POMEN RITMIČNIH KVANTITET V SLOVENSKIH LJUDSKIH NAPEVIH

Radoslav Hrovatin

Vzroki za uravnavanje razmerja med raznimi vrstami ritmičnih kvantitet ali drugače rečeno med daljšimi in krajšimi trajnostmi ali ritmičnimi vrednotami so različni. Težnjo po ureditvi teh razmerij zasledimo že v razviti ritmiki antične Grčije. Če pa obravnavamo ritmiko z vidika sodobnega stila, se zdi, da so ritmične trajnosti, t. j. kvantitete, uravnane v splošnem po metričnih poudarkih, to je po ritmičnih kvalitetah. Tako bi mogli reči, da se v sodobnem ritmu trajnosti podrejajo poudarkom, ki se zde osnova ritma. S tega vidika se kaže vodilna vloga kvantitet v ritmični osnovi melodij kot stvar davne preteklosti.

V naslednjih vrsticah bo prikazano, da je v še dandanes živih slovenskih ljudskih melodijah pogosto težišče na raznovrstnem oblikovanju trajnosti in da se mesto ritmičnih poudarkov podreja razvrstitvi ritmičnih vrednot v svojevrstnih razmerjih. Seveda obstajajo poleg primerov, v katerih je ritem uravnan po trajnostih, tudi melodije, v katerih se ritem uravnava predvsem na osnovi poudarkov. Ti zadnji primeri pa seveda niso najbolj značilni za slovensko folkloro, kolikor hkrati ne soglašajo morebiti z omenjenim »kvantitativnim« načelom. Poleg tega so tudi primeri, v katerih se uveljavlja deloma eno in deloma drugo načelo.

Zaradi jasnosti, kateri primeri napevov bodo obravnavani, preglejmo razne vrste načinov, po katerih se uravnavajo razmerja med ritmičnimi kvantitetami v slovenskih ljudskih napevih. Glede na do danes doseženo stopnjo raziskovanja ritma v naši folklori ne moremo pričakovati, da bi zajeli prav vse vrste primerov, pač pa sodobna opažanja že omogočajo vsaj splošen razgled.

Največ primerov naših zapisanih napevov, zlasti še do nedavna, je bilo takih, v katerih je bil ritem uravnan po enakih taktih v posameznem napevu (ali obsežnejšem delu napeva), tako kot so večinoma uravnani napevi tudi v zahodnoevropski umetni glasbi. V večini takih primerov moremo ugotoviti, da se dolžina ritmičnih vrednot ravna po enakomerni razvrstitvi glavnih metričnih poudarkov. Torej je enakomerna razvrstitev poudarkov osnova vsej tej ritmični tvorbi.

Le v redkih starejših zapisih, pogosteje pa v sodobnejših, najdemo primere, v katerih se izmenjavajo v istem napevu takti različne dol-

žine. To pomeni, da je razvrstitev poudarkov neenakomerna ali »nesimetrična« (morebiti: asimetrična). Vprašanje je: ali velja v takih napevih kakšna zakonitost glede na nesimetrično razvrstitev poudarkov? Naslednja opažanja, ki bodo podana, naj pokažejo, da je odvisna omenjena nesimetrična razvrstitev ritmičnih poudarkov od določene razvrstitve trajnosti.

Poleg pogostnejših primerov, v katerih vplivajo objektivni činitelji na tvorbo ritmičnih dolžin ali kračin, imamo tudi ritmične tvorbe bolj subjektivnega značaja. To so primeri, ki bi jih mogli imenovati »melodične interjekcije«. Pri teh se pojavljajo dolžine ali kračine na določenih nenavadnih mestih zaradi posebnih izraznih potreb. To se dogaja na začetku, v sredini ali ob koncu napeva (ali fraze) kot zapev, interpolacija ali pripev in je najpogosteje pravzaprav le krajši pa tudi daljši refren. Ti primeri ne bodo v naslednjem nadrobneje obdelani.

Prav tako ne bodo nadrobneje obravnavane večinoma neznatnejše modifikacije ritmičnih kvantitet, ki jih lahko označimo kot »interpretacijsko ritmiko«, kar v umetni glasbi navadno uvrščamo v tako imenovano agogiko. Pač pa je treba vendarle omeniti, da se večkrat pojavijo interpretacijske ritmične modifikacije, ki so prav znatne. S svojimi izrazitimi ritmičnimi spremembami preoblikujejo ritmično osnovo napevov in pripadajo prav tako kvantitativnim ritmičnim značilnostim naših napevov. Vendar tudi te ne bodo nadrobneje obravnavane v omejenem okviru tega prikaza.

V naslednjih opazovanjih se bomo torej omejili na tiste primere, v katerih je tvorba ritma ustaljena v tipičnih »objektivnih« kvantitativnih razmerjih kot tradicionalna zakonitost in v katerih je razvrstitev poudarkov odvisna od oblikovanja trajnosti. Zato je mogoča tudi nesimetrična razvrstitev poudarkov, kar odseva v zapisanih napevih v mešanih taktih. Seveda je mogoča v takih primerih tako nesimetrična kot simetrična razvrstitev poudarkov. V poslednjem primeru se pač skladata obe omenjeni zakonitosti tvorbe ritma. Zato torej ne smemo obravnavanih »kvantitativnih« značilnosti iskati samo v napevih, ki so stilizirani v mešanih taktih, čeprav nas predvsem le-ti opozarjajo na omenjeno zakonitost. Glede na to bodo tudi za naslednja opazovanja primerno izhodišče. Ritmične oblike, ki nastajajo na osnovi omenjene zakonitosti, moremo šteti med značilnosti slovenske folklore.

Poznavanje nekaterih izmed teh ritmičnih posebnosti v slovenskih ljudskih napevih je že prodrlo v evropski znanstveni svet. Vendar so se znanstveniki na splošno omejili le na opazovanje napevov v »peterodobnih taktih«.[1] K temu so deloma pripomogle redke starejše publicirane zbirke slovenskih ljudskih napevov, v katerih so se pojavljali le omenjeni napevi v večjem številu. Tako sem mogel pri obravnavanju

[1] W. Danckert, Das europäische Volkslied, Berlin 1939; T. Georgiades, Der griechische Rhythmus, Hamburg 1949; F. Hoerburger, Die Zwiefachen, Berlin 1956 itd.

zbirke L. Kube[2] tudi sam navesti po več primerov le za peterodobno ritmično osnovo. Podobno velja tudi za eno izmed novejših zbirk. To je večkrat citirana zbirka A. Lajovca, v kateri so objavljene zborske priredbe *»naših narodnih (pet-četrtinskih, sedem-četrtinskih, ali pa ritmično še bolj kompliciranih) pesmi«*.[3] V njih je Lajovic skušal večino napevov (39 od 71 napevov) stilizirati v peterodobnih taktih, ostale pa v kompliciranih »dolgih« taktih, od katerih izstopajo v večjem številu le »sedem-četrtinski« takti. Iz vsega tega pa ni razvidna neka splošna zakonitost razen označbe v dveh tipičnih vrstah taktov.

Seveda je take rezultate dala pri nas doslej uporabljena melografska metoda, ki se je opirala na stilizacijo napevov v taktih. Pri tem se je uveljavljala težnja, da bi bili v posameznem napevu po možnosti le takti iste vrste, pa čeprav še tako komplicirani. Iz te težnje izhajajo tudi Lajovčevi dolgi kompliciranі takti. Takti kot metrične enote (ali metrične skupine) pa podajajo le tako ritmično osnovo, ki se opira na poudarke. Tako postanejo izhodišče za pojmovanje ritma predvsem ritmične kvalitete, medtem ko ostane pomembnost ritmičnih kvantitet v ozadju. Zaradi tega se je moglo utrditi mišljenje, da je značilnost slovenskih ljudskih napevov v neenakomerni razporeditvi ritmičnih poudarkov, kar daje pri stilizaciji mešane takte in kar je dalo ime tudi »mešanemu ritmu«.[4]

Tako so naši glasbeni folkloristi, ki so obsežneje obravnavali ritem ljudskih napevov, navadno mislili predvsem na vprašanje oblikovanja in razporeditve taktov.[5] Med literarnimi etnologi je dr. Ivan Grafenauer vzel kot izhodišče za obravnavanje ritmične oblike dvodelne dolge vrstice ritmični poudarek, povezan s pomenom besed, torej ritmično kvaliteto.[6] V tem poslednjem primeru je to kvalitativno načelo mogoče sprejeti kot značilno za določeno stopnjo zgodovinskega razvoja ali pa za določen tip vrstice. Zato pa ni treba tega posplošiti, zlasti ne za mlajše razvojne stopnje, ko moramo opredeliti diferenciacijo najraznovrstnejših tipov. Grafenauer dopušča razne možnosti glede na število zlogov, ki so povezani s posameznim poudarkom. Torej ne zahteva enakomerne metrične ureditve stopic. V tem bomo našli nekaj stičnih točk z naslednjimi opažanji. Grafenauer se v tem loči od glasbenikov, ki so poudarke vezali na enakomerno metrično ureditev po taktih, kar je mlajša razvojna stopnja ali pa uravnavanje po gibnosti.

Primerjava med zapisi starejših melografov in novejšimi zapisi na terenu, me je opozorila, da v naših ljudskih napevih ni nič manj važno

[2] Dr. Radoslav Hrovatin, Glasbene prvine slovenskih ljudskih napevov (Et XVI, 1943, 13).

[3] Anton Lajovic, Večni vir, I. zv. (1944), II.—III. zv. (1945), Ljubljana; glej »Predgovor«.

[4] Radoslav Hrovatin, O slovenskem ljudskem plesu (SE III—IV, 1951, str. 276 s.).

[5] Marko Bajuk, Mera v slovenski narodni pesmi, Ljubljana 1928.

[6] Ivan Grafenauer, Narodno pesništvo (Narodopisje Slovencev II. del, Lj. 1932, str. 27).

vprašanje ritmičnih kvantitet. Seveda pa nikakor ne mislim trditi, da starejši zapisovalci niso opazili raznih ritmičnih kvantitativnih sprememb v naših napevih ali da so se omejili le na redke primere zapisov v mešanih taktih. Prav nasprotno! Iz raznih načinov stilizacije napevov so razvidna njihova raznovrstna opažanja ritmičnih modifikacij. Vendar so ritmične kvantitativne modifikacije navadno zapisali z agogičnimi označbami, le v izrazitejših primerih so uporabljali držaje (fermata ali korona), katerih trajanje pa ni natančno opredeljeno. Preveč bi bilo navajati vse zapisovalce prejšnjega stoletja. Omenim naj le, da je celo France Marolt, ki je našo melografijo dognal do izredne višine, kdaj pa kdaj uporabljal korone za označbo izrazitejših ritmičnih kvantitativnih modifikacij. Kot določen primer naj navedem, kako je v napevu kočevske pesmi o »Mari«[7] za ritmično podaljšanje ob koncu prve polovice melodije uporabil korono, zato da je mogel vseskozi ohraniti strukturo peterodobnega takta. Prav tako so opazili naši zborovodje, da imajo tudi pevci, ki se še niso povsem prilagodili maniram umetne interpretacije, svojevrstna nagnjenja po ritmizaciji, ki niso v skladu z ritmično stilizacijo umetne glasbe zahodne Evrope. To so često pripisovali nerazvitemu ritmičnemu občutju našega ljudstva. Značilno je, da se mi je v tem smislu potožil celo omenjeni folklorist in sloviti zborovodja F. Marolt.

