

## RAZMERJE MED BESEDILOM IN NAPEVOM V LJUDSKI PESMI

Zanimanje in navdušenje za ljudsko pesem, porojeno v dobi romantike, je bilo od vsega začetka pretežno usmerjeno na vsebinsko stran pesmi. Že oblikovna stran besedila je bila pri tem malo upoštevana, če ne celo popolnoma zanemarjena. Pri Slovencih se je taka enostranska usmerjenost hudo maščevala pri samem zbiranju pesemskega gradiva. Zapisovanje besedila po nareku, in ne po petju ima skoraj zmeraj usodne posledice za obliko pesmi. Številne izkušnje pri današnjem zbiranju in raziskovanju potrjujejo, kako rado postane recitiranje pesemskega besedila, če je brez trdne ritmične opore napeva, oblikovno ohlapno in nezanesljivo. Poleg tega je na oblikovno stran vplivalo tudi to, da so take ohlapne zapise v prvi polovici 19. stoletja dobili v roke uredniki, dostikrat taki z zvanečimi imeni (npr. Valentin Vodnik, Francè Prešeren), ki so v duhu časa trebili z zapisov vse, kar se jim ni zdelo dobro, in dodajali svoje. Samovolja urednikov se ni ustavila samo pri iztrebljanju ljudskih jezikovnih izposojenk in popravljanju ljudskega govornega jezika v knjižni jezik, pogosto brez posluha za ritem verza (npr. Matevž Ravnikar-Požencan, Oroslov Caf in drugi). Pesmi so se večkrat prekovale v nove, takrat modne metrične sheme (npr. A. Žakelj-Ledinski, M. Valjavec); starejše pesmi, ki poznajo kvečjemu kitično grupacijo v distihih in z asonancami, so bile posiljene z rimami in štiri-vrstičnimi kiticami. Tako iz tiste dobe niso redki primeri, v katerih je skoraj vse, kar je pristno ljudskega, iztrebljeno in zmaličeno do kraja.

Sele proti koncu 19. stoletja je prodrlo do splošne veljave spoznanje o bistveni povezanosti besedila in napeva v ljudski pesmi in to je končno pripeljalo do široke akcije zapisovanja pesmi z napevi v letih 1906—1914.<sup>1</sup> Ni pretirano reči, da so šele zapisovalci napevov, tj. glasbeniki, ki so obenem zapisovali tudi besedila pesmi ob petju, prikazali pristno, nepopačeno ljudsko obliko v ritmično-metričnem in kitično-oblikovnem pogledu. Dediščina enostranske usmerjenosti v vsebinsko stran pa se na splošno, ne le pri Slovencih, pozna tudi v analitično raziskovalnem delu o ljudski pesmi. Vse do zadnjega časa tekstologov niso dosti zanimala oblikovno tipološka, stilno analitična in kronološko razvojna vprašanja. Zopet je ta vprašanja pravzaprav prva načela etnomuzikologija (tj. muzikologija ljudskega glasbenega ustvarjanja), ki potrebuje za reševanje svojih problemov trdno podlago v oblikah pesemskih besedil in dosti vprašanj rešuje prav glede na razmerje med besedilom in napevom pesmi. To razmerje obsega seveda dolgo vrsto vidikov. Na tem mestu naj navedemo nekatere izmed njih, obenem pa nekaj problemov ali ugotovitev, ki veljajo posebej za slovensko ljudsko pesem.

Vse ljudsko ustvarjanje, ki ga štejemo pod pojem ljudske pesmi, v širšem smislu, se da razdeliti na dve skupini glede na to, ali prevladuje govorni ali pa glasbeni naglas in ritem. V ljudski pesmi vseh evropskih dežel prevladuje pod-

<sup>1</sup> Gl. o tem Zmaga Kumer, Slovenske ljudske pesmi z napevi (Poročilo o glasbenem gradivu, navedenem 1906—1914 pod Štrekljevim vodstvom, zdaj v Glasbeno narodopisnem inštitutu v Ljubljani), Slov. Etnograf XII, 1959, str. 203—210.

