

MRTVEČE PESMI V PORABSKO-PREKMURSKEM PROSTORU¹Izvirni znanstveni članek | 1.01
Datum prejema: 17. 9. 2018

Izveček: Prispevek obravnava tip mrliških pesmi, t. i. mrtveče pesmi, ki so bile v Prekmurju in Porabju še sredi 20. stoletja del obsmrtnih in pogrebnih ritualov. S pregledom repertoarja mrtvečih pesmi, njihovih objav in raziskovalnih pristopov prispevek želi biti podlaga za nadaljnja raziskovanja te teme, saj bo le tako mogoče nadaljevati študije o glasbeni ravni mrtvečih pesmi.

Ključne besede: mrtveče pesmi, pogrebni rituali, glasbena struktura, tonski sistemi, Prekmurje, Porabje

Abstract: The article discusses a type of funeral songs, the so called dirges – the song repertoire that was a living part of funeral rituals, in some parts also at the wakes in the region of Prekmurje and Raba Valley up until the mid-20th century. By analysing the dirge repertoire, their publication and research approaches, the article intends to provide a basis for further ethnomusicological research.

Keywords: dirges, music structure, tone systems, terminology, Prekmurje, Raba Valley

Uvod

Mrliške pesmi,² v pričujoči raziskavi imenovane mrtveče pesmi, so pesmi tistega tipa, ki so v ožjem pomenu besede namenjene petju ob različnih delih obsmrtnih in pogrebnih ritualov. To so funkcijske pesmi, ki se s svojo besedilno vsebino nanašajo na poslavljanje bližnjih in skupnosti od pokojnika pred in med pogrebom, obravnavajo poslavljanje pokojnika od tukajšnjega sveta in življenja. Primerjalno preučevanje pogrebnih praks in spremljajočega pesmskega repertoarja Prekmurja in Porabja razkriva precej razlik, pa vendar na tem mestu obravnavam oba prostora skupaj, saj imata zaradi zgodovinskih, kulturnih in drugih povezanosti številne podobnosti tudi v glasbenih praksah. Celoten proces obsmrtnega in pogrebnega poslavljanja zaznamujejo nekatera predpisana mesta, ki s pomočjo predmetov, gibov, molitev ipd. v prostoru in skupnosti vzpostavljajo posebne simbolne pomene. Nekatera izmed teh mest pa zaznamujejo uglasbene vsebine – mrliške pesmi, v Porabju in Prekmurju imenovane tudi mrtveče pesmi, ki pa so se v tem okviru kot ustaljena praksa izvajale do približno šestdesetih let 20. stoletja. V prispevku tem pesmim namenjam pozornost deloma z vidika etnografije in deloma z vidika glasbene analize.

Namen pričujočega prispevka je predstaviti pregled virov mrtvečih pesmi, ki v primerjavi s starejšimi tiskanimi in rokopisnimi besedilnimi pesmaricami obsegajo tudi zapise melodij ali zvočne posnetke. Vzporedno z analizo virov je utemeljeno vzpostaviti tudi pregled uporabljene narečne in strokovne terminologije ter okvir strokovnih razumevanj obravnavane tematike. Navsezadnje želim v prispevku na podlagi dosegljivih objav, arhivskih virov in terenskih podatkov raziskati glasbeni okvir mrtvečih pesmi, in sicer osnovne glasbenostrukturne značilnosti, izvajalce teh pesmi in njihove izvajalske posebnosti pa tudi vpetost mrtvečih pesmi v pretekla in sedanja obsmrtna in pogrebna dogajanja.

Mrtveče pesmi: problematika in raba poimenovanj

Raba pojma mrtveča pesem je dogovorna. Gre za enega od narečnih izrazov, ki je bil (in je ponekod še danes) v rabi v Porabju. Glede odločitve, kateri izraz uporabljati v strokovni obravnavi in v kakšnem pojmovnem obsegu, je ključen metodološki pristop k tematiki, ki odpira dva problemska vidika: kontekstualni in vsebinski.

Na kontekstualni ravni bi pojma pogrebna glasba in mrtveča pesem lahko enačili, saj gre funkcijsko v obeh primerih za glasbene in glasbeno-besedilne vsebine, katerih religiozna in emotivna sporočila so na družbeni ali individualni ravni prepoznana kot primerna za izvajanje v pogrebnem ritualu. V primerjavi s splošnejšim izrazom mrliška pesem pa z izrazom mrtveča pesem pojav opredelimo tudi časovno in geografsko.

Odnos družbe do pogrebnih vsebin se spreminja. Ker je bilo v drugi polovici 20. stoletja prav razmerje do vsebin kriterij, ključen za spremembe v repertoarju mrtvečih pesmi, se zdi

1 Besedilo je nastalo v okviru raziskovalnega projekta Spomini religioznega v arhivih ljudske glasbe, številka N6-0044, in raziskovalnega programa Folkloristične in etnološke raziskave slovenske ljudske duhovne kulture, številka T6-0111, ki ju sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

2 V besedilu sem se izognila izrazu »pogrebna« glasba/pesem, razen v primeru, ko želim opredeliti najbolj splošno zvrst, tj. pogrebno glasbo, sicer pa za krovno zvrst, kamor sodijo tudi mrtveče pesmi, uporabljam izraz »mrliške pesmi«.

ustreznejša opredelitev za vsebinsko in ne funkcijsko raven, posledično torej za rabo izraza mrtveča pesem. Izraz označuje določene pesmi, ki so vsebinsko nastajale in se izvajale prav za namen pogrebnega rituala, sporoča pa tudi prostorsko opredelitev, saj gre za glasbeno prakso, ki je bila (in je deloma še danes) zaradi zgodovinskih in kulturnih predispozicij specifična prav za Porabje in Prekmurje.

Poleg prostorske ravni izraz mrtveča pesem vsebuje tudi časovno raven, pri obeh pa igra pomembno vlogo vpliv tamkajšnjih sobivajočih ver, tj. evangeličanske in katoliške. Zaradi kompleksnosti področja, kulturnih in družbenih prepletanj in navsezadnje zaradi pomanjkljivih etnografskih podatkov je težko najti opredelitev, kakšno funkcijo je imelo petje mrtvečih pesmi pri evangeličanih in kakšno pri katolikih. Sodeč po uporabljenih tiskanih pesmaricah in prepisih v rokopisnih pesmaricah lahko zapišemo, da je bil repertoar izvajanih pesmi enoten, vendar pa je težko ugotoviti, kdaj je v repertoarju mrtvečih pesmi začelo prihajati do izrazitejših sprememb. Primerjava terenskih podatkov iz šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja z današnjimi razkriva, da je do teh sprememb prišlo v zadnji tretjini 20. stoletja, in sicer zaradi sprememb tako v posvetnem kot tudi verskem življenju, upošteva-joč tudi formalizacijo spremenjenega odnosa do smrti v drugem vatikanskem koncilu (1962). Če je bila vsebina mrtvečih pesmi osredinjena na posmrtno življenje in na soočanje s smrtjo kot božjo voljo, pa se je pozornost poznejših pogrebnih pesmi preusmerila v objokovanje smrti in žalostčenje. Na tej, vsebinski ravni smemo tudi razumeti današnji prekmurski izraz žalostinke – to je izraz za pesmi, ki so v predpisanem sosledju pogrebnega rituala zamenjale mrtveče pesmi.³

