> Prim. Lemoyne Giovanni Batt., *Memorie biografiche di Don Giovanni Bosco*, Volume IV. S. Benigno Canavese 1904, str. 549 in Vol. XI, str. 284.

<sup>4</sup> Giovanni Bosco, *Memorie dell'Oratorio di S. Francesco di Sales dal 1815 al 1855*. Libreria Ateneo Salesiano, Roma 1992, str. 107. – Omenjena pesem je znana tudi pri nas (glej npr.: Anton Lesar, *Moj angel varuh ...*, Ljubljana 1865, str. 418–420).

imel na voljo glasbeno izobraženih sodelavcev, je don Bosko sam poučeval petje in inštrumente.

Po zgledu svojega redovnega ustanovitelja so salezijanci, že takoj po prihodu na Rakovnik, leta 1901, zavzeto gojili petje in glasbo.<sup>5</sup> Po letu 1930 pa so začeli izdajati tudi cerkvene pesmarice. Izšlo je lepo število pesmaric samo z besedili, kakor tudi pesmaric z notami za ljudsko petje, mladinske, moške in mešane zборе.

Pričujoči prispevek je močno skrajšan prikaz cerkvenih pesmaric, ki so jih pripravili in izdali slovenski salezijanci. Obširnejša predstavitev bo izšla v publikaciji ob stoletnici prihoda don Boskovih salezijancev v Slovenijo (2001).

## Pesmarice z besedili

1. **Dodatek k pesmarici »POJTE«** [Gržinčič Jerko], Ljubljana-Rakovnik 1930.<sup>6</sup> – Kot **Dodatek** k pesmarici je avtor, najverjetneje Gržinčič<sup>7</sup> v nepaginiranem, s sponkama spetem zvežčku z mehкими platnicami, 14,5 x 9 cm, zbral 57 dodatnih pesemskih besedil z nadaljevalnimi številkami od 191 do 247. Pesmim, z drugačno razvrstitvijo skupin kot v *Pojte*, je brez zaporedne številke dodal slovensko besedilo božične devetdnevnice. – Gržinčičev **Dodatek** nima kazala, pa tudi zaporedje pesmi posameznih skupin ni po abecednem redu začetkov. Besedila so iz različnih virov. Večina pesmi je po številu kitic in besedilu ista kot v 9. izdaji *Venca*.

2. **Pesmi za cerkveno ljudsko petje**. Zbral dr. J. G. [= Jerko Gržinčič], »Salezijanski mladinski dom Radna, p. Boštanj ob Savi«. – Najbrž je zbirka izšla leta 1933. Za verjetno letnico izida govori datum imprimaturja, 7. december 1932. Kratice »zbiratelj« pa nedvomno povejo, da je avtor zbirke salezijanec Jerko Gržinčič.<sup>8</sup> S sponkama speti zvežček z mehкими platnicami, 12,5 x 9 cm, ima 88 oštevilčenih strani. Pesmi z zaporednimi številkami je 137. Temu je dodanih 16 kitic *Križevega pota*, *Lavretanske litanije* brez odpevov in *Mašne molitve*. Na zadnjih 6 straneh je kazalo z abecednim redom pesmi posameznih skupin.

3. **Svete pesmi**. Zbral in uredil dr. J[erko] Gržinčič. Rakovnik-Ljubljana 1935. – Trdo vezana pesmarica, 13 x 9,5 cm, ima 168 oštevilčenih strani. V »Besedi za uvod« zvezimo, da je pesmarica »sestavljena s posebnim ozirom na mladinsko petje po šolah in zavodih. [...] Recitirana maša in drugi dodatki hočejo ustreči mnogim gg. katehetom, ki pospešujejo med mladino liturgično gibanje«. <sup>9</sup> – Pesmarica ima 192 pesmi, ki so razde-

<sup>5</sup> Med pomembnejšimi je salezijanec poljskega rodu Anton Hlond, s skladateljskim psevdonomim Chlondowski, ki je od 1904–1914 deloval na Rakovniku; poleg moškega in deškega zbora je ustanovil in vodil tudi »rakovniško godbo«, ki je v njegovem času štela 30 godbenikov. Njegov bogat skladateljski opus obsega latinska in slovenska besedila.

<sup>6</sup> *Pojte! Zbirka najbolj znanih svetih pesmi za ljudsko petje doma in v cerkvi*. »Bogoljubove« knjižnice 3. zvezek. Izdalo in založilo uredništvo Bogoljuba. V Ljubljani in v Mariboru 1923. – Zbirka ima 190 pesmi in je doživela vsaj dve izdaji, pa čeravno je na naslovni strani ista letnica v obeh izdajah.

<sup>7</sup> Martin Jurčak (\*1907), Gržinčičev sodobnik in zavzeti glasbenik, mi je na vprašanje o Gržinčičevem avtorstvu *Dodatka* odgovoril, da kdo drug ni mogel biti. – Čez dve leti pa je Gržinčič izdal svojo pesmarico.

<sup>8</sup> Jerko Gržinčič, rojen 29. avg. 1905 v Klani, umrl 4. marca 1985 na Črnučah nad Ljubljano, je bil od 1921 do 1959 član Salezijanske družbe; duhovnik 1931; doktorat iz teologije v Rimu 1932; diploma iz matematike in fizike na naravoslovni fakulteti v Lj.; študij glasbe na Pedagoškem odd. drž. konservatorija v Ljubljani je končal 1939. Zapustil je obsežen glasbeni opus cerkvenih in svetnih skladb. Zlasti znana in priljubljena je njegova opereta »Miklavž prihaja«.

<sup>9</sup> Gržinčič Jerko, *Svete pesmi*, Rakovnik-Ljubljana 1935, str. 6.



ljene v 9 skupin. Tem so dodane *Litanije Srca Jezusovega* z 10 odpevi, *Lavretanske litanije* s 25 odpevi, *Božična devetdnevnica*, *Kratke mašne molitve*, *Navodilo za recitirano mašo* ter *Red in pravilo maše*. - Pri urejanju pesmarice je imel avtor v mislih že naslednjo, razširjeno izdajo, zato je med posameznimi skupinami pesmi pustil 35 številk praznih.

4. **Svete pesmi**. Zbral in uredil dr. J[erko] Gržinčič. *Drugi natis*. Rakovnik-Ljubljana 1940. - Trdo vezana pesmarica, 14 x 10 cm, ima 190 + [1] stran. »Beseda za uvod« je nespremenjena. Kljub isti končni številki pesmi pa je pesmarica *Drugega natisa* ne le nekoliko večja, ampak tudi obsežnejša. Večino izpuščenih številk prejšnje izdaje je urednik uporabil za oštevilčenje dodatnih pesemskih besedil; praznih je ostalo le še 7. - V sami pesmarici so pesmi razdeljene v 9 skupin kot v 1. natisu iz leta 1935, kazalo 2. izdaje pa jih ima 14. - *Litanije Srca Jezusovega* imajo 10 istih odpevov, *Lavretanske litanije* pa 40 odpevov (15 več kot v prejšnji izdaji). Številki 227 a *Ps 116* in 228 a *V spravo za bogokletje* sta dodatni. Št. 230 sledijo še *Obhajilne molitve*, ki jih 1. izdaja nima. - Poleg *Božične devetdnevnice* in 50 litanjskih odpevov ima zbirka *Svete pesmi* v 2. natisu 222 pesmi.

5. **Svete pesmi**. Zbral in uredil dr. J[erko] Gržinčič. DRUGI NATIS [Dejansko je to tretji natis!]. Rakovnik-Ljubljana 1940. - Tudi ta izdaja ima trde platnice, 14 x 10 cm, in isto število strani: 190 + [1]. - Vsebina **Svetih pesmi** DRUGEGA NATISA je povsem ista kot v *Drugem natisu*. - Ne le naslovna stran, marveč tudi vse naslednje strani kažejo, da je bila pesmarica od začetka do konca nanovo stavljena. Nikakor ne gre za »Titelblattausgabe«.

6. Še najmanj en »DRUGI NATIS 1940« **Svetih pesmi**, se pravi dejanski **četrti!**, je izšel. Katerega leta, nisem mogel ugotoviti. - Zbirka je bila na novo stavljena, o čemer pričajo številne razlike med izdajama.<sup>10</sup> Sicer pa je število pesmi in molitev kakor tudi njihovo besedilo isto kot v 3. izdaji.

7. **Svete pesmi**. Zbral in uredil dr. Jenko Janez. Izdali župnijski uradi (sic!) Rakovnik in sv. Družina - Moste (sic!). Razmnoženo na Rakovniku [ciklostil]. Rakovnik-Ljubljana 1959. To je torej že **peta** izdaja **Svetih pesmi**. - Pesmarica 14 x 10 cm ima 216 strani. Izdali so jo v platno vezani, s trdimi platnicami ter v kartonirani izdaji. Vseh števil je 205; št. 203 ima 5 odpevov za Litanije Srca Jezusovega brez litanij, št. 204 pa ima 27 odpevov za Litanije Matere Božje, prav tako brez litanij; št. 205 so 3 pesmi za tri dele rožnega venca. - Razdelitev pesmi je nekoliko drugačna od tiste v Gržinčičevih *Sv. pesmih*. - Brez 32 litanjskih odpevov je v pesmarici 205 pesmi. - Avtor sicer v posameznih skupinah začne z abecednim zaporedjem pesmi, proti koncu skupin pa ni več dosleden.

8. **Svete pesmi**. [dejanska **šesta** izdaja **Svetih pesmi!**] Zbrala in uredila Š. A. Ferenčak in dr. J. Jenko. Založil Vinko Furlan, Ljubljana 1967. - Pesmarica 12 x 8,5 cm ima 206 strani. Vseh števil je 214; št. 213 so *Litanije Srca Jezusovega* z molitvama in z 10 odpevi; št. 214 pa *Litanije Matere Božje* z antifonami, molitvami in s 55 odpevi. - S 6

<sup>10</sup> Npr.: manjši tisk, prim. strani: 83 spodaj, 94-95 zgoraj, 177 zgoraj in spodaj, 179 spodaj, 183 spodaj, str. [191] in 191 z različnima okraskoma itd.

rožnovenskimi pesmimi je v zbirki 214 pesmi in 65 litanjskih odpevov. – Pesmi so glede na njihovo vsebino razvrščene v 14 skupin, in sicer po abecednem redu začetkov. – Pesmarica je prirejena po Gržinčičevih »Svetih pesmih« 2. natisa.

9. **Svete pesmi.** IV. izpopolnjena izdaja [dejanska **sedma** izdaja *Svetih pesmi!*]. Zbrala in uredila Š. A. Ferenčak in dr. J. Jenko. Založil Vinko Furlan, Ljubljana 1972. – Kako je prišlo do označbe »IV. izpopolnjena izdaja«, mi ni znano. To ni ne IV.<sup>11</sup> ne »izpopolnjena« izdaja, saj gre za povsem nespremenjeno izdajo iz leta 1967. Žal pa je res, da je ta izdaja »izpopolnjena« s tiskovnimi napakami.<sup>12</sup> – Kolikor mi je znano,<sup>13</sup> je ta izdaja doživela še nekaj povsem nespremenjenih ponatisov.

10. **Pojte Gospodu.** Za mladinske zборе zbral J. M. [= Jurčak Martin]. Izdali župnijski uradi Boštanj, Rakovnik in sv. Družina – Moste (sic!). Razmnoženo na Rakovniku [ciklostil]. Ljubljana – Rakovnik – 1958. – Pesmarica 14 x 10 cm ima 190 + [1] stran. Zadnja pesem ima št. 197, vendar je št. 179 pomotoma dvakrat uporabljena. Zbirka ima tedaj 198 pesmi. – Dobri dve tretjini so pesmi iz zborovske zakladnice in slaba tretjina so cerkvene pesmi za ljudsko petje. Razvrščene so v 8 skupin. Samo v kazalu so pesmi posameznih skupin razvrščene po abecedi začetkov; v pesmarici si sledijo brez abecednega reda.

Za nobeno teh zbirk besedil ni izšla ne dvoglasna ne štiriglasna pesmarica.

