

## KVINTNA PENTATONIKA NA SLOVENSKEM

Radoslav Hrovatin

Slovenska folkloristika se je doslej razmeroma malo posvečala problemu tonalnosti v slovenski ljudski glasbi. Razen mlajših poskusov pa je docela zanemarjala obravnavanje pentatonike, čeprav je bila le-ta že ugotovljena na sosednjih hrvatskih in madžarskih območjih. Vzroke za tak odnos do problemov tonalnosti in zlasti do pentatonike je treba iskati v načinu obravnavanja predmeta na zapozneli stopnji razvoja naše glasbene folkloristike.

Med prvimi raziskovalci naše glasbene folklore je Stanko Vraz leta 1847 v svojem kratkem orisu slovenske ljudske glasbe menil, da so melodije starejših pesmi običajno v »molskih tonalnostih« (Moltönen).<sup>1</sup> Pozneje je Ludvík Kuba, ki je v letih 1888—1890 zbiral po Slovenskem ljudske pesmi z melodijami, navajal, da ni našel molskih tonalnosti (razen v Beli krajini), temveč da je bilo vse v durski tonalnosti.<sup>2</sup> Končno je leta 1908 trdil Josip Čerin, da »so slovenske narodne pesmi vse v duru«.<sup>3</sup> Tega mnenja ni mnogo spremenila ugotovitev Davorina Beraniča, da »razen redkih primerov mehke tonovne lestvice poznajo naše narodne popevke praviloma samo še trdne tonovne lestvice«.<sup>4</sup>

Potrčila ali zanikanja za navedena mnenja je v tistem času mogla nuditi predvsem znamenita zbirka Frana Š. Kuhača,<sup>5</sup> v kateri je bilo objavljenih do tedaj največje število slovenskih ljudskih melodij v eni zbirki. Raziskovalci tudi niso do tedaj še ustrezno ocenili pomembnosti zapisov Stanka Vraza<sup>6</sup> in Josipa Kocijančiča<sup>7</sup> iz vzhodne Štajerske ter

<sup>1</sup> Pismo Stanka Vraza grofu Auerspergu dne 9. maja 1847 (Děla St. Vraza V, str. 395—397. — D. Beranič, Vrazovi zapisi narodnih melodij. Casopis za zgodovino in narodopisje VII. Maribor 1910, str. 241—242.).

<sup>2</sup> Ludvík Kuba, Cesty za slovanskou písní II. Slovanský jih, Praha 1935, 15.

<sup>3</sup> Dr. Josip Čerin, Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric... (Trubarjev zbornik, Ljubljana 1908, 145.).

<sup>4</sup> Beranič (o. c. v op. 1), 235.

<sup>5</sup> Fran Š. Kuhač, Južno-slovjenske narodne popievke I.—IV. knj., Zagreb 1878—1881.

<sup>6</sup> Dr. Karel Štrelkelj in dr. Joža Glonar, Slovenske narodne pesmi I.—IV., Ljubljana 1895—1925.

<sup>7</sup> Josip Kocijančič, Roženkraut, nagelj in rožmarin (rkp v NUK).

Ele Schoultz-Adaiewske<sup>8</sup> iz Rezije, ki bi mogli nuditi vsaj oporo za obravnavanje pentatonalne osnove nekaterih melodij.

Prav tako tudi ni vzbudilo ustreznega raziskovanja obsežno gradivo prekmurskih ljudskih pesmi, ki jih je po prvi svetovni vojni zapisal Franc Kimovec.<sup>9</sup> Zbirka melodij iz sosednjega Medžimurja, med njimi jih je več v pentatoniki, v zapiskih Vinka Žganca,<sup>10</sup> ki je vzbudila veliko zanimanje zlasti pri madžarskih raziskovalcih, ni našla ustreznega odmeva pri slovenskih folkloristih. Tako se še ni lotil obravnavanja pentatonike v naših ljudskih melodijah do leta 1930 Stanko Vurnik, čeprav je v zanosu poudarjal: »Kdo bi ... mislil, da še v našem času in ne daleč od nas živi celo arhaični antični pentaton? Evo ga zelo pogosto v madžarski narodni pesmi ... Resničen brezpoltonski pentaton, kakršnega so imeli, kakor vemo iz zgodovine, antični narodi — evo ga na našem najbližjem vzhodu!«.<sup>11</sup>

Šele France Marolt se je približal vprašanju pentatonike na Slovenskem, ko je tonalno označil melodije »običajnih rejev« pri Ziljanah: »Večina teh melodij je uglašena v prirodnih tonskih načinih (prirodni dur, mol, pentatonalni nastavki)«.<sup>12</sup> Pri teh pentatonalnih nastavkih pa ni navedeno, katere fraze v citiranih melodijah naj bi rabile kot ustrezna dokumentacija.

V postumni objavi Maroltove razprave »Gibno-zvočni obraz Slovencev«<sup>13</sup> so večkrat omenjeni »pentatonalni okreti« v označbah primorskega, koroškega in panonskega nazvočja, torej sosednjih zahodnih, severnih in severovzhodnih dialektičnih območjih. Glede na neustrezen način objave<sup>14</sup> tega dela ni iz citiranih primerov razvidno, katere melodijske fraze je Marolt menil označiti kot »pentatonalne okrete.« Vendar je treba tem Maroltovim ugotovitvam posvetiti vso pozornost. Ako pregledamo »v referatu citirano gradivo«, moremo v pentatoniko uvrstiti naslednje melostihe v posameznih melodijah:

<sup>8</sup> J. I. N. Baudouin de Courtenay, *Materialy dlja južno-slavjanskoj dialektologii i etnografii*. St. Peterburg 1895. V naši literaturi so ustrezni zapisi lažje dostopni v objavi Riharda Orla (*Slovenske narodne pesmi iz Benečije*, Ljubljana 1921.).

<sup>9</sup> Dr. M. Murko, *Velika zbirka slovenskih narodnih pesmi z melodijami* (Et III — 1929, 5—54) in Radoslav Hrovatin, *Marginalije k zbirki »Odbora za zbiranje slovenskih narodnih pesmi z napevi«* (SE XIV — 1961, 188—190.).

<sup>10</sup> Dr. Vinko Žganec, *Hrvatske pučke popijevke iz Međumurja I.—II.*, Zagreb 1924—1925.

<sup>11</sup> Dr. St. Vurnik, *Študija o stilu slovenske ljudske glasbe* (Dom in svet 43, Ljubljana 1930, 239—240.).

<sup>12</sup> *Gibno-zvočni obraz slovenskega Korotana* (Koroški zbornik, Ljubljana 1964, 345—382.).

<sup>13</sup> *Slovenske narodnoslovne študije* 3. zv., Ljubljana 1954.

<sup>14</sup> *Prim. ocene Vinka Žganca in Radoslava Hrovatina* (SE IX — 1956, 284—292.).

1. Iz Zahomca pri Zilji ustrezata v žegnanskem spevu *Zakoj ba ièš kristján besieu na biu* pentatoniki 1. in 3. melostih.

2. V rezijanskem plesu *Tá liepa má 'nã njivaška* ... moremo v pentatoniko uvrstiti 2. in 4. melostih.

3. V črnomaljskem jurjevskem obredju moremo v obhodnem spevu *Ovo se klánja zéleni Júraj* ... prepoznati ostanke infrapentatonike v celotonskem trihordu, medtem ko se v melodiji refrena »kirales«, ki se je šele pozneje kontaminiral s prvotnim bajčnim spevom, pojavlja tudi polton.

Navedeni primeri iz Maroltove razprave kažejo odseve pentatonike na razmeroma majhnem območju Koroške in sosednje Režije, medtem ko popolnoma pogrešamo ustreznih primerov za Prekmurje in Primorsko, pač pa bi bilo mogoče pritegniti v obravnavo pentatonike primerek iz Bele krajine. Citirani primeri torej ne osvetljujejo dovolj vseh odseвов pentatonike v tekstu označenih območjih.

V citiranem Maroltovem gradivu ne zasledimo popolnih pentatonskih nizov. Prav zato bi bilo boljše označiti posamezne melostihe kot pentatonalne odseve. Takemu pojmovanju tudi ustreza verjetno Maroltova označba »pentatonalni okret« (prvotno »pentatonalni nastavek«).<sup>14a</sup>

Na novo v Prekmurju nabrano gradivo po raznih zbirateljih, zlasti pa objava zbirke zapisov Josipa Dravca, kjer so bežno omenjeni »vidni sledovi anahemitske pentatonike«<sup>15</sup> je omogočilo, da je bila na kongresu folkloristov v Varaždinu 1956 v okviru teme Muzična folklor panonskega bazena« obravnavana tudi pentatonika v prekmurskih melodijah.<sup>16</sup> Glede na to, da so bile o izvoru pentatonike panonskega območja postavljene nasprotujoče si teze zlasti v ustreznih referatih Vinka Žganca<sup>17</sup> in Lajosa Kissa,<sup>18</sup> je nastala potreba, da tudi na drugih območjih slovenskega ozemlja poiščemo podatke o različnih vidikih obravnavanja pentatonike v etničnem, geografskem in historičnem pogledu.

### Glasbena kultura pred naselitvijo Slovencev

Slovenska glasbena kultura se je pričela razvijati na osnovah tradicije, ki so jo prinesli naši predniki iz svoje pradomovine v Vzhodni Evropi in na podedovanem izročilu, ki so ga prevzeli od prebivalcev na

<sup>14a</sup> Iz navedenih citatov je razvidno, da je F. Marolt uporabil adjektiv »pentatonalni«, ki tudi v nadaljevanju pričujočega teksta označuje ustreznih tonalni značaj melosa. Oblika »pentatonski« pa pomeni strukturo pet tonov v tonskem nizu, ki je osnova določene melodije.

<sup>15</sup> Josip Dravec, Glasbena folklor Prekmurja, Ljubljana 1957, str. XXIX.

<sup>16</sup> Radoslav Hrovatin, Muzikološka označba pesmi v folklori ob jugoslovansko-avstrijsko-madžarskem tromejniku (Rad Kongresa folklorista Jugoslavije u Varaždinu 1957, Zagreb 1959, 77–86.).

<sup>17</sup> Vinko Žganec, Muzički folklor naroda u Panonskom bazenu (Gl. »Rad...« v op. 16.).