Večina avtorjev, ki obravnava mrtveče pesmi, ne razkriva problemskih premislekov ter ne problematizira vsebinskih in kontekstualnih vprašanj. Prav tako raba pojmov pogosto ne razkriva jasnih opredelitev, saj avtorji ob svoji odločitvi ne razložijo, ali gre za pogrebno pesem v funkcijskem ali vsebinskem pogledu. Pri tem ne gre za kritiko avtorjev, saj bi bile nesporne opredelitve zapletene in bi zahtevale precej etnografskega, arhivskega in teoretskega dela; vloga posameznih pesmi je namreč odvisna od obdobja in prostora, zato ni mogoče podati enopomenskih pojmov in opredelitev. Medtem ko se v tiskanih pesmaricah za to vrst pojavlja izraz »mrtvečne pesmi« (mrtvečne pesmi) (npr. Sijarto 1796), pa se je izraz mrtveča pesem – sicer le eden izmed številnih narečnih izrazov – najbolj uveljavil v folkloristič-

nem in etnomuzikološkem strokovnem besedišču. Tako sta obravnavani tip pogrebnih pesmi kot mrtveče poimenovali Zmaga Kumer (npr. 1963/64, 2003b) in Mira Omerzel-Terlep (1983/84: 8). V svoji najnovejši raziskavi o pesmaricah z mrtvečimi pesmimi (2018) ta izraz uporablja tudi Marjeta Pisk. France Cigan te pesmi na zvočnem posnetku imenuje »mrtveče« pesmi (Vir 2), Valens Vodušek omenja »mrtvečene« ali mrliške« ([1967?]: [2–3]), na drugem mestu tudi »mrtvečene« pesmi (Vir 7: 78), Marija Klobčar »mrtvečke« pa tudi »mrtvečne« in »mrtveče« pesmi (2010: 3, 13), medtem ko jih Marija Kozar-Mukič poimenuje »mrtvaške pesmi« (1999: 166), porabska pevka Vera Gašpar »mrliške pesmi« (2006: 4), Tomaž Rauch pa »mrtveče noute, mrliške oziroma pogrebne pesmi« (2006: 7). V zbirki porabskih pesmi *Poslušajte vsi ljudje* so mrtveče pesmi objavljene v razdelku Pri pokapanji (Kozar, ur. 2011: 10).

Najpodrobneje in najbolj sistematično se je s tematiko pesmi v obsmrtnih šegah – torej z zvrstjo mrliških pesmi – ukvarjala Zmaga Kumer. V svoji analizi je mrliške pesmi s kontekstualnega vidika ločila na sedem podzvrsti (Kumer 2003b). Med temi je prav zaradi posebnosti kot samostojno podzvrst prepoznala mrtveče pesmi, »ker so značilne samo za Prekmurje«,⁴ in poudarila, da obstajajo »posebna besedila za takrat, ko mrliča v *škrinjo polagajo* (v krsto), posebna za takrat, ko ob njem čujejo in posebna, ko ga v *jamo devlejo*« (nav. delo: 19).

Zapletenost rabe pojmov in kompleksnost prepletanja kontekstualnih, vsebinskih, časovnih in prostorskih ravni pogrebnih pesmi se razkriva tudi v naboru izrazov v monografiji Jelke Pšajd, kot so: mrtvaške pesmi, mrliške pesmi, tudi žalostinke (Pšajd 2017). V njej raba in pomen izrazov nista problemsko umeščena, torej ni jasno, znotraj katere kategorije – vsebinske ali kontekstualne – so pojmi uporabljeni.

V okviru zvočnega rekonstruiranja mrtvečih pesmi Tomaž Rauch mrtveče pesmi razume na vsebinski ravni, ko pravi, da so »t. i. »mrtveče noute« [...] v slovenskem jezikovnem prostoru nekako izumirajoča vrsta« (Rauch 2006: 7), torej jih razločuje od pesmi, ki so danes funkcijsko v vlogi pogrebnih pesmi.

Zgodovina zanimanja za mrtveče pesmi, za njihovo dokumentiranje in rekonstruiranje

Mrtveče pesmi v raziskavah

Ključni oviri pri izbiri metodologije in vodenju (etno)muzikološke analize mrtvečih pesmi sta pomanjkanje podatkov o glasbeni ravni te pevske prakse in odsotnost njihov-

3 Vsebinski okvir današnjih pogrebnih pesmi, v Prekmurju imenovanih žalostinke, je bistveno širši od vsebinskega okvirja starejših, mrtvečih pesmi. Da so v današnjem času primerne za enako funkcijsko uvrstitev v pogrebni ritual kot v preteklosti mrtveče pesmi, morajo biti na individualni (kot želja pokojnika ali svojcev) in/ali družbeni ravni (skupnosti) prepoznane kot vsebinsko primerne, zato v ta nabor sodijo cerkvene, nabožne, posvetne pesmi z žalostno vsebino idr. (več Prelovšek 2018: 112).

4 Zanimivo je, da se marsikateri zapis (npr. Zmage Kumer, Mire Omerzel-Terlep) nanaša le na terenske podatke iz Prekmurja, torej na prvo terensko dokumentiranje mrtvečih pesmi v Šalovcih leta 1958, medtem ko so bile raziskovalcem že leta 1970 znane tudi mrtveče pesmi in njihov kontekst v Porabju.

vih melodij v tiskanih in rokopisnih virih. Ta odsotnost je trajala vse do prvih zvočnih posnetkov, ki so nam na voljo šele po letu 1958. Za primerjavo naj navedem podatek, da je prva tiskana pesmarica z objavljenimi besedili mrtvečih pesmi izšla že leta 1796. Gre torej za več kot 150-letno obdobje, za katerega nimamo glasbenih zapisov.

V že omenjeni tiskani pesmarici *Mrtvečne pesmi* Štefana Sijarta⁵ iz leta 1796 je bila vsaka pesem po analogiji protestantskih pesmaric opremljena s podatkom, na katero melodijo (»na [...] nouto«,⁶ torej po že znani glasbeni predlogi) se poje, vendar pa je zaradi časovne oddaljenosti tega in drugih poznejših tiskov nemogoče sklepati, da bi bile te »noute« iste kot melodije, ki so jih v drugi polovici 20. stoletja posneli sodelavci Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU.

V svoji bogati zbirki ljudskih pesmi, zbranih v Prekmurju, Josip Dravec ni objavil nobene mrtveče pesmi, prispeval pa je eno od redkih omemb petja pri mrliču in petja mrtvečih pesmi. O slednjem je prispeval pomemben zapis, ki postavlja te pesmi v drugačen, širši kontekstualni okvir izvajanja: »Tudi pri evangeličanih je ponekod običaj, da pojejo zvečer pri mrliču ne glede na starost umrlega. To so pesmi iz posebne knjige«⁷ (Dravec 1957: XLIX).