### Pesmarice z notami

**Evhariistične, obhajilne in blagoslovne za moški zbor** [Dominik Gnus, sedaj Logar], Mladinski dom [Ljubljana - Kodeljevo], 23. jan. 1935. – Šapirografiran zvezek s 36 nepaginiranimi stranmi, formata 21,6 x 16,8 cm, v katerem je 30<sup>14</sup> pesmi v glavnem domačih skladateljev (14 V. Vodopivca, 4 J. Gržinčiča idr.). Na zadnji strani je kazalo. – Zbirko je avtor pripravil za svoj fantovski zbor na Kodeljevem, ki je štel od 25 do 30 glasov.

**Mladinski cerkveni zbori. I. del.** Zbral in za mladino priredil Fr[anc] P. Mihelčič. Ljubljana 1950. – Šapirografiran zvezek s tršimi platnicami 25,5 x 19 cm. Na 24 nepaginiranih straneh (zadnja je prazna!) je Mihelčič lastnoročno napisal 24 pesmi za dvoglasno petje s spremljavo. Vsebina: 2 vstopni, darovanjška, 10 evhariističnih, 9 Marijinih, 1 v čast Svetemu Duhu in 1 priložnostna. – II. dela te zbirke doslej nisem nikjer zasledil.

<sup>11</sup> Po vsej verjetnosti je založnik Vinko Furlan, ali kak njegov svetovalec, poznal samo eno Gržinčičevo, potem eno Jenkovo in eno Ferenčak-Jenkovo izdajo *Svetih pesmi*, da je novo izdajo označil kot *četrto*. Tudi je mogoče, da so upoštevali zgolj tiskane izdaje, ne pa tudi Jenkove ciklostirane, to pomeni: dve Gržinčičevi in eno Ferenčak-Jenkovo.

<sup>12</sup> Npr.: str. 2 zg.: 1967. nam. 1967.; str. 97, št. 132/2: *usliši vernih nam. ti odpusti*; str. 161: *Litanje nam. Litanije*; str. 168: *Svet Marija nam. Sveta Marija*; str. 200–203 zg.: *staran nam. stran*; str. 200: *jutarinja nam. jutranja*; str. 201: *Odevica nam. O devica in Jezusova nam. Jezusovega ...*

<sup>13</sup> Od leta 1973 sem živel v Avstriji

<sup>14</sup> Zadnja pesem ima sicer št. 29, toda št. 17 je verjetno pomotoma izpuščena, št. 7 in 8 sta pa po dve: 7 in 7a ter 8 in 8A [sic!].

[Janez Jenko, **30 evharističnih**] Zbirka ima na 9 nepaginiranih listih A4-formata, ki so speti s sponkami, 30 oštevilčenih naslovov evharističnih pesmi. Pesmi je zbral, napisal in šapirografiral salezijanski duhovnik Janez Jenko (\*1923). Avtorja zbirke sem odkril po pisavi in zaznamku na zadnji strani spodaj: »10. VII. 1953. / JJ.« – Povedal mi je, da je zbirka nastala iz potrebe, ko je bil zborovodja na Rakovniku, in da ni imela ne naslova ne platnic. – V zbirki je 23 dvoglasnih in 1 troglasna za mladinski (ženski) zbor, 5 za štiriglasni mešani zbor, 1 pa za moški zbor. Poleg 6 skladb F. Ačka, 3 V. Vodopivca, 2 L. Mava in 2 B. Ščekove idr. so tudi 3 skladbe J. Jenka, avtorja zbirke. – Škoda, da zbirke ni pregleдал glasbeni strokovnjak in popravil napake.

**Misijonske pesmi za ljudsko petje in mešani zbor.** Priredil Štefan Zorko.<sup>15</sup> Izdal in razmnožil Vinko Furlan, Ljubljana, Rakovniška 6. – Iz podatkov imprimaturja v kolofonu na zadnji strani zvemo za letnico izdaje – 1961. Na 16 straneh je 15 oštevilčenih pesmi: 6 misijonskih<sup>16</sup>, 4 v čast Svetemu Duhu, 2 postni, 2 parafrazi očenaša in Hladnikova Marija, *skoz življenje*.

**Chlondowski, Cerkevne pesmi.** Priredil J. Urbanek SDB.<sup>17</sup> Notranji naslov: »Dr. Anton Hlond (Chlondowski), Darovanjske, evharistične in Marijine pesmi za mešani zbor. [...] V spomin plodovitemu poljskemu skladatelju in velikemu prijatelju Slovencev.« Ljubljana 1965. Izdal in založil Furlan V[inko]. / Ljubljana, Ob Ljubljanici, 34 (sic!). – Pesem *O Marija, bodi pozdravljena*, str. 22, seveda ni Hlondova. Je pa zanimiva priredba znane hrvaške *Zdravo, Djevo*. – Od 31 pesmi jih je le malo našlo pot v repertoar slovenskih cerkvenih zborov.

### Jurčak-Mihelčičeva zbirka

Franc Pavlanski Mihelčič (1925-1978) in Martin Jurčak (\*1907) sta v letih 1959–1964 izdala 19 zvezkov pesmi za ljudsko in večglasno mladinsko petje. Pesmarice A4-formata so najprej opalografirali, kaj kmalu pa so prešli na ofset. Imajo kartonski ovitek z vsebini ustrezno naslovno sliko in napisom ter zaporedno številko od 1 do 19. Skoraj vse je napisal, večino pa tudi razmnožil Viktor Fabiani. Le *5 Pesmi Srca Jezusovega*, 1. izdajo, in *Božično devetdnevnic*, prav tako 1. izdajo, je opalografiral F. Pintar, Galjevica, Ljubljana; zvezke: *4 Božične*, *6 Marijine in 9 Majniške* so razmnožili na Rakovniku (Janez Avsec). Naslovne strani je oblikoval salezijanski sobrat Ciril Jerič. Pobudo za zbirko je dal in jo tudi začel pripravljati Martin Jurčak, ko je bil župnik na Rakovniku. Imel je dober in številen dekliški zbor.<sup>18</sup> Iz potrebe za ta zbor je zbiral, prirejal, pa tudi skladal. Zbirko sta začela izdajati skupaj, sčasoma pa jo je Jurčak povsem prepustil Mihelčiču.

Zbirka je daleč najobsežnejša zakladnica cerkvenih pesmi za ljudsko in mladinsko petje pri nas. V 19 zvezkih je skoraj 800 pesmi in 112 litanijskih odpevov. Točno število

<sup>15</sup> Štefan Zorko (1915–1988), salezijanski duhovnik, ki je vodil številne ljudske misijone po vsej Sloveniji. Zbirko je pripravil za petje med misijonom.

<sup>16</sup> Iz zbirke: Sicherl Josip, *Reši dušo! Misijonske pesmi (10) za mešani zbor*, Jugoslovanska knjigarna v Ljubljani 1923.

<sup>17</sup> Jože Urbanek (1916–1996), glasbenik, je bil do leta 1969 salezijanski duhovnik.

<sup>18</sup> V zboru so pela dekleta od osnovne šole do univerze. Redno so pele pri pozni nedeljski maši ob 10.30, in sicer dvo-, tro-, pa tudi štiriglasno. Bilo jih tudi do 30. Takratni bogoslovci (1960–65) smo jih imenovali -martinovke- (po zborovodju).

pesmi bo mogoče ugotoviti, ko bo dokončano kazalo po začetkih pesmi in po skladateljih, ki je v pripravi.

Ob vsej pomembnosti in vrednosti zbirke pa ne gre zamolčati pomanjkljivosti: - premalo kritičen izbor zlasti »ljudskih« pesmi;<sup>19</sup> - oštevilčevanje pesmi: a) nedosledno, tj. nekatere zbirke imajo oštevilčene pesmi (*3 Adventne in božične, 12 Blagoslovne, 13 Marijine ...*), druge pa ne (*2 Darovanjske, 5 Pesmi Srca Jezusovega, 8 Velikonočne ...*); b) posamezne zbirke so oštevilčene delno in neustrezno, tj. brez zaporedja (*1 Mašne, 4 Božične, 6 Marijine, 7 Postne, 9 Majniške ...*); c) različni načini oštevilčevanja: kolikor sploh so, so oštevilčeni naslovi pesmi, zvezek *10 Marijine* [2. izdaja] pa ima številke pred notnim sistemom; - nedoslednost pri imenih skladateljev;<sup>20</sup> - podpisovanje novih besedil znanim pesmim;<sup>21</sup> - napake<sup>22</sup> itd. – Največja pomanjkljivost vseh zvezkov pa je pomanjkanje kazal. Zaradi neurejenega zaporedja pesmi, brez upoštevanja abecednih začetkov besedil je iskanje pesmi sila zamudno. To je še posebej oteženo pri 1. izdaji zvezka *7 Postne*, ki povrh tudi paginiran ni.

Zvezki po zaporednih številkah od 1–19 so:

**1. Mašne pesmi za ljudsko in mladinsko petje.** Priredila: Jurčak Martin in Mihelčič Franc. Izdal in razmnožil Fr. Mihelčič, Rakovnik. Brez letnice. – Na 40 oštevilčenih straneh ima zbirka 40 pesmi brez zaporednih številke. – Zakaj imajo štiri pesmi (str. 20, 21, 31, 38) pred naslovi neustrezne zaporedne številke (na str. 20 in 21 celo obakrat 7), nisem mogel ugotoviti. – Večina pesmi je dvoglasnih, pet pa jih je troglasnih. – Poznam samo eno izdajo.

**2. Darovanjske pesmi za ljudsko in mladinsko petje.** Priredila: Jurčak Martin in Mihelčič Franc. Izdal in razmnožil Mihelčič Franc, Rakovnik. Brez letnice. – Na 40 oštevilčenih straneh je 40 neoštevilčenih pesmi. Večina pesmi je dvoglasnih, deset pa troglasnih. – Poznam samo eno izdajo. Različen papir platnic in notranjih listov govori o vsaj enem nespremenjenem **ponatisu**.

**3 Adventne in božične pesmi za ljudsko in dvoglasno mladinsko petje.** Priredil Franc Mihelčič. Izdal in razmnožil Fr. Mihelčič, Rakovniška 6, Ljubljana. Brez letnice. – Na 40 straneh je 40 oštevilčenih pesmi. – Številke 1–16 so adventne, 17–40 pa božične pesmi. Tri so vsaj delno troglasne. – Izšli sta **še dve** skoraj povsem nespremenjeni **izdaji** Vinka Furlana.

**4. Božične pesmi za ljudsko in mladinsko petje.** Priredila Mihelčič Franc in Jurčak Martin. Izdal in opalografiral Mihelčič Franc, Rakovnik. Brez letnice. – Na 40

<sup>19</sup> Npr.: 1/št. 4 *Jezus pomladnih dni* - na znano ljudsko *Mitka v püngradi*; 1/št. 14 *Bog, sprejmi milostljivo, Štajerski napev na Geleite durch die Wellen* oziroma hrv. *O pruži mile ruke*; 1/40 melodična kompilacija itd.

<sup>20</sup> Npr.: 7/str. 8 Fr. Ačko, 7/str. 14 Ačko, 7/str. 27 P. Fr. Ačko, 10/str. 14, 23 Rihar – str. 32, 38 Gr. Rihar; str. 28, 29 Ign. Hladnik – str. 31 Hladnik; ali 5/str. 32 samo Mihelčič ...

<sup>21</sup> Npr.: 1/str. 29 *Tebe molit I.* – na *Verna duša, misli z mano*; 5/str. 34 *Kristus, kralj mladine* – na *Zbudite se, katoličani*; 5/str. 40 *Kristus kralj* – na *Bog, ki vodi svet in čase*; 14/št. 11 *Mučencu* – na *Oj pozdravljen srčno bodi* itd.

<sup>22</sup> Npr.: 1/str. 22 Hayden, 5/str. 10 Angelus Sibelius kot komponist, 1/str. 14 Štajerski napev, 7 [2. in 3. izd.]/str. 25 manjka znani skladatelj A. Hribar ...

straneh je 43 neoštevilčenih<sup>23</sup> pesmi. – Prav tako brez letnice je izšla še **Furlanova izdaja**. – Pesmi v obeh izdajah so iste; v glavnem so dvoglasne; le 5 je troglasnih.