<sup>18</sup> Lajos Kiss, Bitne značajke mađarskog muzičkog folklor (Gl. »Rad...« v op. 16.).

novo naseljenega ozemlja. Iz združitve obeh tradicij je z nadaljnjim razvojem nastala današnja slovenska glasbena kultura.

Iz raznih kultur, ki so se razvijale na tem območju pred naselitvijo Slovencev, nudijo glede glasbe največ gradiva situlski spomeniki alpskih Ilirov in Venetov. Na situlah so upodobljeni iz tedanjega življenja razni prizori s petjem, plesanjem in igranjem na muzične instrumente.<sup>19</sup> Ti instrumenti obsegajo strunska glasbila, piskala, trobila in domnevno tudi tolkala.

V pričujoče obravnavanje so bila pritegnjena opažanja predvsem na upodobitvah dulčnih piskal v obliki večcevne enokrilnega instrumenta, ki so ga antični Grki imenovali »syrinx« ali »panova piščal«. Prvi izmed teh dveh terminov je v rabi zlasti v literaturi arheologov (siringa), drugi pa v literaturi o muziki (panova flavta).

Obravnavano dulčno piskalo je na situlah z Vač pri Litiji<sup>20</sup> in na Magdalenski gori pri Šmarju<sup>21</sup> sestavljeno iz pet do šest cevi, ki se nizajo od najkrajše k najdaljši. Med dolžinami sosednjih cevi prevladujejo manjše razlike, ki se neznatno enakomerno večajo, tako da se večja dolžinska razlika pojavi le izjemoma, kar je razločno vidno predvsem na situli z Vač. Detajl srednjega pasu, tretje polje, kaže moškega, ki sedi na prestolu in piska na »siringo«.<sup>22</sup>

Iz omenjenih razlik v dolžini cevi moremo sklepati na uglasitev instrumentov te vrste. Konstrukcija sorodnih instrumentov, ki so se do danes ohranili v slovenski folklori, kaže namreč, da je mogoče take instrumente precizno uglasiti. Na dejansko prakso uglaševanja v davnini pa moremo sklepati iz večstranskih instrumentov, ki so tudi upodobljeni na omenjenih situlskih spomenikih.

Enakomerna razvrstitev cevi glede dolžinske razlike navaja k mišljenju, da je intonacija vseh cevi tvorila urejen tonski niz. Samo število cevi navaja k domnevi, da gre za penta-hord ali heksa-hord. Vendar pa se v takem tonskem nizu pojavlja poleg večjega števila velikih sekund le posamezna mala sekunda. V skladu s tem bi se morala na obravnavanem piskalu pojaviti poleg prevladajočih relativno večjih dolžinskih razlik le posamezna manjša razlika med cevmi. Za tako domnevo bi mogla rabiti nejasna upodobitev na situli z Magdalenske gore.

<sup>19</sup> Na pomen situle z Vač za glasbo je večkrat opozoril dr. Josip Mantuani. Ustrezno sliko je objavil Josip Mal (Zgodovinska umetnost pri Slovencih, Hrvatih in Srbih, Ljubljana 1924, sl. 4.). Navedba, da gre za »neko zvočilo v obliki situle, ki so ga izkopali pri Vačah« (Dragotin Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I, Ljubljana 1958, 11) ni točna. Pregled gradiva o situlskih spomenikih prinaša razstavni katalog Umetnost alpskih Ilirov in Venetov. Uredil Jože Kastelic, Ljubljana 1962.

<sup>20</sup> Sedaj v Narodnem muzeju v Ljubljani, inv. št. P 581.

<sup>21</sup> Sedaj na Dunaju, Naturhistorisches Museum, inv. št. 27550.

<sup>22</sup> Prim. sliko: Jože Kastelic, Situla z Vač (»Jugoslavija«, Beograd 1956, 22.).

Kot je bilo že navedeno, pa je na situli z Vač vidna le posamezna relativno večja dolžinska razlika med večjim številom manjših razlik. Ako torej sklepamo, da obsegajo manjše dolžinske razlike med cevmi intervale velike sekunde, potem more posamezna večja dolžinska razlika med njimi pomeniti interval male terce. Tonski niz, v katerem poleg prevladujočih velikih sekund nastopajo le posamezne male terce, pa je anhemitonska pentatonika.

Na taki osnovi je bila postavljena hipoteza, da je v glasbeni kulturi alpskih Ilirov in Venetov obstajal tudi tonski niz anhemitonske pentatonike. To domnevo krepijo poročila o antični grški glasbeni teoriji, ki je nastajala v času kulture situlskih spomemikov. Tako obravnava Aristoxen kot »arhaika prota«<sup>23</sup> pentatonske nize v okviru tetrahordalnega sistema, torej kot starodavne tonske nize. Med starodavne antične grške instrumente pa šteje tudi obravnavano piskalo, kot kaže upodobitev pastirskega boga Pana, po katerem je instrument dobil še iz mitičnega obdobja izhajajoče ime »panova piščal«.

Postavljeno hipotezo potrjujejo tudi ohranjeni sorodni instrumenti na slovenskem ozemlju pod imenom trstenke, orglice itd. Današnja intonacija teh instrumentov sicer ni niti pentatonska, niti pentahordalna, temveč povsem svojstvena. Prilagoditi se je morala posebnemu sistemu večglasne igre. Vendar sam obstoj podobnega instrumenta na ozemlju, na katerem še danes obstajajo različni odsevi pentatonike, kaže na nadaljevanje tradicije prav po zaslugi tega piskala. Znano pa je, da imajo prav piskalavažno vlogo pri ohranitvi določenega intonacijskega sistema.

Opomniti je treba, da sam obstoj pentatonike ne izključuje tudi istočasnega obstoja pentahordalnih in heksahordalnih tonskih nizov na istem območju. Oboji se morejo vzajemno dopolnjevati in prehajati drug v drugega, kar vidimo v naši folklori še danes. (Prim. note št. 13, 16 in 23.) Podobni procesi so se mogli razvijati že v davnini.

Na ohranitev pentatonike na tem ozemlju je mogel vplivati tudi prihod Keltov med alpske Ilire in Venete. O Keltih moremo namreč precej zanesljivo domnevati, da so v svojih melodijah uporabljali pentatoniko. O tem pričajo pentatonske melodije, ki so se ohranile pri Ircih, Škotih, Valizanih in drugih naslednikih Keltov.

Intonacijski sistem glasbene kulture Praslovanov je bil doslej premalo raziskan, da bi mogli z zanesljivostjo govoriti o pentatoniki. Kajti samo dejstvo, da obstajajo v Vzhodni Evropi, kjer je slovansko prebivalstvo v večini, še tudi danes pogosto pentatonske melodije, ne daje dovolj opore za sklepanje na pentatoniko pri Praslovanih. V Vzhodni

<sup>23</sup> Vinko Žganeč, Muzički folklor I, Zagreb 1962, 137.



Evropi so se godile že od nekdanj številne in značilne migracije različnih etničnih kultur, v katerih glasbi je pentatonika igrala in še igra pomembno vlogo.

V tej luči je treba obravnavati tudi hipotezo Vinka Žganca, da je glasbena kultura prvotnih Panonskih Slovanov vsebovala tudi pentatoniko in da so jo od njih prevzeli današnji prebivalci panonskega bazena različnega etničnega izvora. Med take prevzemalce starodavne slovanske panonske tradicije šteje Žganec tudi nekatere današnje Prekmurce (»Bohnjece«) in Porabske Slovence.<sup>24</sup>

Vsekakor pa ne smemo izključiti možnosti, da so Slovenci podedovali nekatere elemente pentatonike že iz prvotne slovanske glasbene kulture.

### Duhovne pesmi v linearni muziki

Iz prvih stoletij po naselitvi Slovencev, ko se je razvijal proces stapljanja s kulturo staroselcev, nimamo neposrednih poročil o obstoju glasbenega izražanja naših prednikov. Šele v dveh rokopisih »Schwabenspiegel« iz 14. in 15. stoletja, to je v prepisih rokopisa iz 11. stoletja, je ohranjeno poročilo o obrednem petju in plesanju, ki se je opravljalo v prvotni obliki že pri ustoličenju koroškega vojvode Gorazda leta 749.<sup>25</sup> S to prvotno slovensko glasbeno kulturo se je v času po pokristjanjenju povezovala monofona koralna glasba.

Prav krščanska koralna glasba, ki je vsebovala tudi pentatonalne melodije,<sup>26</sup> je tudi pomagala pri ohranjanju nagnjenja do pentatonike v času, ko se je na Slovenskem uveljavljala nova fevdalna glasbena kultura. To se je kazalo v tem, da so si slovenski pevci izbirali iz številnih koralnih spevov, razširjenih po širokem prostoru Zahodne in Srednje Evrope v raznih variantah, tudi take, ki so vsebovali elemente pentatonike.

O tem priča eden izmed redkih zapisov slovenskih duhovnih pesmi iz srednjega veka v Stiškem rokopisu okoli leta 1440. To je stara velikonočna pesem *Naš Gospud je od smrti vstal ...*

Melodija te velikonočne pesmi se opira na koralno sekvenco *Victimae paschali laudes ...* (Note št. 1 a),<sup>27</sup> za katero obstaja domneva, da jo je ustvaril že okoli leta 1048 Wipo, dvorni kapelan cesarja Konrada II. Tonalnost te melodije niha med la-pentatoniko na dominantni in re-pentatoniko na toniki z enim pientonom.<sup>27a</sup>

<sup>24</sup> Gl. o. c. v op. 17.

<sup>25</sup> Ivan Grafenauer, Slovensko slovstvo na Koroškem... (Koroški zbornik, Ljubljana 1964, 263.).

<sup>26</sup> Lajos Bárdos, *Natürliche Tonsysteme...* (Studia memoriae Belae Bartók sacra, Budapest MCMLVI, 209–248.).

<sup>27</sup> A. Della Corte — G. Pannain, *Storia della musica I*, Torino 1942, 65.

