

13

LJUDSKA IN PONARODELA PESEM

Urša Šivic

Ljudska in v t. i. »ljudskem duhu« ustvarjena pesem, ki je ponarodela, sta pomembno sooblikovali glasbenozgodovinsko resničnost 19. stoletja, njun pomen pa je oblikoval splošno razumevanje in vrednotenje ljudskega glasbenega izročila vse do danes. Pozornost privlači prvi verz skladbe *Po jezeru bliz Triglava*. Gre za zgleden primer celovite ponarodelosti vseh prvin: napeva, besedila in naslova. Prav slednji je pesem znanega avtorja Miroslava Vilharja (1818–1871) spojil z ljudskim repertoarjem, v katerem so pesmi naslovljene po prvem verzu. Avtorjev naslov se namreč glasi: *Na jezeru*. Primer vodi v razmislek in iskanje odgovorov na vprašanja: kakšen je bil odnos Slovencev do ljudske glasbene dediščine v 19. stoletju, katere so skupne značilnosti ljudske in ponarodele pesmi, kako je potekalo ponarodevanje in zakaj so v tolikšni meri ponarodele prav pesmi iz ustvarjalnega obdobja druge polovice 19. stoletja?

Ponarodela pesem je glasbeno-besedilni pojav, z določenimi – če se omejimo na njegovo glasbeno snov – melodičnimi, ritmičnimi, metričnimi, harmonskimi in oblikovnimi postopki. V bližino estetike ljudske pesmi jo je umestil zunajglasbeni, sociološko in utilitaristično pogojeni proces ponarodevanja. Repertoar ponarodelih pesmi tako razkriva glasbenostrukturne in besedilne vzorce, ki so postali »idealni tipi« za izraz nacionalnih in ideoloških hotenj. Ta glasba je postala del družbeno priznane umetnosti in pomeni tisto skladateljsko ustvarjalnost in izvajalsko poustvarjalnost, ki je med drugim napajala nadaljnji razvoj slovenske glasbe.

13.1 ODNOS DO LJUDSKE PESMI IN ZBIRALNE AKCIJE

Prvi zapisi slovenskih ljudskih pesmi izvirajo iz bistva razsvetljenstva in imajo večji literarni kot glasbeni pomen. Z današnjega vidika se zdijo pomanjkljivi, so le delni in niso sistematični, saj zbiranje niso vodile posebne metodološke usmeritve. Posamične primere sta zbrala Valentin Vodnik (1758–1819) in p. Dizma (Jože) Zakotnik (1755–1793). To so bile pesmi junaških in zgodovinskih vsebin ter so pomenile osnovno podlago poznejši zgodovinski utemeljitvi.

Zavestnemu zapisovanju in zbiranju ljudskih pesmi je mogoče slediti šele od začetka 19. stoletja dalje, ko so »slovensko ozemlje dosegla iz tujih upravnih središč organizirana popisovanja, ki so upoštevala ljudsko pesem«. ¹ To je tudi čas, ko so se, še posebno med Slovani, začeli krepiti romantični pogledi na ljudsko pesem, vpliv Johanna Gottfrieda Herderja in njegove filozofije. ² Herder je v zbirki *Volkslieder* (1778, 1779) posamične narode predstavil s takšnimi pesmimi, s katerimi so se razločevali od drugih; povečini so bile to pripovedne, obredne, ljubezenske, vojaške ali razpoloženske pesmi. ³ Pod vplivom teh idej se je okrepilo zanimanje za zapisovanje ljudskih pesmi, posledično pa se je povečalo tudi število zapisovalcev in zapisanih pesmi. Med popisovalci so bili med drugimi Urban Jarnik (1784–1844), Janez Nepomuk Primic (1785–1823), Jožef Rudež (1757–1829), h krepitvi zbiranje pa so pripomogli tudi občasni pozivi k zbiranju ljudskih pesmi.

Med takratnimi popisi in anketiranjmi je največ podatkov dala obsežna, trideset let trajajoča t. i. »Göthova topografija« – Anketa Janeza nadvojvode Avstrijskega za Štajersko (1810–1845), obsežna zbirka, osnovana na vprašalnicah, ki so dale izčrpne odgovore in sliko o življenju v slovensko govorečih krajih v nadvojvodini Štajerski. Zbirka je nastajala na podlagi vprašalnikov, res pa je, da je ljudska pesem predstavljala le majhen delež zajete etnografije in zgodovine. Če je *Göthova zbirka* le obstransko zajela ljudsko pesem, pa je bila le-ta postavljena v središče zbiralne akcije, ki jo je leta 1819 kot vseavstrijsko zbiranje začelo dunajsko *Društvo prijateljev glasbe* (*Gesellschaft der Musikfreunde*). Poudariti velja, da je to zbirka, ki je ob zbiranju besedil izpostavila tudi zapisovanje napevov pesmi, kar je bilo zanemarjeno pred tem in pogosto tudi za tem. Regionalni poverjenik te zbiralne akcije za slovensko ozemlje je bila ljubljanska *Filharmonična družba* (*Philharmonische Gesellschaft*), ki naj bi na Dunaj poslala 150 zapisov. ⁴

V prvi polovici 19. stoletja se je torej krog zbiralcev ljudskih pesmi razširil, v ospredju so bili Matija Čop (1797–1835), Miha Kastelic (1796–1868), Matevž Ravnikar - Poženčan (1802–1864), Stanko Vraz (1810–1851), Čeh František Ladislav Čelakovský (1799–1852) in Poljak Emil Korytko (1813–1839). Stanko Vraz, eden od najaktivnejših zbiralcev, je imel namen izdati obsežnejšo zbirko, vendar je uresničil le en zvezek, *Narodne pèsni ilirske (Ilirske ljudske pesmi)* (1839). Poljski zbiralec Emil Korytko je imel obsežno zbirko svojih in pridobljenih zapisov, ki so izšli po njegovi smrti v petih zvezkih pod naslovom *Slovenske pesmi kranjskega naroda* (1839–1844).