**5. Pesmi Srca Jezusovega za ljudsko in mladinsko petje.** Priredila: Jurčak Martin in Mihelčič Franc. Izdal Mihelčič Franc, Rakovnik / opalografiral Pintar F. Galjevica (sic!). Brez letnice. – Na 32 straneh je 26 neoštevilčenih pesmi in 12 oštevilčenih odpevov pri Litanijah Srca Jezusovega. Pesmi so dvoglasne, razen delnega troglasja na str. 5. – Mihelčič je (1960, datum imprimaturja) izdal še **drugo**, pomnoženo izdajo: na 40 straneh je 34 neoštevilčenih pesmi in 12 oštevilčenih odpevov pri Litanijah Srca Jezusovega. – Izpuščeni sta 2 pesmi 1. izdaje, dodanih pa 10 pesmi Kristusu kralju. – Razen dveh troglasnih so pesmi prirejene za dvoglasno petje. – **Tretjo**, nespremenjeno 2. izdajo je izdal tudi Vinko Furlan.

**6. Marijine pesmi za ljudsko in mladinsko petje.** Priredila: Jurčak Martin in Mihelčič Franc. Izdal in opalografiral Franc Mihelčič, Rakovnik. Brez letnice. – Na 44 straneh je 42 pesmi: 11 jih je neoštevilčenih, 31 pa oštevilčenih (št. 2–80!), vendar brez zaporedja; 5 pesmi je tro-, druge pa so dvoglasne. – V naslednjih izdajah je oštevilčevanje pesmi povsem opuščeno, število strani zmanjšano na standardnih 40, pridana pa imprimatur in točen naslov izdajatelja. – Zbirka je doživela **več izdaj**. **Drugo** je pripravil Mihelčič (1960, datum imprimaturja). Na 40 straneh je 38 neoštevilčenih pesmi. Dodana je I. Hladnika, *Bodi nam pozdravljena*, 5 pesmi<sup>24</sup> 1. izdaje pa je izpuščenih. 5 pesmi je troglasnih, druge so dvoglasne. – Različna kvaliteta papirja izvodov, ki ju imam, kaže, da je **druga izdaja** doživela dva natisa. – **Tretjo**, nespremenjeno 2. izdajo, je izdal Vinko Furlan.

**7. Postne pesmi za dvoglasno mladinsko petje.** Priredila: Jurčak Martin in Mihelčič Franc. Brez letnice in drugih podatkov. – Na 28 nepaginiranih straneh je 28 delno oštevilčenih pesmi (št. 157–167; s št. 167 sta označeni 2 pesmi). Zvezek ima mehek ovitek. – **Druga**, razširjena izdaja ima 40 paginiranih strani in 39 neoštevilčenih pesmi: 6 je troglasnih, druge so dvoglasne. Različna kvaliteta papirja izvodov kaže na ponatis te izdaje. Kartonirani ovitek. – Vinko Furlan je izdajatelj **tretje**, nebstveno spremenjene 2. izdaje.

**8. Velikonočne pesmi za mladinske zборе in ljudsko petje.** Priredila: Jurčak Martin / Mihelčič Franc. – Zbirka je brez imprimaturja, brez izdajatelja in brez letnice izida. – Na 26 + [2] zgoraj paginiranih straneh je 25 delno oštevilčenih pesmi (št. 168–179; št. 179 označuje dve povsem različni pesmi). Pesmi na str. 2, 6–7 in 26 so troglasne, sicer dvoglasne. – **Druga**, razširjena izdaja, prav tako brez kolofona, prinaša na 36 spodaj označenih straneh 35 neoštevilčenih pesmi, kar pomeni 8 strani in 10 pesmi več kot v 1. izdaji. Poleg velikonočnih so v zbirki tudi naslednje pesmi: Rožni venec častitljivi, Križev teden, 2 vnebohodni in 3 binškošne. – Tudi **3. izdaja** velikonočnih pesmi je brez imprimaturja, brez izdajatelja in brez letnice izida. Na 40

<sup>23</sup> Neustrezno oštevilčene pesmi so na str. 3 – št. 134, str. 27 – št. 151, str. 33 – št. 140, str. 37 – št. 145 in str. 39 – št. 148.

<sup>24</sup> Fr. P. Mihelčič, *Med zvezdami*; Lovro Hafner, *Lučke gorjjo*; Al. Mihelčič, *Kako nam ljub je tvoj oltar*; F. Hastings, *Do Marije*; Ljudska, *O Marija, srce sveto*.



spodaj oštevilčenih strah je 40 neoštevilčenih pesmi. Razen 3 troglasnih so pesmi prirejene za dvoglasno petje.

**9. Majniške pesmi za ljudsko in dvoglasno mladinsko petje.** Priredila Jurčak Martin in Mihelčič Franc. Izdal in razmnožil Franc Mihelčič, Rakovnik-Ljubljana 1959. [Prva izdaja.] – Na 44 paginiranih straneh je 44 pesmi: 24 neoštevilčenih, 20 pa neustrezno oštevilčenih (št. 23–81!). – Franc Mihelčič je (1960, imprimatur) pripravil tudi **2. nespremenjeno izdajo**: na 44 paginiranih straneh je 44 neoštevilčenih pesmi. Troglasja ni, *Doneči zvon* R. Gobca pa je štiriglasen. – V tej **drugi** izdaji je več izboljšav: odstranjene so neustrezne številke pesmi, pripisani trije skladatelji,<sup>25</sup> več nedoslednosti oznak skladateljev iz prve izdaje pa je še ostalo.<sup>26</sup> – Zaradi pripisa kolofona sta pesmi *Za Bogom najrajši* (3 sistemi!) in *Z Bogom* (4 sistemi!) zamenjali strani 44 in 42. Pesmi v obeh izdajah so iste. – Vinko Furlan je izdajatelj **tretje**, nespremenjene 2. izdaje.

**10. Marijine pesmi za ljudsko in dvoglasno mladinsko petje.** Priredil Fr. Mihelčič. Izdal in razmnožil Franc Mihelčič, Rakovnik. – Na 40 straneh je 40 neoštevilčenih pesmi. – Razen ene delno troglasne (str. 27) so vse pesmi dvoglasne. – V **2. izdaji** je na 40 straneh 40 pred 1. sistemom oštevilčenih pesmi, ki pa so iste kot v 1. izdaji. Poleg oštevilčenja so pripisana nekatera manjkajoča imena skladateljev.

**11. Pesmi sv. Rešnjemu telesu za ljudsko in dvoglasno mladinsko petje.** Priredil Franc Mihelčič. Izdal in razmnožil Franc Mihelčič, Rakovniška 6, Ljubljana. – Iz podatkov imprimaturja v kolofonu na zadnji strani zveemo za letnico izdaje – 1960. Na 40 straneh je 40 pred naslovom oštevilčenih pesmi. – Nobene troglasne pesmi. – Doslej mi je znana samo ta izdaja.

**12. Blagoslovne pesmi za ljudsko in dvoglasno mladinsko petje.** Priredil Franc Mihelčič. Izdal in razmnožil Franc Mihelčič, Ljubljana, Rakovniška 6. – Iz podatkov imprimaturja v kolofonu zveemo za letnico izdaje – 1960. Na 40 straneh je 40 oštevilčenih naslovov pesmi. – Le refren 19. pesmi je troglasno prirejen. – Naslovna slika te izdaje je ista kot za 11. zvezek: srce, kelih, hostija. – **Druga**, Furlanova izdaja, ima razen kolofona tudi drugačno naslovno stran: monštranco s 4 svečami. – Pesmi in strani pa so iste kot v 1. izdaji.

**13. Marijine pesmi za ljudsko in dvoglasno mladinsko petje.** Priredil Franc Mihelčič. Izdal v samozaložbi Fr. P. Mihelčič, Rakovnik-Ljubljana 1960. – Na 40 straneh je 39 oštevilčenih naslovov pesmi; zadnja številka je sicer 40, toda št. 39 je izpuščena. – Dve pesmi sta prirejeni za troglasno petje. – **2. izdaja**: razen drugačnega napisa na naslovni strani in boljšega papirja je vse isto kot v 1. izdaji.

**14. Svetniške pesmi za ljudsko in dvoglasno mladinsko petje.** Priredil Franc Mihelčič. Izdal in razmnožil Franc Mihelčič, Ljubljana-Rakovnik 1959. – Na 40 straneh je 37 oštevilčenih naslovov pesmi. – Št. 12 ima delno troglasje. – Znana mi je samo ena izdaja.

<sup>25</sup> Str. 18: M. Tomc, str. 27: B. Šček in str. 29: St. Premrl.

<sup>26</sup> Npr.: str. 12 L. Mav – str. 13 Al. Mav; isto na str. 30–31; str. 11 Lovro Hafner – str. 19 L. Hafner; str. 26 Jurčak Martin, str. 4 Aiblinger, str. 5 Vavken – str. 17 A. Vavken itd.



**15. Priložnostne cerkvene pesmi za ljudsko in dvoglasno mladinsko petje.**

Priredil Franc Mihelčič. Izdal in razmnožil Franc Mihelčič, Ljubljana-Rakovnik 1960. – Na 40 straneh je 40 oštevilčenih pesmi. – Priredbe: poleg dvoglasja še delno troglasje (št. 20) in izrazit štiriglasni stavek za mešani zbor (št. 2, 4, 23, 24, 30, 31 [lega!], 33, 36). Doslej sem dobil samo Mihelčičevo izdajo.

**16. Praznik prvega sv. obhajila. Pesmi najmlajših za uporabo pri izvedbi prvoobhajilnega leta.**

Zbral in uredil Franc Mihelčič. Izdal in razmnožil: Franc Mihelčič – Rakovnik. – Na 40 straneh je 45 neoštevilčenih pesmi. Zbirko sta pisala dva pisarja (različna pisava). – Troglasje: str. 23 spodaj, str. 5 pa samo refren, sicer dvoglasje. – **Druga** izdaja: Vse pesmi je pisala ista roka. Skladbe so iste kot v 1. izdaji. – **Tretja** izdaja: Izdal in razmnožil Vinko Furlan. Pesmi so iste kot v 1. in 2. izdaji. Na str. 20 je popravek skladatelja: iz *Ljudski napev v Dr. Janez Jenko*. – Zapis pesmi na str. 18 je iz 1. izdaje (drugačna pisava).

**17. Razne cerkvene pesmi za dvoglasno mladinsko petje z orglami zložil:**

**Stanko Premrl**. Izdal in razmnožil Fr. Mihelčič, Rakovnik-Ljubljana. – Iz podatkov imprimaturja v kolofonu sklepamo na letnico izdaje – 1960. Na 40 straneh je 39 ob naslovu oštevilčenih pesmi; št. 35 A, B, C, Č so štirje *«Lavretanski odpevi»*. – Št. 36 je v celoti, št. 39 pa delno troglasna. – Znana mi je samo ena izdaja.

**18. Mašne in darovanjske pesmi za ljudsko in dvoglasno mladinsko petje.**

Priredil Franc Mihelčič. Izdal v samozaložbi Fr. Mihelčič. – Iz podatkov imprimaturja v kolofonu na zadnji strani zvezo za letnico izdaje – 1962. Na 40 straneh je 40 ob naslovu oštevilčenih pesmi. Troglasja ni. – **Druga** izdaja: Vinko Furlan. Sicer vse isto kot v 1. izdaji.

**19. Odpevi pri lavretanskih litanijah.**

Priredil Franc Mihelčič. Izdal in razmnožil Furlan Vinko, Ljubljana, Ob Ljubljani 34. 1964. – Na 39 straneh je 112 odpevov, na str. 40 pa petkitična ljudska *Rožni venec*. – Zelo verjetno je Furlanova izdaja že **druga**. Prve, Mihelčičeve nisem mogel dobiti.