rejanje besedila glasbenim naglasom napeva. V Sloveniji spadajo sem z malimi izjemami skoraj vsi pesemski pojavi. Določneje to lahko opišemo takole: Temeljni naglasni vzorec kake metrične verzne strukture se glasbeno sicer lahko uresničuje na več ritmičnih načinov, toda v določeni pesmi se pojavlja en sam glasbeno-ritmični vzorec, s stalnimi mesti naglasov. Tem glasbenim naglasom se potem z železno disciplino podrejšajo besedni naglasi, tudi če prihajajo pri tem navzkriž z normalnimi govornimi naglasi. Sicer se v slovenski pesmi obojni naglasi največkrat skladajo, kar nikakor ne velja npr. za francosko, nemško alpsko, srbsko ali bolgarsko pesem te kategorije, a kljub temu je tudi pri nas razmeroma dosti primerov, ko besede v pesmi dobivajo naglase v brk vsem jezikovnim pravilom, poleg tistih primerov, kjer so lahko krajevni narečni naglasi drugačni ali pa so v pesmih ohranjeni starinski naglasi (npr. *vodà, ženà, gora visoka, ravan široka, morje glóboko, lipa zelena*). V pesmi, ki jo tu navajamo, so v šestosminskem ritmu vsi naglašeni samoglasniki dvakrat daljši od nenaglašanih, zato jih tu zaznamujemo vse z enakim naglasom (vsaka kitica obsega samo po en verz, dvakrat ponovljen):

1. *Lepá vodá Ljubljánčica.*
2. *Naj njí pralá Margéteca.*
4. *Mimó prijáši králj Matjaž.*
5. *»Kaj jé tebí, Margéteca?«*
10. *Prijél jo zá beló rokó.*
12. *Daléč, predáleč jáhata.*
13. *»Dení me dóli iz kojná!«*
18. *Sinček pa v kríleci sedi.*

Kot kaže navedeni primer (iz arhiva GNI 23.990, Slavski laz, Kostelsko), gre glasbeni ritem brezobzirno svojo pot ne samo preko normalnih besednih naglasov, temveč tudi preko kvalitete samoglasnikov. Še bolj kot v slovenskih je to razvidno v onih srbskih pesmih, ki spadajo pod primat glasbenega naglasa in ritma. Ob takih primerih se lahko zamislimo nad prizadevanjem kakih raziskovalcev, da bi po vzorcu slovstvene zgodovine in poetike analizirali naglasno strukturo ljudskega pesništva, seveda ne glede na resnično peto izvajanje, temveč kar po tiskani sliki samega besedila. Enostranske usmerjenosti, ki smo jo omenili uvodoma, še zdavnaj ni konec.

Po najizrazitejši primer za primat govornega naglasa in ritma v péti pesmi bi se morali zateči preko slovenskih mejá v guslarsko petje epskih pesmi. To petje lahko označimo kot nekako slovesno deklamiranje besedila v posebnem glasbenem parlandó slogu, ki se giblje večinoma v zelo ozkem tonskem obsegu. Slovenska epska pesem, ki je bila v péti obliki pravzaprav odkrita šele pred nekaj leti v Reziji, ne pozna takega deklamacijskega načela, čeprav je v njej ohranjeno nekaj primerov najstarejšega, primitivno arhaičnega načina petja takih pesmi.

Pač pa smo našli drugod po Primorskem zanimive primere recitativnega petja v nekaterih legendah, za katere so zapisovalci že v začetku tega stoletja omenjali, da se ne pojó, temveč le govorijo. Značilno pa je, da smo v zadnjem desetletju zasledili lahko le primere brez stroge metrične oblike verzov,<sup>2</sup> ki dajejo po obliki besedila včasih bolj vtis ritmizirane proze, prepletene deloma z asonancami ali tudi rimami. Zgovoren je tak primer iz Sužida pri Kobaridu (GNI 25.173 iz l. 1962):

<sup>2</sup> Srbohrvaške epske pesmi imajo vse stalno in strogo metrično obliko verzov.

4. *Srėjčala stá jo / dvá hudiča.*
5. *Zzawítimi rogámi, s kos-/ mátni nogámi.*
6. *In sta začéla /z njó plesáti.*
7. *Bógo dušico na ro-/gié metáti.*

Zaenkrat ostaja ob takih primerih še marsikaj nejasno. Od kod in od kdaj izvira pri nas tako recitativno petje, ki spominja na psalmodično petje krščanskega ali židovskega bogoslužja in ima bržkone tudi res vzorec v gregorijanski koralni psalmodiji? Drugič se zastavlja tudi vprašanje, ali je precej sodobna metrična oblika, ki jo danes najdemo v takih pesemskih primerih, izvirna ali pa je razvalina nekdanj strožje metrično vezane oblike. Za to zadnjo domnevo govorijo variante iste pesmi od drugod s tako strožjo obliko verzov, pa še tudi nekaj oblikovnih razlogov, predvsem stalne ženske kadence na kraju »verzov«. Podobno ritmizirano prozo z asonancami in rimami poznamo pri nas pač še iz zagovorov in starih ljudskih molitev (t. i. zlatih očenašev), a ti so danes v resnici le govorjeni. Med redkimi primeri, ki jih poznamo tudi v péti obliki, prevladujejo taki s trdno in fiksno metrično shemo in s primatom glasbenih naglasov.