Po marčni revoluciji leta 1848, ko so se ljudske pesmi začele navezovati na pojem nacionalnega, pa se je tudi na Slovenskem okrepilo zavestno zbiranje ljudskih pesmi. Popisovanja ljudskega blaga so bila po splošnih paradigmah romantičnega obdobja v evropskem prostoru utemeljena na prepoznavanju narodove kulturne dediščine; del te dediščine so bile tudi ljudske pesmi.

Gradivo za ljudsko-pesemski repertoar ter namere zavestnega in načrtnega zbiranja ljudskih pesmi v zadnjih desetletjih 19. stoletja predstavlja prva večja in sistematično organizirana zbirka, t. i. *Štrekljeva zbirka*.⁵ Gre za prvo temeljno zbirko slovenskih ljudskih pesmi, ki je pomembna ne le zaradi števila pesmi, temveč tudi zaradi svoje preiščljene, sistematične vsebinske zasnove. Na podlagi okoli 8000 zbranih pesmi, s sicer redkimi zapisanimi melodijami, je pod uredništvom Karla Štreklja (1859–1912) nastalo štirinajst zvezkov *Slovenskih narodnih pesmi* (1895–1924). Prav ponarodela pesem, ki jo je Štrekelj utemeljeval na poznanem avtorstvu, je v njegovem razumevanju predstavljala razmejitveno polje, saj je ljudsko opredeljeval z »anonimnim avtorstvom«, kar pa je bil na splošno eden glavnih kriterijev folkloristične znanosti za razločevanje ljudskega od umetnega.⁶

Zapisovalci – med njimi na primer Anton Breznik (1881–1944), Radivoj Poznik (1850–1891), Ivan Feliks Šašelj (1859–1944), Viktor Steska (1868–1946), Francé Stelé (1855–1924) – so zagovarjali različne poglede na pesemske vsebine, tako na jezikovne kot glasbene. Zato so bili pomembni metodološki koncepti pri načelih zapisovanja, zbiranja, selekcijah in uredniškem objavljanju ljudskih pesmi, saj je nekatere vodila »znanstvena«, druge pa »moralistična« ideja.⁷ Znotraj prvega konceptualnega okvira so zagovarjali popraviljanje besedil in s tem približevanje umetni pesmi, prav tako so narečnost v besedilih vrednotili kot

SLIKA 13.1 Karel Štrekelj.
Fotografija Spalke & Kluge (dlib).



dokaz pristnosti in ljudskega, zato so pesmi tudi objavljali v jezikovno »popravljeni« obliki.⁸ V drugem konceptualnem okviru so izpostavljali pomisleke glede moralistične vsebine besedil, zato so izbirali predvsem tista, s katerimi so »prepoznavali narodne posebnosti, hkrati pa tudi starost«.⁹

Za moralno vsebino pesmi glasba ni imela posebnega pomena, saj so, kot piše Marija Klobčar, »za prikaz narodovih temeljnih značilnosti, prav za 'dokazovanje' posebnosti, ki bi opredeljevale slovenski narod in ga razločevale od nemškega (avstrijskega), [...] zadoščali zapisi (in objave) pesemskih besedil«.¹⁰ Da pa je bila glasba sekundarnega pomena pri zbiranju, zapisovanju in objavljanju ljudskih pesmi, ni razlog le v pomenu, ki ga je imela slovenska beseda v narodnoistovetnem prepoznavanju, temveč je bil razlog za to tudi povsem tehnične narave: oviri pri zapisovanju melodij sta bili tudi pomanjkljivo glasbeno znanje in slaba glasbena opismenjenost zapisovalcev, prav tako pa je bil s tehničnega in materialnega vidika zahtevnejši tisk not kot pa tisk zbirk le z besedili pesmi.



SLIKA 13.2 Slovenske narodne pesmi, naslovnica (dlib).

