

SLOVENSKA FOLKLORISTIKA

Slovenci in terensko delo pri raziskovanju glasbenega izročila

Slovenska ljudska pesem je péta pesem, poje se ob različnih priložnostih, ob različnih časih in razpoloženjih. Že ob tej preprosti in nepopolni definiciji ni težko ugotoviti, da raziskovanje naše ljudske pesmi tako ni in ne more biti niti domena samo glasbenika (muzikologa, akustika) niti samo tekstologa (lingvisti, filologa, fonetika), temveč ob njih vsaj še etnologa in koreploga. Ta naj bi upošteval funkcijo, ki jo ima péta pesem na terenu. Predpostavljamo uspešnega raziskovanja je poleg terenske izkušnje torej interdisciplinarni pristop pri obdelavi zbranskega gradiva.

Tudi osnovna načela folkloristike, po katerih je potrebno ljudsko blago vedno raziskovati v povezavi z življenjskimi razmerami naroda (pogojenimi zgodovinsko, sociološko, ekonomsko, ekološko ipd.) in gradivo opazovati v zvezi z običaji, ki še žive med ljudstvom, podatke vprašalnic pa dopolnjevati z lastnim preverjanjem in skrbnim beleženjem na terenu, danes ne bi smela biti več nikakršen revolucionarni postopek, temveč vsakdanja praksa sodobne folkloristike.

Slovenska folkloristika se je terenskega zbiranja in raziskovanja ljudske kulture lotila dokaj izvirno. Za začetek¹ organiziranega tovrstnega dela na naših tleh lahko vzamemo leto 1887, ko je Karel Štrekelj, bodoči urednik načrtovane zbirke Glasbene Matice "Slovenske narodne pesmi", v Ljubljanskem Zvonu objavil Prošnjo za narodno blago, na katero so mu zapisovalci iz vseh ljubljanskih pokrajin začeli pošiljati zapise ljudskih pesmi. (Štrekelj je posamične snopce načrtovane zbirke začel izdajati 1895).

Že zastavljeno in organizirano delo Glasbene Matice se je leta 1905 vključilo v vseavstrijsko zbiralno akcijo (organiziralo jo je avstrijsko prosvetno ministrstvo, vodil pa J. Pomer) za izdajo veličastne zbirke "Narodne pesmi v Avstriji", ki so jo vodili prek deželnih odborov.

Vodstvo slovenskega odbora je prevzel Štrekelj, ki je delo zastavil skrbno, široko in znanstveno neoporečno. Gradivo naj bi zbirali iz pisanih ali tiskanih zbirk, časnikov, knjig in pesmaric, po drugi strani pa bi bilo treba "zapisovati iz ust narodovih" nove, še neznane pesmi in variante že znanih, ki "nam kažejo pravo prožnost narodnega duha", pa tudi umetne pesmi, ki so se "narodu tako prikupile, da jih poje kot svoje". Velja pa si pogledati, "kako jih narod spreminja in si jih po svoje prirokuje ter zapušča potomcem."² Zbiraj naj se torej vse, kar je izšlo iz naroda ali izhaja iz njega.

Do začetka svetovne vojne, torej v razmeroma kratkem času je prek organizirane mreže zbral že več kakor 13.000 zapisov pesmi z melodijami. "Poleg narodnih pesmi (naj se zbirajo) tudi vsi tisti pojavi narodovega življenja, ki se izražajo z glasom in godbo na plesih in zabavah ob veselih in žalostnih dogodkih in življenju. V zbirki naj dobe prostora tudi popevke, ki oklicujejo z njimi počono čuvaji ure, ali ki jih delavci v enakomernem taktu pojo, ko zabijajo v zemljo stebel ali vlečejo ladje ali sode; pozabljene ne bodo niti melodije brez besed, niti ne ritmični vriski in klici, pa niti ne pritrkavanje na zvoni..."³ je poudarjal Štrekelj v "osnovnih načelih" za zbiranje.