Brez zaporedne številke je kot najstarejši opalografirani zvezek te zbirke izšla

**Božična devetdnevnica**. Priredil Fr. Mihelčič, harmon. dr. Fr. Kimovec. Ljubljana 1959. Izdal Mihelčič Franc, Rakovniška 6, Ljubljana. Razmnožil Pintar Franc, Galjevica. – Zvezek ima na 12 straneh (str. 11 in 12 nista paginirani) celotno devetdnevnicco s harmoniziranimi melodijami. – **Druga** izdaja: spremembe slike in napisa na naslovni strani, zlasti pa znova napisana zadnja stran s spremembami v naslovu in besedilu *Marijine hvalnice*, pričajo o drugi Mihelčičevi izdaji, kljub povsem enakemu kolofonu. – **Tretja** izdaja: Izdal in razmnožil V[inko] Furlan. Str. 11 je paginirana. Zadnja stran [12] je v primerjavi z 2. Mihelčičevo izdajo nekoliko spremenjena.

Po 9. izpopolnjeni izdaji *Venca*, Maribor 1921, so bile Gržinčičeve in potem Ferencak-Jenkove *Svete pesmi* dobrega pol stoletja po vsej Sloveniji najbolj razširjena in najboljše zbirke cerkvenih pesmaric. – Jurčak-Mihelčičeva zbirka z napevi pa je na področju ljudskega in še zlasti mladinskega cerkvenega petja v minulih 40 letih odigrala izredno pomembno pastoralno vlogo v slovenski Cerkvi in je še danes zelo uporabna, saj česa podobnega nimamo.

Salezijanci po zgledu svojega ustanovnika Janeza Boska vključujejo v vzgojno-izobraževalno delo z mladino tudi glasbo. V liturgično-pastoralnem prizadevanju slovenskih salezijancev za »zavestno, dejavno in plodovito«<sup>27</sup> sodelovanje pri bogoslužju pa ima petje in glasba že od njihovega prihoda v Slovenijo (1901) posebno težo. – V ta namen so od 1930 do srede 70-tih let pripravili in izdali vsaj 10 izdaj besedil cerkvenih pesmi, ki so se kmalu razširile po vsej Sloveniji. – V času od 1935 do 1980 so slovenski salezijanci zbrali, priredili in izdali tudi 22 tiskanih zbirk cerkvenih pesmi z notami. Tri šapirografirane zbirke (Gnus, Mihelčič, Jenko) so imele manjšo naklado in so bile namenjene posameznim zborom. Zlasti 20 tiskanih zvezkov Jurčak-Mihelčičeve zbirke cerkvenih pesmi za ljudsko in večglasno mladinsko petje, z okrog 40 pesmimi v vsakem zvezku (19. zvezek ima 112 litanjskih odpevov), je doživelo več izdaj in ponatisov, nekateri tudi z visoko naklado. Jurčak-Mihelčičeva zbirka je še danes nepogrešljiva pri delu z otroškimi in mladinskimi cerkvenimi zbori.

### *Summary*

#### **Salesian Church Hymnals**

After the example of their founder Janez Bosko Salesians educate the young also through music. In the course of their liturgical and pastoral endeavours for a "willful, active and fruitful" cooperation during the worship of God singing and music have been especially important ever since they had come to Slovenia in 1901. To facilitate this between 1930 and mid-1970's they prepared and published at least ten publications of church hymnal texts which soon spread throughout Slovenia. Salesians also collected and published 22 printed collections of hymnals with notes in the period from 1935 to 1980. Three shapirographed collections (Gnus, Mihelčič, Jenko) had a smaller circulation and were intended for choirs. Some publications, among them especially the twenty printed volumes - each containing approximately 40 hymns (Volume 19 contains 112 litanyc responses) - of the Jurčak-Mihelčič collection of hymnals for folk and polyphonic youth singing were printed and reprinted several times, some of them with a very high circulation number. The Jurčak-Mihelčič collection is still invaluable in working with children's and youth choirs.

<sup>27</sup> Konstitucija o svetem bogoslužju, čl. 11, v: *Koncilski odloki ...*, Nadškofijski ordinariat v Ljubljani, Ljubljana 1980, str. 66.

---

Josef Maria Brožek

**Interaction with Slovenia and Slovenian Culture and Science:  
Folk Music and Other Loves**

---

*Autor, po rodu Čeh, po stroki psiholog, se v prispevku spominja srečanj s slovensko ljudsko pesmijo in stikov s slovenskimi strokovnimi kolegi ter s sodelavci Glasbeno-narodopisnega inštituta.*

*The author, psychologist by profession and of Czech origin, reminisces about his encounters with Slovene folk songs and with colleagues from Slovenia, among them also the employees of the Institute of Ethnomusicology.*

### **The Beginnings**

My personal contacts with Slovenian culture go further back than my memory can reach. I still can sing

Naprej zastava slave,  
na boj junaška kri,  
za blagor očetnjave  
naj puška govori.

This is true, even though for a long time I have not been fully clear of the meaning of all the words. I must have learned the song from my mother, at an early age, spent in the years 1915-1920 as a «refugee» in the far-away Siberia.

I remember, clearly, my Czech mother's singing – to skillful zither accompaniment – other Slavic songs. Her favorite were Slovak folk songs. She used to say: «If there are angels and if they sing, they must sing in Slovak».

The zither was her most precious possession. We took it along when, late in 1915, we were leaving Warsaw (where I lived since 1913) in order to escape the German bombardment of the city. All that we could take along was only what mother was able to carry in her arms. Zither was among our few possessions. We were leaving for the Altai region, North of Mongolia, in the upper reaches of the river Ob where my father, as a possessor

of an Austro-Hungarian passport, was held in an internment camp. In 1917 we were able to move to Central Ural mountains where my father found employment first, in 1916, in a sawmill which supplied materials for a paper mill in the community of Belyj Ključ, on the river Byelaya, and then in a factory manufacturing goods cars, in Ust'katav, in the district (=gubernia-) of Ufa. I remember her singing, vividly.

### **Fleeting Contact with Slovenia**

Our long journey began late in April of 1920 in Vladivostok, ended early in June in the harbor of Trst. The reception was not a friendly one: The stedores refused to unload the ship, arguing that it carried a part of an anti-Communist army.

Finally, matters were settled and we boarded a train for Prague. Our journey led through Ljubljana but it may have been during the night: I have no recall of the passage through Slovenia.

### **Post-World War II Personal Contacts**

I do not recall how, in 1950, I obtained the address of France Marolt, director of Ljubljana's Glasbenonarodopisni Institut.

To my regret, my letter arrived when Marolt was no longer living.

In the history of my interaction with Slovenia critically important was the year 1952, when Božo Škerlj, professor of anthropology and his Czech wife, Ruženka, spent some two months as our guests in St. Paul, Minnesota, in North America's Midwest.

I shared with Božo two interests in which we interacted: professionally, interest in physical anthropology, culturally, interest in Slovenian folk songs. In addition, I admired his skill as a painter and greatly enjoyed two of his pastels: One of them, a Slovenian winter scene, cooled me during warm Minnesota summers; the other one, a picture of the sun-drenched Piran, seen from the Adriatic, kept me warm during Minnesota's long and severe winters.

Božo was a skilfull piano accompanist. In the evenings, after returning from the day's work in the Laboratory of Physiological Hygiene, we rarely missed the opportunity to do some singing of Slovenian folk songs before the supper.

In the summer of 1953, together with my family I was pleased to spend a few days in the company of the Škerlj's on the banks of Bohinjsko jezero (the lake of Bohinj). On the evening of my birthday, I had a unique musical experience: The Škerlj's arranged for a group of neighbors to gather in front of the house in which we stayed and to sing, in traditional Slovenian group fashion, Slovenian folk songs. It was the nicest thing the Škerlj's did for me: Here I heard not songs presented by a professional group and recorded but Slovenian folk songs as sung by the people!

Next day, in company of Ruženka Škerlj and her friend, a young lady, we made an unforgettable journey to the top of the Triglav mountain and stayed over night in a tourist facility. Mrs. Brožek regretted that she had to take care of the children and could not take part in the Triglav adventure.

There are three contributions of Mrs. Škerlj that should not be forgotten: In St. Paul, she was my teacher of Slovenian and I greatly appreciated her culinary skills, including an unforgettable "potica"; in Slovenia, a fabulous joint mushroom hunt.

With Božo I wrote a paper on the development of Czech physical anthropology (Brožek & Škerlj, 1952). He shared, importantly, in a research paper (Škerlj, Brožek, &

Hunt, 1953). Together we wrote a monograph on Somatometric Assessment of Body Composition, published by the Slovenian Academy of Science (Škerlj & Brožek, 1963). Unfortunately, he did not live to see it in print (Brožek, 1963).

At the tenth anniversary of Božo's death, commemorative papers appeared both in the United States (Brožek, 1971) and in Yugoslavia (Brožek 1971/1972).

A comprehensive account of my anthropological studies in Yugoslavia was published in a collection of papers commemorating the premature death of a Slovenian anthropologist, Anton Pogačnik (Brožek 1976).

### **Congresses and Symposia**

Scientific gatherings brought me several times to Slovenia and, more precisely, to Bled and Ljubljana.

#### Bled

In 1954 I participated in a public-health symposium at which I reported on nutritional research carried out in Croatia a year earlier (cf. Brožek, Buzina & Mikič, 1957); one member of the research team (Fedor Mikič) was Slovenian.

In 1971 I took part in the Fourth Congress of Yugoslav Psychologists at which I reported on research carried out on the territory of Yugoslavia (Brožek 1972 a). I was pleased to share the plenary session with Anton Trstenjak, a Slovenian psychologist and personal friend, and Zoran Bujas of Zagreb. In the air one could feel manifest tension between the Serbian and Croatian participants. With sadness I closed my introductory comments by saying that I felt like the "last Y u g o s l a v psychologist".

My report, dedicated to Ljubljana's Mihajlo Rostohar and Beograd' Boris Stevanović, dealt with three topics:

1. Marko Marulić's work on "Psihologia", written around 1510 and subsequently lost in a plague in Split; the topic was discussed, in English, in papers published in the USA (Brožek, 1973 a) and in Italy (Brožek, 1973 b).
2. Mihajlo Rostohar, with focus on the puzzling fact that he did not receive professorship at the newly established university of Ljubljana.

#### Ljubljana

It was a pleasure to participate in the 15<sup>th</sup> Congress of the International Association of Applied Psychology, held in Ljubljana on 2–8 August 1964. It was on this occasion that I met, in person, Mihajlo Rostohar as well as some of the younger Slovenian psychologists, including Prof. Ivan Toličič whose hospitality at the Adriatic we were later privileged to enjoy.

At this point it may be noted that a systematic account of Yugoslav work on history of psychology was presented in a report on Contemporary Historiography of East European Historiography of Psychology (Brožek, 1977).

In 1996 I was invited by the Psychology Department of the University of Ljubljana to participate in a symposium dedicated to the memory of Mihajlo Rostohar. On the second day I presided at the morning and the afternoon session and presented two papers, coauthored with Prof. Jiří Hoskovec of Prague who could not take part in the symposium (Hoskovec & Brožek, in press, and Brožek & Hoskovec, in press). My welcome reward was a bottle of a typical Slovenian red wine, originating from what was Rostohar' vinyard.

The symposium was held on Friday and Saturday. I made arrangements to visit Prof. A. Trstenjak at 10:00 AM on Sunday, before leaving for the airport. In the company of Prof. Vid Pečjak, now retired as Professor of Psychology of the University of Ljubljana. To my disbelief, Prof. Trstenjak was no longer living.

Prof. Hoskovec kindly presented our joint paper on "Rostohar in Prague" (Brožek & Hoskovec, in press) at the Rostohar symposium, held in Brno in October 1998. The symposium's title was "Mihajlo Rostohar (1878-1966) in the tradition of Gestalt and experimental psychology".

### **Encounters with the GNI staff**

"GNI" stands for Glasbenonarodopisni inštitut (Institute of Ethnomusicology).

#### Valens Vodušek

Dr. Valens Vodušek was, for many years, Director of the Institute. Whenever I had the opportunity to do so, I attended the practice sessions of SLOVENSKI OKTET, conducted by Dr. Vodušek. I had little contact with him in the context of the Institute.