Navedeno razkriva, zakaj so bile zbirke ljudskih pesmi z objavljenimi napevi v 19. stoletju bolj izjema kot pravilo. K temu je prispeval tudi tedanji odnos do navedb avtorstva, še posebej glasbenega. Zavedanje sámo je imelo izrazito obstransko vlogo, zato je zdajšnje ugotavljanje zahtevno, večkrat tudi neuspešno. V primerjavi z navedbami imen pesnikov, prirejevalcev ali prevajalcev besedil so bila imena avtorjev napevov, harmonizacij ali priredb le redko zapisana. Tako danes v splošnem zavedanju številne napeve prepoznavamo kot ponarodele, ne glede na to, ali je avtor znan ali ne. Gre za podedovani spomin na napev, medtem ko se je podatek o avtorjevem imenu pogosto izgubil.¹¹

Prakse podpisovanja napevov in vokalnih skladb v drugi polovici 19. stoletja razkrivajo, da je bila glasba medij za prenos besedila, saj so se še globoko v 20. stoletje pojavljali pripisi kot na primer: »neznano«, »narodna«, »poje se na določeno melodijo«, »napev stari«, »napev stari kranjski«, »kranjska narodna pesem«, »po stari pomnožena«, »po stari predelana«.¹² Pesmi, kot so *Barčica po morju plava*, *En hribček bom kupil*, *Fse kaj lazi po ten sveti*, *Sem deklica mlada*, *vesela* ali *Stoji učilna zidana*, splošno prepoznamo kot ponarodele, pa vendar nam niti tiskani niti rokopisni viri ne potrjujejo glasbenega avtorstva. Poleg tega je bila namreč v drugi polovici 19. stoletja še vedno močno ustaljena praksa, da so tako pesniki kot skladatelji prevzemali že znane vsebine, jih prevajali in prirejali ter nato objavljali pod svojim imenom.

Šele leta 1910 je Davorin Beranič (1879–1923) v prispevku *O slovenski narodni glasbi* opozoril na pomanjkljivo opredeljevanje teoretskih pojmov v ljudskih glasbi ter podal nekaj temeljnih predpostavk in utemeljitev teorije ljudske glasbe: »Gine naša narodna glasba; za njeno proučevanje pa še manjkajo pogoji. Zbirke narodnih napevov so za znanstveno raziskovanje malodane brez pomena, teoretičnih razprav o lastnosti napevov sploh nimamo. Opozoriti na pomen narodnih napevov, označiti njihove lastnosti, kolikor je mogoče z danimi sredstvi, in opozoriti na to rodovitno ledino, je namen tega torza.«¹³ Beraničev zapis opozarja na izrazito pomanjkljiv odnos do ljudske glasbe kot področja, vrednega znanstvenega obravnavanja, saj so še dolgo v 20. stoletje za ljudsko glasbo zadostovali le površni, pozitivistični opisi, brez teoretskih opredelitev in notnih primerov. S tem pa, ko je ljudska glasba ostajala zunaj znanstvenega proučevanja, je ustrezala splošnim laičnim predstavam in konceptu romantičnih herderjanskih predstav o narodno opredeljivem.

Beranič je ob pomanjkanju znanstvenega in analitičnega pristopa do glasbe ljudskih pesmi opozoril tudi na nujnost »kritičnih zbirk, ki bodejo podajale pesmi tako, kakor jih poje ljudstvo. Zapisovalci pa morajo biti izobraženi v teoriji narodne glasbe«. ¹⁴ Tej potrebi se je gotovo približala zbirka, ki ni zaznamovala le začetka 20. stoletja, temveč tudi poznejše razumevanje ljudske pesmi kot neločljive celote besedila in glasbe.

To zbirko danes poznamo pod imenom *Zbirka OSNP (Odbor za nabiranje slovenskih narodnih pesmi)*. Je obsežnejša od Štrekljeve zbirke, nastala pa je v okviru poziva za zbiranje in popisovanje ljudskih pesmi, ki se je začela leta 1904 kot vseavstrijska pobuda *Ljudske pesmi v Avstriji (Volkslieder in Österreich)*. ¹⁵ Zbiranje je dalo okoli 12.000 zapisov, vendar pesmi niso doživele predvidene objave, saj so bile leta 1913 zaradi začetka vojne zbirateljske aktivnosti prekinjene. Slovenskemu odboru je predsedoval Karel Štrekelj, pridobil pa je zbirke številnih zapisovalcev s slovenskega etničnega ozemlja (razen iz Prekmurja in Porabja), in sicer Gabriela Majcna (1858–1940), Rudolfa Vrabla, Josipa Vidica, Franca Zitherla, Francéta Steléta, Mateja Hubada (1866–1937), Nika Štritofa (1890–1944), Franca Kramarja (1890–1959), Oskarja Deva (1868–1932), Ludvíka Kube, Janeza Kokošarja (1860–1923) in drugih.

Poseben pomen omenjene zbiralne akcije je imela pobuda, objavljena v navodilih za zbiranje, da naj zbiralci zapisujejo tudi melodije kot neločljivi del ljudske pesmi in naj jih pri zapisovanju ne popravljajo. To načelo je Štrekelj predvideval že v navodilih za zbiranje v okviru svoje zbirke, ko je napisal: »ako le mogoče, naj se tudi melodija izkuša ujeti«. ¹⁶

Proti koncu 19. stoletja se je zanimanje za melodije in glasbene značilnosti ljudskih pesmi razširilo, in sicer ne le v umetnostnem, temveč tudi znanstvenem smislu. Čeprav imajo tedanji opisi glasbenih praks zaradi redkosti zgodovinskih virov posebno vrednost, pa so za teoretske opredelitve pomanjkljivi. Večina zapisovalcev v prvi polovici 19. stoletja, na primer Matija Majar (1809–1892) in Stanko Vraz, ni bila glasbeno izobraženih. Opisi so zato zelo nezanesljivi in malo uporabni za razumevanje tedanjih ljudsko-glasbenih pevskih praks. Iz opisov, da se petje »blisketa«, da »glas nekako trepeče«, da glasovi en v drugega »splavajo« ipd., ¹⁷ je nemogoče ugotoviti osnovne teoretske poteze petja, pa vendar je poleg teh, nedoločljivih opisov Majar vseeno posredoval omembe nekaterih značilnosti (žal brez notnih primerov in teoretske razlage), kot sta na primer »Triller« in »Dreierl«. ¹⁸