Če mrtveče pesmi razumemo kot enost besedila in glasbe, ki pa je hkrati še kontekstualno vpeta v obsmrtno in pogrebne rituale, je to snov, ki so ji muzikološke, folkloristične in etnološke raziskave namenile malo pozornosti. Kot večino pesemskih zvrsti je tudi mrtveče pesmi najpogodbeje in največkrat obravnavala raziskovalka Zmaga Kumer, pri čemer se je metodološko posvetila besedilni vsebini pesmi in njihovi funkcijski delitvi, torej položaju v pogrebnem ritualu. Njen članek iz let 1963/64 je nastal na podlagi terenskih izkušenj iz Prekmurja, torej pred snemanji v Porabju, kjer se je leta 1970 raziskovalcem razkrila še bogatejša tradicija petja mrtvečih pesmi:

Tam [na Goričkem] je med katoličani navada, da pojo mrtveče pesmi z lepimi, pretresljivimi in zelo dolgimi besedili, ki jih imajo prav za to spisane ali tiskane, med tem ko znajo napev na pamet. Pravijo, da imajo za vsako priliko drugo pesem: ena je za takrat, ko mrliča polagajo v rakev, druga za takrat, ko ga spuščajo v grob, drugače pojo mrtvi materi, drugače možu, sinu itd. (Kumer 1963/64: 118–119; prim. Vir 5: 13)

5 Prva pesmarica z objavljenimi mrtvečimi pesmimi je *Nouvi Gráduvál* Mihaela Bakoša iz leta 1789 (Pisk 2018: 27), vendar se v tem prispevku sklicujem na Sijartovo kot prvo, ki je objavila izključno mrtveče pesmi.

6 Navedbe so npr. »Na prvo Nouto«, »Na tou iszto Nouto« (Sijarto 1796).

7 V opombi navaja pesmarico *Mrtvečke pesmi* Štefana Sijarta iz leta 1796.

Najbolj podrobno se je etnografiji mrliških pesmi, obenem tudi etnografiji mrtvečih pesmi in njihovemu izvajanju prav v prekmursko-porabskem prostoru, posvetila Jelka Pšajd, in sicer v poglavju monografije o mrliških šegah v Prekmurju in Porabju (Pšajd 2017). Njena metodologija opazovanja te pesemske zvrsti je podobna tisti, ki so jo zavzeli prejšnji raziskovalci (npr. Josip Dravec, Zmaga Kumer, Valens Vodušek), pesmi namreč opredeljuje po njihovi funkcijski vključitvi v pogrebni ritual. Tako piše, da se je »mrtvaške pesmi« (verjetno gre vsebinsko za mrtveče pesmi) »pelo na dan pogreba«, in sicer kot »slovo od doma, med potjo in na pokopališču« (prav tam: 156).⁸

Zvočno dokumentirane mrtveče pesmi

1. Mrtveče pesmi v arhivu Glasbenonarodopisnega inštituta

Precejšen del zbirke zvočnih posnetkov Glasbenonarodopisnega inštituta je nastal prav s terenskim delom v Prekmurju in Porabju. Prvo, hkrati tudi najbolj ciljno usmerjeno in zato najbogatejše snemalno obdobje v Prekmurju sodi v čas med letoma 1958 in 1967. V ta zgodovinski in metodološki okvir uvrščamo tudi intenzivno terensko raziskovanje v Porabju v sicer kratkem, le triletnem obdobju med letoma 1970 in 1972. Obdobje po tem je bilo čas bolj naključnih, posamičnih terenskih obiskov, brez konkretnjših tematskih usmeritev. Leta 2017 se je Glasbenonarodopisni inštitut spet ciljno posvetil terenskemu raziskovanju v Prekmurju in Porabju, tokrat povezanim z raziskovalnim projektom Spomini religioznega v arhivih ljudske glasbe, s katerim se usmerja na pesmi in petje v religioznih kontekstih, s posebnim zanimanjem za mrtveče pesmi.

Glasbenonarodopisni inštitut je pogrebne pesmi prvič zvočno dokumentiral leta 1958, in sicer v Šalovcih v Prekmurju. Med raznolikim pesemskim repertoarjem je pevka Marija Janko, takrat stara 59 let, zapela štiri mrtveče pesmi:⁹ *Poslušajte, vi ljudje* (GNI M 22.094¹⁰), *Krištušovi verni* (GNI M 22. 095), *Jas idem u jamo* (GNI M 22.096) in *Jesuš sladko ime* (GNI M 22.097).¹¹ Dodatnega posnetega gradiva, to pomeni govora, na magnetofonskem traku ni. V terenskem zvezku je pri zadnjih treh pesmih zapisano

8 Pomembna tema raziskovanja, ki ga je v omenjenem poglavju nakazala Jelka Pšajd, so izvajalci mrtvečih pesmi. Gre za vidik, ki se mu dosedanja raziskovalci zaradi osredinjenosti na pesemsko gradivo skoraj niso posvetili in zahteva nadaljnje raziskave.

9 Nemogoče je določiti točno število mrtvečih pesmi, saj na njihovo klasificiranje vplivajo tudi kontekstualni in ne le vsebinski dejavniki, kot npr.: vseh pesmi z nabožno vsebino, dokumentiranih na terenu, ne spremljajo terenski podatki, ali se je določena pesem pela kot mrtveča ali ne; določena pesem je bila z objavo v pesmarici lahko kodificirana kot mrtveča, vendar se v praksi morda nikdar ni izvajala.

10 GNI M je oznaka za kataložsko številko zvočne enote v arhivu Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU.

11 Več o omenjenem terenskem snemanju in osebnem doživetju raziskovalke Zmaga Kumer glej Kumer 1963.

le, da so »mrtveče«, s podatkom o funkcijskem položaju mrtveče pesmi v pogrebnem obredju (Vir 5: 13). Leta 1966 so sodelavci inštituta ponovno obiskali pevko Marijo Janko in posneli tri mrtveče pesmi: dve isti kot leta 1958¹² in eno novo, *Že vo veselje ta pojdem* (GNI M 27.811).

Mrtveče pesmi so postale pesemska zvrst, ki je – na podlagi terenskih izkušenj iz Prekmurja – postala eden izmed predmetov zanimanja tudi na poznejših terenskih raziskovanjih v Porabju. Tudi tam so se sodelavci metodološko ozirali na pesemske vsebine mrtvečih pesmi, na njihov funkcijski položaj v pogrebnem ritualu, na potek pogrebnih šeg, poleg tega pa so svoja vprašanja namenjali tudi virom, iz katerih so pevci peli mrtveče pesmi.¹³

Medtem ko so v Prekmurju sodelavci inštituta mrtveče pesmi posneli le pri eni pevki, pa so med raziskovanjem v Porabju na tovrstne pesmi naleteli kar trikrat. Prav zaradi kontekstualnega okvirja je treba omeniti, da so porabski posnetki opremljeni z več etnografskimi (posnetimi in zapisanimi) podatki, kar omogoča boljše, pa vendar še vedno zelo približno kontekstualno sliko mrtvečih pesmi v okviru pogrebnega rituala.