Podobni pojavi in problemi so pri pétem objokovanju umrlega: na eni strani imamo ostanke belokrajinskega narókovanja in istrskega narícanja v nezvezani prozni obliki in s primatom govornega naglasa, medtem ko pozna jugoslovanski jug (Hercegovina, Črna gora) v tužbalicah pri vsej improvizaciji besedila strogo in stalno metrično obliko trohejskih osmercev po formuli 4/4, in sicer tudi v primerih, kjer odloča govorni naglas.

Drug važen vidik razmerja med besedilom in napevom zadeva kitično obliko. Izraz »kitična oblika« moramo pri ljudski pesmi pojmovati širše kot pri literarni poetiki, in sicer kot tisto organsko zaključeno delno enoto pesmi — z vsemi ponavljajući besedila in refrenskimi prvini —, ki se pri petju enakomerno in stalno ponavlja. Jasno je, da se more kritična grupacija besedila ugotoviti edinole po t. i. melodični kitici péte pesmi. Tekstna kitica se dostikrat sklada z melodično; štirivrstični kitici v besedilu na primer ustreza melodična kitica s štirimi melodičnimi vrsticami. Prav toliko pa je primerov, posebno v razvojno starejših pesemskih plasteh, kjer take skladnosti ni. Balada o »mrtvaški kosti« oz. o kazni za predrzno ravnanje z mrtvecem ima pri nas npr. v eni varianti tridelno melodično kitico; v besedilu pa njej ne ustreza trivrstična kitica, temveč en sam verz, ki se trikrat ponovi. Torej ima pesem glede na besedilo t. i. stihično obliko, kjer je vsak verz zase že zaključena celota. To je pa že po sebi precej starinski znak; na isto kaže zelo točno upoštevanje dierez v starem skupnoslovanskem osmercu, ki ima naglasno shemo **ann/ an/ ann** (**a** = naglašen, **n** = nenaglašen zlog, / = diereza, preko katere besede praviloma ne prehajajo):

1. <i>Fantič je</i>	<i>hodiw</i>	<i>daleč v vas. (3 ×)</i>
2. <i>Tjakaj čez</i>	<i>britof</i>	<i>žegnani. (3 ×)</i>
3. <i>Srečala</i>	<i>ga je</i>	<i>ena kost. (3 ×)</i>
4. <i>Fantič jo</i>	<i>sune</i>	<i>iz nogo. (3 ×)</i>
5. <i>»Kaj me boš</i>	<i>suvaw</i>	<i>fantič ti! (3 ×)</i>
6. <i>Kmalu boš</i>	<i>mrtev</i>	<i>tudi ti!« (3 ×) itd.</i>

Ob tem primeru (CGNI 24.080/B, Vrhpolje pri Kamniku, 1966) se mi zdi važno zopet poudariti bistveno povezanost besedila pesmi z napevom. V péti obliki pesmi s kitično vrednostjo verzov je zelo jasno razvidno, zakaj v takih pesmih praviloma sploh ni niti asonanc niti rim. Ker je vsak verz že kitica, včasih s ponavljanji razrasla v precejšnje razsežnost, ni razloga za asonance ali rime med njimi; te pač očitno nastajajo šele v tesnejši organski povezavi vsaj dveh verzov. Omenjam to s posebnim razlogom. Na Slovenskem je pač stihična oblika pesmi precej redka, prevladuje pa na južnoslovanskem ozemlju Balkana, ki je med evropskimi deželami ohranilo v ljudski glasbi največ in najbolj arhaičnih pojavov. Več tujih raziskovalcev ljudske pesmi, ki pa se niso ozirali na povezavo besedila z napevi, je hotelo videti v tem in v pomanjkanju rim posebno načelo, bistveno drugačno od kitičnega. Ta nesporazum bo imel korenine bržkone v tem, da je v ljudski pesmi srednje in zahodne Evrope ohranjeno relativno malo primerov, ki bi imeli manj kot štirivrstično kitico, komaj kje pa stihično obliko kitice. Slovenija stoji v tem pogledu nekako v sredi med južnoslovanskim Balkanom in srednjo Evropo. Poleg stihičnih pesmi je pri nas sorazmerno veliko število primerov dvo- in trivrstičnih kitic, posebno v baladah in obrednih pesmih vseh vrst (npr. koledne, kresne, jurjevske, svatbene pesmi ipd.). Po mnogih vsebinskih in oblikovnih znakih so to ostanki nekih starejših obdobj, ki so dosti jasna prehodna stopnja v razvoju od stihične do štiri- in večvrstične kitice. Izraz razvoj je sicer v etnologiji še zmeraj na slabem glasu zaradi dostikrat primitivno uporabljene biološke analogije na duhovno kulturo pri avtorjih 19. stoletja. Le eden največjih etnomuzikologov, Curt Sachs, je bil toliko pogumen, da je v posmrtno izdanem delu o izvrih glasbe<sup>3</sup> pred nekaj leti prvi po 19. stoletju obširno spregovoril o tem vprašanju. Etnomuzikologija, ki ima na svojem področju toliko natančnega oblikovnoanalitičnega orodja kot morda samo še jezikoslovje, enako kot ona ne more izhajati brez razsežnosti časa in razvoja, vsaj v smislu časovnega zaporedja pojavov. Brez te razsežnosti postane ogromna množica pojavov kaotična in nerazumljiva.