<sup>27a</sup> Za označevanje pentatonike je v pričujočem tekstu uporabljena zaradi enotnosti v splošnem etnomuzikološka terminologija dr. Vinka Žganca iz že

V nemški varianti *Christ ist erstanden* ... (Note št. 1b)<sup>28</sup> je tonalno nihanje še bolj očitno kot v njeni predhodnici. 1. in 3. melostih sta sicer v čisti pentatoniki, v 2. in 4. melostihu ter v refrenu pa niha pienton med II. in III. stopnjo. Domnevati smemo, da je imela tudi slovenska varianta *Naš Gospud je od smrti vstal* ..., zapisana v Štiškem rokopisu, podobno melodijo.

K tej domnevi navaja varianta melodije, ki je bila objavljena v slovenski protestantski pesmarici iz leta 1574 pod naslovom »Slavicus Hymnus de Resurrectione« (*Jesus ta ie od smrti vstal* ..., note št. 1c).<sup>29</sup> V tej varianti se je melodija preoblikovala v eolistično la-pentatoniko z dvema pientonoma. V 4. melostihu se namreč pojavi še drugi pienton na VI. stopnji.

V izdaji protestantske pesmarice iz leta 1595 se pojavi nova varianta te melodije pod naslovom »Velikonočna peissen« (*Jezus je v smertni ječi bil* ..., note št. 1d).<sup>30</sup> Ta varianta je oblikovana v doristični la-pentatoniki s pientoni na II. in VI. stopnji. To velja za 2., 3. in 5. melostih ter refren, medtem ko je 1. melostih v ustrezni pentatoniki na dominantni. Zaradi novega teksta pozneje interpolirani 4. melostih tvori skupno s 1. melostihom pentatoniko dominantnega sistema s pientonom na II. stopnji.

1.

a. 1. Victimae... 2. Agnus re-démit ó-ves: Chrístus in-nocens Pá - tri

b. Christ ist er- stan - - den von der Mar-ter al - le;

c. Jésus ta ie od smrti vstal, J-nu ie ci - llu do-ko-nal

d. Je - zus je v smertni je-či bil, tri dni je v gro-bi le - žal  
v nim teh vernih greh za - kril, smertni vo-zal rez-ve - - zal,

citirane objave predavanj »Muzički folklor I« (gl. op. 23), ki pomeni prvi naš poskus sistematike te teme. Glede na svojo specifično metodo obravnavanja predmeta pa sem uporabil še posebne dodatne označbe, ki se opirajo na terminologijo koralne glasbene teorije.

<sup>28</sup> Dr. Josip Mantuani in dr. Anton Dolinar, *Zgodovina katoliške cerkvene glasbe*, Ljubljana 1938, 29.

<sup>29</sup> Trubarjev zbornik, Ljubljana 1908, 239. V objavi so verjetno tiskovne pomote v notah nad zlogi »ie Bug« in na koncu »ia«.

<sup>30</sup> Čerin (o. c. v op. 3), 183.

a... tu nóbis, vi - ctor Rex,  
 daß sollen wir al - le froh sein,  
 Kar ie Bug ne - mu na - lo - shil,  
 de ka - dar u ve - ti vmer - je - mo zdajci v ne - bes - sa pri - de - mo,  
 a... con - fli - xe - re mi - ran - do: a... Al - le - lú - ja.  
 Christ der will un - ser trost sein; al - le - lu - ia!  
 S teim ie (pet Der - ne o - shi - vil, a - lle - lu - ia.  
 tam bo - mo use - lej pej - - - li. Al - le - lu - ja.

Navedeni primer kaže, kako so se prvotne koralne melodije s pentatonskimi elementi v času protestantizma preoblikovale v smeri diatonskih modusov (prim. note 1 a, b, c, d.).

Podoben primer je tudi »Peissen od svetiga Duha« (*Svetiga Duha mi molimo...*),<sup>31</sup> katere melodija je v izdaji protestantske pesmarice iz leta 1959 že preoblikovana v jonistično do-pentatoniko s pientonom na VII. stopnji v 1., 2. in 3. melostihu ter refrenu, medtem ko 4. melostih kandencira na sol. Ena izmed predhodnih nemških variant *Nu(n) bitten wir den heiligen Geist...*<sup>32</sup> ima melodijo še v čisti do-pentatoniki. Edina izjema je pienton v refrenu »Kyrieleis«, o katerem smemo domnevati, da je bil dodan šele pozneje pri »tropiranju«.

Podobni procesi tonalnega preoblikovanja so se godili tudi v drugih melodijah slovenskih protestantskih pesmaric, kot so »Ena druga peissen od večerje Cristuseve« (*Jezus Kristus odrešenik...*),<sup>33</sup> »Ta božična peissen: Puer natus« (*Danes je Jezus nam rojen...*),<sup>34</sup> »Symboli apostolo-

<sup>31</sup> Čerin (o. c. v op. 3), 187.

<sup>32</sup> Mantuani (o. c. v op. 28), 31.

<sup>33</sup> Čerin (o. c. v op. 3), 161.



rum paraphrasis« (*Jest verujem v eniga Boga...*),<sup>35</sup> »Cantiuncula Lutheri« (*Nedaj oča naš lubi Bug...*)<sup>36</sup> itd.

O procesu tonalnega preoblikovanja pričajo tudi »Pripombe dr. Ilešiča po beležkah... Mateja Hubada« v Trubarjevem zborniku leta 1908. Med drugim je tam navedeno, da v izdaji protestantske pesmarice iz leta 1595 ni četvero pesmi z melodijami, ki so še bile v izdaji iz leta 1574, in sicer: 1. Magnificat Purus Textus (*Muia Dusha Velikiga della...*), 2. Cantus Zachariae (*Hualen bodi Gospud ta Bug Israelski...*), 3. Cantus Simeonis (*Sdai Gofpud pufsti tuiga Hlapza puiti Smyrom...*) in 4. Grates nunc omnes (*Hvalimo mi sdai vsi vkupe Jefufa...*). Melodije k vsem tem opuščnim pesmim so pretežno pentatonalne.

Tako vidimo, da se je proces tonalnega prehoda od pentatonike k diatoniki v dobi reformacije godil na dva načina: ali s preoblikovanjem pentatonskih melodij z dodajanjem pintonov v diatonske melodije ali z opuščanjem pentatonskih melodij v korist diatonskih melodij. Vzroke za vse to dogajanje je treba iskati v pojavu harmonskega večglasja, ki se je tudi v umetni mestni glasbeni kulturi na Slovenskem vedno bolj uveljavljalo. Zaradi tega so se odslej pojavljale pentatonalne melodije na Slovenskem predvsem na področju ljudske glasbe, ki je tudi v večglasju ohranila v večji meri linearni značaj.

### Igra na zvonove

Na ohranitev pentatonike na Slovenskem je vplivalo tudi zelo priljubljeno zvenenje in zlasti posebna igra na zvonove, imenovana pritrkovanje (potrckovanje, tonkanje, triančenje, kampananje, škantiranje itd.), ki ga je izvajala do nevadna v večjem številu tudi mladina.

Igra na zvonove ima zelo staro tradicijo. O izdelovanju zvonov obstajajo poročila že s konca srednjega veka. Pritrkovanje je dobilo spodbudo najbrž v igranju na tako imenovanih »cimbalih«,<sup>37</sup> ki je bilo znano že v srednjem veku. O starodavni tradiciji pritrkovanja priča tudi posebna »solmizacija«,<sup>38</sup> ki jo uporabljajo naši pritrkovalci za učenje in za dogovarjanje pred izvajanjem raznih vzorcev zvonjskih melodij.

Intonacija zvonjskih melodij oziroma njih tonski niz je odvisen od uglasitve zvonov. Na uglasitev je vplivala zvočna narava zvonov, livar-

<sup>34</sup> Čerin (o.c. v op. 3), 176. V varijanti, ki jo je objavil leta 1846 Matija Majar (Napevi za orgle k Pesmarici cerkvene), je bila melodija že preoblikovana v harmonski mol.

<sup>35</sup> Čerin (o.c. v op. 3), 153.

<sup>36</sup> Čerin (o.c. v op. 3), 190.

<sup>37</sup> Instrument »cimbalic« je sestavljen iz večjega števila manjših zvoncev in ga ni treba zaradi podobnega imena zamenjati s strunskim instrumentom »cimbale«.

<sup>38</sup> Zvonska »solmizacija« je bila ugotovljena leta 1953 v Medani v Brdih (Lastni terenski zapiski v EM v Ljubljani.).

ska tehnika in njeno usklajevanje z glasbenimi tradicijami uporabnikov. Tako so se izoblikovale nekatere tradicionalne uglasitve zvonov. S posebno ostrino se je postavljalo uglaševanje zvonov po prvi svetovni vojni, ko je šlo za nadomeščanje zvonov, zaplenjenih po avstrijskih vojaških oblasteh. Tedaj so proti raznim predlogom za novo intonacijo zvonov nastopili zagovorniki tradicionalnega uglaševanja, med katere je treba šteti tudi našega strokovnjaka za zvonoznanstvo Ivana Mercino. V svojih spisih<sup>39</sup> navaja razne tradicionalne uglasitve zvonov na Slovenskem.

Poleg uglasitve je odločilno za tonski niz neke zvonske melodije tudi število zvonov v posameznem zvoniku. Običajno uporabljajo »triglasna« in »štiriglasna zvonila«, to je po tri ali po štiri različno uglašene zvonove, čeprav ni izključeno tudi manjše ali večje število zvonov.

»Triglasna zvonila« imajo po Mercini uglasitev »c. d. e« ali »c...es. f«. Toni obeh navedenih uglasitev, transponirani in povezani v koligacijski tonski niz, tvorijo skupaj popolno pentatoniko »c. d. e...g. a«. Možno so še drugačne uglasitve, ki so prav tako vsebovane v navedeni pentatoniki.

»Štiriglasna zvonila« imajo po Mercini uglasitev »c...es. f. g« ali »c. d. e...g« ali »c...e...g. a«. Vse tri navedene četverotonske uglasitve, transponirane in povezane v koligacijski tonski niz, tvorijo skupaj popolno anhemitonsko pentatonsko lestvico »a...c. d. e...g. a«. V ta tonski niz je mogoče vključiti tudi prej navedene tritonske uglasitve. Prav tako so seveda možne tudi drugačne dvo-tonske, tri-tonske in četvero-tonske pentatonalne uglasitve.