Vprašalne pole, ki so jih dobili zapisovalci in odboro- vi sodelavci po vseh krajih Slovenije, so vsebovale različne informacije o narodovih pesmih, godbi in plesih. V navodilih odbora za zbiranje na terenu je bilo posebej poudarjeno, da sta pri narodni pesmi besedilo in melodija spojena v živo enoto, zato je vedno zapisovati "brez

popravljanja, črtanja, zanemarjanja tudi sirovih izrazov." S tem lahko sledimo npr. genezo pesmi: "Po dialektičnih oblikah bo de se dalo zasledovati, kako potujejo narodne pesmi".⁴

Za zapisovanje melodij je sestavil navodila Matej Hubad: "Napevov pesmi ni harmonizirati, niti jim pristavljati spremljave, če se ne pojejo s spremljevanjem. Zapisati jih je natančno, kakor jih narod poje, z vsemi razlikami v ritmu, taktu, razvrstitvi tonov in harmonij. Enoglasno, dvoglasno, triglasno ali večglasno..." Če so spremljane z instrumenti, je potrebno zapisati tudi te.⁵ Napeve in plese naj bi zapisali v preprostem glasbenem načinu, vendar naj bi se naznačila absolutna višina tona, v katerem narod poje pesem, dodati pa bi bilo treba še opombe, pojasnila in podobne prispevke. Opisujejo naj se plesi, šege, navade pri katerih se pesmi pojejo. Sploh naj skupaj hodita muzik in etnograf!"⁶

Že Štrekelj in Hubad, kasneje pa predvsem Matija Murko, ki je po Štrekljevi smrti prevzel vodstvo odbora, so opozarjali na pomembnost fonografa pri terenskem delu, zlasti zaradi značilnega večglasja v slovenskem ljudskem petju, ki ga zato na terenu brez te priprave težko natančno zapišemo. Res je že 1907. leta odbor v svoj proračun postavil tudi fonograf, šest let za tem pa so ga končno dobili. Izkoriščen pa ni bil tako, kakor bi lahko bil. Zaradi varčnosti so po enem letu z njim prenehali snemati; nekaj posnetkov belokranjskega večglasja pa so odborniki le utegnili slišati. Kasneje so posnetke transkribirali, voščeni valji pa se niso ohranili.

Tudi Murkov poziv, da se na terenu ob zapisovanju in zbiranju podatkov čim več fotografira, predvsem zaradi dragega materiala in tehničnih težav ni mogel biti v celoti uresničen.

Vojna 1914—1918 je sicer prekinila dobro zastavljeno zbiralno akcijo in načrtovano izdajo "Narodnih pesmi v Avstriji", zbiralno delo v drugačni organizaciji pa se je še nadaljevalo. "Slovenske narodne pesmi" (1895—1923) so izšle v štirih obsežnih knjigah v izdaji Slovenske Matice kot dragoceno gradivo naše ljudske duhovne kulture. Glasbeni delež v zbirki objektivno vzeto ni na ravni literarnega, priloženi notni zapisi pesmi večkrat ne sledijo Murkovim in Hubadovim navodilom zapisovalcem, ki so bili večinoma glasbeno premalo izobraženi.

Če primerjamo obsežno Štrekljevo zbirko in izvirno delo slovenskega odbora s podobnimi dosežki drugih narodov v tistem času, je potrebno poudariti, da je ta slovenski prispevek etnomuzikologiji v svetu precejšen, tudi po metodološki plati. Tedaj v svetu vodilna "Madžarska šola", imenovana tudi evropska primerjalna glasbena etnologija, ki sta jo vodila Bartók in Kodály, je praktično delovala po podobnih načelih kakor naš odbor. (Še danes so ta načela osnova vseh terenskih raziskovanj v svetu). Tudi Bartók je poudarjal pomen primerjalnega dela na terenu, iskanje analogij in razlik na določenem etničnem področju, kamor naj bi ob glasbeniku (folkloristu, etnomuzikologu) hodili še filolog, fonetik, koreograf, sociolog in zgodovinar. Ob "pobranih" melodijah naj bi etnomuzikolog v celoti raziskal teren, zbral podatke o godcih, pevcih in plesalcih, opisoval okolje, življenjske navade izvajalcev in razpoloženja ob izvajanju, podrobne opise zvočnih posnetkov pa dodal k zbranemu materialu za poznejše analize. Tako kakor Murko je tudi Bartók poleg zbiranja novih melodij poudaril tudi pomembnost iskanja in beleženja številnih različic ob zbiranju osnovnih pesemskih tipov. Zabeležili naj bi tudi na prvi pogled manj pomembna vprašanja in opazke, glasbene ali splošne etnološke, ki pri kasnejši obdelavi lahko pojasnijo marsikatero etnično posebnost.