13.2 VZROKI ZA PONARODEVANJE

Folkloristična terminologija obravnava tri pojme, in sicer *umetno*, *ponarodelo* in *ljudsko* pesem, odnos do avtorstva pa je tisti, ki jih razmejuje: umetna pesem je avtorska, ljudska pesem je utemeljena na anonimnem avtorstvu, medtem ko ponarodela pesem ohranja stik z avtorstvom, hkrati pa je zaradi svoje vpetosti v proces popularizacije (torej razširjenosti med ljudmi) postala del repertoarja ljudskih pesmi.

V splošnem, laičnem razumevanju velja, da je ponarodela pesem tista, katere avtorja poznamo, pri čemer je pogosto le zavedanje avtorstva, ne pa tudi dejansko poznavanje imen avtorjev. Folkloristika in glasbeno narodopisje sta sicer poskušala opredeliti tako ljudsko kot ponarodelo pesem, pa vendar sta to v času spreminjajoča se pojava, ki odpirata številne metodološke dvome v opredelitvah. Za razliko od splošnega diskurza sta folkloristika in glasbeno narodopisje poleg poznavanja avtorstva in splošne razširjenosti v ospredje ponarodelosti postavila tudi variantnost: dokaz ponarodelosti naj bi bilo namreč tudi število in razširjenost variant med ljudmi, s čimer se določena pesem uvršča med popularne, torej ljudske pesmi.¹⁹

Čeprav sta ponarodevanje (kot proces) in ponarodelost (kot stanje) pojava brez časovne opredelitve, pa je pojem »ponarodela pesem« tudi danes asociativno najpogosteje vezan na skladateljsko ustvarjalnost druge polovice 19. stoletja, to pa je ustvarjalnost, ki je v vseh nadaljnjih obdobjih pomenila simbolno zvezo s slovensko narodno istovetnostjo in slovenskim kulturnim nacionalizmom. Vzrokov, zakaj ponarodelost vežemo prav na drugo polovico 19. stoletja, je več: obdobje druge polovice 19. stoletja je čas, ko se je slovenska skladateljska produkcija sploh uveljavila in se hkrati tudi okrepila. Prav nastajajoči repertoar skladb v slovenskem jeziku je predstavljal temelj glasbene kulture, saj je bil jezik ključni dejavnik za narodnoistovetno dejavnost, posledično pa se je prav iz tega napajalo ponarodevanje.

Na ponarodevanje, torej proces prehajanja glasbeno-besedilnih vsebin v splošen spomin, vplivajo različni dejavniki: notranji, ki izhajajo iz besedilno-glasbenega gradiva, in zunanji, ki se napajajo iz komunikacijskih načinov. Kateri so vzroki za ponarodevanje, je eno od osrednjih vprašanj, ki se zastavljajo ob obravnavanju ponarodelosti. Za posamično skladbo ni mogoče ugotoviti vzrokov, je pa

zato v pomoč interpretacija virov in fragmentarnih podatkov, ki pomagajo razumeti najrazličnejše, notranje in zunanje vzgibe. Med slednje se uvrščajo izvedba, število izvedb, družbena struktura in številčnost prejemnikov. Za obravnavano obdobje smemo sklepati o dveh ključnih komunikacijskih poteh, ki sta odprli možnost prehajanja določenih glasbenih vsebin iz prostora avtorske ustvarjalnosti v prostor popularnega, v kolektivno izročilo: glasba na prireditvah, petje v šolah in vloga pesmaric, predvsem šolskih.

Pesmi, ki so prešle med ponarodele, so nastale v drugi polovici 19. stoletja kot posledica političnih spodbud po ustvarjanju lastne, nacionalne (slovenske) glasbe v času po revolucionarnem letu 1848. Slovenski nacionalni program, spodbujen po letu 1848, je bil utemeljen na jeziku. Slovenski nacionalizem se je tako zatekel k oblikam sporočanja, ki so vsebovala slovenski jezik, med drugim tudi (ali predvsem) »k pesmi, ki mu je mogla najuspešneje pomagati pri omenjenem delu«. ²⁰ Vokalna glasba je bila zastopana v različnih izvajalskih zasedbah – kot samospev, duet, tercet, kvartet, moški zbor ali zbor s solističnimi glasovi – in je prevladovala v različnih prostorih, v katerih je dobivala moč kulturnega in narodnoistovetnega izražanja. Raznovrstnost pojavljanja (pozneje ponarodelih) pesmi je bila na eni strani odraz vsakodnevnih glasbenih praks, na drugi strani pa težnja po čim bolj razširjenem spodbujanju narodne istovetnosti. ²¹

Poleg drugih programskih točk, ki so temeljile na jeziku, so imele vokalne skladbe večji pomen, saj je glasba besedi dala drugačno, umetniško razsežnost in jo ne le z vidika krepitve narodne istovetnosti, temveč tudi z vidika ponarodevanja približevala slušnemu zaznavanju in pomnjenju. Pogostnost vokalne glasbe v programih prireditev pa lahko razumemo tudi v luči dveh povsem pragmatičnih vidikov: vokalna glasba je bila zaradi slabe glasbene izobraženosti ljudi za izvajanje primernejša kot pa inštrumentalna glasba; poleg tega je imela vokalna glasba eno sporočilno raven več od inštrumentalne glasbe: abstrakten (nacionalni) glasbeni jezik je spremljal razumljiv nacionalni jezik.