Iz tonskih nizov, pogojenih v različnih uglasitvah in različnem številu zvonov, tvorijo pritrkovalci razne vzorce zvonskih melodij. Iz raznih vzorcev zvonskih melodij pa sestavljajo razne skladbe za igranje na zvonove, imenovane »štiklci«, »dance« itd.

Tonski nizi uglasitev zvonov, vzorci zvonskih melodij ali posamezne skladbe za igranje na zvonove so vplivali in še vplivajo na nastanek melodij k raznim pesmicam, s katerimi zlasti mladina pa tudi odrasli oponašajo zvonove povsod po Slovenskem. Karel Štrekelj navaja pod naslovom »Kako pojo zvonovi o posebnih prilikah in pri nekih cerkvah« 28 ustreznih tekstov.<sup>40</sup> Seveda pa živi med ljudstvom mnogo več takih pesmic, saj ima skoro vsaka vas svojo pesmico, ponekod jih je pa celo po več v enem samem kraju.

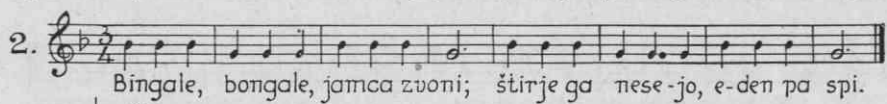
Šele v novejšem času so bile zapisane tudi melodije k ustreznim tekstom. Melodije teh pesmic pripadajo po tonalni strukturi infrapentatoniki, pentatonizmu ali fragmentom pentatonike v skladu z zgoraj navedenimi uglasitvami zvonov. Glede na število tonov vsebujejo ustrezne melodije različne dvotonske, tritonske in četverotonske nize.

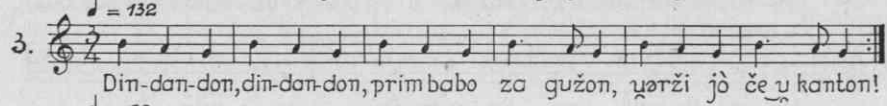
<sup>39</sup> Ivan Mercina, Slovenski pritrkovalec, Gorica 1926; ...Zvonoznanstvo. Zbrani zvonoslovni spisi, Gorica 1930.

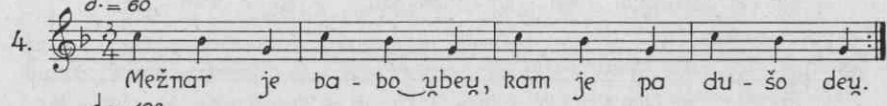
<sup>40</sup> Štrekelj (o. c. o op. 6), IV., št. 8083-8110.

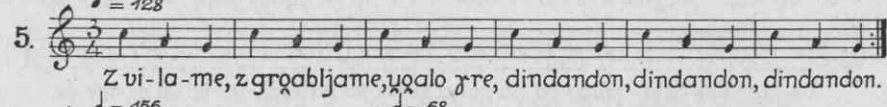
Melodija primerka *Bingale, bongale...* (Note št. 2)<sup>41</sup> v dvotonskem nizu obsega interval male terce, ki je značilen za slovenske ljudske melodije najožjega razsega. Med otroškimi melodijami se večkrat pojavljajo še drugi primeri enake tonalne karakteristike. (Prim. note št. 8.)

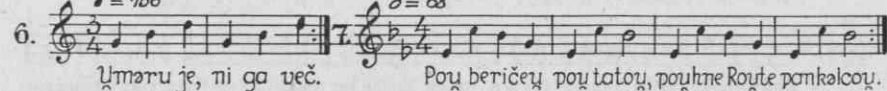
Med melodijami v tritonskih nizih so navedeni štirje primerki, kar navaja k domnevi, da se najpogosteje pojavljajo. Intonacija melodij v primerkih *Dindandon, dindandon...* (Note št. 3)<sup>42</sup> in *Mežnar je babo ubeu...* (Note št. 4)<sup>43</sup> ustreza uglasitvam zvonov, kot jih navaja Mercina za »triglasna zvonila«. Melodiji primerkov *Zvilame, groabljame...* (Note št. 5)<sup>44</sup> in *Umaru je, ni ga več...* (Note št. 6)<sup>45</sup> pa podajeta drugačno uglasitev (»c.d...f« in »c...e...g«). Seveda pa je mogoče tudi te ugla-

2.   
Bingale, bongale, jamca zvoni; štirje ga nese-jo, e-den pa spi.  
♩ = 132

3.   
Din-dan-don, din-dan-don, prim babo za gužon, uerži jò če u kanton!  
♩ = 60

4.   
Mežnar je ba-bo ubeu, kam je pa du-šo deu.  
♩ = 128

5.   
Zvi-la-me, zgroabljame, ualo gre, dindandon, dindandon, dindandon.  
♩ = 166

6.   
Umaru je, ni ga več. Pou beričeu pou tatou, pouhne Roue pomkalou.  
♩ = 68

sitve s transpozicijo vključiti in koligacijsko povezati v tonski niz popolne pentatonike na podoben način, kot je bilo prikazano na primerih uglasitev, ki jih navaja Mercina.

Kot primer četverotonske uglasitve je navedena melodia k tekstu *Pou beričeu, pou tatou...* (Note št. 7)<sup>46</sup> v obsegu velike sekste. Ustrezno uglasitev zvonov navaja Mercina med primeri »štiriglasnih zvonil« na tretjem mestu (gl. zgoraj).

Vsi navedeni primerki melodij k pesnicam, ki v intonaciji posnemajo zvonjenje, so pokazali, da pripadajo njim ustrezni tonski nizi infra-pentatoniki ali pentatonizmom in da je mogoče vse te tonske nize koligacijsko povezati v popolno anhemitonsko kvinto pentatoniko.

<sup>41</sup> Zapisala leta 1958 v Vevčah pri Ljubljani Alenka Breskvar.

<sup>42</sup> Lasten zapis leta 1953 v Medani (Terenski zapiski v EM v Ljubljani.).

<sup>43</sup> Zapisal leta 1952 v Petkovcu pri Rovtahn Maks Jurca.

<sup>44</sup> Lasten zapis leta 1953 v Krogu pri Sečovljah.

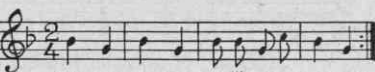
<sup>45</sup> Zapisal leta 1963 na Vrhniki Anton Jurjevič.

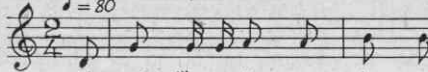
<sup>46</sup> Zapisal leta 1953 v Petkovcu pri Rovtahn Maks Jurca.

## Melodije otroških pesmic

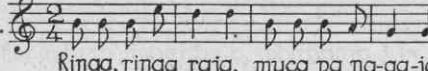
Že v prejšnjem poglavju navedene pesmice sodijo med otroške stvaritve. Potrebno pa je pregledati tudi druga področja otroške pesemske ustvarjalnosti oziroma pesmice za otroke. Ustrezne melodije kažejo podobne tonalne značilnosti, kot so bile že ugotovljene na pesmicah, ki posnemajo zvonjenje. Ugotoviti je torej mogoče njih vzajemno tonalno sorodnost.

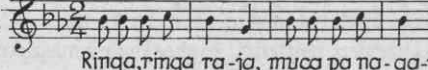
Najenostavnejši so primeri uspavank, ki so splošno razširjene. V melodiji k uspavanki *Nina nana...* (Note št. 8)<sup>47</sup> je enak dvotonski niz, kot je bil zgoraj ugotovljen na primerku *Bingale, bongale...* Melodijska

8.  9.   
 Ni - na na-na, punčka je za-spa-na. Ni - na na-na, punčka je zaspa-na.

10.   
 Ma - ri - čka sedi na ka - men - čku, ka - men - čku.

11.   
 Pri - šla maj - ka s ko - lo - dvo - ra, a - di, a - di, a - di - jo.

12.   
 Ringa, ringa raja, muca pa na-ga-ja; kužek pa prite-če, uše na tla po-me-če.

13.   
 Ringa, ringa ra-ja, muca pa na-ga-ja; kužek pa prite-če, pa fse na tla pomeče.

varianta te uspavanke na isti tekst *Nina nana...* (Note št. 9)<sup>48</sup> pa obsega enak tritonski niz, kot je bil naveden že v melodiji k tekstu *Mežnar je babo ubeu...* Obenem vsebuje isto intonacijo, kot jo navaja Mercina za »triglasna zvonila« (gl. zgoraj).

Podobne tonalne značilnosti vsebujejo tudi melodije k raznim otroškim igram. Melodija k igri *Marička sedi na kamenčku...* (Note št. 10)<sup>49</sup> je tritonski niz z dilacijo na spodnji kvarti.<sup>49a</sup> Tonalna osnova je tritonska, kot je bila prikazana v melodiji k tekstu *Dindandon, dindandon...* Dilacija na spodnji kvarti nastopi samo na začetku melodije zaradi rastočega ritma teksta. Kot primer četverotonske intonacije naj rabi melo-

<sup>47</sup> Zapisala leta 1960 v Sežani Neva Macarol.

<sup>48</sup> Zapisal leta 1958 v Dolini pri Trstu Slavko Prašelj.

<sup>49</sup> Lasten zapis leta 1953 v Biljani v Brdih (Terenski zapisi v EM v Ljubljani.).

<sup>49a</sup> Po dr. V. Žganecu (o. c. v op. 23, 134), je to tetratonika.

dija k igri *Prišla maika s kolodvora...* (Note št. 11),<sup>50</sup> ki ustreza melodiji k tekstu *Pou beričeu, pou tatou...*

Vsi ti primeri melodij k raznim vrstam otroških pesmic kažejo tonalno sorodnost z intonacijo zvonov in jih je mogoče povezati s pentatoniko.

Kot izjemen primer popolne in čiste pentatonike je melodija k plesni igri *Ringa, ringa raja...* (Note št. 12.)<sup>51</sup> Ta melodija v do-pentatoniki je varianta k znani plesni melodiji v dvodobni meri in je verjetno nastala v času, ko se je že mnogo pentatonskih melodij preoblikovalo v diatoniko.