Iz vsega tega vidimo, da so naši dobri zapisovalci in dojemljivi poslušalci ljudskega petja že davno opazili kvantitativne ritmične modifikacije v naših napevih. Vendar pa niso vedno težili za tem, da bi jih natančno opredelili in natančno določili. Seveda je interpretacijska agogika jugoslovanskega petja zelo pestra. Pred nedavnim jo je dokazal Béla Bartók[8] z nadrobno stilizacijo srbskohrvatskih »ženskih« pesmi. Naši raziskovalci so jo izpričali celo za starodavno tradicijo v Bosni in Hercegovini.[9] Tudi v Sloveniji je dokaj razvita, čeprav ima samosvoj značaj. To je vzrok, zakaj je tako težko v pestri obilici ritmičnih modifikacij opredeliti prav tiste ritmične značilnosti, ki so kot ritmična osnova skupne raznim slovenskim ljudskim napevom v najraznovrstnejših agogično niansiranih interpretacijah.

Pri ugotavljanju ritma so se zapisovalci do nedavna najčešče opirali na poudarke, in sicer pri pesmih na govorne poudarke, pri plesih pa na izrazite gibe plesalcev ali na gibe godcev in pevcev, ki so spremljali plesanje. Ustroj človeškega telesa in organiziranost človeškega dela, zlasti skupnega, navajata k neposredni ali posredni simetriji pri razvrstitvi poudarkov v času. To odseva pri stilizaciji napevov v taktih, ki so med seboj enaki ali ki imajo vsaj skupne enake enote

[7] France Marolt, Slovenske prvine v kočevski ljudski pesmi (Kočevski zbornik, Lj. 1939, 295).

[8] Béla Bartók and Albert B. Lord, Serbo-Croatian Folk Songs, New York 1951.

[9] Cvjetko Rihtman, Čičak Janja, narodni pjevač sa Kupresa (Bilten Instituta za proučavanje folklora u Sarajevu I, 1951, 36 s.).

(dobe). Enakomerni razvrstitvi poudarkov običajno podrejajo tvorbo ritmičnih kvantitet. Pri čistem petju (to je pri petju brez plesanja) pa se v to podrejanje vključujejo često tudi agogične ritmične modifikacije. Toda ne vedno! Naši pevci pogosto, kdaj pa kdaj tudi plesalci zelo izrazito izvajajo ritmične spremembe, ki rušijo simetrijo mehaničnega ustroja enakomerno razvrščenih metričnih poudarkov v napevih. Vzrokov za obrazložitev teh sprememb ne smemo iskati le v težnji po agogičnem niansiranju ali v težnji po nesimetričnem razvrščanju ritmičnih poudarkov, temveč v tradicionalnem kolektivnem občutju za izrazito razvrščanje ritmičnih kvantitet, to je ritmičnih trajnosti.

Sicer obstajajo v napevih kdaj pa kdaj večje ritmične spremembe, ki jih ni mogoče natančno opredeliti z ustaljenimi konvencionalnimi ritmičnimi vrednotami. Toda pri tem gre le za ritmične spremembe, ki imajo interjekcijski pomen. Prav nasprotni so pa pogostni primeri, v katerih se tvorba »ritmičnih figur« podreja razvrstitvi poudarkov. To velja predvsem za napeve plesov in za napeve, v katerih ima sicer besedilo od kitice do kitice različno število zlogov, pa se ritmizacija podreja simetriji poudarkov z delitvijo ali s spajanjem ritmičnih kvantitet. Tudi za to ritmizacijo je treba iskati vzrokov v gibnem občutju, podobnem plesanju. Vse to se dogaja zlasti v mlajši razvojni dobi.

Vendar pa se je ohranila vse do danes težnja po oblikovanju ritmičnih trajnosti iz občutja za značilno razvrščanje ritmičnih kvantitet. To se dogaja na poseben način v napevih, ki tradicionalno pripadajo »čistemu petju« (in sicer drugače ko pri onih v plesih).

Pri tem svojevrstnem procesu opazimo najprej dve različni tipični vrsti oblikovanja: podaljšanje in skrajšanje.

Podaljšanje nam označuje pojav, ko opazimo v napevu poleg krajših vrednot, ki prevladujejo, na določenih mestih daljše ritmične vrednote. Te so glede na prevladujoče trajnosti podvojene, potrojene ali tudi v kakem drugem razmerju. Skrajšanje je pojav, v katerem imamo kratke ritmične vrednote na tistih mestih, kjer pričakujemo daljše vrednote. Te kratke ritmične vrednote so po navadi enako dolge kakor trajnosti, ki v napevu prevladujejo. Le v napevih, ki so jim dobe ritmična osnova, morejo te kratke vrednote biti krajše ko prevladujoče kvantitete (gl. note št. 32). Torej gre pri krajšanju dejansko za pojav, v katerem ne nastopajo ritmične spremembe tam, kjer jih pričakujemo. Potemtakem pomenita podaljšanje in skrajšanje dve oblikovni nasprotji kot odsev dveh nasprotnih teženj, in ne dve nasprotji istega procesa. Nadaljnja opazovanja bodo to potrdila.

S podaljšanjem in skrajšanjem torej niso mišljene tiste neznatne interpretacijske spremembe, ki modificirajo ritem od fraze do fraze in od kitice do kitice, kar je tako mojstrsko stiliziral B. Bartók v svoji

že omenjeni znameniti razpravi o srbskohrvatskih ljudskih pesmih.[10] Te interpretacijske nianse so zlasti značilne za napeve solističnega petja, kot ga povečini obsega omenjena Bartókova razprava. Obdelati bi jih bilo treba kot interpretacijske ritmične posebnosti in bi jih bilo bolje imenovati maniro, žargon ali podobno. V pričujočem opazovanju pa gre za napeve zborovskega petja, tako značilnega za slovensko folkloro sedanjsti. Pri tem skupnem petju so ritmične spremembe izrazite in globoko zakoreninjene v tradiciji kolektivnega ustvarjanja. Sicer so tudi v skupnem petju možne neke ritmične nianse v interpretaciji kot ustaljene manire. Vendar so sorazmerno redke in niso značilne za obravnavane ritmične zakonitosti, temveč bolj za solistično petje, ki v večji meri podlega raznim individualnim vplivom interpretacije.

*

Podaljšanje ritmičnih kvantitet opazimo najpogosteje na začetku ali na koncu (to je v prvem in drugem ali zadnjem delu) večje muzikalne fraze (polstavka, stavka itd.), čeprav morejo nastopiti tudi v manjši frazi (motiv, večtaktje itd.).

Podaljšanje kvantitet na koncu fraze ima mnogoter pomen. Muzikalno pomeni jasno razčlenitev melodije z oddelitvijo fraz druge od druge. Pri tem pa daje pevcu možnost, da se »oddahne« (pnevmatični ritem!). Zato je treba k tem podaljškom šteti tudi premore, ki sledijo »podaljšanim« tonom. Le-ti so zaradi oddiha v nekih primerih dejansko kratki. Podaljšanje v naših napevih na koncu fraze se pojavlja v raznih oblikah: bodisi da je podaljšan samo zadnji ton ali pa tudi predzadnji ton. Ostali toni morejo biti podaljšani le v posebnih primerih.

Najnavadnejši je način v primeru, ko je zadnji ton fraze poudarjen, to je, ko imamo tako imenovani »moški konec«. Za to obliko bi lahko navedli nešteto primerov v napevih z enostavnimi ali mešanimi takti. (Gl. note št. 9, 10, 14, 16 itd.). Več različnih možnosti najdemo v primerih, ko je poudarjen predzadnji ton, to je v tako imenovanih »ženskih koncih«. V takih primerih moreta biti podaljšana oba zadnja tona, kar je zelo pogosto na vseh slovenskih folklornih, zlasti vzhodnejših območjih. (Gl. note št. 1.)[11]

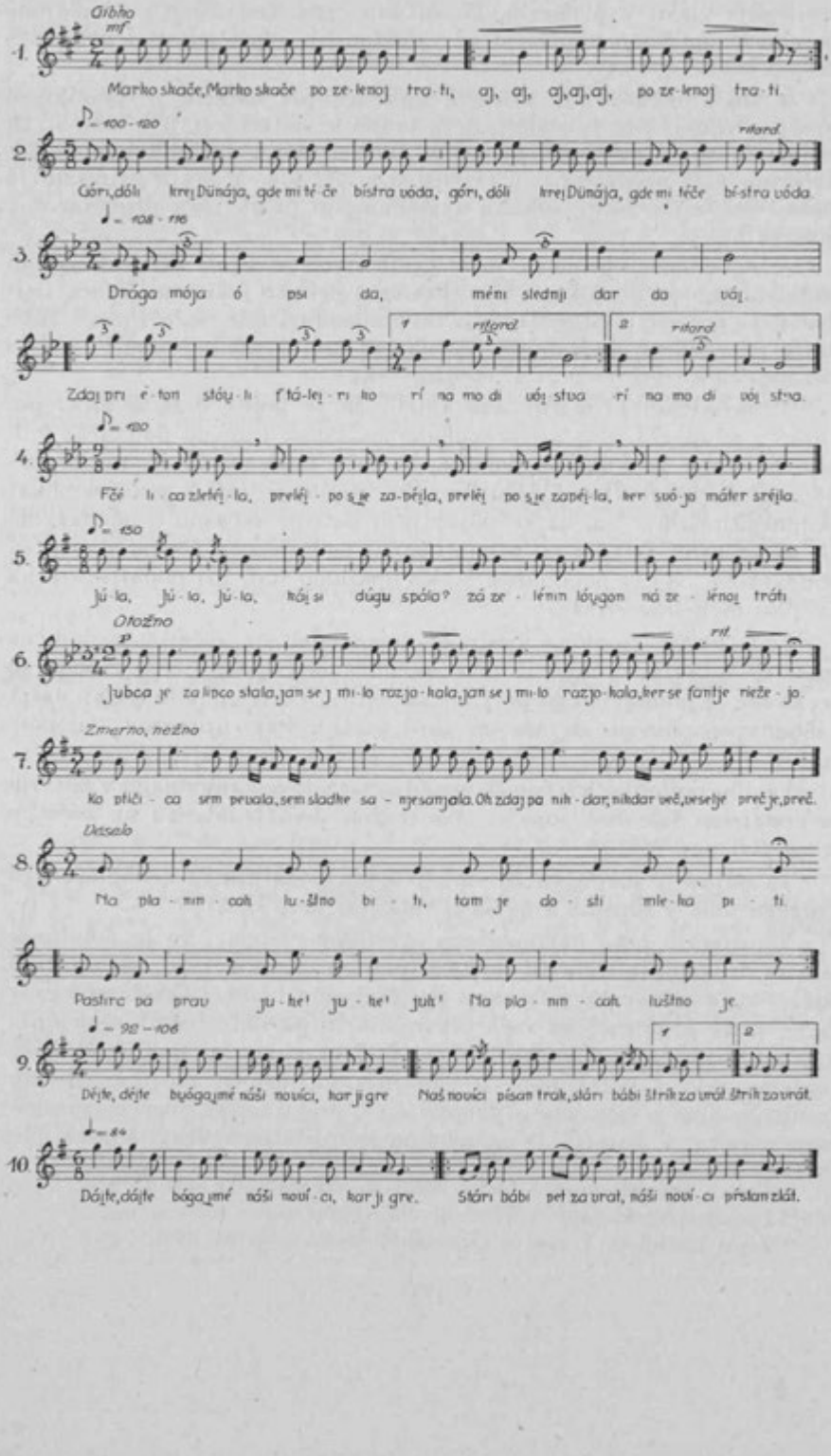
Poseben primer ženskega konca imamo tedaj, ko je podaljšan samo zadnji ton, ne pa tudi predzadnji. To je pogosten pojav na vzhodnih območjih. (Gl. note št. 2.)[12]

Oba prejšnja primera nekako združuje pojav, v katerem je sicer podaljšan že predzadnji ton, še bolj pa je podaljšan zadnji ton. To

[10] Gl. op. 8.