Izpostaviti je treba tudi podobnosti med ljudskim petjem in novo oblikovanimi oblikami skupinskega petja. Na eni strani so torej obstajale množične ljudske pevske prakse, vezane na fantovsko petje, petje v družinskih in skupnostnih okvirih ali petje ob šegah. Skupinsko petje je bilo v omenjenem obdobju vsakodnevna glasbena praksa številnih; prav zaradi ustaljenosti skupinskega petja se zdita (spontano ali pa pragmatično) oblikovanje in razmah zborovskega petja

naraven potek razvoja ter dodatna spodbuda za produkcijo in reprodukcijo vokalnih del. Na drugi strani se je tudi na Slovenskem oblikovalo zborovsko petje kot »eden izmed značilnih fenomenov glasbe evropskega prostora v 19. stoletju« in je imelo »poleg politične tudi družbeno konotacijo, saj je bilo povezano tudi z uveljavljanjem meščanstva«. ²² Za razliko od nekaterih drugih narodov je imelo zborovsko petje na Slovenskem status ne le kulturno-umetniške in družbene re-alizacije, temveč je bila to »edina oblika glasbenega nacionalizma«. ²³

Med ključne komunikacijske poti ponarodevanja se uvršča tudi prostor izo-braževanja, predvsem osnovno šolstvo kot edina stopnja šolanja, ki je v zadnjih desetletjih 19. stoletja potekala pretežno v slovenskem jeziku in je vključevala tudi petje slovenskih pesmi. Pomen šolstva za ponarodevanje je toliko večji prav zato, ker so pesmi, izvajane v tovrstnem okolju, dosegle družbeno najširše in najbolj raznolike strukture ter omogočile možnost populariziranja vsebin.

Petje kot glasbeni pouk na osnovnošolski stopnji v sredini 19. stoletja vse do uvedbe šolskega zakona leta 1869 ni bilo predvideno kot učni predmet, torej smemo domnevati, da je bilo prepuščeno odnosu učiteljev do glasbenih vsebin. Pomembno vlogo za petje v šolah je z izdajanjem ustrezno zasnovane literature opravil slovenski škof Anton Martin Slomšek (1800–1862); takšen pragmatičen in vzgojni namen je npr. ustvaril z zasnovo *Šole vesela lepega petja* (1853), in sicer s poglavji *Šolske pesmi*, *Pesmi veselih otrok* in *Poštene zdravičke*. Poleg Slomško-vih izdaj pa lahko – čeprav zelo fragmentarno – iz nekaterih letnih šolskih poročil razberemo, katere so bile najbolj reprezentančne šolske pesmarice za obdobje po uvedbi osnovnošolskega zakona leta 1869: to so bili trije zvezki pesmarice *Slavček* (1879–1896) Antona Nedvěda (1828–1896) in ob izteku stoletja tri stopnje *Šolskih pesmi* (1888–1889) Gabrijela Majcna. ²⁴

13.3 PONARODELE PESMI

V svoji izvirni obliki in po namenu so bile vokalne skladbe (številne so pozneje ponarodele) glasbene točke različnih kulturnih, družabnih in političnih dogodkov, hkrati pa tudi pogosta vsebina tiskanih izdaj. Med zgodnje izdaje, ki so objavljale priredbe ljudskih pesmi in avtorske skladbe, ki so pogosto temeljile na miljeju ljudskih pesmi, se uvrščajo *Slovenska gerlica*, ki je izšla v več zvezkih in

ponatisih (1848–1859 in 1862), in *Gerlica* (1864), proti koncu stoletja pa vedno številnejše pesmarice (večinoma izdane pri *Glasbeni matici*), na primer: *Zbirka slovenskih narodnih pesnij* (1882), ur. Anton Foerster (1837–1891), *Zbirka slovenskih napevov ubranih za četvero ali petero moških glasov* (1878), *Slovenske narodne pesmi* (1894), ur. Matej Hubad, zbirka treh zvezkov *Lavorika* (1880–1882), *Zbori za štiri moške glasove* (1897), ur. Josip Čerin (1867–1951).