#### Tončka Marolt

I remember, clearly, being puzzled one day when I was accompanying her on her way home. Referring to the next Sunday, she used the words "povabiti na kosilo". I figured out that it was some kind of an invitation but had no idea of what will happen when I shall appear next Sunday at the door of her apartment: A wonderful meal awaited me!

Tončka was instrumental in providing to us a man's and a woman's folk costume from Bela Krajina as a reward for providing to the Institute a new system for recording music that ran on batteries and thus could be used in the parts of the country that were not electrified. The gift was made financially possible by Kris Bird, our young friend whom we met in 1948 as a student of Harvard University during a return journey from Holland to Canada. We shared with him and his twin-brother David the love of folk songs, including Russian folk songs.

#### Marija Šuštar

Marija was in charge of the folkdancing group of the University of Ljubljana. I loved to join the group whenever it was feasible. My dancing partner was Zdenka Škerlj, daughter of Prof. Božo Škerlj.

Last but not least:

#### Zmaga Kumer

Zmaga joined the Institute 1949, after terminating her studies of musicology and slavistics. I admired her linguistic skills, which came to include Slovak. She had good professional friends in Bratislava. My correspondence with her was in Croatian, Czech, German, French and English.

I admired also the fact that she worked in the area of Slovenian ethnomusicology with both hands:

1. The hand of a scholar, and
2. The hand of a propagator of Slovenian folk songs.



In both areas her accomplishments were not only outstanding: They were unique.

### Closing words

All that begins also ends. My last contribution to Czech-Slovenian interaction will be a review (Brožek & Hoskovec, in press) of a remarkable, wise book, Vid Pečjak's "Psihologija tretjega življenjskega obdobja" (Psychology of the third phase of human life).

It ends with a poem of France Prešeren that begins

Dolgost življenja našega je kratka  
Kaj znancev je zasula že lopata!

*Brief is our life.  
How many friends a shovel has covered!*

It closes with the reminder "Memento mori" – Remember that none of us is immortal".

It was a long, complex life, significantly enriched, especially in the areas of music, physical anthropology, and history of psychology by interaction with Slovenian colleagues and friends. "Velika hvala! I Tebi, Zmaga..."

### Povzetek

#### Stiki s Slovenijo in Slovenci v kulturi in znanosti: Ljudska glasba

Avtor, po rodu Čeh, po stroki pa psiholog, se je s slovensko pesmijo srečal kot otrok, ko je moral med prvo svetovno vojno s starši živeti v Sibiriji in slišal svojo mater peti ljudske pesmi raznih slovanskih narodov. Ko se je družina leta 1920 vračala domov, je potovala od Trsta z vlakom čez slovensko ozemlje.

Zanimanje za slovensko pesem je bilo vzrok za avtorjevo pismo Francetu Maroltu leta 1951, dospelo tik po smrti. V naslednjih letih so slovensko ljudsko pesem posredovali stiki s prof. Božom Škerljem in njegovo soprogo Čehinjo Ruženko. To prijateljstvo, osebno in strokovno, je bilo deloma posrednik tudi za avtorjevo sodelovanje na različnih kongresih v takratni Jugoslaviji in za sodelovanje z nekaterimi slovenskimi psihologi, npr. s prof. Antonom Terstenjakom in prof. Vidom Pečjakom.

Ko je avtor ob neki priložnosti prišel spet v Ljubljano, je leta 1954 prinesel Glasbeno-narodopisnemu inštitutu v dar terenski baterijski magnetofon, kakršnega si ustanova ni mogla nabaviti. Osebno poznanstvo s takratnimi sodelavci inštituta (dr. Valensom Voduškom, Tončko Maroltovo, Marijo Šuštarjevo in jubilatko) je prineslo trajne stike avtorja z inštitutom in preraslo v prijateljstvo, ohranjeno do danes.



## **SODELAVCI TEGA ZBORNIKA – Collaboratores huius voluminis**

Katarina BEDINA, dr., univ. prof., Oddelek za muzikologijo, Filozofska fakulteta, 1000 Ljubljana, Aškerčeva 12

Giovanni Battista BRONZINI, dr., univ. prof., I-70122, Bari, Via Nicolai 29, Italia

Josef Maria BROŽEK, dr., univ. prof., St. Paul, MN 55116, 2353 Youngman Ave, USA

Denana BUTUROVIĆ, dr., Zemaljski muzej, 71000 Sarajevo, Zmaja od Bosne 3, Bosna i Hercegovina

Simona DELIĆ, mag., Institut za etnologiju i folkloristiku, 10000 Zagreb, Ulica kralja Zvonimira 17, Hrvatska

Oskár ELSCHEK, dr., univ. prof., 811 05 Bratislava, Beskydská 6, Slovensko

Štefan Alojzij FERENČAK, dr., 2000 Maribor, Jenkova ul. 17

Jurij FIKFAK, dr., Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU, 1000 Ljubljana, Novi trg 5

Mira FULANOVIĆ-ŠOŠIĆ, mag., 71000 Sarajevo, Husrefa Redžića 19/I, Bosna i Hercegovina

Marjetka GOLEŽ, dr., Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, 1000 Ljubljana, Novi trg 5

Elfriede GRABNER, dr., univ. prof., A-8010 Graz, Morellenfeldgasse 39/I/3, Austria

Otto HOLZAPFEL, dr., univ. prof., Deutsches Volksliedarchiv, 79100 Freiburg i. Br., Silberbachstrasse 13, BRD

Ivan KLEMENČIČ, dr., Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 1000 Ljubljana, Novi trg 3

Leopold KRETZENBACHER, dr., univ. prof., A-8403 Lebring, Stangersdorf 20, Austria

Ildiko KRIZA, dr., univ. prof., Hungarian Academy of Sciences, Institute of Ethnology, H-1250 Budapest, Budapest I, Országház u. 30, Hungary

Drago KUNEJ, univ. dipl. ing., Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, 1000 Ljubljana, Novi trg 5

Engelbert LOGAR, mag., Institut für Musikethnologie an der Universität für Musik und darstellende Kunst, A-8010 Graz, Leonhardstrasse 15, Palais Meran, Austria

Helena LOŽAR-PODLOGAR, mag., Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU, 1000 Ljubljana, Novi trg 5

Ivan MACÁK, dr., Hudobné Múzeum SNM, 814 36 Bratislava, Vajanského nábr. 2, Slovensko

Milko MATIČETOV, dr., 1000 Ljubljana, Langusova ul. 17

Mira OMERZEL-TERLEP, dr., 1000 Ljubljana, Melikova ul. 45

Tanja PERIĆ-POLONIJO, dr., Institut za etnologiju i folkloristiku, 10000 Zagreb, Ulica kralja Zvonimira 17, Hrvatska

Danilo POKORN, dr., 1000 Ljubljana, Rimska cesta 16

Mirko RAMOVŠ, Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, 1000 Ljubljana, Novi trg 5

Jože SIVEC, dr., univ. prof., 1000 Ljubljana, Korytkova ul. 5

Marijan SMOLIK, dr., univ. prof., 1000 Ljubljana, Dolničarjeva ul. 4

Marija STANONIK, dr., doc., Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU, 1000 Ljubljana, Novi trg 5

Wolfgang SUPPAN, dr., univ. prof., Institut für Musikethnologie an der Universität für Musik und darstellende Kunst, A-8010 Graz, Leonhardstrasse 15, Palais Meran, Austria

Edo ŠKULJ, dr., univ. prof., 1000 Ljubljana, Dolničarjeva ul. 1

Marko TERSEGLAV, dr., doc., Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, 1000 Ljubljana, Novi trg 5

Povzetke in izvlečke prevedli:

Nives Sulič (angl.)

Helena Ložar-Podlogar (nem.)



TRADITIONES

Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje in Glasbenonarodopisnega inštituta  
pri Znanstvenoraziskovalnem centru  
Slovenske akademije znanosti in umetnosti  
Acta Instituti ethnographiae et Instituti ethnomusicologiae  
Slovenorum ab Academia scientiarum et artium  
Slovenica conditi

Izhaja enkrat letno - Quotannis semel editur

Uredniški odbor - Consilium commentariis edendis  
dr. Angelos Baš, dr. Tone Cevc,  
dr. Jurij Fikfak, izredni član SAZU dr. Milko Matičetov,  
dr. Monika Kropelj, mag. Helena Ložar-Podlogar (glavna urednica)  
Mirko Ramovš (urednik), dr. Mojca Ravnik.  
Lektorica slovenskih besedil: Marjeta Humar

Naročila in pojasnila na naslov - Titulus officii praenotationibus  
permutationibusque quaerendis:  
Slovenska akademija znanosti in umetnosti - Biblioteka  
Novi trg 5/I - SLO, 1001 Ljubljana

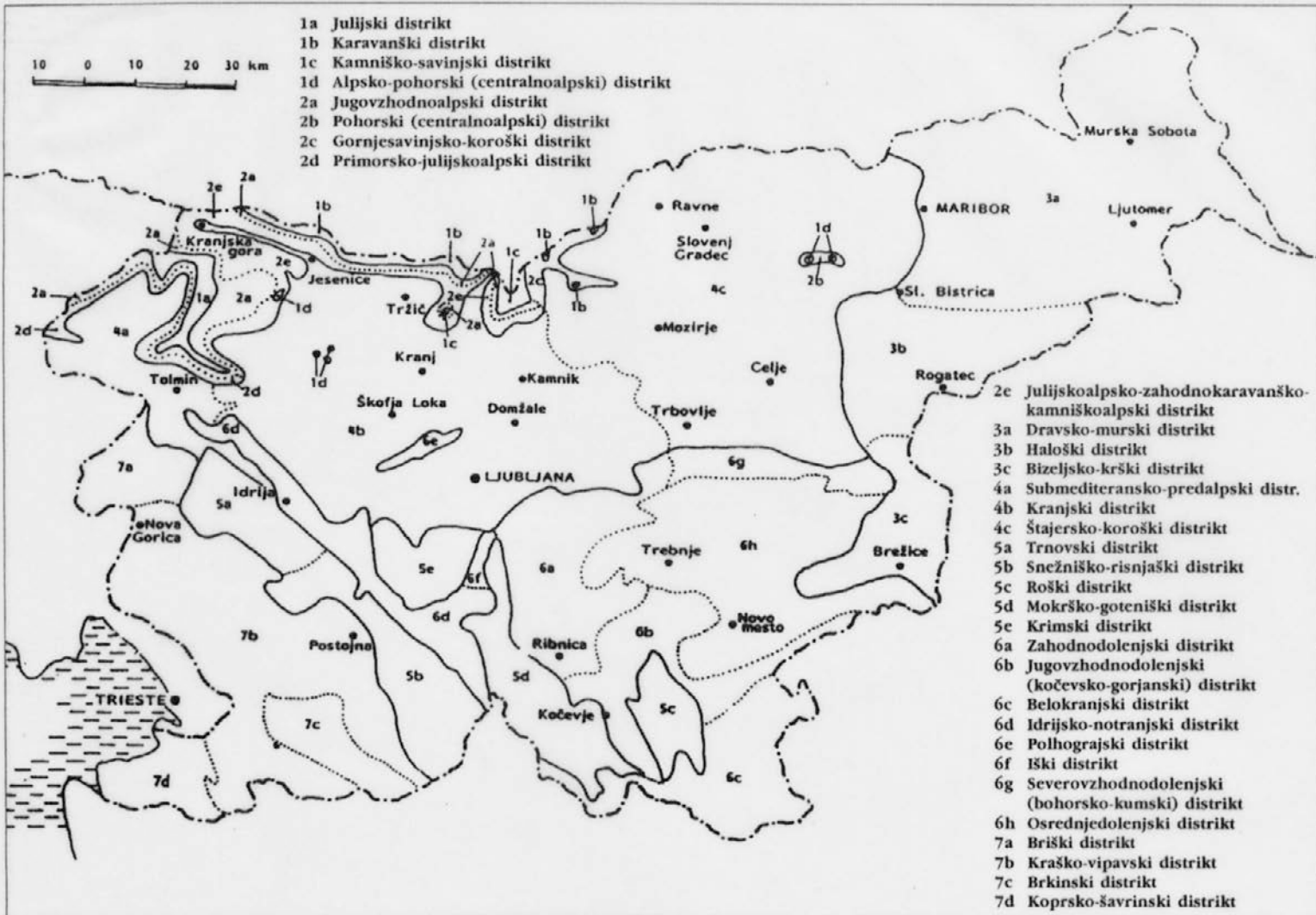
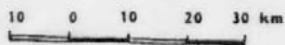
ali - seu

Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU  
1001 Ljubljana, Gosposka 13, Slovenija

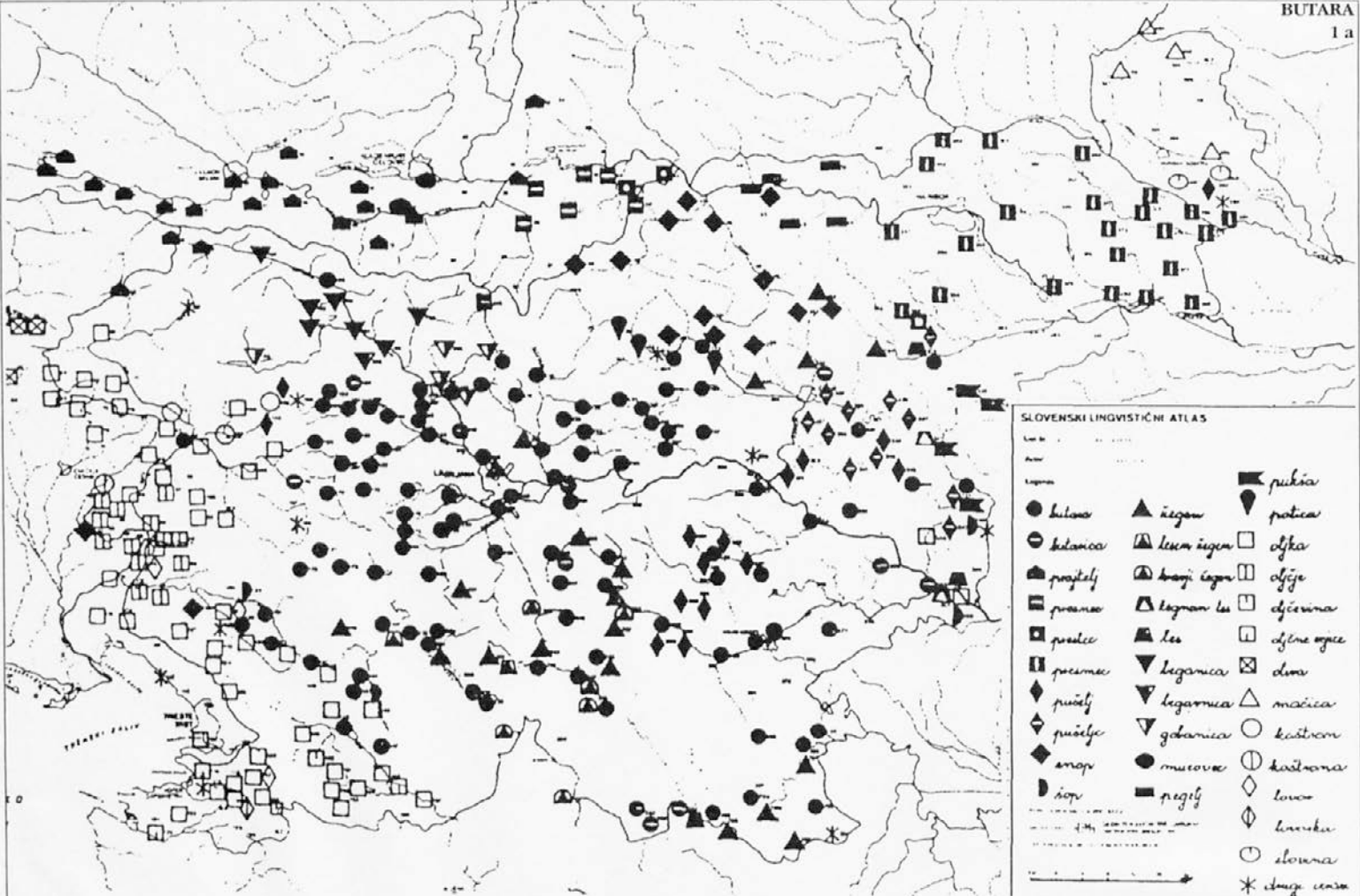
Oblikoval: Peter Skalar  
Grafična priprava: OMAHEN s.p., Kamnik  
Natisnila: Tiskarna JB & S, Ljubljana



- 1a Julijski distrikt
- 1b Karavanški distrikt
- 1c Kamniško-savinjski distrikt
- 1d Alpsko-pohorski (centralnoalpski) distrikt
- 2a Jugovzhodnoalpski distrikt
- 2b Pohorski (centralnoalpski) distrikt
- 2c Gornjesavinjsko-koroški distrikt
- 2d Primorsko-julijskoalpski distrikt



- 2e Julijskoalpsko-zahodnokaravanško-kamniškoalpski distrikt
- 3a Dravsko-murski distrikt
- 3b Haloški distrikt
- 3c Bizeljsko-krški distrikt
- 4a Submediteransko-predalpski distr.
- 4b Kranjski distrikt
- 4c Štajersko-koroški distrikt
- 5a Trnovski distrikt
- 5b Snežniško-risnjaški distrikt
- 5c Roški distrikt
- 5d Mokrško-goteniški distrikt
- 5e Krimski distrikt
- 6a Zahodnodolenjski distrikt
- 6b Jugovzhodnodolenjski (kočevsko-gorjanski) distrikt
- 6c Belokranjski distrikt
- 6d Idrijsko-notranjski distrikt
- 6e Polhograjski distrikt
- 6f Iški distrikt
- 6g Severovzhodnodolenjski (bohorsko-kumski) distrikt
- 6h Osrednjedolenjski distrikt
- 7a Briški distrikt
- 7b Kraško-vipavski distrikt
- 7c Brkinski distrikt
- 7d Koprsko-šavrinski distrikt



SLOVENSKI LINGVISTIČNI ATLAS

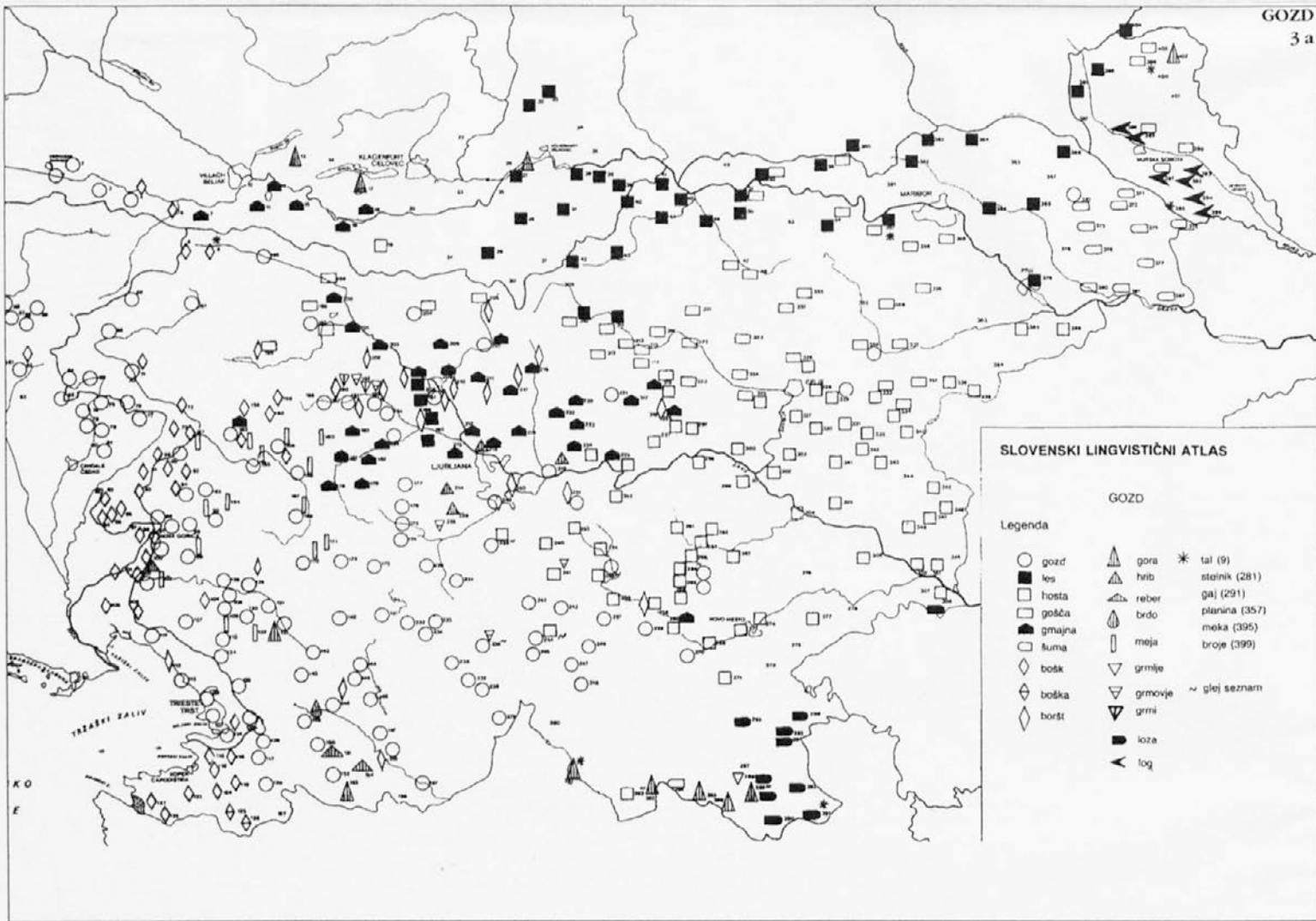
Leto: .....

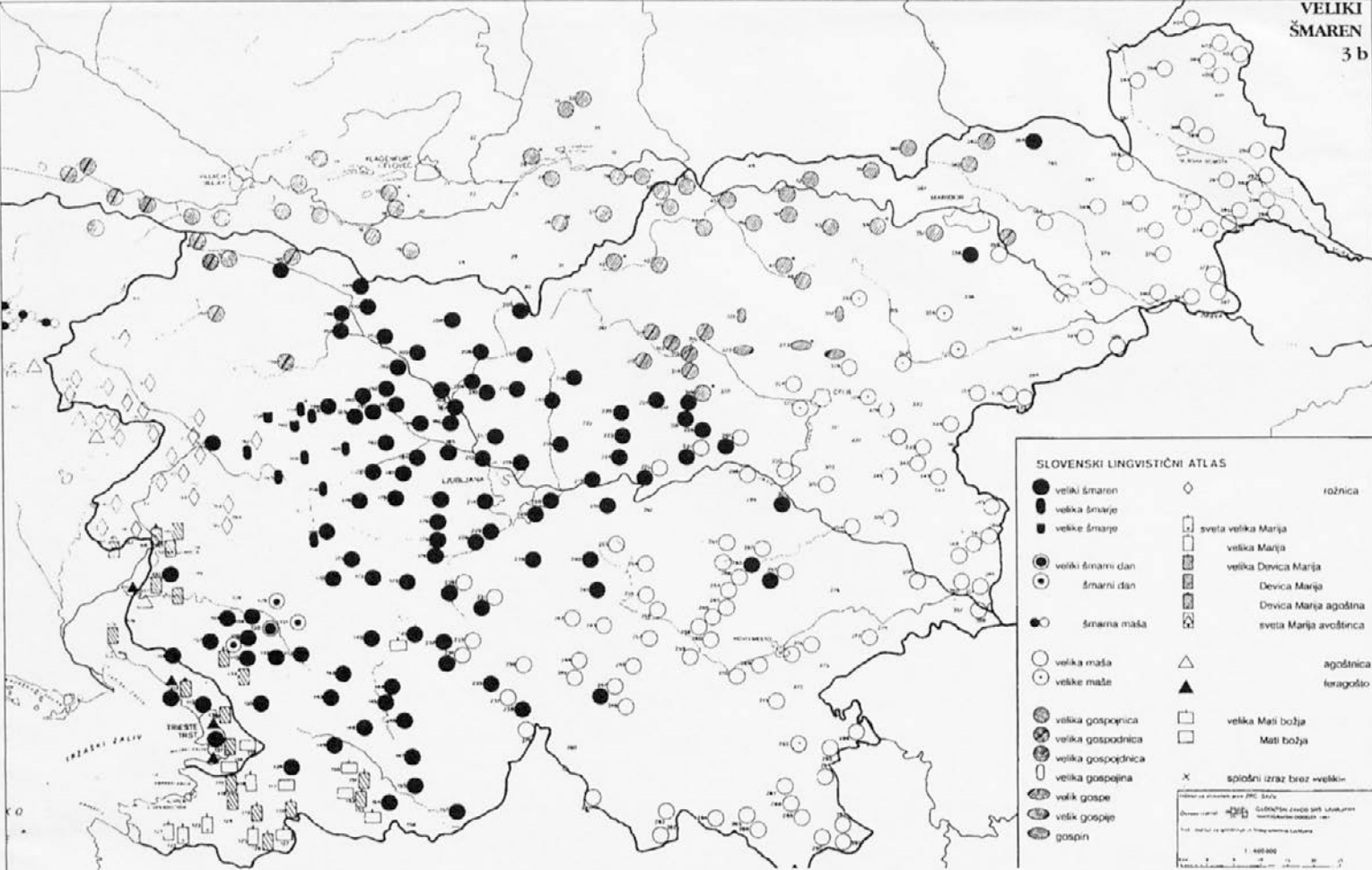
Avtor: .....