Ta proces tonalnega preoblikovanja kažejo številne melodijske variante otroških pesmic, v katerih se pojavljajo posamezni pientoni na prehodu od pentatonike k diatoniki. Kot primer naj rabi štajerska varianta splošno znane melodije k že navedeni igri *Ringa, ringa raja...* (Note št. 13.)<sup>52</sup> Prva dva melostilha te melodije sta čisto pentatonalna. Njiju intonacijo tvori tritonski niz v obsegu kvarte, kot je znan v infrapentatoniki. Tudi tretji melostih je tritonski, toda v obsegu velike terce. Šele v četrtem melostihu se pojavi diatonski pentahord, ki pa je istočasno tetratonski niz s pientonom na II. stopnji. Tako moremo označiti tonsko osnovo te melodije kot frigistični tetratonski niz. Ta primer lepo kaže, kako se kvintna sorodnost med pentatoniko in diatoniko uveljavlja v glasbeni praksi. (Prim. št. 18 in 23.)

### Pentatonika in njeni odsevi v raznih ljudskih pesmih

Poleg razmeroma pogostnih slovenskih ljudskih melodij v infrapentatoniki, ki jih je mogoče slišati skoro po vsem Slovenskem, se pojavljajo razmeroma zelo redko melodije v popolni in čisti pentatoniki. Glede tega je izjema Prekmurje in deloma Rezija. Vendar pa se včasih še celo po zadnji vojni pojavijo posamezni pentatonski primerki tudi drugod.

Med take izjemne primerke šteje poleg prej navedene melodije k tekstu *Ringa, ringa raja...* z Dolenjskega tudi melodija k tekstu *Glej, kak osu diha...* (Note št. 14.)<sup>53</sup> iz okolice Ljubljane. Pesem moremo po tekstu in melodiji uvrstiti v običaje ob zimskem sončnem obratu. Najbolj verjetno je rabila v dramatskih prizorih trikralljevskih iger, ki so bile nekoč znane po mnogih krajih na Slovenskem, a so večinoma že pozabljene. V melodiji se pojavlja pentatonski niz v obsegu oktave, torej kot lestvica v čisti do-pentatoniki. Za melično krivuljo so značilne pogostne prime, ki jim sledijo večji intervali, med njimi tudi oktava. Vse to nekoliko zabriše pentatonalno osnovo melodije. To označuje recitativni

<sup>50</sup> Zapisal leta 1950 v Ljubljani Jerko Bezič.

<sup>51</sup> Zapisala leta 1955 v Kostanjevici na Dolenjskem Alenka Majer.

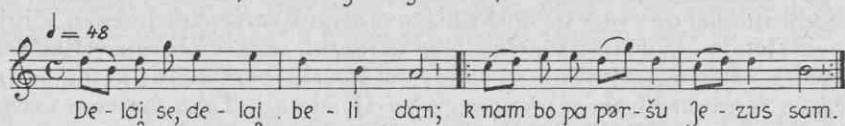
<sup>52</sup> Zapisal leta 1957 na Ptujski gori Miro Kokol.

<sup>53</sup> Zapisal leta 1952 na Črnučah pri Ljubljani Ivo Petrič.



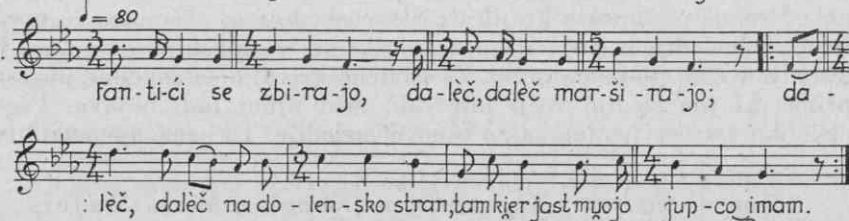
*Ueseło*

14. 

15.  $\text{♩} = 48$  

16.  $\text{♩} = 88$  

*Živakno*

17. 
18.  $\text{♩} = 80$  

značaj melodije, ki so jo peli enoglasno in verjetno celo solistično, kar je idealni pogoj za ohranitev pentatonike.

Poleg takih čistih in popolnih pentatonskih melodij pa so na Slovenskem bolj pogostni primeri, v katerih so pentatonalni le posamezni melostih ali posamezne fraze. Za take melodijske fraze je Marolt uporabil označbo »pentatonalni okret«. Melodije s posameznimi pentatonalnimi melostih, med katerimi prednjači prvi melostih, še danes pogosto pojo v nekaterih splošno znanih pesmih (npr. *Dekle je po vodo šlo ... Tam dol na rajnem polju ... Sirota, jaz okrog blodim ...* itd.). Še več je takih melodij, ki so znane le na ožjem območju.

Kot tak primer je navedena melodija ženitovanjske pesmi *Delaj se, delaj beli dan ...* (Note št. 15),<sup>54</sup> ki je znana po Dolenjskem. Prva polovica te melodije je v popolni pentatoniki, druga polovica preide v tonski niz subdominantnega sistema in se na koncu vrne v tonični sistem.<sup>54a</sup>

Najpogostejše odsevajo ustrezni tonalni pojavi v nekaterih melodijah, v katerih je mogoče spoznati prvotno pentatonsko osnovo poleg večjega ali manjšega števila prehodnih diatonskih stopenj, tako imenovanih pientonov. V takih melodijah preide pentatonski niz običajno v heksahord, ki ga včasih dopolni še posamezna dilacija pod finalnim tonom. Glede na to, ali posamezne melodije končujejo na prvi ali na terci finalnega sozvočja v večglasju, dobivajo tonski nizi ustreznih primerkov jonistični ali frigistični tonalni karakter.

Kot primer jonistične pentatonike (tonus finalis na prvi finalnega sozvočja) naj rabi melodija dolenjske pesmi *Barsničanje se skub zbero ...* (Note št. 16),<sup>55</sup> ki ima nešteto variant v ženitovanjskih pesmih po vsej vzhodni Sloveniji. Melodija obsega heksahord z dilacijo na kvarti pod finalnim tonom. IV. stopnja se pojavlja le kot prehodni ton med III. in V. stopnjo na lahki dobi oziroma na lažjem delu deljene težke dobe. Tako torej odseva pentatonika. Obenem pa ta primer kaže, kako tesno moreta biti razvojno povezana pentatonski niz in diatonski heksahord.

Podoben primer s severozahodnega območja, kjer je mogoče spoznati pentatonalno osnovo v mnogih melodijah, je rezijanska pesem »Ta Žuančičava« (*Potí mi dölü po mijè ...*, note št. 17)<sup>56</sup> iz Učje. Tudi ta melodija obsega heksahord. Dopolnjujeta ga dilaciji na sekundi in kvarti pod finalnim tonom, ki vodita v heptahordalni sistem. IV. stopnja se pojavlja le dvakrat kot prehodni oziroma menjalni ton, ki je celo zvišan.<sup>56a</sup> Ta očitna labilnost v intonaciji kaže predvsem na melodijski in manj na tonalni pomen ustrezne stopnje. VII. stopnja, to je sekundna

<sup>54</sup> Lasten zapis leta 1949 na Polici (Terenski zapisi v EM v Ljubljani.).

<sup>54a</sup> Po dr. V. Žgancu (o. c. v op. 23, 151), bi mogli melodijo klasificirati kot 1. obrat III. modusa v »heksakordalnem« sistemu.

<sup>55</sup> Lasten zapis leta 1952 na Žvabovem pri Šentjerneju (Terenski zapisi v EM v Ljubljani.).

<sup>56</sup> Zapisala leta 1887 v Učji v Reziji Ela Schoultz-Adaiewska (R. Orel, o. c. v op. 8, 75.).

<sup>56a</sup> Dr. V. Žganeč meni, da to zvišanje vodi celo v »oktokordalni« sistem.

dilacija pod finalnim tonom, se pojavi le enkrat kot menjalni ton. Tako je tudi v tem primeru vidna prvotna pentatonska osnova.

Kot primer frigistične pentatonike (tonus finalis na terci finalnega sozvočja) naj rabi melodija primorske vojaške pesmi *Fantiči se zbirajo...* (Note št. 18),<sup>57</sup> ki ima razne variante tudi drugod po Sloveniji. Melodija v obsegu velike sekste vsebuje vse pentatonske in eno diatonsko stopnjo, ki se pojavlja med stopnjama la in do trikrat kot prehodni ton in enkrat kot menjalni ton na lahki dobi oziroma na lažjem delu deljene dobe. Tako je tudi iz tega primera razvidna prvotna pentatonska osnova. (Prim. note št. 13 in 23.)

Bežen pogled na nekaj ljudskih melodij, ki jih pojo še v novejši dobi, je pokazal, kako odseva pentatonika še iz današnje slovenske folklore, čeprav je razvoj večglasja vtisnil pentatonskim melodijam tudi diatonske elemente.

### Pentatonika v Prekmurju

Največ primerkov pentatonike na Slovenskem je bilo doslej odkritih na severovzhodnem območju v Prekmurju. Zato mu je treba posvetiti nekaj več pozornosti.

Na pentatoniko v Prekmurju je bilo mogoče sklepati že po nekaterih zapisih Stanka Vraza (*Lepa Vida...*),<sup>58</sup> po zapisu Josipa Kocijančiča (*Marko skače...*),<sup>59</sup> še več ustreznih zapisov je bilo v gradivu Franca Kimovca.<sup>60</sup> Možnost pentatonike v Prekmurju so oznanjali pentatonski zapisi in ustrezno razpravljanje Vinka Žganca<sup>61</sup> s sosednjega Medžimurja. Vendar je tudi potem Marolt v svoji označbi prekmurskega nazvočja omenil le pentatonalne okrete,<sup>62</sup> verjetno zaradi pomanjkanja ustreznega gradiva. Šele veliko prekmurskih ljudskih melodij, ki so jih nabrali razni sodobni zapisovalci, med njimi zlasti objava zbirke Josipa Dravca,<sup>63</sup> je spodbudilo ustrezno razpravljanje o tem pojavu.