[11] Zapis dr. Fr. Kimovca v Prekmurju (Pevčeva pesmarica I, Lj. 1921, št. 32). Navajam le najvišji glas 1. kitice. Note št. 1—10 str. 171, dalje 179.

[12] Lasten terenski zapis v Gornji Bistrici v Prekmurju leta 1956.



Gibko
mf

1. Marko skače, Marko skače po ze-lenoj tra-ti, aj, aj, aj, aj, aj, po ze-lenoj tra-ti.

♪ = 100 - 120 ritard.

2. Góri, dóli krej Dünája, gde mi té-če bístra vóda, góri, dóli krej Dünája, gde mi téče bí-stra vóda.

♩ = 108 - 116

3. Drága mója ó psi da, méni slednji dar da váj.

1 ritard. 2 ritard.

Zdaj pri é-ton stóu-li f tá-lej-ri ko rí na mo di vój stva rí na mo di vój stva.

♪ = 120

4. Fčé li ca zletéj-la, prelej po s je za-péj-la, prelej po s je zapéj-la, ker svó-ja máter sréj-la.

♪ = 150

5. Jú-la, Jú-la, Jú-la, kój si dúgu spála? zá ze - lénin lóugon ná ze - lénoj tráti

Otožno
p rit.

6. Jubca je za lipco stala, jan se j mi-lo razjo-kala, jan se j mi-lo razjo-kala, ker se fantje rieže - jo.

Zmerno, nežno

7. Ko ptiči - ca sem pevala, sem sladke sa - njesanjala. Oh zdaj pa nik - dar, nikdar več, veselje preč je, preč.

Veselo

8. Na pla - nin - cah lu-štno bi - ti, tam je do - sti mle-ka pi - ti.

Pastirc pa prav ju-he! ju - he! juh! Na pla - nin - cah luštno je.

♩ = 92 - 106 1 2

9. Déjte, déjte búóga jmé náši novíci, kar ji gre Naš novíci písan trak, stári bábi štrík za vrát. štrík za vrát.

♩ = 84

10. Dájte, dájte bóga jmé náši noví - ci, kar ji gre. Stári bábi pet za vrat, náši noví - ci pŕstan zlát.

se dogaja zlasti v primerih, ko so dobe ritmična osnova. Omenjeno posebnost opažamo predvsem na vzhodnejših območjih. (Gl. note št. 3, zadnji takt.)

V tako imenovanih »tekočih koncih«, pri katerih je poudarjen predpredzadnji ton, je podaljšan navadno le zadnji ton. (Gl. note št. 11, zadnji takt.) V posebnih primerih moreta biti v tekočih koncih podaljšana tudi predzadnji in predpredzadnji ton. V takih primerih je zadnji še daljši, torej nekaka avgmentacija prejšnjega primera. (Gl. note št. 3.)[13]

V navedenem primeru je v prvih dveh zvočnih vrsticah zaradi podaljšanja število taktov liho. Poseben primer tekočega konca najdemo, kadar sta predpredzadnji in predzadnji ton »figurirana«, tako da je prvi izmed obeh daljši. Vendar je tudi v takih primerih zadnji ton najdaljši. (Gl. note št. 17, zadnji takt.)

V navedenih primerih smo videli, da je pojav dolžine sicer povezan s poudarki, vendar ne mehanično. Poleg tega pa poudarki tudi niso odločilni za količino dolžine, ki je v posameznih primerih različna glede na folklorno območje. Pač pa imajo vsi ti primeri nekaj skupnega, namreč to, da se pojavljajo dolžine sočasno s poudarkom ali pa za njim. Nikjer pa nismo opazili podaljšanja neposredno pred poudarkom. Nekaj podobnega lahko opažamo tudi pri podaljšanju na začetku melodične fraze.

Podaljšanje ritmične vrednote neposredno na začetku melodične fraze se pojavlja v napevih tako imenovanega »padajočega ritma«, to je, kadar je poudarjen že prvi ton melodije. To je splošen pojav naših vzhodnejših območij in moremo zanj najti nešteto primerov. (Gl. note št. 4.)[14]

Vendar pa lahko navedemo značilne izjeme iz Prekmurja, v katerih je podaljšan šele tisti ton, ki neposredno sledi poudarku na začetku fraze. (Gl. note št. 5.)[15]

Ta pojav je analogen že omenjenemu podaljšanju nenaglašenega drugega tona v ženskih koncih. (Primerjaj note št. 2.)

V primerih tako imenovanega »rastočega ritma«, ko je poudarek šele na drugem, tretjem ali četrtem tonu po začetku fraze, nastopi tudi podaljšanje sočasno z ustreznim poudarjenim tonom. Takih primerov razne vrste je mnogo na vseh centralnih in pa tudi drugih območjih. Naj opozorim na že navadeni primer iz Prekmurja (gl. note št. 4), kjer najdemo celo v istem napevu padajoče in rastoče začetke zvočnih vrstic. Na tem mestu nas zanimajo 2., 3. in 4. zvočna vrstica omenjenega napeva, v katerih je poudarjen in podaljšan drugi ton. V na-

[13] Lasten terenski zapis v Malih Salovcih v Prekmurju leta 1956.

[14] Lasten terenski zapis v Filovcih v Prekmurju leta 1956.

[15] Zapis Ladislava Vörôša v Lipovcih v Prekmurju leta 1956.

slednjih primerih je podaljšan tretji ton (gl. note št. 6)[16] in četrti ton (gl. note št. 7).[17]

V vseh navedenih primerih je bil podaljšan v začetnem delu fraze le po en ton. Vendar najdemo pogosto tipične primere, v katerih sta podaljšana tudi v začetnem delu fraze dva tona, in sicer poudarjeni in tisti, ki poudarjenemu neposredno sledi. V takih primerih pa gre že za ritmične figure, ki se v napevu pogosto ponavljajo in nastopajo tako v prvi kakor v drugi polovici zvočne vrstice. Pri tem se pogosto dogaja, da se podaljšani toni uveljavljajo kot metrične enote v ritmični osnovi, to je, kot dobe v taktih. (Gl. note št. 8.)[18]

V podaljševanju vseh poudarjenih tonov od začetka pa do konca melodične fraze je treba iskati vzrokov tudi za preoblikovanje napevov binarne ritmične osnove v variante ternarne ritmične osnove. Čeprav ne sodi podrobno obravnavanje tega problema v ozki okvir tega prikaza, naj opozorim na ustrezne variante dveh sosednjih območij našega jugovzhoda, kjer imamo enak napev v binarni (gl. note št. 9)[19] in ternarni (gl. note št. 10)[20] obliki.

Prikazano podaljšanje kvantitet na začetku fraze morda ni tako pestro kot ono ob koncu, je pa enako pomembno za tvorbo raznovrstnosti v ustvarjanju raznih ritmičnih kvantitet. Pač pa je treba naglasiti, da je skupna značilnost teh pojavov tako na začetku kot na koncu fraze v nastopu podaljšanja sočasno s poudarkom ali za njim in ne pred njim.

Vsa navedena podaljšanja kvantitet morejo biti povezana s simetrično ali nesimetrično razporeditvijo ritmičnih poudarkov. Zato število metričnih enot v frazi ni odvisno od poudarkov, temveč le od skupne vsote vseh ritmičnih vrednot. Ker veljajo iste zakonitosti te vrste tako pri enakomerni kot pri neenakomerni razporeditvi poudarkov, smemo sklepati, da je razvrstitev ritmičnih kvantitet tisti odločilni činitelj, ki daje melodiji dokončno ritmično podobo. Seveda ne smemo pri tem zanemariti že omenjene pomembnosti poudarkov. Saj smo videli, da se podaljšanja pojavljajo povečini (torej ne vedno) v zvezi s poudarki. Toda poudarki jih ne oblikujejo dokončno, ampak jih le povzročajo. Tako moremo trditi, da pri petju po eni strani poudarki sicer povzročajo podaljšanja, vendar jim ne določajo do-

[16] Zapis Riharda Orla v Gorenjem Barnasu v Benečiji v letih 1910—1912 (R. Orel, Slovenske narodne pesmi iz Benečije, Ljubljana 1921). Navajam le najvišji glas.

[17] Zapis Ivana Kokošarja na Goriškem (A. Lajovic, Večni vir I. zv., Ljubljana 1944, št. 19). Navajam le najvišji glas.

[18] Zapis Janka Žirovnika (J. Žirovnik, Narodne pesmi z napevi IV. zv., Ljubljana 1910). Navajam le 2. glas od zgoraj.

[19] Lasten terenski zapis v Slopah pri Rodiku leta 1955 (Etnografski muzej v Ljubljani, Teren 12. — Brkini, inv. št. 29 in 34).

[20] Lasten terenski zapis v Dekanih leta 1949 (Etnografski muzej v Ljubljani, Teren 3. — Kopršćina, inv. št. 21 in 24).

končne oblike, po drugi strani pa oblikovanje trajnosti določa mesto ali razvrstitev poudarkov. Iz tega bi mogli sklepati, da so poudarki časovno primarni, čeprav niso vedno odločilni za današnjo obliko ali količino ritmičnih kvantitet v tipičnih pesemskih primerih slovenskih ljudskih napevov. Ta opažanja nas morejo približati razumevanju vloge poudarkov v dognanjih dr. I. Grafenauerja pri nastanku dvodelne dolge vrstice. S tem v zvezi je treba omeniti Maroltovo mnenje, ki ga navaja Grafenauer pri napevu »Lepe Vide« iz Hraš: »*Zateglo se poje v ohranjenem napevu zlasti drugi poudarek v vsaki vrstični polovici, tako da je glavni poudarek vedno tik pred ritmično in vrstično zarezo; nedvomno pa je tudi prvi poudarek prihajal do veljave in se je prvotno bolj zavlekel, kakor pa kaže ohranjeni napev, ki se mu tu vidi, da je vplival nanj že ritem plesnega napeva.*«[21] To pa je že vprašanje zgodovinskega razvoja, ki v tem prikazu ni obdelano. Videli smo, da je možno podaljšanje ali samo na začetku ali samo na koncu fraze. Najpogosteje pa je podaljšanje sočasno na začetku in na koncu zvočne vrstice. Torej imamo v zvočni vrstici dvoje podaljšanj in dvoje poudarkov. To je verjetno navajalo M. Bajuka, ko je skušal dokazati nujnost stilizacije, naj bi bila v vsaki frazi po dva takta. Vendar bi to moglo veljati le za nekatere primere ne pa kot splošno pravilo, kakor je to hotel Bajuk v omenjeni razpravi.[22]

Skrajšanje je kot proces nekaj nasprotnega podaljšanju. Zato ga je treba drugače obravnavati.

Kot je bilo že omenjeno, bi mogli skrajšanje pravzaprav imenovati delitev daljših ritmičnih vrednot v več manjših, kar se dogaja pri figuriranju. Vpričujočih opazovanjih pa gre za nekaj drugega: namreč za primere, ko najdemo krajše vrednote tam, kjer v smislu procesa podaljševanja pričakujemo daljše kvantitete. Te krajše kvantitete so navadno enake ritmičnim vrednotam, ki v določenem napevu prevladujejo. Le redko so krajše (in le tedaj moremo govoriti o delitvi).