Legenda:

● butova	▲ jezgon	◀ pukica
◐ balanca	▴ leon jezga	◊ potica
▣ pravitelj	▴ bronj jezga	□ oljka
▤ pravno	▴ legon la	▢ oljše
▥ pravica	▲ les	▣ oljčevina
▧ pravome	▼ legarica	□ oljne opece
▨ pravil	▼ legarica	⊠ doma
▩ pravilje	▼ gobarica	△ mačica
◆ snop	● musovca	○ kastron
◐ isop	▣ pegelj	◐ kastrona
		◊ lona
		◊ knerka
		○ slovara
		* drugi centri



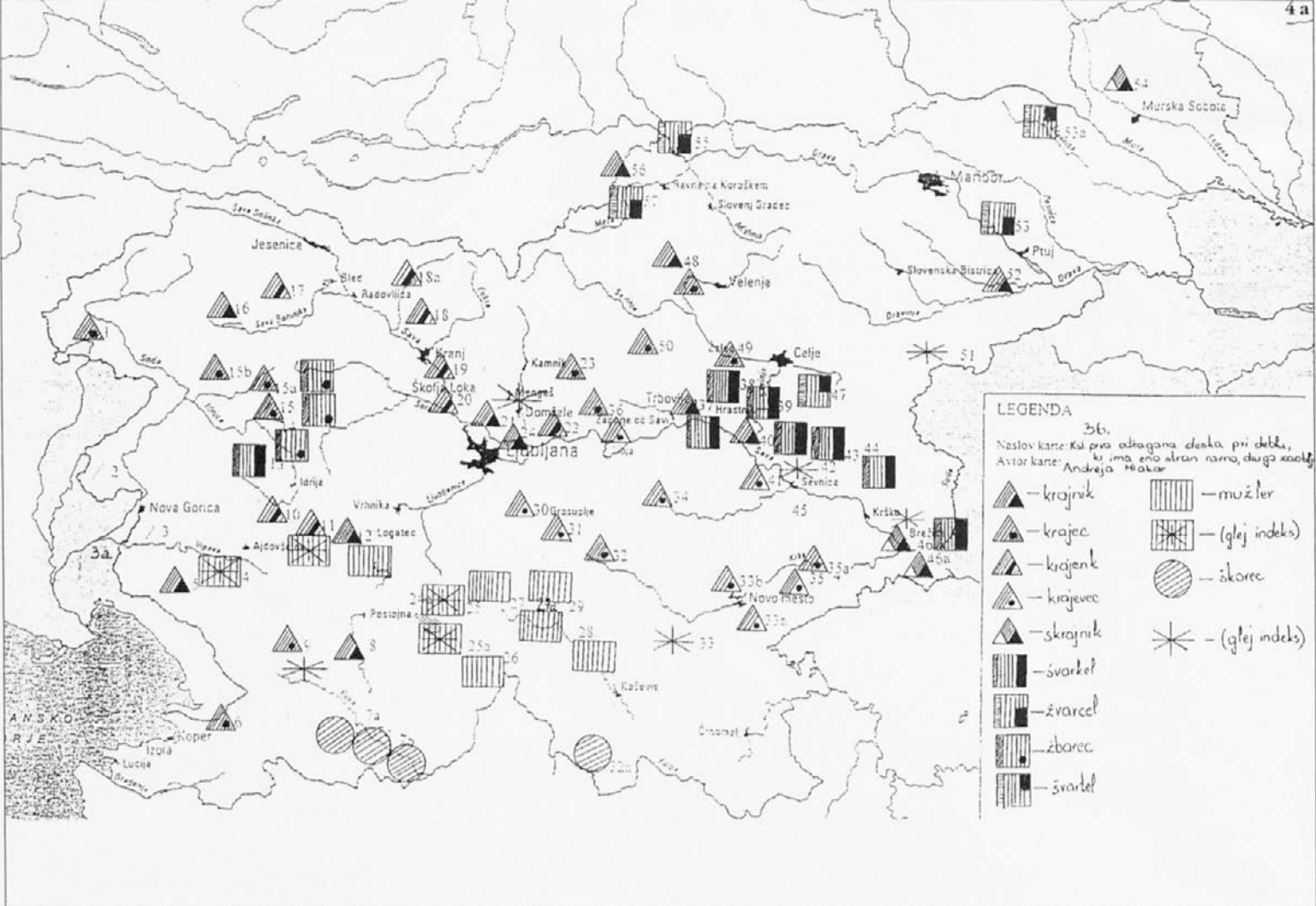




**SLOVENSKI LINGVISTIČNI ATLAS**

●	veliki šmarin	◇	rožnica
●	velika šmarja	□	sveta velika Marija
■	velike šmarje	□	velika Marija
●	veliki šmarini dan	□	velika Devica Marija
○	šmarini dan	□	Devica Marija
●	šmarina maša	□	Devica Marija agođina
○	velika maša	□	sveta Marija avođinca
○	velike maše	△	agođinca
○	velika gospojnica	▲	feragošto
○	velika gospojnica	□	velika Mati božja
○	velika gospojnica	□	Mati božja
○	velika gospojina		
○	velik gospe		
○	velik gospeje		
○	gospin		
		x	splošni izraz brez »veliki«

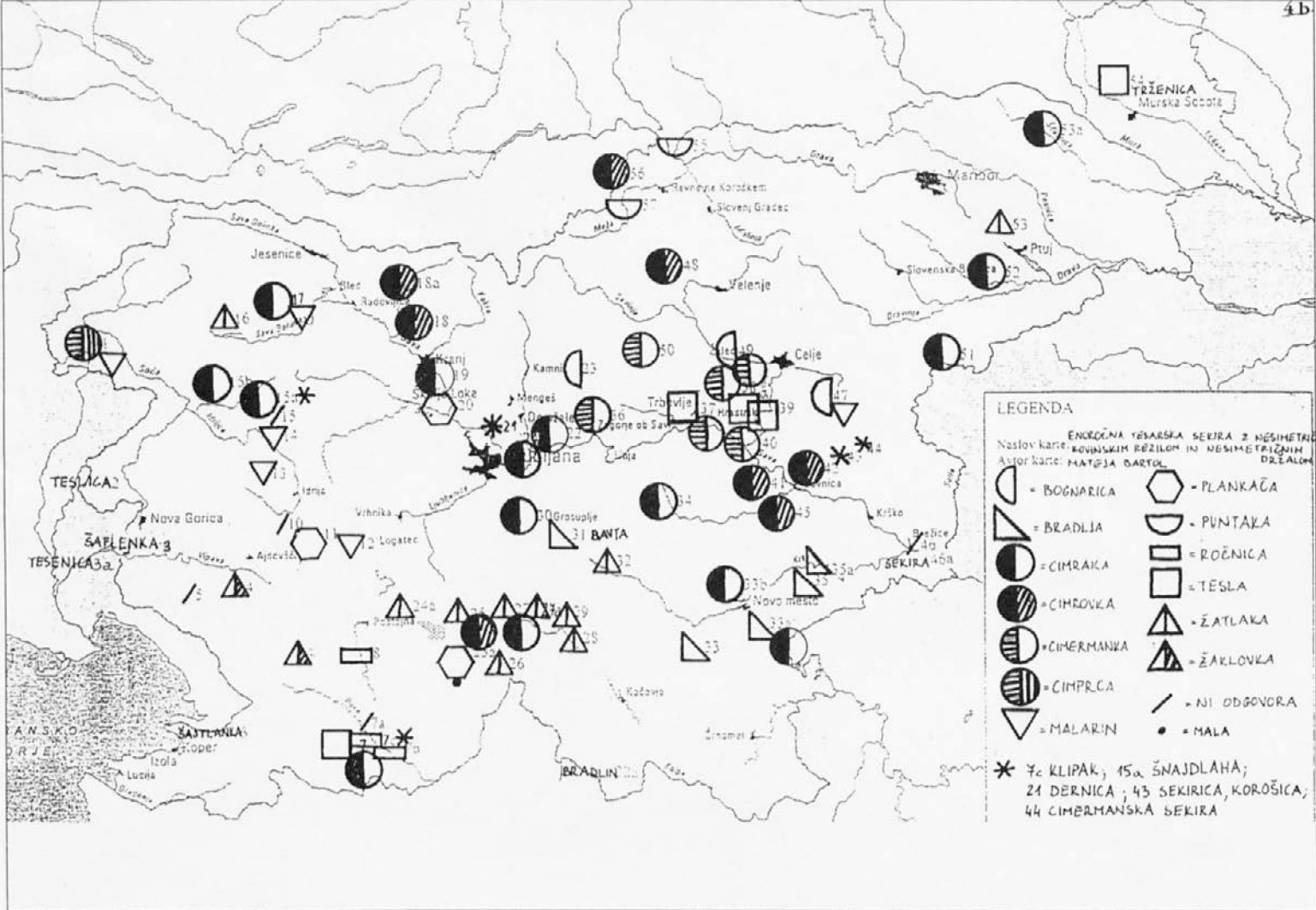
Datum izdaje: 1988  
 Izdala: Slovenski lingvistični atlas, Ljubljana  
 Tisk: Tiskarna za splošno in strokovno literaturo, Ljubljana  
 1 : 400 000