Na prvem terenskem snemanju, 5. marca 1970 v Gornjem Seniku (Vir 3), je skupina pevk zapela tri mrtveče pesmi: *Že spunjeno* (GNI M 31.461) s komentarjem Valensa Voduška, da to pojejo za »slovó«, torej kot slovo mrtvega od doma, »predno nesêjo škrinjo [krsto] iz hiže« (Vir 7: 25); *Idem jaz že vu grob* (GNI M 31.462), ki se poje, »ko zdignejo [krsto in jo] pa v kraj nesêjo« (Vir 3); in pesem *O dūša, idi k tvojemi Oči* (GNI M 31.463), pri kateri je Valens Vodušek pripisal, da se poje »na cintoru [na pokopališču]« (Vir 7: 25).

Enajstega novembra 1970 so sodelavci inštituta v Sakalovcih obiskali Jožefa Šraja. Le pri njem imamo med govornim gradivom dokaz, da je bil »profesionalni«¹⁴ pogrebni pevec, saj je na pogrebu pel on »sam pa pop [duhovnik]« (Vir 4). Šraj je zapel štiri mrtveče pesmi: pesem *Idem jaz že vo grob* (GNI M 32.615), ki se je pela, ko »škrinjo notri spustijo« [dajo krsto v grob] (Vir 4; Vir 7: 79); za isto priložnost se je lahko izvajala tudi pesem *Ou dūša, idi tvojemi Oči* (GNI M 32.616); pesem *O Bouk, reši meni* (GNI M 32.617; Vir 4) naj bi se pela »pred kapelo, da [ko krsto] doli dénejo« (Vir 7: 80); *Pokušan ti kak jaz* (GNI M 32.618) se je pela »po pouti h kapeli« (Vir 4; Vir 7: 80).

Na terenskem snemanju v Števanovcih 12. novembra 1970 (Vir 1) je pevka sodelavcem inštituta zapela tri mrtveče pesmi: *Jes idem vu jamo* (GNI M 32.787), ob kateri je Va-

lens Vodušek dopisal komentar, da se poje, »gda se [krsta] spušča v jamo« (Vir 7: 88); *Ki se človek vūjpaš svojoj jakosti* (GNI M 32.788; Vir 7: 88); *Stari ino mladi deca smrti ste* (GNI M 32.789), ki naj bi se pela pri »varovastivanju« – bdenju.

Redki in pomanjkljivi podatki o kontekstualnem okviru mrtvečih pesmi so rezultat več dejavnikov. Eden med njimi je varčevanje s trakovi, zato so raziskovalci redko in parcialno snemali govor, ki vsebuje za razumevanje konteksta ključne podatke. Ti podatki so ponekod, prav tako parcialno, zapisani v terenskih zvezkih in so poleg posnetih edini, ki delno pojasnjujejo funkcijsko mesto mrtvečih pesmi, vlogo pogrebnih pevcev, potek pogrebnega rituala in petja v njem. Parcialnost dokumentiranih podatkov pa je posledica tudi takratnega zanimanja folkloristike, ki se je osredinjala na zbiranje pesmi, medtem ko so kontekstualna vprašanja ostajala drugotnega pomena.

V omenjenih terenskih raziskavah so sodelavci inštituta mrtveče pesmi snemali skupaj z drugim pesemskim gradivom, torej niso bili ciljno usmerjeni v iskanje prav te pesemske zvrsti. Tak raziskovalni cilj je prinesel šele mednarodni raziskovalni projekt Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU in Muzikološkega inštituta Madžarske akademije znanosti z naslovom Spomini religioznega v arhivih ljudske glasbe, ki je potekal od leta 2016 do konca leta 2018. Do zdaj sta bili opravljeni dve obširnejši terenski raziskavi, in sicer prva avgusta 2017 s šestimi terenskimi obiski v Porabju, druga pa maja 2018 s šestimi terenskimi obiski v Porabju in šestimi v Prekmurju.¹⁵

Kljub raznorodnemu raziskovalnemu zanimanju in posledično pomanjkljivim podatkom o mrtvečih pesmih in pogrebnem obredju v prvem snemalnem obdobju, pa je bil to čas, ko so sodelavci inštituta dokumentirali še razmeroma popolno besedilno-glasbeno strukturo mrtvečih pesmi; posnete pesmi so bile ponekod še del živih ritualnih praks in aktualnega izvajalskega repertoarja ali pa vsaj kakovostni del spomina pevcev.

V nasprotju s prej opisanim obdobjem, njegovimi kvantitativnimi in vsebinskimi rezultati, pa snemalno obdobje, ki se je začelo leta 2017, odpira nove problemske prepreke. V primerjavi s kakovostjo in celovitostjo v prvem obdobju posnetih pesmi so se v pogovorih v zadnjih dveh letih razkrile precejšnje spominske vrzeli pevki in sogovornic, zato je bilo nujno intenzivno usmerjanje pogovorov in spodbujanje k rekonstruiranju časovno zelo oddaljenih spominskih drobcev. Pri tem so bili v pomoč podatki in pesemske

12 *Jaz idem vo jamo* (GNI M 27.810a) in *Kristušovi verni* (GNI M 27.815).

13 Zaradi razpršenega raziskovalnega zanimanja in osredinjenosti na pesemsko gradivo je izredno malo podatkov o virih, iz katerih so se pevci in kantorji učili ter na pogrebnih in terenskih obiskih peli mrtveče pesmi.

14 Z izrazom profesionalni želim poudariti, da je šlo za izvajalce, ki so ustaljeno nastopali v vlogi pogrebnih pevcev.

15 Slovensko-madžarska raziskovalna ekipa v sestavi Balázs Déri, Pál Richter, Rebeka Kunej in Urša Šivic je leta 2017 opravila terenska snemanja v Slovenski vesi, Verici-Ritkarovcih, Števanovcih in Sakalovcih ter na Gornjem Seniku, leta 2018 pa sva z Marijo Klobčar snemali v Slovenski vesi, Verici-Ritkarovcih, Števanovcih, Sakalovcih, Križevcih, Murski Soboti, Kančevcih, Dobrovniku in Črenšovcih ter na Gornjem Seniku.

vsebine, ki smo jih poznali že iz literature, oziroma tiste, ki smo jih sproti odkrivali na terenu.¹⁶

Ne le zbiranje etnografskih podatkov, tudi izvedba mrtvečih pesmi je bila včasih spontana, včasih pa naporno rekonstruiranje oddaljenih spominov. V večini primerov smo tako posneli le fragmente pesmi, npr. eno kitico, v primerih, ko so nam pevke zapele cele pesmi, so jih po navadi pele (oziroma brale¹⁷) iz pesmaric, največkrat iz pesmarice *Poslušajte vsi ljudje* (Kozar, ur. 2011).