Glede na navedeno so tudi tista skrajšanja, ki so predmet tega opazovanja, na neki način povezana s pojavom poudarkov. Najpogosteje nastopajo na koncu melodične fraze, to je tam, kjer imamo v zvezi s pojavom cezure običajno najraznovrstnejša podaljšanja, ki jih pa v našem primeru ni. Ker gre za to, da se izognemo podaljševanju na markantnih mestih in ohranimo tiste kvantitete, ki v napevu prevladujejo, je tudi smisel tega procesa drugačen ko pri podaljševanju. Pomen »skrajševanja« je v tem, da ohranimo kontinuiteto ritmične gibkosti zlasti tedaj, kadar bi ga izrazitejša cezura mogla zavirati. Za poslušalca se zato fraze med seboj tesno povežejo. Pri tem je važno, da je zaradi skrajšanja razvrstitev poudarkov neenakomerna, čeprav ni v vsakem primeru nujna. (Zaradi skrajšanja se more n. pr. pretvoriti mešni takt tudi v enostavnega.)

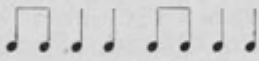
[21] Ivan Grafenauer, Lepa Vida, Ljubljana 1943, 131 s.

[22] Glej op. 5.

Ako nastopi že v začetku melodične fraze več daljših vrednot, tedaj občutimo sledeče krajše tone kot »skrajšane«, torej kot navidezno delitev daljših ritmičnih vrednot v več krajših. To moremo opaziti predvsem tedaj, kadar so daljše ritmične enote sočasno osnova metra (mere), to je dobe, ki jih delimo v krajše vrednote. Take krajše vrednote pa izrazito izstopajo kot »skrajšane« zlasti na tistem mestu, kjer pričakujemo daljše kvantitete, to je na koncu fraze.

Klasičen primer takega skrajšanja kvantitet na koncu fraze so pogosto citirani slovenski ljudski napevi s peterodobnimi zvočnimi vrsticami. Pogosto so notirani v 5/4-skih taktih, pa tudi izmenoma v 2/4-skih in 3/4-skih taktih ali narobe. Ti napevi so zgrajeni na osnovi ritmične figure, sestavljene iz dveh krajših in dveh sledečih daljših vrednot:

Kot je bilo že omenjeno, so taki ritmični modeli nastali s podaljšanjem naglašenega in neposredno sledečega tona po dveh krajših tonih, čeprav je možno, da take ritmične figure nastanejo tudi na drug način. Take figure se najpogosteje pojavljajo v zvezi z vrsticami, ki so osmerci. Pri tem se osmerec deli v dva četverca, ki sta osnovi omenjenih figur. Prav tako pa ne smemo zanemariti pomena podobnih instrumentalnih figur v plesih. V »normalnih« primerih nastopita v posamezni zvočni vrstici po dve taki figuri:



Ker se melodična fraza tako zaključuje z dvema daljšima tonoma, tvorita s tem vsaj rahlo cezuro. V napevih s peterodobnimi frazami pa se oba »prvotno daljša« tona na koncu zvočne vrstice »skrajšata«. Mogli bi tudi reči, da ohranita kvantiteto najkrajše ritmične vrednote, ki v napevu prevladuje. S tem se dve sosednji frazi med seboj povežeta v nepretrganem ritmičnem toku. Tako najdemo na koncu posamezne fraze po štiri kratke enake ritmične vrednote. (Gl. note št. 11.)[23]

Podobno se oblikujejo in ritmično modificirajo tudi drugi modeli te vrste ritmičnih vzorcev. Pogosto se pojavlja model sestavljen iz treh krajših, dveh daljših in treh krajših tonov v posamezni frazi. Pri tem vidimo, da tvorijo trije toni ali tudi le prvi ton vzmah, medtem ko je na koncu fraze »skrajšan« samo en ton, ki bi naj bil dolg. Glede na razne nazvočne značilnosti je ta model v posameznih primerih lahko na razne načine figuriran. (Gl. note št. 12.)[24]

[23] Lasten terenski zapis v Loparju leta 1950 (Etnografski muzej v Ljubljani, Teren 4. — Marezige, inv. št. 9 in 12). Note št. 11—17 str. 179.

[24] Zapisala Ela Schoultz-Adaiewska pred letom 1895 v Reziji (R. Orel, Slovenske narodne pesmi iz Benečije, Ljubljana 1921, 70).

Temu primeru so navidezno podobne melodije, v katerih je podaljšan samo en ton, namreč četrti od začetka fraze. Prav tako je tudi skrajšan samo en ton na koncu fraze. Seveda je pri tem proces nastanka drugačen. (Gl. note št. 7.) V primeru pa, ko je podaljšan samo tretji ton, sta na koncu skrajšana dva tona. (Gl. note št. 6.)

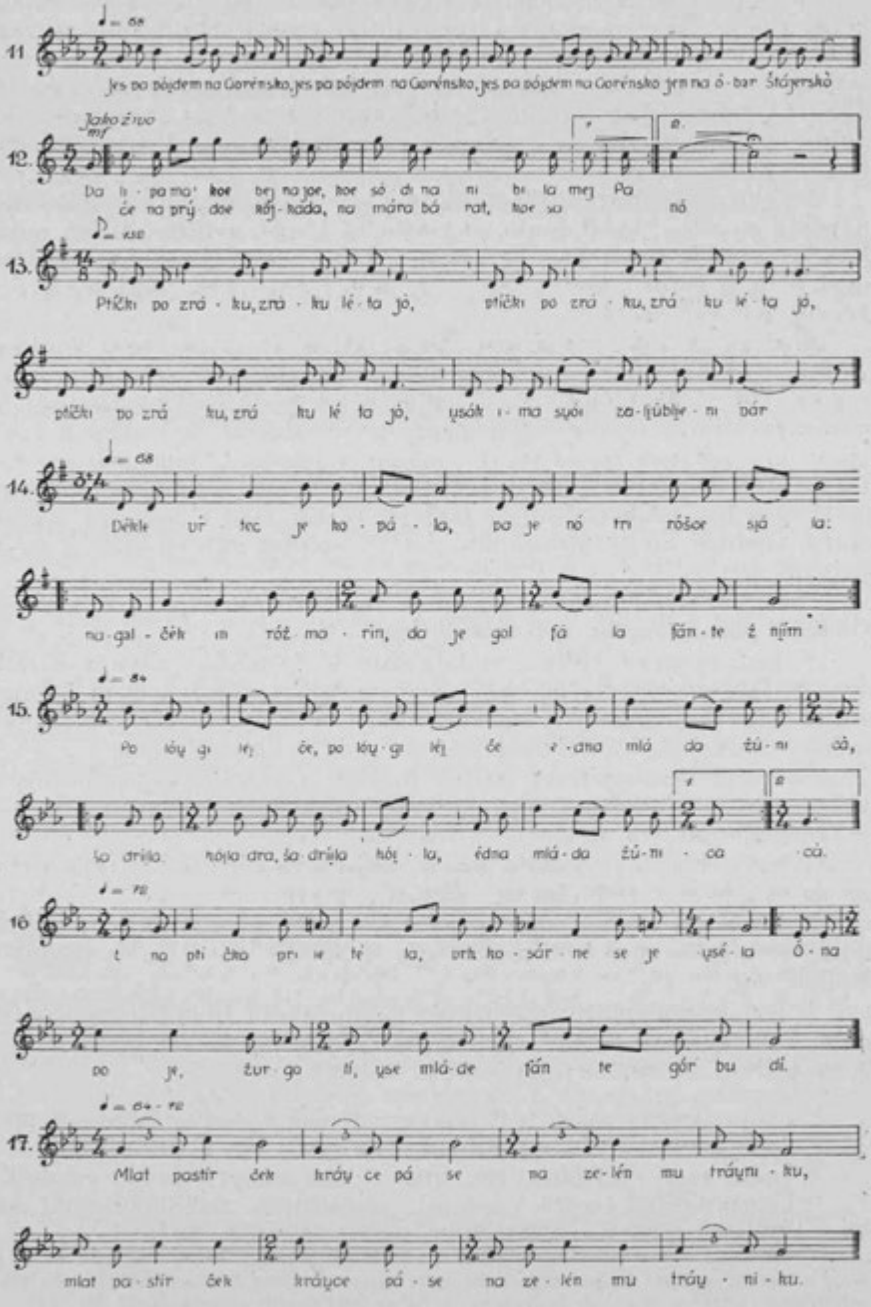
Navedeni primeri kažejo, da ima skrajšanje bistveno drugačen pomen ko podaljšanje. Medtem ko podaljšanje izhaja iz prenehljajev, ki jih potrebuje pevec za dihanje, pa se skrajšanje opira na nepretrgani tok ritma pri plesu s tipičnim enakomernim in trajnim nihanjem mišičevja v plesalčevem »instrumentu«, to je v njegovem lastnem telesu. Vendar pa opazimo tudi v navedenih primerih skrajšanja nekaj podobnega kot pri podaljšanju, namreč, da se razvrstitev poudarkov ravna po razporeditvi trajnosti. Seveda je v teh primerih nesimetričnost le delna in posredna, ker je v zvezi samo s strukturo posamezne fraze. Medtem pa so fraze na splošno med seboj enake glede na razvrstitev poudarkov in razporeditev trajnosti. Torej so izoritmične. Dalje je treba omeniti še neko značilnost teh napevov. Poudarki v »peterodobnih« napevih na splošno niso izraziti in stalni, zlasti ne glede na tekst, kar omogoča polimetričen odnos med petjem in plesanjem. V tem polimetričnem odnosu, ki bo nadrobneje obravnavan v naslednjih odstavkih, je neenakomerna le razvrstitev poudarkov, medtem ko so enote mere (to je dobe) enake. To prav tako priča za večjo pomembnost razporeditve ritmičnih kvantitet kot pa kvalitet.

Poseben primer skrajšanja opazimo v tekočih koncih ternarne ritmične osnove. V takih primerih je predpredzadnji ton navadno daljši ko predzadnji, medtem ko je zadnji ton najdaljši. V citiranem primeru pa sta (v prvih treh frazah napeva) oba tona pred zadnjo dolžino enako kratka. Zaradi tega je razporeditev poudarkov neenakomerna. (Gl. note št. 13.)[25]

Vsa navedena skrajšanja so značilna v tem, da se pojavijo pri koncu fraze, torej tam, kjer navdno pričakujemo dolžino. Ritmične vrednote skrajšanj pa niso poljubne, temveč so vedno omejene na običajno najmanjšo ritmično enoto napeva. Tako bi mogli v nekem smislu šteti vse dolžine kot podaljšanja.

Že pri podaljševanju je bil v zvezi z nastankom peterodobnih napevov nakazan proces, v katerem postanejo podaljšane kvantitete metrične enote ritmične osnove napeva. Zaradi tega občutimo potem krajše tone kot delitev metričnih enot (to je dob). Zlasti velja to v primerih, ko se število kratkih tonov zmanjša na polovico in manj. Taka delitev se pojavlja zlasti v novejših napevih, v katerih prevladujejo daljši toni po trajanju enaki dobam. V pozneje navedenem primeru vidimo le na enem mestu skrajšanje na začetku zadnje fraze. (Gl. note št. 32.) Nadaljnja opazovanja v tej smeri bodo nedvomno odkrila še nove primere skrajšanj te vrste.

[25] Lasten terenski zapis v Otaležu leta 1954 (Etnografski muzej v Ljubljani, Teren 11. — Cerkno, inv. št. 28 in 32).