Tako je bilo mogoče na kongresu folkloristov v Varaždinu bolj določno spregovoriti tudi o pentatoniki v Prekmurju. V ustreznih izvajanjih je bilo na kratko ugotovljeno, da so za Prekmurje »tipične razne pentatonske vrste (nizi), izmed katerih sta najpogostejši do-pentatonika in la-pentatonika, ki sta često pomešani z drugimi modusi. Do-pentatonika... prevladuje v smeri k zapadu in kaže močan alpski vpliv na Prekmurju. Ostali pentatonski primeri kažejo na zvezo s Panonijo, fragmenti pod oktavo (suboktavni nizi) pa tudi na Balkan...«<sup>64</sup>

<sup>57</sup> Lasten zapis leta 1953 na Bregu v Brdih (Terenski zapisi v EM v Ljubljani).

<sup>58</sup> Kuhač (o. c. v op. 5), II., št. 787.

<sup>59</sup> Kocijančič, o. c. v op. 7.

<sup>60</sup> Gl. op. 9.

<sup>61</sup> Žganec, o. c. v op. 10.

<sup>62</sup> Marolt (o. c. v op. 13), 24.

<sup>63</sup> Dravec, o. c. v op. 15.

<sup>64</sup> Hrovatin (o. c. v op. 16), 80–81.

V navedenih mislih je podan poizkus, da se pojav pentatonike v Prekmurju poveže z razvojem pentatonike na sosednjih alpskih (do-pentatonika), panonskih (la-pentatonika) in balkanskih območjih.

Glede pojava pentatonike v Prekmurju je treba upoštevati naslednje činitelje:

V vzhodnem in severovzhodnem Prekmurju je še danes pogostno enoglasno petje, kar je ugodno za obstoj pentatonike.

Prekmurje je bilo vse do konca prve svetovne vojne administrativno ločeno od drugih delov Slovenije in ni dohajalo hitrega kulturnega razvoja osrednjih slovenskih območij. Istočasna odmaknjenost od tujerodnega madžarskega središča je vplivala na ohranitev starodavne tradicije.

Povezanost Prekmurja z ostalo Panonijo, kjer so zelo pogostne pentatonske melodije, je imela stalen vpliv. Vendar pa ne bi bilo pravilno tej okoliščini pripisati vse pentatonske melodije Prekmurja tudi glede na izvor.

Za potrditev te zadnje domneve, ki je bila samo nakazana v že omenjenem referatu, je potrebno, da si pojav pentatonike v Prekmurju ogledamo na več primerih. V ta namen so bili izbrani zapisi, ki so dostopni v izdaji Josipa Dravca.<sup>65</sup>

V navedenih zapisih se pojavlja vseh pet vrst modusov kvintne pentatonike glede na njih pet tonskih stopenj, torej do-, re-, mi-, sol- in la-pentatonika. Če upoštevamo tudi pientone, ki se pojavljajo v posameznih variantah, se število pentatonalnih modusov še poveča.

Do-pentatonika obsega največ primerkov v jonističnem modusu (npr. *Tri babe so se kreigale...*, note št. 19;<sup>66</sup> *Stari oča, stara mati...*<sup>67</sup> itd.), kar potrjuje večje število melodij s pientoni v posameznih melostihih. To zlasti dobro kaže večglasno izvajanje čisto pentatonskih melodij (npr. *Zrasla m'je, zrasla kopriwa...*<sup>68</sup> Melodije, ki se gibljejo tudi pod finalnim tonom, običajno do V. stopnje, in ki so včasih v rastočem ritmu, so melično zelo podobne posameznim melostihom pesmi drugih krajev Slovenije. Večglasno izvajanje je običajno v durskem unisonem ali tudi v tercnem tonusu.

Poleg jonistične kažejo v redkih primerih pientoni tudi lidistično do-pentatoniko (npr. *Poj mi, poj mi, droubna ftica...*)<sup>69</sup> Taki primerki se izvajajo samo enoglasno, so zelo redki in nimajo običajno ustreznih variant drugod po Sloveniji.

Re-pentatonika se pojavlja v redkih primerih (npr. *Jábora, jábora...*, note št. 20).<sup>70</sup> Struktura melodije spominja na pesmi v durskem kvintnem tonusu (s finalnim tonom na II. stopnji oziroma na

<sup>65</sup> Dravec, o. c. v op. 15.

<sup>66</sup> Dravec (o. c. v op. 15), št. 66/90.

<sup>67</sup> Dravec (o. c. v op. 15), št. 175/236.

<sup>68</sup> Dravec (o. c. v op. 15), št. 187/185.

<sup>69</sup> Dravec (o. c. v op. 15), št. 4/234.

<sup>70</sup> Dravec (o. c. v op. 15), št. 242/62.

kvinti finalnega sozvočja), kot so znane tudi še ponekod v vzhodni Sloveniji, bolj pogosto pa na Hrvaškem in drugod po Jugoslaviji. Dejansko so bile zapisane posamezne melodije v re-pentatoniki tudi v Hrvaškem Zagorju,<sup>71</sup> v Bosni<sup>72</sup> in tudi v Makedoniji.<sup>73</sup>

Mi-pentatonika se v enoglasju pojavlja le izjemoma kot pentatonizem (npr. *Lucija, Lucija...*).<sup>74</sup> Razmeroma pogosto se pojavlja mi-pentatonika v zgornjem glasu dvoglasja durskega terčnega tonusa in sicer včasih kot čista pentatonika (npr. *Boug obvari v našoj fari...*,<sup>75</sup> *Micika f püngradi rouže bere...*, note št. 21).<sup>76</sup> Bolj pogosto pa se v ustreznih melodijah pojavljajo pientoni na IV. stopnji (npr. *Kaj pa sirmaki fali?*...) <sup>77</sup> ali na VII. stopnji (npr. *Võra bije...*) <sup>78</sup> durskega terčnega tonusa. Kot je ugotovil Dravec, imajo ustrezni primerki za zaključek »značilno gibanje melodije z dominante (kvinte) na terco tonike... Ta melodijski postop male terce... moramo imeti za eno od značilnosti novejših prekmurških pesmi.<sup>79</sup> Toda ne le na začetku, marveč tudi v teku melodije moremo slišati poudarek tega značilnega intervala, ki označuje molovo tonaliteto in je verjetno vez s staro glasbeno folkloro te pokrajine.«<sup>80</sup> K značilnostim omenjene stare glasbene folklore sodi kvintna pentatonika, ki vsebuje tudi značilne intervale male terce.

Prevladujoči primerki s pientoni, ki izpolnjujejo terčne intervale in jih spreminjajo v sekundne postope, kažejo na frigistično mi-pentatoniko, kar ustreza gornjemu glasu dvoglasja v durskem terčnem tonusu. Krivulja melodij v tej frigistični pentatoniki je podobna slovenskim in deloma tudi avstrijskim melodijam alpskega območja oziroma se v večini primerov močno razlikuje od melodij s splošnimi panonskimi značilnostmi.

Sol-pentatonika je v Dravčevem gradivu zastopana le z enim samim primerkom (*Spavaj, spavaj, sinek moj...* Note št. 22),<sup>81</sup> torej kot nekaj izjemnega. Variante navedenega primera so namreč v Prekmurju zelo pogostne, toda večinoma so v izrazito durskem tonusu (npr. *Spavaj, spavaj, sinek moj...*).<sup>82</sup> Vendar pa ta izjemni primer

<sup>71</sup> Dr. Vinko Žganec, Narodne popijevke Hrvatskog Zagorja, Napjevi, Zagreb 1950, št. 263 (*Koj je tomu zeleno...*).

<sup>72</sup> Vlado Milošević, Bosanske narodne pjesme I., Banja Luka 1954, št. 36 (*Oj livado, oj livado...*).

<sup>73</sup> Živko Firšov i Metodija Simonovski, Makedonski muzički folklor. Pesni II, Skopje 1959, št. 217/288 (*Slegnah dole ju pole...*), št. 480/44 (*Ta hajde, ta hajde, hubavi kaljmani...*).

<sup>74</sup> Dravec (o. c. v op. 15), št. 1/107.

<sup>75</sup> Dravec (o. c. v op. 15), št. 322/33.

<sup>76</sup> Dravec (o. c. v op. 15), št. 323.

<sup>77</sup> Dravec (o. c. v op. 15), št. 266/83.

<sup>78</sup> Dravec (o. c. v op. 15), št. 324/11.

<sup>79</sup> Podčrtal J. Dravec.

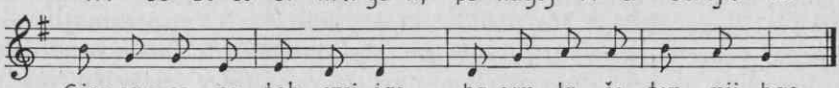
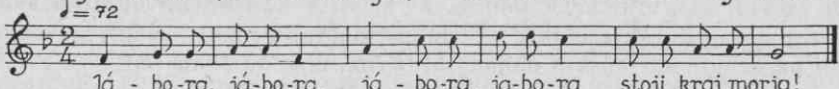
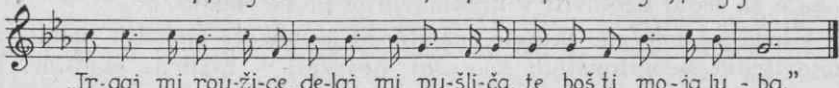
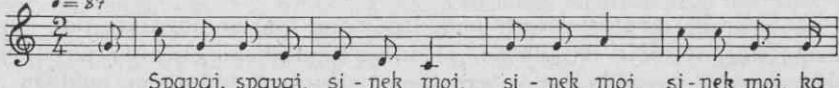
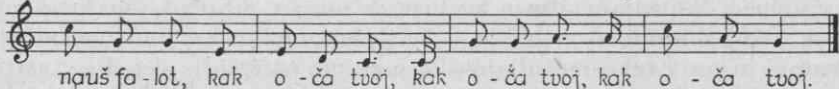
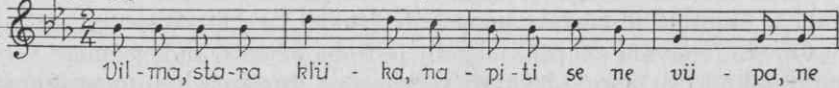
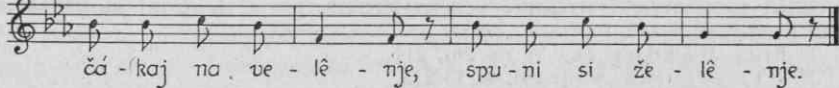
<sup>80</sup> Dravec (o. c. v op. 15), str. XXIX.