36.  
 Naslov karte: Ksi prva odtagana dekla pri debla,  
 Avtor karte: Andreja Miklar

A M S K O  
 R J E



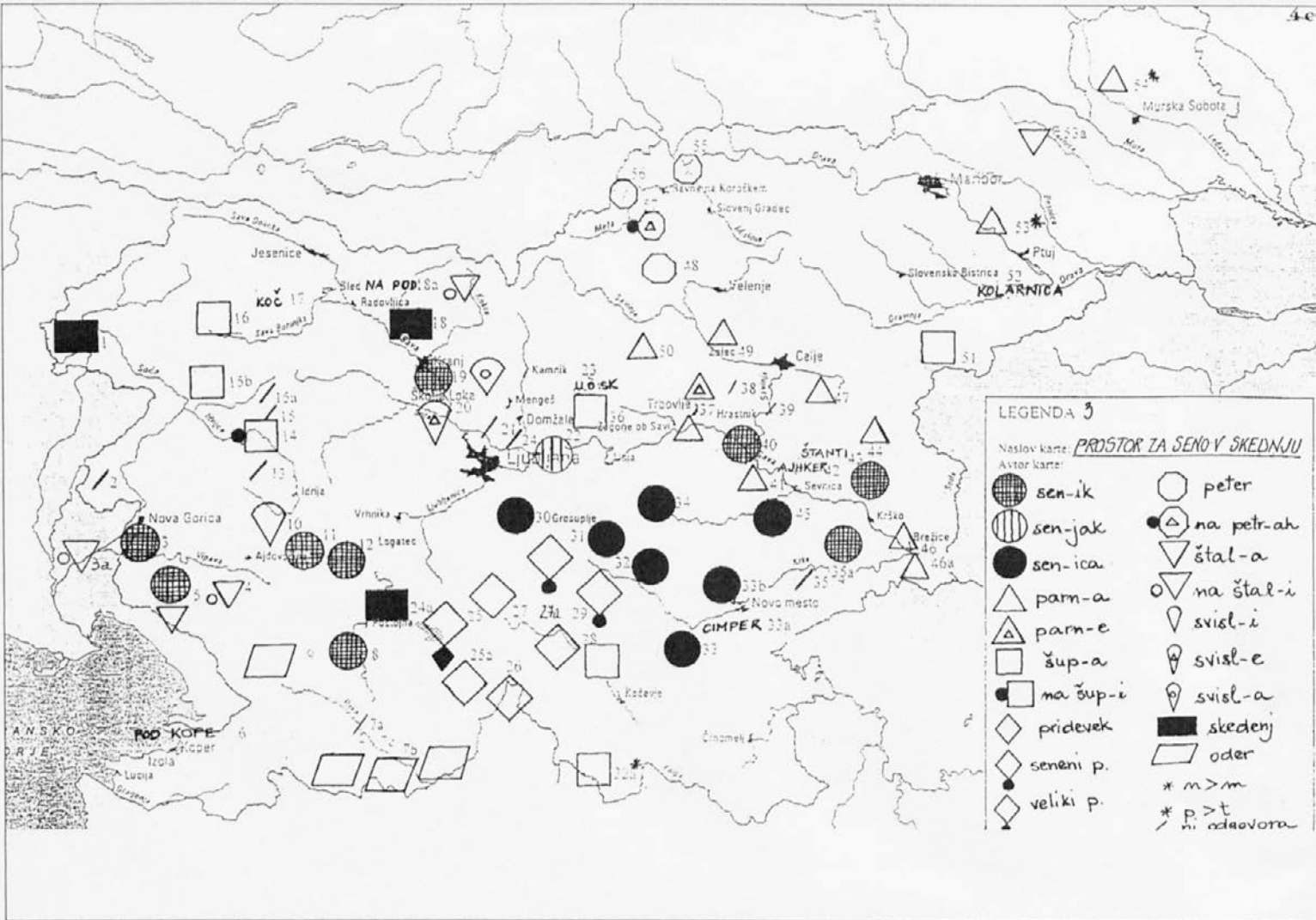


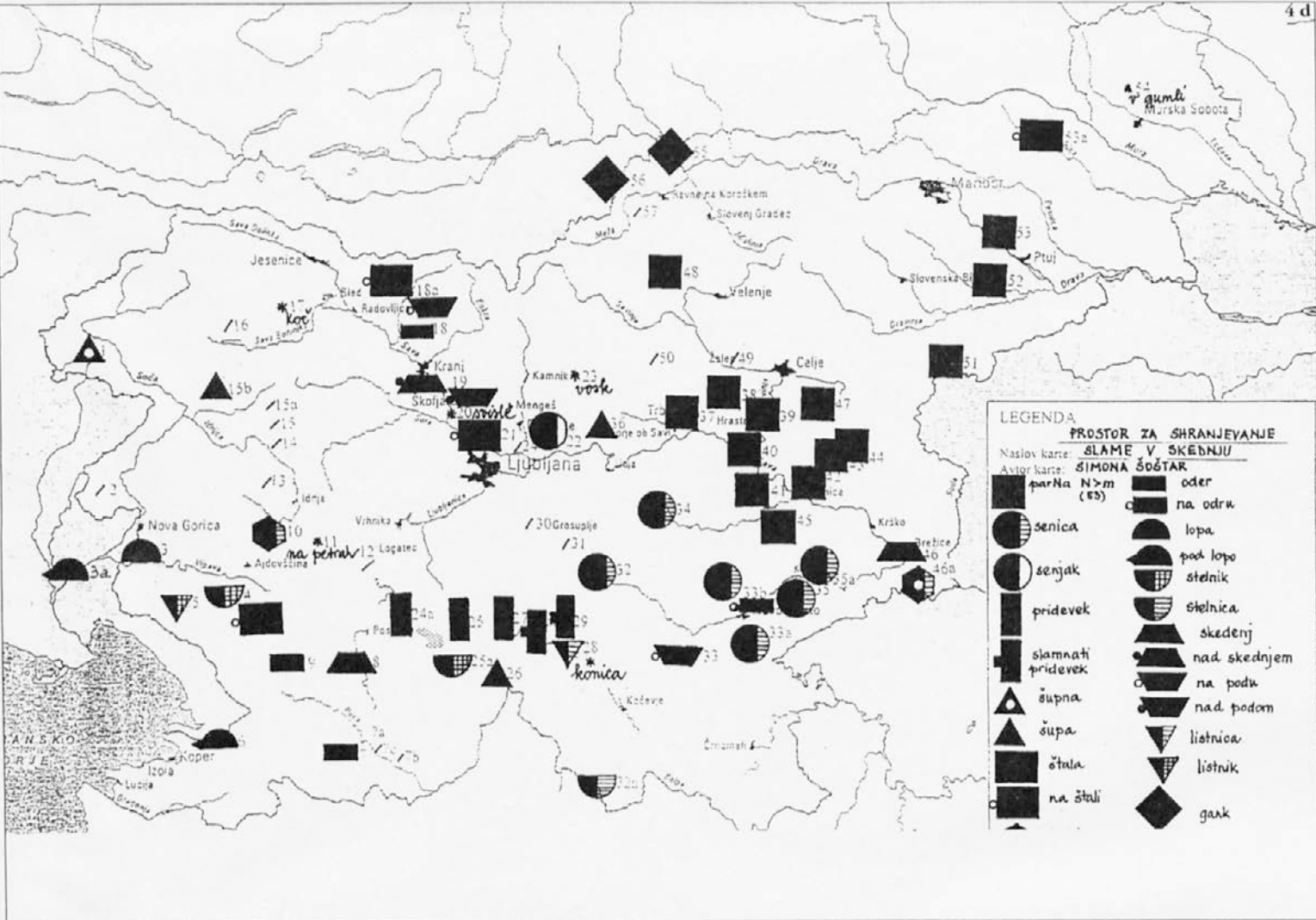
**LEGENDA**

ENODIŠNA VEŠARSKA SEKIRA Z NESIMETRIČNIM REZILOM  
 Naslov karte: KOVINSKIM REZILOM IN NESIMETRIČNIM DREVLJEM  
 Autor karte: MATEJA BARTOL

◐	= BOGNARICA	◑	= PLANKAČA
◒	= BRADLIJA	◓	= PUNTAKA
◑	= CIMRAKA	◒	= ROČNICA
◑	= CIMROVKA	◑	= TESLA
◑	= CIMERMANKA	◑	= ŽATLAKA
◑	= CIMPRCA	◑	= ŽARLOVKA
◑	= MALARIN	—	= NI ODGOVORA
		•	= MALA

\* 7c KLIPAK; 15a ŠNAJDLAHA;  
 21 DERNICA; 43 SEKIRICA, KOROŠICA;  
 44 CIMERMANSKA SEKIRA



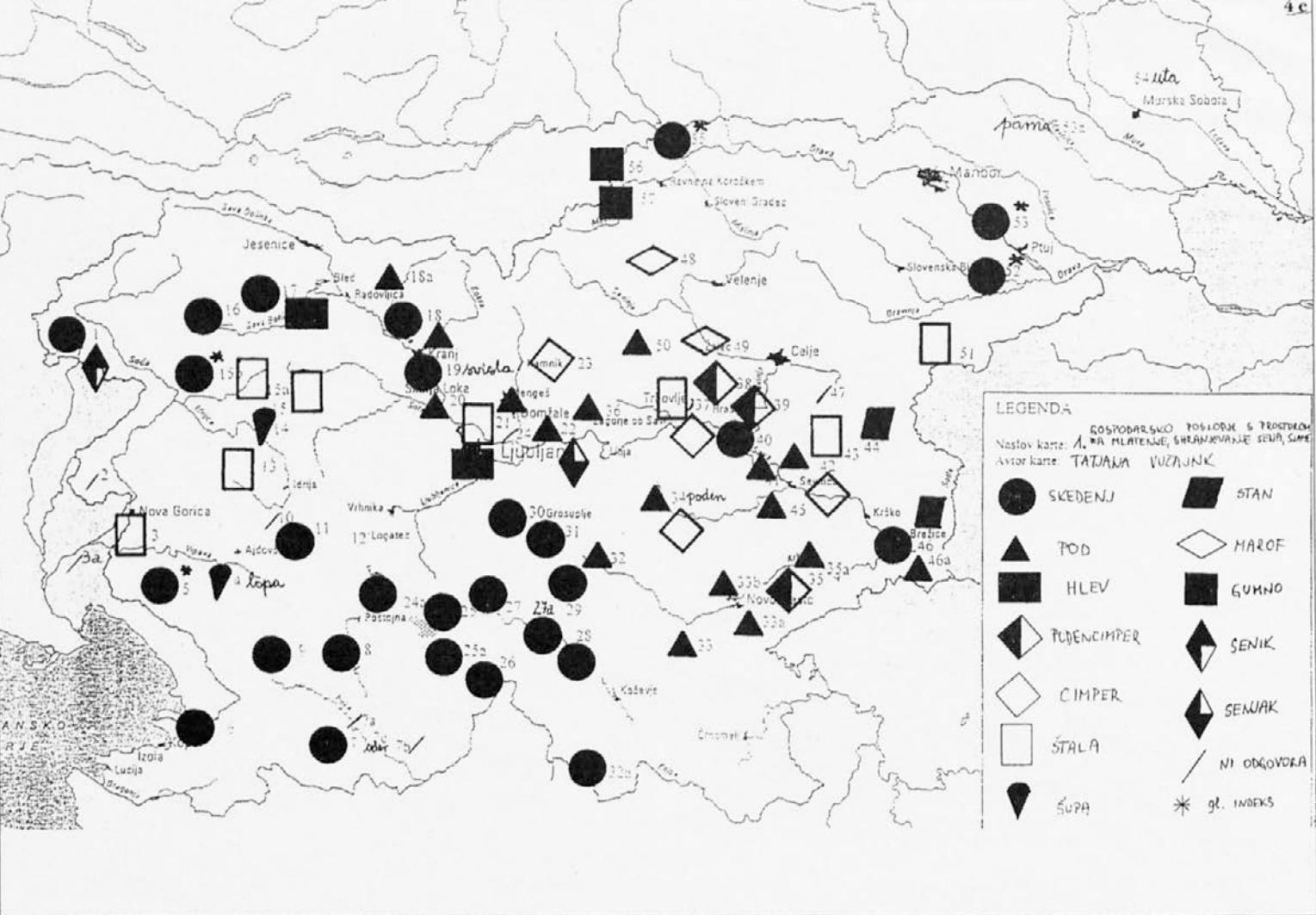


**LEGENDA**  
**PROSTOR ZA SHRANJEVANJE**

Naslov karte: **SLAME V SKEDNJU**  
 Avtor karte: **SIMONA ŠOŠTAR**

	parNa		oder
	N>m		na odru
	(63)		lopa
			pod lopo
			stelnik
			stelnica
			skedenj
			nad skednjem
			na podu
			nad podom
			listnica
			listnik
			gank

pridevek  
 slamnati pridevek  
 šupna  
 šupa  
 štala  
 na štali



GOSPODARSKO POSLOVANJE S PROSTOROM  
 Naslov karte: *KLIMA PLATANJE, SREBRNOVANJE SEVA, SAGE*  
 Avtor karte: *TATJANA VUZJANK*

ANŠKO  
 RJE