11 ♩= 68

Jes pa pójdem na Gorénsko, jes pa pójdem na Gorénsko, jes pa pójdem na Gorénsko jen na ó-bar Štájerskò

12. Jako živo mf

Da li-pa ma' koe bej na joe, koe só di na ni bi la mej Pa
če na prý doe kój-kada, na mára bá rat, koe sa nó

13. ♪= 150

Ptíčki po zrá-ku, zrá-ku lé-ta jò, ptíčki po zrá-ku, zrá ku lé-ta jò,

ptíčki po zrá ku, zrá ku lé ta jò, ysák i-ma syói za-ljúblje-ni bár

14. ♩= 68

Dékle vr-tec je ko-pá-la, pa je nó tri róšce sjá la:

na-gal-ček in róž ma-rin, da je gol fá la fán-te ž njím

15. ♩= 84

Po lóy gi lej če, po lóy-gi lej če e-dna mlá da žú-ni cà,

ša drijla kójla dra, ša drijla kój-la, édna mlá-da žú-ni-ca cà.

16 ♩= 72

Ž na pti čka pri le té la, prk ko-sár-ne se je ysé-la Ó-na

po je, žur go lí, yse mlá-de fán te gór bu dí.

17. ♩= 64-72

Mlat pastir ček kráy ce pá se na ze-lén mu tráyni-ku,

mlat pa-stir ček kráyce pá-se na ze-lén mu tráy-ni-ku.

Neka prav posebna značilnost slovenske folklore je, da se v istem napevu pojavljata na analognih mestih tako podaljšanje kakor skrajšanje. To pomeni, da opazimo v istem napevu na nekih mestih izrazite cezure, na drugih pa vzajemno povezovanje sosednjih fraz. Tako vidimo na koncu fraze ponekod podaljšanje, drugod pa skrajšanje. Ta pojav opazimo predvsem v napevih s četvero frazami. Pri tem pa obstajajo razne variacije.

Na slovenskih osrednjih folklornih območjih opazimo v nekaterih napevih ritmična podaljšanja na koncu 1., 2. in 4. zvočne vrstice, medtem ko je na koncu 3. faze skrajšanje. Tako nastanejo med 1. in 2. ter med 2. in 3. frazo izrazite cezure, 3. in 4. fraza pa sta med seboj povezani. (Gl. note št. 14.)[26]

Razloge za tako strukturo zvočne kitice moramo iskati v nenavadni strukturi metrike teksta: dvema padajočima četverostopnima osmercema sledi katalektičen sedmerec z rastočim četverostopnim osmercem (torej osmerec z anakruzo). Seveda pa ni treba za tako ritmično strukturo vedno iskati vzrokov v tekstu. O tem nam pričajo svojevrstni napevi, ki jih opazimo na obrobnih nazvočjih. (Gl. note št. 15.)[27] V tem primeru vidimo rahlejše cezure med 1. in 2. ter 3. in 4. frazo, medtem ko je povezanost prav v sredini napeva med 2. in 3. frazo.

Prav nasproten primer je, ko je le v sredini napeva izrazitejša cezura s podaljšanjem. (Gl. note št. 16.)[28]

V tem primeru vidimo podaljšanje le v sredini napeva zaradi cezure. Povezovanji sta pa oblikovani na različne načine: 1. in 2. fraza sta zvezani le z melodično figuro, ne da bi bila spremenjena metrična mera (torej takt), 3. in 4. fraza sta pa zvezani s skrajšanjem.

Še večjo raznovrstnost kažejo primeri z vzhodnejših območij, v katerih se povezovanje pojavlja kot nasprotje podaljšanju celo pri posameznih motivih. (Gl. note št. 17.)[29]

V tem primeru je nastalo povezovanje 3. in 4. fraze s skrajšanjem, ne da bi bilo zato treba iskati vzrokov v tekstu.

Končno naj bo naveden primer, ko more nastati to svojevrstno ritmično oblikovanje tudi v napevih, ki imajo le tri fraze. (Gl. note št. 18.)[30]

V tem zanimivem primeru tako imenovanega litanijskega tipa je med 1. in 2. frazo cezura z običajno dolgim tonom na koncu fraze, 2. in 3. fraza sta pa povezani s skrajšanjem.

---

[26] Lasten terenski zapis na Plešivcu pri Škalah v Šaleški dolini leta 1951.

[27] Zapis Ladislava Vöröša v Beltincih leta 1951.

[28] Lasten zapis v Ljubljani leta 1926.

[29] Lasten terenski zapis v Goričanah pri Polici leta 1949 (Etnografski muzej v Ljubljani, Teren 2. — Šmarje-Sap—Polica, inv. št. 20 in 21).

[30] Po zapisu Antona Lajovca (Večni vir II. zv., str. 23). Podan je le najvišji glas, ki je pri Lajovcu stiliziran v $^5/_4$-skem in $^7/_4$-skem taktu, ker ima »skrajšan« osmi ton in ob koncu še dodano četrtinsko pavzo. Note str. 183.

Vse te posebnosti v slovenskih ljudskih napevih, zlasti pa te zadnje, zaslužijo prav posebno pozornost. Potrebno bo pa zbrati še več novega gradiva in ga primerjati s folkloro drugih, zlasti sosednjih območij, da bo mogoče te pojave nadrobneje obrazložiti ob drugi priliki. Tu je bil podan le splošen prikaz na nekaj primerov raznovrstnih struktur. Prav pomembne so seveda tudi izrazne težnje tega pojava. Že teksti omenjenih pesmi kažejo, da se te ritmične oblike pojavljajo pri različnih prilikah. Izvor napevov na raznovrstnih slovenskih folklornih območjih pa priča, da gre za sorazmerno zelo razširjen folklorni pojav.

Pri skrajšanju je bilo ponovno omenjeno, da se omejujejo skrajšane kvantitete na najmanjše ritmične vrednote, ki v posameznem napevu prevladujejo. Iz prikazanih primerov pa je razvidno, da je trajanje podaljšanih tonov zelo raznovrstno. Tako se pojavlja novo vprašanje: kakšna je količina podaljšanih kvantitet? Odgovor na to nam deloma daje pojasnilo o vzrokih podaljšanja.

Iz že podanih pripomb k posameznim prikazanim primerom vidimo, da so različne vrste opisanih oblikovanj značilne za posamezna folklorna območja, to je nazvočja. Nekaj prav posebnega pa je, da najdemo tudi na območju enega samega nazvočja k isti pesmi melodijo v različnih ritmičnih podobah. In to je mogoče celo v istem kraju in pri istem pevcu. Na ta pojav je opozoril že F. Marolt o petju napeva k »Lepi Vidi« v Hrašah na Gorenjskem.[31]

Oglejmo si prav značilen primer z Dolenjskega. V Martinji vasi pri Mokronogu mi je leta 1951 zapel ljudski pevec 74-letni Lojze Pucelj, kmetovalec in krojač, znano pesem »Sem se oženu, se kesam ...« v trodobni ritmični osnovi. (Gl. note št. 19.)[32]

Ko sem ga po krajšem razgovoru, s katerim me je ustavljal pri zapisovanju, prosil, naj mi pesem zaradi kontrole vnovič zapoje, mi jo je »ponovil« drugače. (Glej note št. 20.)[33] Zapisal sem tudi to varianto in ga glede na njegovo bistrost opozoril na dve različni ritmizaciji s tem, da sem mu obe zapel. Mož mi je potrdil, da se zaveda različnosti obeh izvedb. Na vprašanje, katera je pravilna, mi je v moje začudenje odvrnil, da sta obe enako dobri. Ko sem hotel vedeti, ali mi to lahko pojasni, mi je odgovoril po smislu nekako takole:

Po prvem primeru pojo to pesem ob priliki zimskega delovnega vasovanja, ko opravljajo zbrani sosedje pri mizi sede kakšno ročno delo (luščijo fižol, prebirajo semena itd.). Po ritmu druge variante pa se razživijo v gostilni, kjer plešejo in kjer so fantje razvneti na »aufbiks!«, to je na merjenje svojih sil. Tako pojo tudi sicer, ko plešejo, na ženitovanju itd.

[31] Ivan Grafenauer, Lepa Vida, Ljubljana 1943, 83 s.

[32] Lasten terenski zapis v Martinji vasi pri Mokronogu leta 1951 (Etnografski muzej v Ljubljani, Teren 6. — Mokronog, inv. št. 21 in 23).

[33] Glej prejšnjo opombo.

Drugače bi to bilo mogoče razložiti takole: v prvem primeru izhaja ritmizacija iz »čistega petja«, to je brez plesanja, ko je občutje pevcev zaradi enoličnega ročnega dela umerjeno in se nagiblje k meditaciji. V drugem primeru pa ritmizacija izhaja iz plesanja, to je iz razgibanosti in težnje po dejavnosti vsega telesa, fizičnega s psihičnim povezanega. Ti izsledki v splošnem soglašajo z že omenjenim Maroltovim opažanjem.[34]

Postavlja pa se vprašanje, kako je mogel pevec v tako kratkem časovnem zaporedju izvajati dve različni ritmizaciji, ki sta vendar vezani na različno doživljanje. To si je po mojem mišljenju mogoče razložiti iz njegovega krojaškega dela — šivanja. Pevec je med mojim obiskom deloma šival pri mizi, kjer ga je umerjeno ročno delo moglo navajati k pevski ritmizaciji s tipičnimi oddihi na koncu zvočnih vrstic, kar povzroča podaljšanje ritmičnih kvantitet. (V tem primeru podaljšanja ne povzročajo metričnih sprememb!) Kdaj pa kdaj pa je pevec sédel k šivalnemu stroju. Enakomerno poganjanje z nogo in enakomerno drdranje ropotajočega stroja ga je moglo navajati k povezani ritmizaciji, ki povzroča ritmično skrajšanje. Ti izmenjajoči se načini izživljanja so tudi sicer obhajali pevca. Naslednji primer neke druge pesmi kaže, kako je pevec spreminjal ritmizacijo celo v istem napevu v eni in isti izvedbi. (Gl. note št. 21.)[35] Ta primer je najbrž plod individualnega modificiranja ritma, medtem ko sta bili varianti prejšnje pesmi izvedeni na osnovi tradicionalnega oblikovanja.