Med ponarodelimi pesmimi prevladujejo domovinske in rodoljubne pesmi (budnice), motivi iz narave, opevanje matere in njene nesebične ljubezni, moralne in vzgojne vsebine; slednje se nanašajo zlasti na šolsko okolje. Glasbeni parametri so v primerjavi z besedilnimi težje opredeljivi, zato jih je mogoče zaobjeti le posplošeno, pa vendar analiza razkriva nekatere skladateljske prijeme tistih pesmi, ki so nastale v času čitalniške ustvarjalnosti, na primer Jurija Flajšmana (1818–1874), Miroslava Vilharja, Antona Nedvěda, Benjamina Ipvavca (1829–1908) in drugih. Na splošno so pesmi kratke po obsegu, zasnovane kot male dvo- ali tridelne (12-, 16-taktne) pesemske oblike; kontrastnost tematike se giblje v okviru variiranja istega ali kot dodajanje rahlega kontrastiranja; melodika je lokovita, intervalno gibanje poteka postopno, medtem ko so akordična gibanja redka; najpogostejši taktovski načini so tričetrtinski, tudi triosminski; zasnova med melodijo in besedilom je praviloma silabična. Vendar pa zasnova glasbe ponarodelih pesmi ni izključno »preprosta«, temveč najdemo med strukturnimi elementi tudi stranske harmonske stopnje, modulacije, zapletenejše ritmične in metrične obrazce. Takšen primer ene od bolj prepoznavnih ponarodelih vsebin je skladba *Na jezeru*. Miroslav Vilhar – avtor besedila in uglasbitve – je skladbo zasnoval tako, da sta dve besedilni kitici zajeti v eno zvočno kitico. Kljub obliki, ki odstopa od običajne kitične strukture ljudske pesmi, in zapletenim akordičnim postopom v melodiki je skladba s svojo vsebinsko naravnostjo ponarodela in prešla v kolektivni spomin.

Omenjeni parametri so težje zapomnljivi in prav to je dokaz, da je glasbena raven le eden od dejavnikov, ki soustvarjajo proces ponarodevanja. Sklepa-mo lahko, da je kontekstualni okvir tisti, ki oblikuje ponarodevanje kot večkomunikacijski proces z začetkom v izboru vsebin, in sicer v izborih za tiskane objave (splošne in šolske pesmarice), koncertne programe in šolski pouk. Izboru sledi ponavljanje vsebin kot eden ključnih dejavnikov za ponarodevanje, saj je le-to vplivalo na pomnjenje, s tem pa je določena vsebina postajala last

posameznikovega in kolektivnega kulturnega spomina. Ponavljanje kot učna metoda pa je imelo v šolah pri pomnjenju še pomembnejšo vlogo. Le pesem, ki se je med učnim procesom pogosto ponavljala, je bila lahko splošno sprejeta in je posledično s prenosom v domače okolje lahko ponarodela. Zato ne preseneča, da so se pesmi, naučene v šolah, tako močno vtisnile v spomin posameznikov, da so nato bistveno oblikovale ljudski pesemski repertoar.

Pregled šolskih pesmaric obravnavanega obdobja razkriva, da so ponarodele pesmi iz razpoloženskih in ne iz vzgojno-moralnih razdelkov. Čeprav je Anton Nedvéd s pesmarico *Slavček* že uveljavljenim pesemskih besedilom dodal nove napeve, ti niso ponarodeli, temveč so se v šolski rabi in posledično v spominu obdržale pesmi s starejšimi, že uveljavljenimi napevi. Medtem ko je večina urednikov in skladateljev šolskih pesmaric težila k ustvarjanju novih uglasbitev, je Gabrijel Majcen, očitno s pragmatičnim namenom, ubral nekakšno srednjo pot. V tretji stopnji *Šolskih pesmi* je objavil pretežno avtorske pesmi, katerim je ohranil izvirno, priljubljeno besedilo in melodijo ter jih z današnjega vidika štejem med ponarodele pesmi: npr. *Veselja dom, Zadovoljnost, Planinarica, Predica, Perice, Zjutraj, Večernica, Hribček, Lastovici v slovo, Zima, Vse mine, Lipa, Sirota, Ločitev, Na jezeru*. Glede na to, da sta repertoar ponarodelih pesmi in izbor v Majcnovi pesmarici tako skladna, smemo domnevati, da je bila v omenjenem obdobju to najbolj uporabljena pesmarica. To navaja k sklepu, da je priljubljenost določenih pesmi pogojevala izbor pesmi v objavah in nasprotno: da so deloma pesmarice, predvsem pa izbor posrednikov (učiteljev) krojili repertoar šolskih in posledično ponarodelih pesmi.

13.4 PRIREDBE LJUDSKIH PESMI

Ob izteku 19. stoletja je glasbena raven ljudskih pesmi pridobila na pomenu. S pomočjo priredb za različne pevske zasedbe so besedila kot ključen narodnoistovetni dejavnik dosegla svoje nove poti: tako umetnostne kot ideološke. Okrepil se je torej pomen objavljanja napevov ljudskih pesmi, ki so predstavljale vir za številne priredbe. S tem so ljudske pesmi dobile nov zagon: na eni strani so bile še vedno pripomoček za dokazovanje nacionalnih posebnosti in razločevanje od drugih, prav prek priredb pa se je okrepil – predvsem na vokalnem

področju – splošen umetniški izraz v glasbeni ustvarjalnosti in poustvarjalnosti. Prav konstrukt podobe slovenstva, ki ga je narekovala in utrdila ljudska pesem, je povzročil nastajanje številnih zbirk ljudskih pesmi, ki pa so bile v večini primerov prirejene z namenom, da bi jih izvajale manjše vokalne zasedbe in moški pa tudi mešani zbori.