<sup>81</sup> Dravec (o. c. v op. 15), št. 37.

<sup>82</sup> Dravec (o. c. v op. 15), št. 160/371.



kaže, kako globoka je ponekod v Prekmurju inklinacija k pentatoniki, da je celo tako izrazito durska melodija novejšega izvora bila oblikovana v pentatonski varianti. Pri tem edinstvenem primeru pač ni mogoče govoriti o prevzemanju tujerodne pentatonske melodije, temveč o sodobni samorodni ustvarjalnosti.

19.  $\text{♩} = 120$   
  
 Tri ba-be so se krei-ga-le, po nagoj ri-ti strejla-le.  
  
 Gjes san se pa tak smi-jao, ka san la-če ton nji-hao.
20.  $\text{♩} = 72$   
  
 Já-bo-ra, já-bo-ra, já-bo-ra, ja-bo-ra stoji kraj morja!
21.  $\text{♩} = 48$   
  
 Mi-ci-ka fpiingradi rouže be-ré, fantič pa mimo gre, pa njoj ve-li:  
  
 „Tr-gaj mi rou-ži-ce, de-laj mi pu-šli-ča, te boš ti mo-ja lu-ba.”
22.  $\text{♩} = 87$   
  
 Spavaj, spavaj, si-nek moj, si-nek moj, si-nek moj, ka  
  
 nkuš fa-lot, kak o-ča tvoj, kak o-ča tvoj, kak o-ča tvoj.
23.  $\text{♩} = 120$   
  
 Vil-ma, sta-ra klü-ka, na-pi-ti se ne vü-pa, ne  
  
 čá-kaj na-ve-lê-nje, spu-ni si že-lê-nje.

La-pentatonika se pojavlja v Prekmurju razmeroma pogosteje, in sicer na dva načina: ali kot eolistični (doristični) ali pa kot frigistični tonski niz.

Eolistična (doristična) la-pentatonika se v Dravčevem gradivu sploh ne pojavlja v čisto pentatonski obliki, temveč s pientoni zlasti na II. stopnji. Tako bi mogli tonske nize takih melodij označiti kot heksa-

tonske.<sup>83</sup> Ustrezne melodije (npr. *Ne ouri, ne sejaj...*,<sup>84</sup> *Nemam voule...*)<sup>85</sup> imajo razmeroma velik ambitus. Pojo jih enoglasno predvsem na vzhodnih območjih Prekmurja. Nekateri znaki kažejo, da so se te melodije pojavile tod šele v novjšem času kot izposojenke s sosednjih vzhodnih območij.

Frigistična la-pentatonika<sup>85a</sup> se pojavlja v melodijah na prekmurskih območjih, kjer je v navadi večglasno, predvsem dvoglasno petje. Ustrezne melodije rabijo kot zgornji glas durskega tercnega tonusa (oziroma kot spodnji glas ženskega dvoglasja s seksto v finalnem sozvočju). Redke so ustrezne melodije v čisti pentatoniki (npr. *Vilma, stara kluka...*, note št. 23,<sup>86</sup> *Moj dedek naprej kosijo...*),<sup>87</sup> pogostnejše so s pientoni (npr. *V tišinski fari en fantiček mlad...*,<sup>88</sup> *Javor se zible*),<sup>89</sup> najpogostejše pa prehajajo ustrezne novejše variante v frigistični modus kot zgornji glas durskega tonusa, ki zlasti v kandencah ohranja svojo pentatonalno karakteristiko.<sup>90</sup> Podobni tonalni primeri so bili navedeni tudi na drugih slovenskih območjih. (Prim. note št. 13 in 18.)

Navedeni primeri so pokazali vseh pet vrst osnovnih pentatonskih nizov, nekateri pa tudi več modusov s pientoni. Tako vsebuje do-pentatonika jonistični in lidistični modus, la-pentatonika pa eolistični (doristični) in frigistični modus. V re-, mi- in sol-pentatoniki pa je bilo mogoče za sedaj ugotoviti v Prekmurju le po en modus.

Glede na določene skupne značilnosti je mogoče melodije nekaterih ugotovljenih pentatonalnih modusov povezati v različne skupine, in sicer:

1. Skupina pentatonalnih melodij, ki se morejo izvajati tudi večglasno, najpogostejše dvoglasno, je v prekmurskem gradivu najštevilnejša. V njej so melodije v jonističnem do-pentatonalnem modusu, v frigističnem la-pentatonalnem modusu oziroma v mi-pentatonalnem modusu. V tej skupini so melodije v čisti pentatoniki, kot tudi melodije s pientoni in prav tako tudi diatonske variante ustreznih melodij v ustreznih glasovih durskega unisonnega in tercnega tonusa. Variante k melodijam te skupine je mogoče najti tudi drugod po Sloveniji.

Ob obravnavani skupini melodij je treba omeniti tudi primere v repentatoniki, ki se morejo izvajati večglasno v durskem kvintnem tonusu. Ti redki pentatonski primeri vežejo Prekmurje z drugimi slovenskimi

<sup>83</sup> Prim. Bárdos (o. c. v op. 26), 211.

<sup>84</sup> Dravec (o. c. v op. 15), št. 15/235.

<sup>85</sup> Dravec (o. c. v op. 15), št. 16/255.

<sup>85a</sup> Glede na tonski niz (es. f. g. . hes. c. d), ki se pojavlja v ustreznih primerih pri večglasnem izvajanju, bi mogli tonus finalis označiti z mi, kar ustreza tudi označbi v dominantnem sistemu.

<sup>86</sup> Dravec (o. c. v op. 15), št. 353.

<sup>87</sup> Dravec (o. c. v op. 15), št. 354/26.

<sup>88</sup> Dravec (o. c. v op. 15), št. 346/293.

<sup>89</sup> Dravec (o. c. v op. 15), št. 351/232.

<sup>90</sup> Prim. Dravec (o. c. v op. 15), str. XXIX.

vzhodnimi območji, zlasti pa s sosednjo Hrvatsko in dalje z drugimi pokrajinami Jugoslavije.

2. Skupina pentatonalnih melodij, ki se praviloma izvajajo samo enoglasno, je v prekmurskem gradivu zastopana z razmeroma manjšim številom primerkov. Edini primerk sol-pentatonike je bil označen kot izjema. Nekaj več, čeprav razmeroma malo, je melodij v lidističnem do-pentatonalnem modusu in v eolističnem (dorističnem) la-pentatonalnem modusu. Za melodije v obeh teh modusih je bilo ugotovljeno, da se pojavljajo večinoma le s pientoni. Poleg tega obsegajo lidistične melodije le suboktavne nize, torej pentatonizme, eolistične melodije pa imajo včasih razmeroma velik čezoktavni ambitus. Le-te imajo običajno tudi svoje madžarske variante.

Pentatoniko v Prekmurju je torej treba obravnavati v zvezi z večglasnim ali enoglasnim izvajanjem. Na tej osnovi se povezujejo prekmurske melodije s sosednjimi slovenskimi, avstrijskimi ter deloma hrvatskimi območji po eni strani, po drugi strani z ostalimi panonskimi območji. Po tretji strani pa verjetno obstaja vez preko Hrvaške tudi z drugimi deli Jugoslavije. To pomeni, da je pentatonika v Prekmurju zasidrana na razne načine in da je ena izmed bistvenih značilnosti prekmurske glasbene ustvarjalnosti.

*Sklep:* Glede na pomanjkanje ustrezne dokumentacije za čas pred 16. stoletjem ne moremo še zanesljivo sklepati o etničnem in zgodovinskem izvoru pentatonike na Slovenskem. Ali so situlski spomeniki zadostna dokumentacija za obstoj pentatonike že pri Ilirih? Vsekakor jo moremo domnevati pri Keltih, ki so se priselili na prehodno ozemlje med Alpami in Krasom v stoletjih pred n. e. Velika je verjetnost, da so Slovani uporabljali pentatoniko že v pradomovini.

Že v najstarejših glasbenih zapisih nekaterih duhovnih pesmi v srednjem veku so ohranjene tudi pentatonalne melodije. Njih variante so dokumentirane tudi v slovenskih protestantskih pesmaricah, kjer se pojavlja preoblikovanje od pentatonike k diatoniki pod vplivom nastajajočega harmonskega večglasja v mestni glasbeni kulturi. V linearni ljudski glasbi pa pentatonika živi še dalje.

Na področju ljudske glasbe je vplivalo na ohranitev pentatonike tudi igranje na zvonove, zlasti tako imenovano pritrkavanje. Zvonske melodije so spodbujale k ustvarjanju pesmic, ki posnemajo zvonjenje. Posamezne melodije teh pesmic so sicer pretežno v infrapentatoniki, toda njih skupni koligacijski tonski niz tvori popolno čisto pentatoniko.

Podobno se je razvijala otroška pesemska ustvarjalnost, ki je med izredno značilnimi v slovenski folklori.<sup>91</sup> Številne melodije otroških pesmic, ki se pogosto izvajajo enoglasno, so v infrapentatoniki, pa tudi v popolni čisti pentatoniki, v mlajših variantah pa so vedno pogostnejši pientoni v obsegu penta-hordov in heksa-hordov.

<sup>91</sup> Arturo Cronia: *Poesia popolare degli Slavi meridionali*, Padova 1947. Prim. oceno Milka Matičetova (SE III-IV, 1951, 439—444.).

Na mnogih slovenskih folklornih območjih so še ohranjene v najraznovrstnejših pesmih pentatonalne melodije, v katerih so običajno že posamezni pientoni, kar je znak preoblikovanja k diatoniki pod vplivom večglasja. Pogosto so pentatonalni le še posamezni melostih. Pojav posameznih pientonov pa vodi k sorodnemu heksahordu. V večglasju zaključuje na prvi finalnega sozvočja glas v jonistični do-pentatoniki, na terci finalnega sozvočja pa glas v frigistični mi-(la-)pentatoniki.