Fonograf, ki objektivizira marsikatero subjektivno opažanje zapisovalca na terenu, in fotoaparat sta bila tudi Bartokeva stalna spremljevalca na terenu. Po njegovem mnenju aparat res lahko pomaga raziskovalcu pri delu, nadomestiti pa ga (vsaj zaenkrat) ne more.

Kot praktični glasbenik se je Bartók posvetil notiranju (transkribiranju). Natančna in jasna transkripcija je bila

zanj osnova za nadaljnje analitično delo in primerjalne etnomuzikološke raziskave.

Očitna je torej podobnost metodičnih postopkov pri terenskem raziskovanju Bartókove šole in dela Matije Murka oziroma slovenskega odbora na začetku tega stoletja. Poudariti je treba, da je imel odbor v času, ko je Bartók s Kodalyjem praktično šele začel s terenskim delom,⁷ že izdelano osnovno metodologijo dela, da pa se je kasneje vsekakor oplajal tudi z Bartókovimi izsledki in zgledi.

Madžarska primerjalna etnomuzikologija je kmalu pustila sledi na širokem geografskem prostoru. Dosežki primerjalne metode francoske socialno-psihološke smeri Lévyja-Bruhla, predvsem pa opravljeno delo slovenskega odbora, katerega rezultat je bil Štrekljeva zbirka, pa Bartókovo delo in vpliv, so vodili tudi Franceta Marolta, ki je leta 1934 ustanovil folklorni inštitut pri Glasbeni Matici. Inštitut so sestavljali trije oddelki: za glasbena raziskovanja, za pesemska besedila in za ples. Tak deluje še danes v okviru ZRC SAZU kot Sekcija za glasbeno narodopisje ISN. Leta 1954 je Inštitut dobil prvi magnetofon in od takrat do danes se je v arhivu sekcije nabralo že lepo število terenskih posnetkov. Veliko gradiva je transkribirano, razporejeno in urejeno v kartoteki inštituta, tudi število znanstvenih objav, publikacij, radijskih in televizijskih oddaj ni majhno. Mreža stalnih in občasnih informatorjev inštituta, s katerimi pokrivamo naše etnično področje, tudi še ni pretrgana.

Izhodišča in metode terenskega dela poznamo, vidimo tudi, da smo Slovenci to dejavnost že zgodaj zastavili izvirno in plodno. Na videz poteka delo kontinuirano in po načrtu, v praksi pa se danes očitno marsikje zatika. Zbrano gradivo se kopiči hitreje, kakor ga lahko sproti obdelujemo, premalo imamo strokovnjakov za posamična področja, pa še tem obvezno vzporedno delo in zadolžitve drobijo moči. Zastarela tehnologija (snemalna, reproduktivna, fotografska ipd.) ne lovi več koraka s časom, tudi stalne denarne težave že opravljajo svoje, kar vse ne zagotavlja niti, da ohranjamo že doseženo in da vsaj zavarujemo nabrano in posneto gradivo pred propadom... Kje so šele npr. bazične etnomuzikološke raziskave in večji multidisciplinarni projekti, široko zasnovane in tematsko zaključene raziskave, kakršne so že vrsto let na vzhodu, ali uporaba sodobne elektronske, elektroakustične, video in računalniške tehnologije pri terenskem delu in obdelavi gradiva doma, brez katere si raziskovalnega dela na zahodu danes niti ne zamišljamo več?

Ob skokovitem razvoju pomeni stopicanje na mestu krepko korakanje nazaj! In slovenska etnomuzikologija že lep čas ne napreduje več. Je obnova stanja, v katerem se je znašla, v boljšem notranjem organiziranju etnomuzikološke dejavnosti ali v predlaganem povezovanju inštituta navzven? Ali si morda ne znamo priskrbeti potrebnih denarnih virov za naše delo in pri tem dovolj ne izkoriščamo raznovrstnih družbenih možnosti, ki naj bi nam bile na voljo? Ali pa celo strokovno ne dohajamo več dogajanja v svetu, saj tuja strokovna literatura ne prihaja več niti do najvišjih republiških znanstvenih ustanov (npr. SAZU), medtem ko se v kioskih na policah bohotijo tuje revije in šund vseh vrst. Kaj šele, da bi tuja strokovna literatura prihajala do zbiralcev, ki na terenu delajo samostojno. Strokovnih stikov s tujino praktično sploh ne poznamo več.