Ključni element zbirk ljudskih pesmi in pesmaric s priredbami ljudskih pesmi so predstavljale splošne družbene in osebne ideje, ki so usmerjale uredniške politike posameznih publikacij. Izbor pesmi je torej nastajal na konsenzualni ravni, objave pa so pesmi »legitimirale kot slovenske ljudske pesmi«. ²⁵ Kljub veljavi, ki jo je z upoštevanjem melodij pri zbiranju in predvsem s priredbami dobila glasbena raven ljudskih pesmi, pa je bilo – v primerjavi z besedilom – glasbo še vedno težje opredeliti kot nosilko nacionalnih posebnosti in je ostajala kot identifikator razmeroma nepomembna. Prav zaradi svojih strukturnih posebnosti je bila glasbena raven tista, ki je ustvarjala neželene zveze z nemško glasbo in z vidika uveljavljanja narodne istovetnosti ustvarjala negativne konotacije. »Melodije torej niso imele tolikšne razločevalne moči kot besedila oz. so lahko dokazovale prav nasprotno od želenega – prepletanje med nemškim in slovenskim.« ²⁶

Ljudska pesem je z aktivnostmi zbiranja in v nadaljevanju s prirejanjem izstopila iz svojega dotedanjšega primarnega prostora, v katerem so veljale določene zakonitosti nastajanja, učenja vsebin, njihovega prenosa in posledično spreminjanja. Vsebine so bile izvzete iz obstoječih družbenih okvirov izvajanja v ožjih (družinskih, skupnostnih, lokalnih) okoljih, prva pesem z zapisom pa je tako izgubila stik z dotedanjim izvajalcem, saj je o njem sporočal le še zapis imena. Postavljena v zapis je ljudska pesem postala artefakt za potrebe umetnosti in novih ideoloških nazorov.

V okviru razvijajoče se slovenske vokalne produkcije druge polovice 19. stoletja in pozneje pa je treba omeniti še obsežen repertoar priredb ljudskih pesmi. Med značilne sodi kompozicijski slog priredb ljudskih pesmi, na primer Janka Žirovnika (1855–1946) *Národne pesmi z napevi* (1883), v katerih je ohranil sosledje glasov z osnovno melodijo v 2. tenorju in spremljevalno melodijo v 1. tenorju, pod njima pa bas in bariton kot dopolnitev akordične strukture ter prilagoditev ljudskega večglasja zborovskemu stavku. Predlogi ljudskih pesmi je v svojih priredbah za klavir in petje na primer ostal zvest tudi Fran Gerbič

(1840–1917) v *Albumu slovenskih napevov* v treh zvezkih (1899, 1902, 1905): osnovno melodijo je postavil v glavni, najvišji glas klavirskega parta in ga harmoniziral z dvo- ali triglasnimi sozvočji v desni roki, medtem ko part leve roke nadgrajuje harmonsko celoto in ritmično bogati silabični potek melodije.

Dve izrazitejši ravni, ki ju razkriva ljudska in skladateljska ustvarjalnost, lahko razberemo iz značilnega skladateljskega sloga. Slednji je bil pogosto opredeljen s pojmom »v ljudskem duhu« ali »v narodnem duhu«, veljal pa je za splošno ustvarjalnost: tako za umetne pesmi kot za tiste, ki so nastale na predlogo ljudskih pesmi, torej priredbe. Ljudske pesmi so postajale vedno bolj aktualno gradivo za ustvarjalnost številnih skladateljev, največkrat prilagojene za štiriglasno komorno oziroma zborovsko petje pa tudi v drugih zvrstnih okvirih.

Teoretsko je v sinhronem pogledu nujno razumeti vzporednice med glasbeno-strukturno zgradbo vokalne tradicije in glasbeno-strukturno zgradbo skladateljskega sloga pisanja »v ljudskem duhu«. Vzporednice so ugotovljive tako v melodični in ritmični zgradbi kot v harmonskem poteku, na primer v skladbi *Dolenska* Blaža Potočnika (1799–1872). Ker sta ljudska in zborovska stvaritev v genealoški zvezi, imata torej tudi skupne glasbene parametre, ki pa so zlasti v zgodnejši slovenski zborovski ustvarjalnosti medsebojno močno prepleteni: gibanje vzporednih terc oziroma sekst med zgornjima glasovoma, melodika, zgrajena pretežno iz postopnega gibanja, vendar tudi z večjimi vmesnimi intervalnimi skoki, pogost punktiran ritem kot poživitev statičnega poteka, harmonizacija z akordi tonike, subdominante in dominante ter redko uporabo drugih harmonskih stopenj in posledično z redkimi kromatičnimi postopi v melodiki.

Razlogov, zakaj so priredbe ljudskih pesmi druge polovice 19. stoletja in v začetku 20. stoletja tako močno zaznamovale tedanjo skladateljsko delo, je torej več. Na eni strani so bili slovenski skladatelji del širših, vseevropskih vrednot, ki so temeljile na dediščini ljudskih pesmi, na drugi strani pa so bile ljudske pesmi prostor nacionalnega jezika in hkrati prostor splošno poznanih vsebin. Če upoštevamo, da je bil pretežni način glasbenega izražanja (domnevno večglasno ljudsko) petje, ni težko najti analogije z razraščajočo se prakso manjših in pozneje večjih pevskih skupin, zborov. Strukturne vsebine so bile znane; predvsem po glasbeni plati so bile v marsičem del ustroja zahodnoevropske umetnostne glasbe, zaradi česar je bila spojitev z ljudskimi pesmimi naravna: strukturni

elementi, kot so ritem, metrum, intervalni potek melodike, osnovni harmonski principi so bili podobni in del širšega glasbenega jezika, zato pa sprejemljivi za široko rabo in pomnjenje.