Pri popisu mrtvečih pesmi se sklicujem le na snemanja v porabskih krajih, saj v Prekmurju mrtvečih pesmi, kot jih vsebinsko razumem v okviru tega prispevka, nismo dokumentirali. Bolj ali manj celovito oziroma fragmentarno smo dokumentirali štiri mrtveče pesmi, in sicer z več različicami: *Idem jaz že vo grob* (Vir 9/13; Vir 12/9; Vir 13/3; Vir 11/1), *Zaspala, mamica si zlata* (Vir 13/1), *O duša, idi k tvojemi Očeti* (Vir 13/4; Vir 8/3; Vir 14/1) in *O ti smrt nesmilena* (Vir 10/1).

Tako intenzivno usmerjanje pogovorov, kot je bilo potrebno na omenjenih terenskih obiskih, je prineslo razmeroma zadovoljivo količino podatkov in oblikovalo vsaj približno zadovoljivo predstavo o mrtvečih pesmih. Seveda pa se lahko prav v intenzivnem interveniranju skriva past, da dajo sogovorniki prenašane in s tem morda napačne izjave, saj so bile prakse in vsebine, ki so nas med terenskim raziskovanjem zanimala, za pevke sogovornice oddaljene tudi do petdeset let. Poleg petih vsebin smo v pogovoru poskušali zajeti podatke o posameznih delih pogrebnega rituala, o mestih, kjer so se pele mrtveče pesmi, o virih, iz katerih so pevci peli, in o tem, kdo jih je izvajal. Nemogoče si je bilo ustvariti enovito sliko o posameznih pesmih in njihovem položaju v pogrebnem ritualu, saj so se sogovornice – teh je bilo devet, rojenih med letoma 1937 in 1946¹⁸ – spominjale šeg v različnih obdobjih, predvsem pa v različnih krajih.

2. Posnetki mrtvečih pesmi Franceta Cigana

Med preteklimi terenskimi obiski – vse do vzpostavitve že omenjenega raziskovalnega projekta leta 2016 – Glasbenonarodopisni inštitut nikoli ni ciljno raziskoval in dokumentiral mrliških pesmi oziroma ožje zvrsti – mrtvečih pesmi. S tega vidika so mrtveče pesmi oziroma njihove prve kitice, ki jih je 25. julija 1966 v Šalovcih posnel duhovnik, glasbenik ter zbiralec in raziskovalec ljudskih pesmi

France Cigan, izjema, in imajo zato še posebno vrednost.¹⁹ Kot prvi so Ciganu zapeli t. i. »dijaki«, torej skupina »profesionalnih« pogrebnih pevcev; zapeli so mu 11 mrtvečih pesmi. Kot drugi pa mu je, prav tako 11 mrtvečih pesmi, zapel Franc Matoš iz Šalovcev (Vir 6: 38). Sklepamo lahko, da je šlo za »profesionalnega« pogrebnega pevca (podobno kot v primeru pevca Šraja iz Sakalovcev), saj je znal veliko pesmi, zapel pa jih je suvereno in kakovostno. Tudi France Cigan je prepoznal vrednost zvrsti mrtvečih pesmi, zato je na nekaterih mestih zvočno dokumentiral spremljajoče podatke o funkcijski umestitvi pesmi, o vlogi izvajalcev in virih, iz katerih so pevci peli.

Približna ocena števila mrtvečih pesmi iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta, v Prekmurju in Porabju posnetih v obdobju 1950–2018 – upoštevajoč tudi posnetke Franceta Cigana (o teh več v nadaljevanju) – je okoli 30 primerov (brez variant).

Objave mrtvečih pesmi z melodijami

1. Mrtveče pesmi, z melodijami objavljene v tiskanih publikacijah

Mrtveče pesmi, ki so jih po letu 1958 sodelavci Glasbenonarodopisnega inštituta posneli v Prekmurju in Porabju, so pritegnile precej zanimanja. Raziskovalci so jih v primerjavi z gradivom iz osrednjeslovenskega prostora prepoznali kot posebne, zato so našle svoje mesto tudi v tiskanih izdajah. Zmaga Kumer je mrtveče pesmi uvrstila v dve pesmarici. V antološki zbirki *Pesem slovenske dežele* je objavila dve pesmi, ki ju je leta 1958 zapela Marija Janko, *Poslušajte vi ljudje* (GNI M 22.094) in *Jaz idem v jamo* (GNI M 22.096) (Kumer, ur. 1975: 551–552), v zbirki mrliških pesmi *Ena urca bo prišla* pa je v poglavju »mrtvečih pesmi« objavila tri pesmi iste pevke: *Poslušajte vi ljudje* (GNI M 22.094), *Jezoš, sladko ime* (GNI M 22.097) in *Jaz idem v jamo* (GNI M 22.096) (Kumer, ur. 2003a: 141–143).

Posebno mesto, predvsem v porabski lokalni skupnosti, ima pesemska zbirka *Poslušajte vsi ljudje* (Kozar, ur. 2011), ki v razdelku Pri pokapanju objavlja štiri mrtveče pesmi: *Idem jaz že v grob*, *Iz globine se glasi*, *Malo dete, kak si srečno* in *O duša idi k tvojemi Oči* (Kozar, ur. 2011: 279–285). Ta objava je danes v Porabju glavni vir za izvajanje mrtvečih pesmi.

16 Naj na tem mestu, poleg omenjenih okvirov in ovir, omenim še obojestransko težavo pri sporazumevanju v odnosu med porabskim narečjem in knjižno slovenščino. Zato je bilo za uspešnost terenskega raziskovanja ključno sodelovanje sodelavke GNI, Marije Klobčar, ki se je s sogovornicami sporazumevala v prekmurskem narečju.

17 Pesmarice (tudi tiste z objavljenimi melodijami) so pevcem največkrat v pomoč kot spominsko naslanjanje na besedilo, melodijo pa znajo na pamet.

18 Poleg teh so bile še nekatere mlajše sogovornice pevke cerkvenega pevskega zbora iz Števanovcev.

19 V arhivu GNI se pod številko GNI T 300 nahaja magnetofonski trak s presnetki mrtvečih pesmi Franceta Cigana, popis posnete vsebine pa v terenskem zvezku (Vir 6: 36–39). Medtem ko so bile melodije na magnetofonskem traku GNI T 300 dobro slišne, pa je bilo v besedilu nemogoče prepoznati kaj več kot nekaj začetnih besed. Prav zahvaljujoč tehnični obnovitvi teh presnetkov s pomočjo digitalnega restavriranja, ki ga je leta 2018 opravil sodelavec Glasbenonarodopisnega inštituta Drago Kunej, je bilo mogoče razbrati, za katere pesmi gre. Besedila nekaterih med njimi sta s pomočjo objav v tiskanih pesmaricah raziskovalki Marija Klobčar in Marjeta Pisk lahko rekonstruirali.