Od severnih slovenskih folklornih območij, na katerih se je ohranilo več pentatonalnih melodij, je treba omeniti Rezijo in soseščino. Največ pentatonskih melodij pa se je ohranilo v Prekmurju, kjer se pojavljajo pentatonski nizi na vseh petih osnovnih stopnjah z nekaterimi dodatnimi modusi. Številnost pentatonskih melodij v Prekmurju je deloma pogojena s soseščino panonskih folklornih območij, kjer je pentatonika nekaj splošnega. Seveda ni treba iz tega izvajati enostranske recepcije, temveč spodbudo za ohranitev tradicije. K temu mišljenju navaja dejstvo, da prekmurska pentatonika ni enotna, temveč kaže na povezanost z različnimi sosednjimi folklornimi območji tako kot drugi glasbeni pojavi.

Na zahodnih območjih Prekmurja, kjer je večglasno petje, prevladuje jonistična do-pentatonika v unisonem tonusu ali spodnjem glasu, frigistična mi- ali la-pentatonika pa v zgornjem glasu v durskem terc-nem tonusu. Podobni odnosi med večglasjem in pentatoniko so bili ugotovljeni tudi na drugih slovenskih folklornih območjih, s čimer je izkazana njih vzajemna povezanost.

Na vzhodnih območjih Prekmurja, kjer je enoglasno petje, se pojavljajo melodije v lidistični do-pentatoniki in eolistični (doristični) la-pentatoniki, ki imajo na sosednjih panonskih območjih tudi drugorodne variante.

Melodije v re-pentatoniki, ki se morejo izvajati tudi večglasno, večjejo Prekmurje s Hrvaško in z drugimi območji Jugoslavije. Glede na malo nabranega ustreznega gradiva za sedaj še ni mogoče izvajati zadovoljivih sklepov o področju melodij v re-pentatoniki.<sup>92</sup>

Tudi sicer bo treba posvetiti posameznim problemom v gornjih izvajanjih še posebne razprave, zlasti vsem trem aspektom na pentatoniko Prekmurja, kar pomeni prispevek k širšemu raziskovanju pentatonike v panonskem bazenu in soseščini.

### Résumé

#### LA PENTATONIQUE DE QUINTES EN SLOVÉNIE

*Au commencement, l'auteur fait une brève revue des recherches effectuées jusqu'à présent sur les problèmes tonaux dans le folklore slovène et indique les premières mentions concernant la pentatonique en Slovénie (F. Marolt, J. Dravec, R. Hrovatin).*

<sup>92</sup> Prim. referat »Pentatonika u Jugoslaviji« na X. kongresu folkloristov Jugoslavije na Cetinju leta 1963 (v tisku).

De la culture musicale avant l'établissement des Slo-vènes on a conservé la documentation sur les instruments (aérophones, cordo-phones, idiophones) sur les situles des Illyriens et des Vénètes (Vače, Magdalenska gora). De la construction de la flûte de Pan sur la reproduction aux situles il est possible de conclure à la pentatonique et à l'hexacorde (pentacorde) diatonique. L'affinité entre les deux gammes peut être constatée encore dans les documents contemporains du folklore musical.

Les chants religieux dans la musique linéaire, en Slo-vénie, contenaient aussi des mélodies pentatoniques qui passèrent, en partie tonalement modifiées, aussi dans les recueils de chants protestants, comme le montre l'exemple du »Jesus ta ie od Smerti vstal...« (»Jésus Ressuscité...«; Notes n° 1a, b, c, d). La polyphonie harmonique qui naît à l'époque du protestan-tisme influa à la transition de la pentatonique à la diatonique dans la musique artistique, tandis que la pentatonique se conservait encore dans la culture musi-cale populaire.

La sonerie des cloches et le carillon, qui ont une tradition antique, influencèrent à la formation de nombreuses chansons enfantines qui imitent le son des cloches (Notes n° 2—7). Les gammes des mélodies correspon-dantes, qui ne font séparément que l'infrapentatonique forment — reliées en-semble — une pentatonique complète.

Les mélodies des chansons enfantines se basent sur l'intonation des mélodies de cloches mentionnées aussi dans d'autres exemples (Notes n° 8—11). Dans les variantes plus récentes se manifestent des tons de transition, qui mènent de la pentatonique à la diatonique (Notes n° 12—13).

La pentatonique et ses reflets dans diverses chan-sons populaires sont visibles de diverses manières aussi dans les notations des temps récents. Les mélodies se manifestent rarement dans une pentatonique pure et complète (Notes n° 12 et 14). Plus fréquents sont les exemples où seuls certains mélodiers sont pentatoniques (Notes n° 15). Des tons de transition très fréquents mènent à l'hexacorde (ou au pentacorde) diatonique, dans lequel se reflète, ainsi, l'affinité avec la pentatonique (Notes n° 16—17). Les exemples mentionnés, dont les gammes reçoivent, avec les tons de transition ajoutés, le caractère ionien, apparaissent aussi dans la polyphonie et cadencent sur la prime harmonique finale. A côté de ceux-ci, sont également caractéristiques les exemples (Notes n° 18) dont les gammes forment, avec les tons de transition ajoutés, le passage au mode phrygien et qui en polyphonie cadencent sur la tierce harmonique finale.

La pentatonique dans le Prekmurje (région outre la Mur) est en partie conditionnée par le voisinage du bassin pannonien. Cependant, on ne doit pas, pour cela, conclure simplement à une réception unilatérale. Bien que, dans le Prekmurje, les mélodies se manifestent dans tous les modes fon-damentaux de la pentatonique avec le ton final sur »do, ré, mi, sol et la« (Notes n° 19—23), les mélodies pentatoniques les plus fréquentes et les plus caracté-ristiques sont celles avec le ton final »do«, parce qu'elles reçoivent avec les tons de transition le caractère ionien. Également caractéristiques sont les mélodies pentatoniques avec le ton final »mi« ou »la«, obtenant avec les tons de transi-tion le caractère phrygien. Ces deux genres de mélodies apparaissent aussi dans le chant à deux voix, formant ensemble la tonalité de tierce majeure, d'une manière analogue à celle qui a été montrée aussi dans les autres domaines folkloriques slovènes.

Ce n'est qu'en second lieu qu'il faut indiquer les mélodies pentatoniques ordinairement exécutées à l'unisson avec le ton final »do«, changeants au mode lydien, et les mélodies avec le ton final »la«, changeants au mode éolien (dorien), qui ont aussi de nombreuses variantes hongroises.

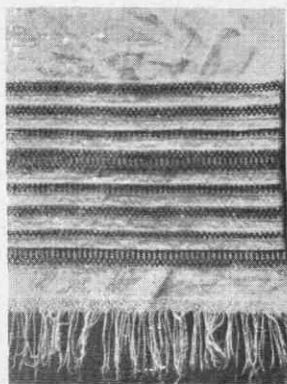
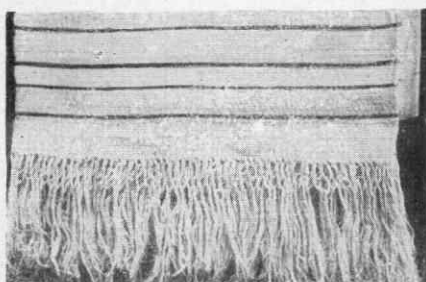
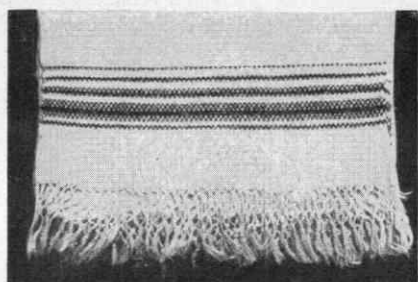
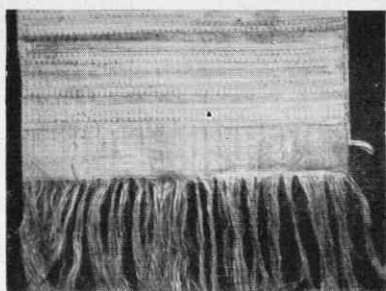
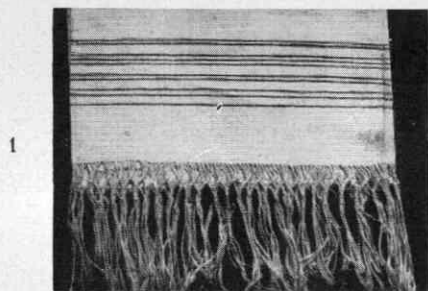
Les mélodies pentatoniques avec le ton final »ré«, qui dans la diaphonie candencent sur la quinte harmonique finale, lient le Prekmurje à travers la



Croatie aux autres régions de la Yougoslavie. La mélodie pentatonique avec le ton final »sol« est exceptionnelle.

*Conclusion:* Jusqu'ici il n'a pas encore été possible d'établir avec certitude l'origine ethnique et historique de la pentatonie en Slovénie, bien qu'elle se manifeste déjà dans les documentations musicales les plus anciennes. L'exposé ci-dessus montre pourtant que dans la partie nord-est de la Slovénie, plusieurs domaines folkloriques à différentes caractéristiques pentatoniques se touchent réciproquement. Ce domaine, qui est caractéristique pour la majeure partie de la Slovénie, montre la direction vers l'ouest au monde alpestre et son voisinage; un second domaine montre la direction vers l'est au bassin pannonien; mais il existe encore une troisième possibilité de la direction vers le sud-est à la sphère balkanique. Tout cela incite à des recherches ultérieures de la pentatonie dans le bassin pannonien et son voisinage.

V. J.



Sl. 1 (inv. št. E 85) Brisača Cankova, 80 let, dolžina 146 cm, širina 35 cm, ornament, lan, rese, stanje dobro. — Sl. 2 (inv. št. E 79) Brisača, Suhi vrh pri Fokovcih, 60 let, dolžina 67 cm, širina 35 cm, ornament, lan, rese, stanje dobro. — Sl. 3 (inv. št. E 52) Brisača »Törölköző«, Motvarjevci, 70 let, dolžina 145 cm, širina 38 cm, ornament, bombaž, rese, stanje dobro. — Sl. 4 (inv. št. 59) Törölköző, Domanjševeci, 80 let, dolžina 146 cm, širina 38 cm, ornament, lan, rese, stanje dobro. — Sl. 5 (inv. št. E 18) Domanjševeci, 50 let, dolžina 98, širina 36 cm, ornament, lan, rese, stanje dobro. — Sl. 6 (inv. št. E 63) törölköző, Dobrovnik, 80 let, dolžina 204 cm, širina 29 cm, ornament, lan, rese, stanje dobro