Ena od pogostih označitev glasbene ustvarjalnosti omenjenega časa je, da je »preprosta glasbena faktura, izrazit melodični akcent posameznih pesmi, ki so delno tako spadale med ljudske ali ponarodele, v drugih pa so se avtorji na moč približali tipu ljudskega čustvovanja«. ²⁷ Poleg tega je ljudska pesem kot vir za priredbe že sama na sebi prinašala besedilo kot ključni parameter vokalne glasbe, po glasbeno-strukturni zgradbi pa je prav tako že predestinirala osnovne poteze (melodijo, ritem, harmonijo), ki so jih skladatelji, eni v večji, drugi v manjši meri postavili v svoj individualni okvir priredb.

Folkloristične in etnomuzikološke raziskave druge polovice 20. stoletja so na področje ponarodele pesmi prinesle nova spoznanja, vzpostavljene so bile nove ravni razumevanja avtorstva, spomina in prenosa pesemskih vsebin. Če je bila v splošnem prepričanju ponarodela pesem vezana na glasbo druge polovice 19. stoletja, so novi znanstveni pogledi prinesli razumevanje, da je ponarodevanje proces, ki ni omejen na obdobje, prav tako pa ne zvrst glasbenega gradiva.

OPOMBE

- 1 Zmaga Kumer, *Slovenska ljudska pesem* (Ljubljana: Slovenska matica, 2002), 200.
- 2 Marija Klobčar, »Morebiti bi se še dal kje kak tak napev vloviti: zapisovalske usmeritve na Slovenskem v kontekstu slovanskih povezav,« *Traditiones* 45, št. 2 (2016): 54.
- 3 Marija Klobčar, »Zvrstnost slovenskih ljudskih pesmi: Refleksija pesemskega razvoja ali pogledov nanj,« *Traditiones* 39, št. 2 (2010): 126–127.
- 4 Polovica teh zapisov naj bi bila z napevi, od katerih jih je danes najdenih sedemindvajset (kopije hrani ZRC SAZU, *Glasbenonarodopisni inštitut*). Kumer, *Slovenska ljudska pesem*, 201; Klobčar, »Morebiti bi se še dal kje kak tak napev vloviti«, 55).
- 5 *Last Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani, hrani *Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU*.
- 6 Valens Vodušek, »Predgovor,« v: *Slovenske ljudske pesmi*, zv. 1, *Pripovedne pesmi*, ur. Zmaga Kumer idr. (Ljubljana: Slovenska matica, 1970), xii.
- 7 Nav. delo, viii.
- 8 Kumer, *Slovenska ljudska pesem*, 203–204.
- 9 Klobčar, »Morebiti bi se še dal kje kak tak napev vloviti«, 53.
- 10 Nav. delo, 68.

- 11 Urša Šivic, *Po jezeru bliz Triglava ...: ponarodevanje umetnih pesmi iz druge polovice 19. stoletja*, Folkloristika (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU), 14-15.
- 12 Šivic, *Po jezeru bliz Triglava*, 14; Klobčar, »Morebiti bi se še dal kje kak tak napev vloviti«, 64.
- 13 Davorin Beranič, »O slovenski narodni glasbi«, *Čas* 4, št. 1-2 (1910): 20.
- 14 Davorin Beranič, »O slovenski narodni glasbi«, *Čas* 4, št. 7-8 (1910): 362.
- 15 Hrani ZRC SAZU, *Glasbenonarodopisni inštitut*.
- 16 Karel Štrekelj, »Prošnja za narodno blago«, *Ljubljanski zvon* 7, št. 11 (1887): 629.
- 17 Matija Majer, *Pesmarica cerkvena ali svete pesmi, ki jih pojo ilirski Slovenci na Štejerskim, Kranjskim, Koroškim, Goriškim in Benatskim in nekatere molitvice, litanije in svet križoven pot* (Celovec: Janez Leon, 1846), xiv.
- 18 Nav. delo.
- 19 Zmaga Kumer, *Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi*, ZRC 12 (Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 1996), 11; Šivic, *Po jezeru bliz Triglava*, 12.
- 20 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3 (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960), 16.
- 21 Marjeta Pisk, *Vi čuvarji ste obmejni: pesemska ustvarjalnost Goriških brd v procesih nacionalizacije kulture*, Folkloristika 8 (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2018), 39.
- 22 Nataša Čigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne* (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2015), 22.
- 23 Nav. delo, 22.
- 24 *Letno poročilo štirirazredne deške in dekliške šole* (Krško, 1885–1893), 3–4.
- 25 Klobčar, »Zvrstnost slovenskih ljudskih pesmi«, 126.
- 26 Klobčar, »Morebiti bi se še dal kje kak tak napev vloviti«, 66.
- 27 Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti*, 22.