2. Mrtveče pesmi v zvočnih publikacijah

Tako kot v tiskanih so raziskovalci Glasbenonarodopisnega inštituta prepoznali vrednost mrtvečih pesmi tudi v zvočnih izdajah; do danes so objavili dva posnetka: kot prvi je bil na plošči objavljen posnetek pesmi *Jaz idem v jamo* (GNI M 22.096) iz Šalovcev s pevko Marijo Janko (B. n. a. [1967?], A/št. 10), na zgoščenki s prekmurskim pesemskim izročilom iz leta 2010 pa je objavljen posnetek mrtveče pesmi iste pevke, *Že vo veselje, ta pojdem* (GNI M 27.811), ponovno pa je bil objavljen njen posnetek pesmi *Jas idem v jamo* (GNI M 22.096; Klobčar idr. 2010, št. 33).

Po številu objavljenih mrtvečih pesmi med najbogatejše zvočne izdaje spada zgoščenka *Že spunjeno*, ki jo je leta 2006 izdala skupina Ljudskih pevcev z Gornjega Senika. Kot je po spoznavanju »terena« ugotovil že raziskovalec Tomaž Rauch, so te pesmi danes že dodobra izrinjene iz zavesti ljudi (Rauch 2006: 7) in obstajajo v njihovem spominu le še kot delci in materializacija spomina. Gre za posredno naučene pesmi, katerih vir je bila Vera Gašpar, pevka in vodja skupine, pogosto tudi sogovornica in pevka na snemanjih Glasbenonarodopisnega inštituta v začetku sedemdesetih let 20. stoletja. Med raznolikim pesemskim gradivom je na zgoščenki posnetih pet mrtvečih pesmi: *Za malo deco*, *Zaspála mamica si zláta*, *Oh ti smrt nesmilena si*, *Že spunjeno* in *Idem jaz žé vu grob* (Ljudski ... 2006).

Glasba mrtvečih pesmi

Tako kot se v diahronem pogledu spreminjajo pogrebna določila in z njimi spremljajoče navade, se spreminja tudi v pogrebnem ritualu uporabljena glasba. Zgodovinski, upravni, estetski in drugi vidiki so vplivali tudi na mrtveče pesmi: na njihov repertoar, število, besedilne in seveda glasbene vsebine. Raziskava današnjega stanja mrtvečih, prav tako pa širše stanje pogrebnih pesmi je naloga, ki čaka na nadaljnjo podrobnejšo obravnavo, na tem mestu pa me zanima zvočno gradivo, ki je shranjeno v arhivu Glasbenonarodopisnega inštituta in odraža preteklo stanje, referenčno za čas sredi 20. stoletja.

Da bi z genealoškega vidika smeli domnevati o tonskih lestvicah in strukturnih okvirih melodij mrtvečih pesmi, imamo premalo primerljivih virov in dokumentov. Iz podatkov, ki nam jih za sredo 20. stoletja razkrivajo posnetki Franceta Cigana in Glasbenonarodopisnega inštituta, ne moremo sklepati niti, kakšne so bile melodije strukturno, niti kakšna je bila dinamika spreminjanja glasbenih vsebin, saj je razpoložljivi vzorec melodij premajhen in časovno preveč omejen.

Ugotavljanje genealogije je zapleten postopek tudi v polju raziskav virov in prehajanj besedil, ne glede na to, da imajo raziskovalci tekstologi na voljo razmeroma veliko primerjalnega gradiva. V raziskovanju rokopisnih in tiskanih

pesmaric kot virov in vsebinskih povezav med njimi Marjeta Pisk ugotavlja naslednje:

Ohranjeni rokopisni zvezki izkazujejo večjo kontinuiteto stabilnosti in ohranjanja pesemskega repertoarja kot tiskane izdaje, katerih avtorji so s prevajanjem nemških, latinskih in predvsem madžarskih pesmi sprva želeli uvajati nove pesmi, na začetku 20. stoletju pa je prevladal recepcijski vidik in so se odločali za natis pesmi, ki so jih ljudje že poznali ter so jih pevci in organisti potrebovali kot pomoč pri petju na pogrebih. (Pisk 2018: 30)

Ugotovitve, podobne tistim o raziskovanju genealogije besedil, razkriva tudi analiza melodij mrtvečih pesmi, in sicer da so po melodiki mrtveče pesmi raznolike, saj so gotovo prihajale iz zelo različnih vsebinskih, kulturnih in časovnih virov. Domnevamo lahko, da so nekatere melodije nastajale na novo, namensko prav za mrtveče pesmi, druge so se prenašale iz že znanega izročila – ne le iz izročila mrtvečih pesmi, temveč tudi iz drugega liturgičnega ali posvetnega izročila, tako iz domene cerkvene kot tudi t. i. ljudske glasbene tradicije (Sławińska-Dahlig 2009: 333). Glede na dosegljive vire glasbenih vsebin mrtvečih pesmi je Tomaž Rauch zapisal, da pesmi razkrivajo mešanje »arhaičnih oblik do očitno mlajših, značajsko že plesnih melodij in do vmesnih različic, ki so slogovno bolj vezane na izrazito umetno cerkveno izročilo« (Rauch 2006: 11). Da so melodije mrtvečih pesmi bolj ali manj prehajale v spominu, lahko domnevamo iz dveh dejstev: v tiskanih pesmaricah so pogosto navzoča »navodila«, na katero »nouto«, torej že znano, ustaljeno melodijo se pesem poje; lastniki rokopisnih pesmaric, ki so bili najverjetneje pravi izvajalci mrtvečih pesmi, so gotovo sami ohranjali spominske kazalke na ustrezne melodije.



Način petja in melodične strukture razkrivajo vzporednice v skladu s siceršnjo prakso t. i. ljudskega petja in pesemskega repertoarja, vseeno pa je vredno opozoriti na nekaj posebnosti:

1. Melodika nekaterih mrtvečih pesmi jasno razkriva koralno strukturo.

$\text{♩} = 37$

7 Star - ši člo - vek...

11

17

Slika 1: Primer koralne melodike (Šalovci, 1966).²⁰

Vir: ZRC SAZU, Glasbenonarodopisni inštitut, GNI M 33.370.

2. Primeri mrtvečih pesmi z melizmi so redki, pa vendar razkrivajo raznolikost virov melodij.

$\text{♩} = 37$

7 O dū-ša, i-di k tvo-je - mi O - či, ki te je stvo - ru, če - Le
tū - di k Si ni bo - že - mi, ki - te - bi je od - kŭ - - po.

12 i - di k dŭ - hi sve - to - mi, ki - te - bi je po - sve - tu, naj -
te že vze - me k y e - čno - mi ve - se - lje go - ri v ne - bo.

Slika 2: Primer melizmatične melodije (Gornji Senik, 1970).

Vir: ZRC SAZU, Glasbenonarodopisni inštitut, GNI M 31.463.

²⁰ Zaradi slabe razumljivosti besedila je nakazan le začetek pesmi.

3. Med terenskimi posnetki mrtvečih pesmi imamo na voljo izvedbi dveh pevskih skupin, od katerih je ena pela enoglasno (posnetki »dijakov« Franceta Cigana), ena pa dvoglasno. Slednji je primer dvoglasnega petja, ki razkriva način vodenja glasov v terciah s seksto v kadenci, ki je v skladu s siceršnjo pevsko prakso te skupine oziroma širšega kulturnega prostora (Šivic 2014: 32).