Problem kliče po čim prejšnji poglobljeni analizi trenutnega stanja. Do takrat pa se lahko vprašamo:

Doklej bodo še temeljne raziskave narodove naravne in kulturne dediščine sirota Jerica v naši družbeni praksi?

Opombe:

- Številne priložnostne zbirke slovenskih ljudskih pesmi so bile večinoma poskusi posameznikov, da se v knjižni obliki zbere in ohrani delček bogate ljudske ustvarjalnosti. Do večjega organiziranega zbiranja ljudske pesmi pa je prišlo že leta 1819 na pobudo dunajske

"Gesellschaft der Musikfreunde". To širše zasnovano akcijo je na naših tleh vodila ljubljanska Filharmonična družba. Končni rezultat akcije ni bil velik, bil pa je zato toliko pomembnejši — okrog 100 nabranih zapisov (od tega več kot polovica z napevi) je bilo shranjenih in urejenih v arhivu Društva na Dunaju. Škoda, da se je gradivo do danes večinoma porazgubilo, pa tudi o metodi terenskega dela pri tem zbiranju ne vemo veliko.

- M. Murko, Velika zbirka slovenskih narodnih pesmi z melodijami, Etnolog III, 1929, 23
- Ibid, 24
- Ibid, 24
- Ibid, 24
- Ibid, 31
- 1906, prva Bartókova zbirka 20 lastnih zapisov madžarskih kmečkih pesmi

Literatura:

- Zmaga Kumer, Etnomuzikologija, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 1977
 Béla Bartók, Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire?, Genève, 1948
 Béla Bartók, Yugoslav Folk Music, State University of New York Press, 1978

IGOR CVETKO

Problemi prilagajanja tradicionalnih oblik sodobnemu odrskemu izvajanju

Ljudska glasba (v najširšem pomenu te besede) je nedvomno posebna kulturna vrednota, značilna za posamezno etnično skupino, in je morda poleg jezika najbolj izrazito sredstvo za pojasnitev in opredelitev etnične identitete. V njej se zrcalijo posebnosti kakor tudi prvine, ki so splošno človeške. Ljudska glasba ni nekakšna stalnica, njena moč in posebnost sta tudi v tem, da se spreminja, prilagaja in oblikuje po lastnih zakonitostih v soodvisnosti z najrazličnejšimi razmerami v času njenega porajanja, prevzemanja in preoblikovanja. Ljudska glasba je neločljivo povezana s človekovo usodo in življenjem in je bistvena sestavina skoraj vseh šeg in navad. Ob glasbi človek sprošča najrazličnejša čustva ob veselju, žalosti in delu. Njena podoba je torej hkrati tudi živ izraz ljudi, njihovih navad in načina življenja v konkretnem okolju in času.

Prilagajanje tradicionalnih ljudsko glasbenih oblik sodobnemu odrskemu izvajanju zahteva temeljito poznavanje ne samo glasbenih pojavov, temveč tudi vseh tistih razmer, ki so sooblikovale nastanek takih ali drugačnih glasbenih oblik na določenem območju v določenem času. Odrska predstavitev naj bi imela nekatere svoje "zakonitosti", ki pa smo si jih večinoma izmislili sami in so postale navade in razvada npr. "boljših" folklornih skupin, "slabše" pa jih posnemajo in prevzemajo. Naj za zgled navedem nekaj takih "pravil", ki veljajo za folklor-noplesne skupine: število nastopajočih plesnih parov pri večini plesov je praviloma 8; vsi plesni pari naj bodo enako visoki; noše so uniformirane in zaradi estetske slike barvno "usklajene"; pretirana naličenost plesalk, v novjšem času tudi plesalcev, ker to menda zahteva odrska razsvetljava; pretirani in nenaravni "komercialni" nasmehi plesalk in plesalcev; nenaravno obnašanje na odru, pri živahnih plesih tudi vriskanje, žvižganje, vpitje in skandiranje; prihod na oder in povezave med posameznimi plesi v spletu so preračunane na različne učinke in na koncu spleta je že skoraj obvezno prepleta-nje plesnih parov in "divjanje" (slovanski temperament?) po odru; stroga simetrija plesnih figur; godci navadno stojijo neke ob strani odra (največkrat na levi strani) in