Tudi skladno s Sachsovo tezo o razvoju tonskega obsega v glasbi bo na Slovenskem najbolj arhaična stihična oblika tistega tipa, kjer enemu verzu (brez ponovitev) ustreza ena sama kratka melodična vrstica, ki je obenem že tudi samostojna melodična »kitica«. V vseh primerih namreč, kjer nam je ta oblika ostala ohranjena, tj. v nekaterih epskih pesmih Rezije in v obrednih kresnih pesmih Bele krajine, je najti arhaično primitivno trikordalnost (tonski obseg treh sosednih tonov).

Trije temeljni vzorci kitičnega razvoja bi torej po naši delovni podmeni bili izraženi v temle zaporedju (pri čemer s črkami od A dalje označujemo različne melodične vrstice, od M dalje pa tekstne in z R refrenske vrstice):

	melodija	tekst
1.	A	M
2.	AB	MN
3.	ABCD	MNOP

Toda ti vzorci ne zajemajo vseh številnih kombinacij med tekstno in melodično vrstico v ljudski pesmi pri nas ali pri drugih narodih Evrope. Zato je treba z natančnimi analizami izdelati podrobno tipologijo vseh oblik, prav tako

<sup>3</sup> The Wellsprings of Music, edited by Jaap Kunst, Haag 1962.

kot npr. v arheologiji pri kamnitih umotvorih paleo- in neolitika, skušati ugotoviti plasti, katerim pripadajo, in njihovo relativno kronologijo.

Pri takih analizah se jasno pokažeta dve stvari. Prvič, da je napev tisto glavno gibalno, ki z dinamiko svojega sicer počasnega razvoja žene tudi tekstno kitico v čim dalje večjo razsežnost. Drugič pa postajajo razvidna temeljna sredstva glasbe za rast napeva v širino. Ta so urejena po domnevnem genetičnem vrstnem redu:<sup>4</sup>

- |                                     |                            |
|-------------------------------------|----------------------------|
| a) točna ponovitev iste prvine;     | s simboli: AA              |
| b) variirana ponovitev iste prvine; | s simboli: AA <sup>v</sup> |
| c) nova prvina se pridene prvi;     | s simboli: AB.             |

Temu ustreza v tekstni strukturi vsakega od navedenih treh primerov ali samo enostavna ponovitev verza (MM) ali že tudi distih MN, ki pa prevladuje očitno šele pri melodični kitici AB.

Da je v razvoju kitice glavno gibalno napev, se pokaže tudi pri pojavu štirivrstične kitice. Očitno najprej zraste napev v štiridelnost, zopet s ponavljanjem, variiranjem danih prvin in z uvajanjem novih. V besedilu je potem še dolga pot do prve štirivrstične kitice besedila. V prehodnih fazah se dvovrstično besedilo prilagaja na razne načine melodični štiridelnosti. Najpogostejša načina v slovenski ljudski pesmi sta ali kratko malo ponovitev MNMN, npr.:

*/:En pastirček ovce pase  
na zelenem travniku. :/*

ali pa pritegnitev refrenskih prvin, npr. MNRN:

*Želo je deset ženjic,  
deset ženjic, deset sestric;  
tralala, tralala,  
deset ženjic, deset sestric.*

Da gre v takih primerih za neke starejše prehodne faze, posredno dokazuje že to, da jih najdemo večinoma v baladah, ki po sebi nosijo močan nadih preteklosti. So pa med njimi tudi še danes priljubljene ljubezenske pesmi. Kdor poje tisto znano

*Jaz pa pojdem na Gorenjsko, (3 ×)  
gor na gornje Štajersko*

pač ne pomisli nikoli pri tem, da izvira kitica MMMN iz dobe najmanj 300 let nazaj, ko še ni bila pri nas udomačena prava štirivrstična kitica.