♩ = 48

I - dem jaz že vu grob, v ve - čno po - či - va - nje,

5
do so - dnje - ga dne - va de mi pre - bi - va - nje.

Slika 3: Primer terčnega dvoglasja s seksto v kadenci (Gornji Senik, 1970).

Vir: ZRC SAZU, Glasbenonarodopisni inštitut, GNI M 31.462.

4. V nasprotju z osrednjeslovenskim glasbenim izročilom, kjer je uporabljeni tonski sistem izključno durovski, pa je v porabskem in prekmurskem izročilu navzoč tudi molovski tonski sistem, in to tudi v repertoarju mrtvečih pesmi. V gradivu, ki ga je posnel France Cigan, molovski tonski sistem celo prevladuje, medtem ko med pesmimi, ki jih še danes v drobcih ali kot naučene najdemo med ljudmi, prevladuje durovski, vendar tudi z navzočnostjo molovskega tonskega sistema.

♩ = 37

Že vó ve - se - lje ta — poj - dèm,

5
v pa - ra - di - žon - ski — vrt i - dèm,

10
vó bó - žjih ró - kaj jaz bó - dem.

Slika 4: Primer melodije v molu (Šalovci, 1966).

Vir: ZRC SAZU, Glasbenonarodopisni inštitut, GNI M 27.811.

5. Okraševanje je ena od značilnosti, ki jih v slovenskem glasbenem izročilu, posnetem v drugi polovici 20. stoletja, skoraj ne zasledimo (več), zato so Ciganovi posnetki dijakov iz Šalovcev toliko vrednejši, saj nam posredujejo redke primere okraševanja, v tem primeru glissandiranja.²¹

♩ = 52

8 Pla - čna sr - ca, van - dra - rje ži - vo - či,
5
8 ó - vó mr - tvec, pred na - mi bo - do - či, ko - ga
10
8 je - m'le vö - po - zvao ži - tka go - spo - d, ê - tak
14
8 je - ml'e od vas svo - jo slo - bod.

Slika 5: Primer okraševanja z glissandiranjem (Šalovci, 1960).
Vir: ZRC SAZU, Glasbenonarodopisni inštitut, GNI M 33.374.

Sklep

Iz razpoložljivih etnografskih podatkov o mrljskih pesmih v porabsko-prekmurskem prostoru ter mrtvečih pesmi kot njihovega pomembnega vsebinskega dela težko oblikujemo jasne in enoznačne predstave, saj so nanje vplivali (in vplivajo še danes) številni dejavniki. Zaradi spremenjenih osebnih in družbenih navad v drugi polovici 20. stoletja, predvsem zaradi ukinjanja ležanja pokojnika na domu, so obsmrtni in pogrebne prakse, katerih del so bile tudi mrtveče pesmi, v spominu ljudi že zelo oddaljene; sogovorniki se danes težko spomnijo poteka preteklih dogodkov in izvajanih vsebin. Ne glede na vzporednice in podobnosti med porabskim in prekmurskim prostorom so se obsmrtni in pogrebne prakse razlikovale že med samimi sosednjimi vasi. Prav tako so pridobljeni podatki odvisni od generacije, ki ji pripada sogovornik, torej se etnografski podatki nanašajo na različna obdobja.

Kljub nepopolnosti in razpršenosti podatkov o obsmrtnih in pogrebnih praksah ter mrtvečih pesmih pa je mogoče reči, da je bilo izvajanje mrtvečih pesmi splošna praksa, jasna je osnovna kodificirana struktura s posameznimi

deli v poteku obreda, ki so (in tudi danes) določala glasbene vsebine mrtveče pesmi, npr. ob polaganju pokojnika v krsto, ob odhodu krste od doma, med potjo od doma k pokopališču, pri kapeli, na pokopališču in ob spuščanju krste v grob. Glasba tu nastopa predvsem kot »nosilka« besedila, ki ima v pogrebnem obredu na pomenski ravni ključno vlogo povezovalca dogodkov. Nekatere mrtveče pesmi so namreč vezane na posamezna dejanja, druge so v ubeseditvi (religioznega) odnosa med posameznikom in skupnostjo ter smrtjo bolj splošne.

Primerjava terenskih podatkov, pridobljenih v drugi polovici 20. stoletja, s tistimi, pridobljenimi v zadnjih dveh letih, utrjuje predstavo o nekdanjem mestu mrtvečih pesmi v obsmrtnem in pogrebnem obredju. Hkrati pa podatki iz sodobnosti razkrivajo, da v posameznostih še vedno obstajajo nekatere, čeprav v številu in raznolikosti že močno skrčene pričakovane kodificirane oblike in z njimi pesemske vsebine. Še dandanes se namreč v Porabju pojavljajo pogrebi, ki vključujejo katero od mrtvečih pesmi, medtem ko je v Prekmurju navzoča po funkciji primerljiva močna zvrst pogrebnih pesmi, t. i. žalostink, kar pa odpira vprašanja za nadaljnja terenska raziskovanja.

²¹ Okraski so sestavljeni iz trilčkov, povezanih v izrazite glissande.

Literatura

B. n. a.: *Slovenska ljudska pesem: Dokumentarni posnetki glasbeno-narodopisnega inštituta v Ljubljani*. Gramofonska plošča. Zagreb: Jugoton [1967?].

BAKOŠ, Mihael: *Nouvi Gráduvál, vu sterom sze vö zebráne, pobougsane, i zdaj vete nouvi réd posztávlene dühovne peszmi nahájajo szamomi Bougi na díko vö dáni*. Šopron: Samozaložba, 1789.

DRAVEC, Josip: *Glasbena folklorja Prekmurja: Pesmi*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1957.

GAŠPAR, Vera: Slovenska reč, pesem je moje vse. V: Ljudski pevci Zveze Slovencev Gornji Senik, *Že spunjeno*. Zvočni CD [z dodatnim PDF gradivom na nosilcu]. Murska Sobota: Pokrajinski muzej Murska Sobota, 2006, 2–5.

KLOBČAR, Marija: Pesemske pripovedi Prekmurja ali O čem je pela Katica. V: Marija Klobčar, Peter Vendramin in Urša Šivic, *Spejvaj nama, Katica: Ljudske pesmi Prekmurja*. Zvočni CD. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2010, 2–13, 18–28, 31.

KLOBČAR, Marija, Peter Vendramin in Urša Šivic: *Spejvaj nama, Katica: Ljudske pesmi Prekmurja*. Zvočni CD. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2010.

KOZAR, Ciril (ur.): *Poslušajte vsi ljudje: Porabska pesmarica*. Gornji Senik: Državna slovenska samouprava, 2011.

KOZAR-MUKIČ, Marija: Seniška pesmarica iz 1864. *Traditiones* 28 (1), 1999, 165–170.

KUMER, Zmaga: Neznane vrednote: »Mrtveča« pesem iz Prekmurja. *Glasnik Slovenskega etnografskega društva* V/1, 1963, 1.