Nadaljnje možnosti v tej ustvarjalnosti naj pokaže citirani napev k isti pesmi. (Gl. note št. 22.)[36]

Pesem mi je zapel prav tako na dolenjskem folklornem območju v Petrušini vasi (Št. Vid pri Stični) leta 1950 66-letni Jože Anžlovar. Ritmizacija napeva je nenavadna, ker ima poleg dolgega podaljšanja na koncu fraze tudi nekoliko podaljšan začetni nenaglašeni ton. Zaradi tega se spremeni ritmična osnova napeva v sedmerodobne fraze. Pojav je navidezno v nasprotju z zgoraj opisanimi opažanji. Vendar ga je mogoče obrazložiti s tem, da v občutju pevca prevladuje doba kot osnova mere. Ta proces pa je bil že omenjen.[37]

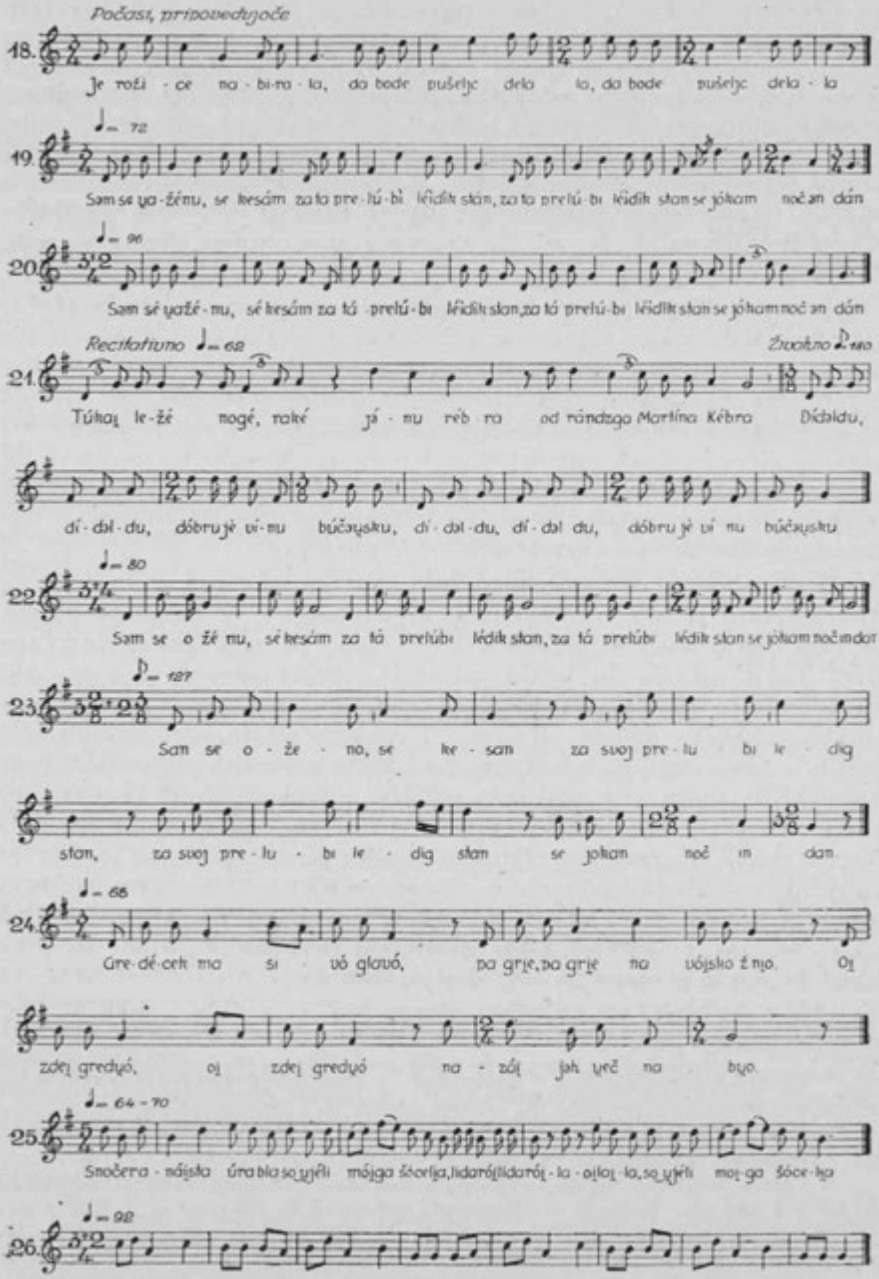
Tako so bili prikazani nekateri vzroki kvantitativnih ritmičnih sprememb, ki so odsev kolektivne tradicionalne ustvarjalnosti, lahko pa tudi odsev individualnega doživetja. Pri tem pa je treba poudariti, da v ljudski ustvarjalnosti tradicija prevladuje, kar omogoča skupno petje, medtem ko individualno stremljenje omogoča preoblikovanje. Raznovrstno ritmično oblikovanje je torej mogoče celo na istem folklornem območju. Še večje so razlike med raznimi nazvočji. Zato more imeti pesem, ki jo pojo po večini slovenskih pokrajin, zelo veliko

[34] Glej opombo 31.

[35] Lasten terenski zapis. Glej opombo 32.

[36] Lasten terenski zapis v Petrušnji vasi pri Št. Vidu pri Stični leta 1950 (Etnografski muzej v Ljubljani, Teren 5. — Št. Vid pri Stični, inv. št. 34 in 37).

[37] Glej str. 177 in 178.



Počasi, pripovedujoče

18. Je roži - ce na - bi-ra - la, da bode pušeljc dela la, da bode pušeljc dela - la

♩= 72

19. Sam se ya-žénu, se kesám za ta pre-lú-bi lédik stán, za ta prelú-bi lédik stan se jókam noč an dán

♩= 96

20. Sam sé yažé-nu, sé kesám za tá prelú-bi lédik stan, za tá prelú-bi lédik stan se jókam noč an dán

Recitativno ♩= 62 *Živahno* ♪= 180

21. Túkaj le-žé nogé, raké já - nu réb ra od rándzga Martína Kébra Dídəldu,

dí-dəl-du, dóbru jé ví-nu búčəysku, dí-dəl-du, dí-dəl du, dóbru jé ví nu búčəysku

♩= 80

22. Sam se o žé nu, sé kesám za tá prelúbi lédik stan, za tá prelúbi lédik stan se jókam noč in dan

♪= 127

23. San se o - že - no, se ke - san za svoj pre - lu bi le - dig

stan, za svoj pre - lu - bi le - dig stan se jokan noč in dan.

♩= 68

24. Gre-dé-cek ma si vó glavó, pa grje, pa grje na vójsko žnjo. Oj

zdej gredyó, oj zdej gredyó na - záj jah yeč na byo.

♩= 64 - 70

25. Snočera - nájsta úra bla so yjéli mójga šócelja, lidarój lidarój - la - oj laj - la, so yjéli moj-ga šóce-lja

♩= 92

26.

ritmičnih variant tako glede podaljšanja ali skrajšanja kakor tudi glede raznih količin kvantitet pri podaljšanju. Kot zgovoren primer bi bilo mogoče navesti veliko število variant po vsem Slovenskem znane ljubezenske pesmi »*Pójmo na Štájersko...*«. Vendar bi to preveč raztegnilo omejeni okvir tega prikaza. Pač pa naj dopolnita že navedene primere še dve varianti že opazovane pesmi. Tako ima v Prekmurju napev pesmi »*San se ožéno...*« svojevrstno ritmizacijo. (Gl. note št. 23.)[38] Pač pa je na Cerkljanskem ohranil napev v splošnem že opisano strukturo. Zanimivo pa je, da je napev dobil drug tekst. (Gl. note št. 24.)[39]

Navzlic tej pestrosti v oblikovanju pa so posamezni tradicionalni ritmični modeli tako ustaljeni, da se ohranjajo tudi v oddaljenih območjih ne glede na svojevrstno nenavadno obliko. Oglejmo si varianto peterodobnega napeva iz Istre »*Snočér anáista úra blá...*« (gl. note št. 25),[40] kjer ta model ni tako tipičen kot n. pr. v Reziji.[41] Zanimivost tega primera je v tem, da tekst ne vpliva na spremembo metra in da se zaradi podreditve ritmičnemu modelu celo delijo prevladujoče ritmične vrednote v manjše vrednote s figuracijo, kot je običajno v napevih z enakomerno razvrstitvijo ritmičnih kvalitet.

V dosedanjem opazovanju je bila metrika teksta le poredko omenjena. Kakor je bilo pravkar pojasnjeno, tekst sicer posredno vpliva na ritmizacijo zlasti v pogledu kvalitet, manj pa na oblikovanje kvantitet. Tako vidimo, da imajo osmerci, ki prevladujejo v primerih, navedenih do tod (to je v 18 od 25 primerov), najraznovrstnejšo muzikalno, ritmično podobo. Metrična struktura teksta je v sedmih primerih četverostopni padajoči osmerec (2222), v devetih primerih rastoči katalektični osmerec z anakruzo (12221), v dveh primerih pa ima metrično strukturo koralnih himnov (323).[42] Čeprav smo sicer v teh primerih videli tri različne metrične strukture osmerca, pa je število ustreznih muzikalnih ritmičnih vzorcev mnogo večje. Torej metrum teksta v manjši meri vpliva na razvrstitev ritmičnih kvantitet. Pač pa je odvisno od metruma teksta število ritmičnih kvalitet. Ta problem pa v tem prikazu ni nadrobneje obdelan.

*

[38] Zapis Danijela Gruma v Motovilcih v Prekmurju leta 1955. Prvotno je bil zapis stiliziran v $^3/_8$-skem in $^2/_4$-skem taktu, a v istih kvantitetah.

[39] Lasten terenski zapis na Jaznah pri Otaležu leta 1954 (Etnografski muzej v Ljubljani, Teren 11. — Cerkno, inv. št. 28 in 31).

[40] Lasten terenski zapis v Pomjanu pri Šmarjah leta 1950 (Etnografski muzej v Ljubljani, Teren 4. — Marezige, inv. št. 11 in 13).

[41] Rezijani so nekoč kot loncevezci krošnjarili po vsem Slovenskem, v novejšem času pa zlasti po Primorskem.

[42] Metrum teksta je označen po številu zlogov od poudarka do poudarka: 2 + 2 + 2 + 2 = 8, 1 + 2 + 2 + 2 + 1 = 8, 3 + 2 + 3 = 8.

Pri opazovanju skrajšanja je bilo ugotovljeno, da se to opira na nepretrgani ritmični tok z vzajemnim povezovanjem melodičnih fraz. To izhaja iz težnje plesalca, da vskladi melodični tok z nihanjem svojega telesa. Pri tem pa je bilo ugotovljeno, da navzlic težnji po vsklajevanju ostaja v peterodobnih napevih razvrstitev poudarkov deloma neenakomerna. To nasprotje ustvarja značilen polimetrični odnos med petjem in plesanjem.

Postavlja se vprašanje, kako je mogoče vskladiti težnjo po enakomernem nihanju v nepretrganem ritmičnem toku z neenakomerno razvrstitvijo poudarkov. Vzroki za to so raznovrstni.

Pri nadrobnejši analizi razmerja med tekstom in melodijo često vidimo, da poudarki teksta in poudarki melodije niso vedno v vzajemnem skladu. Zlasti velja to za glavne poudarke. Pri izrazito ritmičnih napevih obstoji težnja, da so poudarki v določenem redu na nekih mestih močnejši, tako da tvorijo značilna ritmično-melična (to je melodična) oporišča. Ta oporišča so stalna, to je od kitice do kitice (ali pri izoritmičnih vrsticah) vedno na enakih ustreznih mestih. Glavni poudarki teksta so pa odvisni od naglasov važnejših besed. (Primerjaj ugotovitve dr. I. Grafenauerja!)[43] Zaradi raznovrstnosti besed glede na pomen, število zlogov, mesto naglasa in funkcije v stavku so poudarki teksta od kitice do kitice pogosto različni. Sicer najdemo tako v melodični frazi kot v pesniški vrstici (ali polstišju) navadno po dva glavna poudarka, toda njuni mesti ne soglašata vedno. Medtem ko imajo poudarki melodične fraze navadno v vseh kiticah stalna mesta, se pa glavni poudarki pesniške vrstice često od kitice do kitice prestavljajo. Ta neskladnost povzroča, da so poudarki v nekem smislu prikriti, kar morebiti omogoča sožitje tej raznovrstnosti. Vendar je po drugi strani v tem delna ovira za obstoj tega razmerja, ki ima bržčas v čem drugem oporo za uveljavljanje.

Najvažnejša opora za obstoj obravnavanega polimetričnega odnosa je v skupni metrični enoti, ki tvori skupno ritmično oporišče. Skupna metrična enota melodije in plesa v teh razmerjih so dobe. Te dobe so one že obrazložene podaljšane kvantitete, ki nastopajo v napevih po dvoje v značilnih figurah in ki postanejo osnova mere.[44] Tako vidimo, da so i plesu i napevu skupne metrične enote (dobe), pač pa so različne metrične skupine (takti). Torej so tudi v tem polimetričnem odnosu neke skupne in neke različne značilnosti, kakor v odnosu med tekstom in melodijo. Vendar so skupne metrične enote (to je dobe) najmočnejša opora temu sožitju raznovrstnih prvin.