Končno naj na tem mestu navedem še eno razmerje med besedilom in napevom, glede katerega je vsesplošno razširjena kriva vera med laiki in deloma celo med raziskovalci ljudskih pesmi. Napačna je namreč predstava, da ima vsako pesemsko besedilo »svoj« napev, ki pripada samo njemu in je nekako vsebinsko, smiselno zrasel z njim.

Res je, da imamo take individualizirane napeve, ki pripadajo samo enem pesemskemu besedilu, a te so zelo pozni rezultat večstoletnega razvoja in se pojavljajo šele na stopnji s pravo štirivrstično kitico v besedilu. Na tej stopnji šele se napev razvije tako bujno, da dobi individualne poteze, ki ga ločijo izraziteje od drugih. Takih napevov je v slovenski pesmi le omejeno število, morda

<sup>4</sup> Gl. Robert Lach, Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur, Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsber., 201. B., 2. Abh., Wien 1925.

med sto in dvesto. V nasprotju s tem vlada med starejšimi napevi in besedili, ki štirivrstičnosti niso dosegli, popolna zamenljivost. Eno pesemsko besedilo lahko v svojih variantah privzame nekaj desetih različnih napevov, od katerih se vsak poje tudi na številne druge pesmi. Pri tem vse te pesmi veže le en skupen znak: ista metrična struktura verza.

Poleg te »promiskuitete«, ki velja na splošno za večino pesmi z dvovrstičnimi kiticami v napevu in besedilu, pa smo lahko ugotovili drug še presenetljivejši pojav.<sup>5</sup> V nekaj precej starih razvojnih stopnjah, ki jim še ne moremo ugotoviti absolutnega datiranja, kaže večina pesmi z istim verznim metrom pravzaprav samo variante enega in istega napeva, ali recimo točneje, enega samega melodičnega tipa. To velja v Sloveniji npr. na splošno za pesmi v »daktilskih« šestericah, najsi imajo še tako različna besedila (npr. *Ncój je pa n lép večer, V kwošter bi rada šwa* itd.) ali pa za večino pesmi v staroslovanskih tridelnih osmercih s formulo *ann/an/ann* oz.  $3/2/3$  (poleg prej navedene pesmi *Fantič je hodiw daleč v vas* npr. še *Prva je ura te noči, Bog je ustvaru zemljico, Stóji, stóji hribčék strman* itd.).

Ta pojav se zdi skrivnosten. Postal nam je razumljiv deloma šele v Reziji, ki kaže po vseh znakih neko zelo staro, celó izrazito arhaično stopnjo razvoja v glasbeni in besedni umetnosti. A ne le arhaično v oblikovnem pogledu, temveč tudi v živem življenju pesmi med ljudmi. Vse njihove lirične pesmi poznajo le en sam metrični model po vzorcu *Da hóra tá Čanínová*. Zato pa posamezen pevec dostikrat pozna en sam napev, nanj pa poje vsa besedila pesmi, ki jih pozna ali tudi še sproti improvizira. Tako se v kaki rezijanski vasi najde vsega skupaj le nekaj različnih napevov, ki so si v svoji melodični preprostosti med seboj nujno podobni, različnih pesemskih besedil pa sto in več.

Tak ali podoben je bil bržkone začetek tudi drugod. Podoben pa je povsod v Evropi tudi konec pesemske razvojne poti. Nekoč zelo dolga besedila, s po nekaj deset, sto verzov, se krčijo sčasoma vse bolj in bolj, dokler se ne omejijo v najnovejši dobi recimo na tri do štiri štirivrstične kitice, torej na skupno 12 do 16 vrstic. Napev pa se neprestano iz najprimitivnejše kratke faze razrašča vse bolj v bujno razvite in razmeroma dolge izrazite napeve, ob katerih se tudi ljudskim pevcem dandanes zdijo oni preprosti in krajši starejši napevi samo še dolgočasna lajna.

Berta Golob

Osnovna šola Preddvor

## OD SLOVSTVENE ZGODOVINE K SLOVSTVENOESTETSKI VZGOJI

Zadnja leta je v osnovni šoli slovstveno zgodovino zamenjala slovstveno-estetska vzgoja. Pozitivistična metoda počasi odmira. Življenjepisni in bibliografski podatki dobivajo drugotni pomen. Važna postaja vsebina dela, še važnejša pa ideja.

<sup>5</sup> V. Vodušek, The Correlation between Metrical Verse Structure, Rhythmical and Melodic Structure in Folk Songs; Journal of the International Folk Music Council, Vol. XII., 1960, Cambridge, England.