KUMER, Zmaga: Fekonja: Primer prevrstitve mrliške pesmi v pripovedno. *Slovenski etnograf* 16/17, 1963/64, 115–132.

KUMER, Zmaga (ur.): *Pesem slovenske dežele*. Maribor: Založba Obzorja, 1975.

KUMER, Zmaga (ur.): *Ena urca bo prišla: Mrliške pesmi na Slovenskem*. Ljubljana: Družina, 2003a.

KUMER, Zmaga: Mrliške pesmi na Slovenskem. V: Zmaga Kumer (ur.), *Ena urca bo prišla: Mrliške pesmi na Slovenskem*. Ljubljana: Družina, 2003b, 9–26.

LJUDSKI pevci Zveze Slovencev Gornji Senik: *Že spunjeno*. Zvočni CD [z dodatnim PDF gradivom na nosilcu]. Murska Sobota: Pokrajinski muzej Murska Sobota, 2006.

OMERZEL-TERLEP, Mira: *Slovenska ljudska glasba. Glasbena mladina* 14 (8), 1983/84.

PISK, Marjeta: Zbirke »mrtvečih pesmi«: Iz rokopisnih v tiskane zbirke ali obratno? *Obdobja* 37, 2018, 25–32.

PRELOVŠEK, Anita: *Glasba na pogrebnih slovesnostih v današnji Sloveniji*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, 2018.

PŠAJD, Jelka: *Čez ta prag me bodo nesli, ko zatisnil bom oči: Smrtne šege in pogrebne prakse Pomurja in Porabja*. Murska Sobota: Pomurski muzej, 2017.

RAUCH, Tomaž: *Že spunjeno*. V: Ljudski pevci Zveze Slovencev Gornji Senik, *Že spunjeno*. Zvočni CD [z dodatnim PDF gradivom na nosilcu]. Murska Sobota: Pokrajinski muzej Murska Sobota, 2006.

SIJARTO, Števan. *Mrtvečne peszmi, stere szo szti sztári píszm vküip pobráne, pobougsane, ino, na haszek szlovenszkoga národa zdaj oprvics na szvetloszt dáne*. V-Szomboteli: pri Sziesz Antoni, 1796.

SŁAWIŃSKA-DAHLIG, Ewa: The Funeral Singer in Central Poland. V: Piotr Dahlig (ur.), *Traditional Musical Cultures in Central-Eastern Europe: Ecclesiastical and Folk Transmission*. Warsaw: University of Warsaw, Institute of Musicology: Warsaw Learned Society: Polish Academy of Sciences, Institute of Art, 2009, 327–343.

ŠIVIC, Urša: O enoglasju in »večglasju« v Porabju. *Glasnik SED* 54 (3), 2004, 30–35.

VODUŠEK Valens: Slovenska ljudska pesem (spremna knjižica h gramofonski plošči). V: B. n. a., *Slovenska ljudska pesem: Dokumentarni posnetki glasbeno-narodopisnega inštituta v Ljubljani*. Gramofonska plošča. Zagreb: Jugoton [1967?], [1–4].

Arhivski viri

Vir 1: GNI T 284A – Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Zbirka magnetofonskih trakov.

Vir 2: GNI T 300 – Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Zbirka magnetofonskih trakov.

Vir 3: GNI T 667 – Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Zbirka magnetofonskih trakov.

Vir 4: GNI T 677 – Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Zbirka magnetofonskih trakov.

Vir 5: GNI TZ 5 – Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Zbirka terenskih zvezkov. Terenski zvezek 25.

Vir 6: GNI TZ 32 – Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Zbirka terenskih zvezkov. Terenski zvezek 32.

Vir 7: GNI TZ VV 5 – Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Zbirka terenskih zvezkov. Terenski zvezek Valens Vodušek 5.

Vir 8: GNI Gornji Senik, 28. 5. 2018, Por. (H) – Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Zbirka digitalnih zvočnih posnetkov zvezkov.

Vir 9: GNI Sakalovci, 30. 8. 2017, Por. (H) – Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Zbirka digitalnih zvočnih posnetkov zvezkov.

Vir 10: GNI Sakalovci, 29. 5. 2018, Por. (H) – Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Zbirka digitalnih zvočnih posnetkov zvezkov.

Vir 11: GNI Sakalovci, 30. 5. 2018, Por. (H) – Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Zbirka digitalnih zvočnih posnetkov zvezkov.

Vir 12: GNI Slovenska ves, 31. 8. 2017, Por. (H) – Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Zbirka digitalnih zvočnih posnetkov zvezkov.

Vir 13: GNI Slovenska ves, 28. 5. 2018, Por. (H) – Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Zbirka digitalnih zvočnih posnetkov zvezkov.

Vir 14: GNI Števanovci, 29. 5. 2018, Por. (H) – Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Zbirka digitalnih zvočnih posnetkov zvezkov.

Musicological Aspects of Dirges in the Regions of Prekmurje and Raba Valley

The focus of the article is the practice of dirges (“mrtveča pesem”) – the religious (traditional) music which is a part of codified sequence of funeral rituals. With their texts these songs refer to relations between the deceased and the relatives, while also revealing the general attitude to death. Because of their coexistence and similarities, dirges of Prekmurje and Raba Valley can be researched together, since the production and performance of these songs was characteristic of both regions.

The term “mrtveča pesem” is the most generally accepted dialect term, but some others could be found as well. Researchers, such as Zmaga Kumer, Jelka Pšajd, Marija Kozar-Mukič, Tomaž Rauch, focused on documenting dirges, their text contents and functions in funeral rituals. However, in terms of ethnomusicology, the key problem is the lack of data about dirges as a music practice and the lack of melodies in printed and manuscript sources. The first audio recordings of dirges were made by the Institute of Ethnomusicology only in 1958, since the first printed songbook with dirge texts had been published in as early as 1789 (“Nouvi Gráduvál” by Mihael Bakoš) and the songbook with only dirges in 1796 (“Mrtvecsne peszmi” by Štefan Sijarto).

In 2016, a research project on religious traditional music “Memory of Religion in Folk Music Archives” was started at the Institute of Ethnomusicology, but until then dirges had never been of any special research interest. Nevertheless, the institute documented twelve dirges (“Idem jaz že vu grob”, “O, duša, idi k mojemi Oči”, “Jaz idem vu jamo”, “Že spunjeno” were mostly performed) in Prekmurje and Raba Valley between 1958 and 1970 – during a period when this music practice was still alive and the memories still vivid enough.

The article also presents the current dirge-related situation on the basis of fieldwork conducted in Prekmurje and Raba Valley in 2017 and 2018. While twelve different dirges had been recorded in the past, only four different ones were discovered in last two years. It needs to be emphasised that these songs were either reconstructed or learned and were usually also merely fragments of very distant memories.

There are not sufficient comparative documents available to genealogically research the tone structure of dirge melodies. On the basis of the available data, it is not possible to presume which melodies were relevant in the period before sound recordings and how these melodies were structured. Like dirge texts, dirge melodies were also transferred through different sources, i.e. some of them were composed intentionally, while others were transmitted from the already known traditional repertoire.