Najpogosteje opažamo to polimetrično razmerje v peterodobnih napevih, kot jih je bila navedena že cela vrsta. (Gl. note št. 6, 7, 11, 12, 20 in 23.) Taki napevi se pojavljajo pogosto v zvezi z gibanjem kot so: plesanje, obhodi, zibanje itd.

[43] Glej opombo 6.

[44] Glej str. 177 in 178.

Sorazmerno največ peterodobnih napevov je bilo nabranih že ob koncu prejšnjega stoletja v Reziji, kjer jih je zapisala Ela Schoultz-Adaiewska. Med njimi jih je večina stilizirana v 5/4-skem taktu; nekateri od njih so označeni kot plesi.[45] Dejansko ima dandanes najbolj tipični rezijanski ples »Rezjanska« peterodoben napev. (Glej note št. 26.)[46] Ta ples ni znan samo v Reziji, temveč tudi na sosednjih območjih. Ples k tej melodiji se izvaja z enakomernim prestavljanjem desne in leve noge po dvodelni ritmični osnovi, torej v opisanem polimetričnem razmerju.[47]

Kot je razvidno iz navedenih primerov, so peterodobni napevi razširjeni po večini slovenske dežele, čeprav ne v tako velikem številu kot v Reziji. Seveda jih je veliko zlasti v neposredni soseščini Rezije, to je v Benečji in Kotu, na Kobariškem in Bovškem ter Trenti, v Kanalski in Ziljski dolini. Tod pa niso znane le take pesmi, temveč tudi plesi.

Najstarejše nadrobnejše navedbe o takem plesu so bile podane o Ziljanih, in sicer o obrednem reju pod lipo. Ta ples izvajajo še dandanes na vsakoletni »žegen« (proščenje) kot prvi obredni ples pravkar dozorele »dečve« s fanti ali neoženjenimi moškimi, organiziranimi v fantovski družbi, imenovani »konta«.[48]

Že neko poročilo iz leta 1795 govori o ziljanskem plesu na žegnanju[49] in predočuje rej pod lipo na svatbi v sliki.[50] Več o reju navajajo poročila iz 19. stoletja. Tedaj je rej nadrobneje opisal in zapisal Matija Majar-Ziljski, po katerem je priobčil tudi melodijo F. Š. Kuhač pod imenom »Visoki raj«.[51] Na tej podlagi je tudi F. Marolt v svoji studiji o ziljanskih obredjih poimenoval ta ples v dialektični obliki *»Usóčə ŕẽi pod lípo«*, čeprav navaja tudi naziv s terena *»tə pə́rbə rej.«*[52] V samem razpravljanju pa uporablja tudi splošno običajno ime »rej pod lipo«.[53]

[45] Rihard Orel, Slovenske narodne pesmi iz Benečije, Ljubljana 1921, str. 69—76. Baudouin-de-Courtenay, Materialy dľa južno-slavjanskoi dialektologii i etnografii, St. Peterburg 1895 (v cirilici).

[46] Lasten terenski zapis v Žagi leta 1952 (Etnografski muzej v Ljubljani, Teren 8. — Trenta, inv. št. 24).

[47] Primerjaj zapis F. Marolta (Gibno-zvočni obraz Slovencev, Lj. 1954, 46).

[48] Izraz konta je verjetno romanskega izvora. »Conto« pomeni račun, ki je bil pravica in dolžnost fantovske družbe, da je pobirala od udeležencev prispevke za organiziranje običaja in plačevala račune za godce, pijačo itd.

[49] France Kotnik, Potovanje po Koroškem leta 1795 (SE III—IV, 1951, 361 s.). J. H. G. S. (= J. H. G. Schlegel), Reise durch einige Theile vom mittäglichen Deutschland und dem Venetianischen, Erfurt (1798).

[50] SE III—IV, 1951, slikovna priloga XXVIII. Gl. tudi prejšnjo opombo.

[51] Fr. Š. Kuhač, Južno-slovjenske narodne popievke III. knj., Zagreb 1880, št. 1133. — Dr. Karel Štrekelj, Slovenske narodne pesmi III. zv., Lj. 1904—1907, št. 5212.

[52] France Marolt, Tri obredja iz Zilje (Slov. narodoslovne študije I. zv.), Ljubljana 1935, 14.

[53] Ibid., str. 16.

Po Majarju, Kuhaču in končno po Maroltu je postalo ime »Visoki rej« označba za ta ples v sodobni slovenski literaturi, čeprav tega izraza na terenu ne uporabljajo kot ime za ples. Med Kuhačem in Maroltom pa so številne razlike v navajanju teksta k plesu. Prav tako se razločujeta predvsem v ritmu obe melodiji. Najteže je pa najti skladnost v navajanju gibnih prvin glede na to, da je celo Marolt sam nedosleden v raznih objavah, ki omenjajo ta ples. Zlasti velike so razlike med njegovim opisom in koreogramom. Tako vidimo, da so po različnih navedbah problematični tako ime kakor tudi tekst, melodija in kinetika tega plesa. Ker pa je mogoče rej pod lipo šteti med tipične primere obravnavanih ritmičnih oblik, je treba omenjeni problematičnosti posvetiti nekaj besed.

Razen že navedene omejitve se v literaturi na splošno in na terenu uporablja ime rej (ali raj) pod lipo. Na terenu najdemo tudi označbo »tə pə́rbə« rej. Torej bi celotni naziv bil »prvi rej pod lipo«. Vendar glede na vse okolnosti zadostujeta označbi kot sta v praksi. Ime plesa označuje splošni lokalni naziv za ples (rej), kraj plesanja (pod lipo) in čas glede na vrstni red (prvi). Majarjevo navedbo sicer uporabljajo na terenu v raznih slovenskih pokrajinah, toda ne kot ime plesa, temveč kot način plesanja, pri katerem se plesalci vzdignejo visoko od tal, torej pri poskoku. Razlago z uporabo tega izraza sem prvič dobil na Hudi polici na Dolenjskem.[54] To me je napotilo, da sem iskal dalje in našel sem tudi drugod še novih izrazov za poskočno plesanje. Ti izrazi pa se ne uporabljajo kot imena za posamezne plese. Vzrok za to je v tem, ker plešejo v istem kraju razne plese (torej več plesov) »visoko« ali poskočno in bi s tem imenom ne mogli specificirati določenega plesa, ki ga je mogoče plesati tudi »nizko« (to je brez poskokov). To nam more pojasniti tudi označba poskočnice (okrogle) za razne plese, čeprav nisem zasledil na terenu posameznega plesa s tem imenom. Dandanes plešejo na terenu prvi rej pod lipo brez obveznih poskokov. Poskoki se pojavljajo le, če se ob koncu plesa posamezen plesalec razvname, kot se to dogaja pri kakršnem koli plesu na vasi. Zato ga tudi ne označujejo kot visoki rej. Pač pa so plesali poskočno v času, ko je videl plesanje pod lipo Majar, kar je razvidno iz Kuhačeve objave opisa: »*Pri tom prave mužkarci razne skokove...*«.[55] O tem priča tudi opis ziljanskega plesa iz leta 1838: »*... die Paare meistens von einander getrennt hupfen...*«.[56] Zato je bila Majarjeva označba »visoko« za plesanje pravilna, verjetno pa ni bila ime plesa.

Čeprav se vsi doslej zapisani teksti reja med seboj zelo razlikujejo, pa so si vendarle podobni v tem, da se v njih družijo najraznovrstnejše sestavine. Marolta je silno motila »*sestavina stilno razno-*

[54] Lasten terenski zapis na Hudi Polici pri Šmarju leta 1933 (Etnografski muzej v Ljubljani, Teren 2. — Šmarje-Sap—Polica, inv. št. 20).

[55] Glej opombo 51.

[56] Poročilo okrajne gosposke iz Podkloštra iz leta 1838. Gl. op. 71.

vrstne, motivično neenotne, vsebinsko in formalno porušene snovi, ki je ni mogoče več restavrirati, ker nimamo več nobenih starejših zapisov . . .«.[57] Vendar je mogoče to raznovrstnost teksta razložiti iz poteka in funkcije plesa razen začetka, ki ima verski značaj, kar je za ples nenavadno. Razlago za ta verski začetek dobimo v podatkih s terena. Na Kobariškem so nekoč imeli prvi ples za vražji (»škratov«).[58] Podobno velja tudi pri Zilji. Tako pravi koroška ljudska pravljica, da so na župnikov nasvet zapeli na začetku reja sveto pesem in tako vražjo moč odčarali.[59] To potrjuje, da je bil začetek teksta dodan šele v novejšem času.[60] Ostali tekst reja pa je sestavljen iz različnih pesmi, in sicer ne v celoti, temveč le iz posameznih strof. Ta sestava pa se od izvedbe do izvedbe menja. O tem nam pričajo vse dosedanje objave (Majar, Kuhač, Marolt itd.) in še živo petje na terenu. Pri tem plesu namreč plesalci podobno kot pri izvajanju znanih poskočnic izmenoma tekst sproti improvizirajo na osnovi tradicije v skladu z »ujerbarsko« (snubaško) funkcijo običaja. Pri tem pridejo v poštev le pesmi, ki imajo enako ali vsaj podobno metrično strukturo teksta in ki po vsebini ustrezajo intencijam običaja. Zato ni treba omalovaževati *»nekaj prirejenih vrstic novejšega datuma, ki jih narod sproti improvizira, ker ne povedo nič bistvenega in že itak porušeno ostalino stilno še bolj kvarijo«*.[61] Tako razumemo, zakaj se pojavljajo v reju vedno novi teksti, čeprav se nekatere tradicionalno priljubljene strofe stalno pojavljajo. To velja za uvod, kar je že bilo pojasnjeno, pa tudi nekatere druge strofe iz preteklosti se še dandanes pojo v reju. Tako sem že ob drugi navedel tipično strofo: *»Ste kei bídlə jázbəca . . .«*,[62] ki sem jo potem tudi na terenu slišal. Zato se ne smemo čuditi, da nekateri godci imenujejo plesni napev reja »jazbec«. (Glej note št. 30.)[63]

Če upoštevamo pripombe k tekstu, vzbuja tudi vprašanje napeva veliko zanimanje, ker se oba napeva, ki sta ju objavila Kuhač in Marolt pod imenom visoki raj (rej), med seboj silno razlikujeta po ritmični osnovi. Kuhačev napev ima dvoternarno (glej note št. 27),[64] Maroltov pa peterodobno (glej note št. 29)[65] osnovo. Vendar je mogoče v tem nasprotju najti neki zvezni člen. Na to navaja slika iz leta 1795, po kateri je sporočeno, da so verjetno podoben rej plesali na ziljski

[57] Glej v op. 52, str. 11.

[58] Lasten terenski zapis v Robiču pri Kobaridu leta 1951 (Etnografski muzej v Ljubljani, Teren 7. — Kobarid, inv. št. 60).

[59] Georg Graber, Sagen aus Kärnten, Graz 1941, 237 s.

[60] Cerkev je v srednjem veku tudi na Slovenskem prepovedala ples. Šele od 16. stoletja ga je dopuščala. Zato moramo od tedaj dalje iskati nastanek današnje začetne strofe reja.

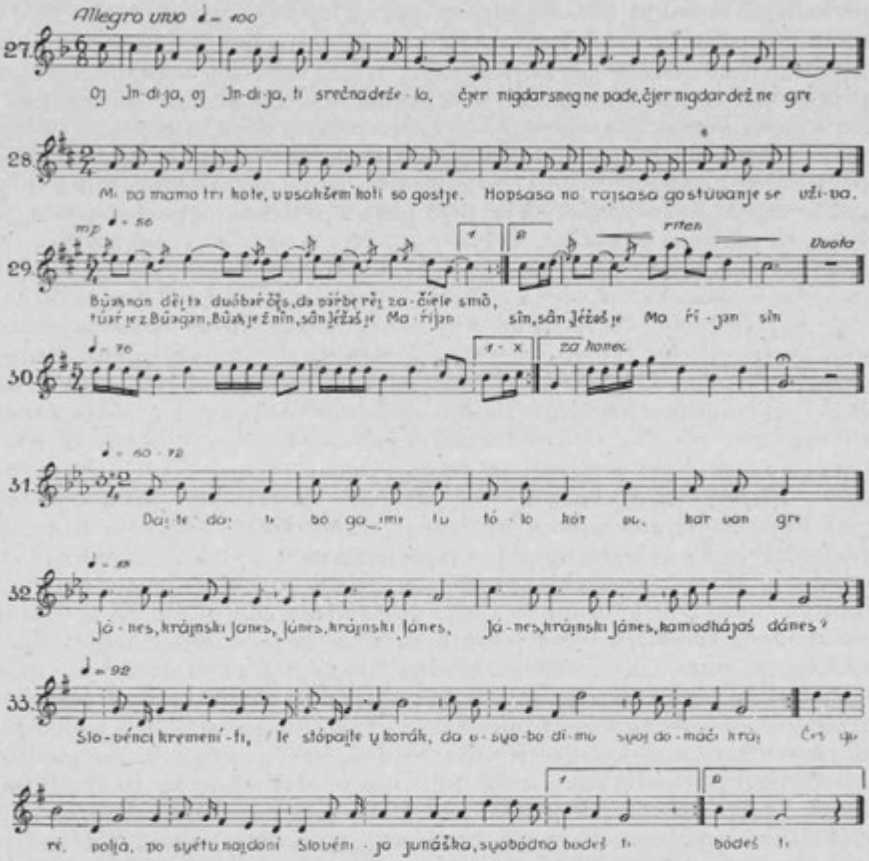
[61] Glej v op. 52, str. 11.

[62] Glej v op. 4, str. 286.

[63] Lasten terenski zapis v Sovčah pri Podkloštru na Koroškem leta 1952.

[64] Glej op. 31. Note št. 27—33 str. 189.

[65] Glej v op. 52, str. 10.



svatbi.[66] Še dandanes pa izvajajo na »gostüvanjih« (svatbah) v vzhodni Štajerski in Prekmurju obredni ples z »bosmani« (pleteniki), katerega napev je melično zelo podoben reju.[67] (Gl. note št. 28.)[68]

Vsi ti napevi so si podobni v meličem poteku zlasti v začetku, tako da jih moremo šteti za variante. Pač pa so si trije napevi različni po ritmu. Vendar pa najdemo v njih sorodnost, če jih opazujemo po oblikovanju ritmičnih kvantitet. Glede na to moremo ugotoviti, da so v Kuhačevem primeru (glej note št. 27) podaljšani vsi več ali manj poudarjeni toni Zacherlovega napeva (glej note št. 28). Pri tem so v smislu

[66] Glej op. 49 in 50.

[67] Primerjaj vprašanje Borisa Orla: »Koliko je melična črta štajerskega plesa z bosmani podobna ziljskemu Visokemu reju...?« v njegovi študiji »Carodejni obred in mit nakolenčiča ter bosmana...« (Et XV, 1942, 55).

[68] Zapis Franca Zacherla, bivšega učitelja v Ljutomeru (glej v prejšnji op., str. 31).

melodičnih variant nastale tudi nekatere melične spremembe. V Maroltovem primeru (glej note št. 29) pa sta po načinu že obravnavanega plesnega figuriranja »podaljšana« tretji in četrti ton melodične fraze, predzadnji in zadnji pa sta »skrajšana« (ali kot je bilo obrazloženo, nista podaljšana). Marolt ni iskal zveze med svojim in Kuhačevim napevom, temveč je menil, da je Majarjev napev v Kuhačevi stilizaciji pripadal drugemu plesu, to je »običnemu raju«. Verjetno je tako sklepal iz tega, ker je Kuhač objavil še nekatere druge napeve v 6/8-skem taktu in jih označil kot »obične raje«.[69] Ker Kuhač ni slišal reja na samem terenu, Majar pa ni znal melografirati in je le mogel zapisovalcu zapeti, je tako sklepanje opravičeno, čeprav ne dovolj prepričljivo. Pač pa je mogoče, da je Kuhač razne napeve, ki jih je Majar morebiti nejasno zapel, po svoje stiliziral. To dokazuje cela stilizacija Kuhačevega »Visokega raja«, ki obsega kar pet melodično različnih kitic. Tem je dodanih tudi prav toliko različnih mediger. Te medigre pa govore same po sebi za način izmenjajočega se petja in plesanja, značilnega za prvi rej pod lipo in ne za »obične raje«.[70] Ker je Kuhačev zapis Majarjevega napeva vsaj deloma nezanesljiv dokument, se ozrimo še na že omenjeno pričevanje iz leta 1838. Tedaj je okrajna gosposka iz Podkloštra poslala ljubljanskemu guberniju poročilo o ziljski folklori.[71] V tem dokumentu je omenjen kot najznačilnejši ziljanski ples v 2/4-skem taktu. Dalje je razvidno, da so bili poročevalcu znani plesi, ki so jih tedaj plesali pri Zilji in po ostali Koroški. Zato moremo sklepati, da je s tem najznačilnejšim plesom menil rej pod lipo, ker je edino ta znan predvsem pri Zilji. Da je označil ples kot dvodoben, čeprav ima rej še dandanes dejansko peterodobno melodijo, ni presenetljivo, če pomislimo, da je današnjo peterodobno melodijo označil kot »geradtaktig« celo tak strokovnjak, kot je R. Wolfram, potem ko je rej (»Lindentanz«) videl in slišal na Ziljski Bistrici leta 1949.[72] Tako vidimo, kako je bil ritem reja vsem opazovalcem trd oreh, čeprav je vsaj Marolt pravilno stiliziral ritem melodije. V čem so te težkoče, nam pojasni kinetika tega plesa.

[69] Glej v op. 31, št. 1134 in 1135 pri Kuhaču.

[70] V notah št. 27 je objavljen le vokalni part samo 1. kitice plesa.

[71] Poročilo okrajne gosposke iz Podkloštra z dne 17. junija 1838 ljubljanskemu guberniju pravi med drugim: »Der Tanz der Gailthaler so wie ihre Musik ist übrigens von dem Tanze und der Musik der übrigen Kärntner ganz verschieden. Die Musik spielt auf $^2/_4$-tel Tackt, nach welcher die Paare meistens von einander getrennt hupfen, und nur zeitweise sich umschlungen miteinander drehen, es ist eine Art ungarischer und kroatischer Tanz — Die Musik besteht aus 2 Violinen, 1 Klarinet, einer Bassgeige abwechselnd mit Waldhorn und Trompeten. — Sonst tanzen die Gailthaler auch steyrisch und deutsch nach der gewöhnlichen Musik.« (ODAS »Prezidialni arhiv« ljubljanskega gubernija iz leta 1838, fasc. VI, akt 1570). Primerjaj: Boris Orel, Novo gradivo... iz... 19. stoletja (SE II, 1949, 68 s.).

[72] Richard Wolfram, Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa, Salzburg 1951, 62 s. Primerjaj tudi mojo oceno tega dela (SE VI—VII, 1954, 333 s.).

Seveda so opisi gibov pri reju pod lipo še bolj nezanesljivi in nepopolni ko zapisi melodije, teksta in naziva. Tako moramo ugotoviti, da doslej še nimamo povsem strokovno zanesljivega in natančnega zapisa tega plesa. To izvira deloma iz dosedanjih težav kinetografije same. Vendar so pa še posebni problemi, ki so povezani z že zgoraj obravnavano problematiko. Doslej je največ truda vložil Marolt, da bi vse prvine reja pravilno dojel in zadovoljivo zapisal. Njegovi opisi in zapisi gibov pri tem plesu pa se med seboj razločujejo, kar priča o njegovih težavah. Poleg tega si je delo otežil še s tem, da je verjetno imel za enako nezanesljivo ono, kar so o tem plesu pred njim že drugi poročali, kot tudi to, kar še dandanes plešejo na terenu pri Zilji. Današnje plesanje namreč ne vsebuje kot rednih figur poskokov, ki se improvizirano pojavijo le, kadar se plesalci razživijo. Torej ne gre za »visoki« način plesanja in je zato v nasprotju z označbo »visoki rej«. Stvarnemu poteku plesa na terenu še najbolj ustreza opis iz leta 1935, ko je Marolt imel še živo v spominu avtopsijo.[73] Pozneje je Marolt prešel po umetniški intuiciji v svojevoljno stilizacijo, kot kaže koreogram v objavi iz leta 1954 in skušal z vzdiganjem plesalke v višino opravičiti označbo »visoki rej«.[74]

Glede na to, da so si v nekaj osnovnih stvareh gibnosti edini tako Majarjevi in Kuhačevi kot Maroltovi opisi s sedanjim, še živim izvajanjem na terenu, naj le-to rabi kot osnova za opazovanje. Po vseh teh virih izvajajo ples izmenoma tako, da plesalci korakoma najprej zapojo eno kitico, nato pa zaplešejo na instrumentalno medigro. (Glej note št. 30.) Potem sledi druga kitico in medigra. Tako se ples nadaljuje do konca. Enotno je torej mišljenje glede korakanja v krogu med petjem. V tem se ujemajo tudi razne Maroltove verzije. Pač pa je nesoglasje glede načina plesanja na instrumentalno medigro (ali instrumentalni del reja), in to celo v raznih Maroltovih objavah. Potemtakem je najbolje uporabiti kot izhodišče opazovanja peto kitico s korakanjem ali bolje rečeno peti del plesa. Zadnji zapisi s terena kažejo, da je tako napev pete kitice kot tudi instrumentalne medigre dejansko peterodoben (glej note št. 29 in 30), medtem ko je korakanje dvodelno, torej dvodobno. Prav to zadnje je mogel zaslediti vsak dojemljiv opazovalec. Zato govori poročilo iz leta 1838 o 2/4-skem taktu, zato je Kuhač napisal napev v dvoternarnem taktu[75] in zato je tudi Wolfram označil melodijo reja kot »geradtaktig«[76] (dvodobno). Torej so vsi navedeni opazovalci zaradi dvodelnega korakanja označili tudi napev kot dvodoben, pa čeprav je peterodoben, kakor ga je Marolt

[73] Glej v op. 52, str. 13 s.

[74] France Marolt, Gibno-zvočni obraz Slovencev (Slovenske narodoslovne študije III. zv.), Ljubljana 1954, 41 s.

[75] Kuhač sicer piše $^6/_8$-ski takt. Številno enoto tempa pa označuje s četrtinko s piko (♩. = 100).

[76] Glej op. 72.

pravilno stiliziral. Če pomislimo na »Rezjansko«,[77] potem moramo tudi za rej pod lipo ugotoviti, da gre za primer obravnavane polimetričnosti, ker opažamo tudi tu dvodelno korakanje na peterodobno melodijo. Zaradi tega je razumljivo, da tudi ostali del plesa izvajajo polimetrično. Ne smemo pa izključiti možnosti, da plesalci instinktivno občutijo pri izvajanju plesnih gibov heterometrično strukturo napeva, kot je mogoče sklepati iz Maroltovega opisa iz leta 1933.[78] Po tem opisu se izvaja peti del plesa polimetrično, a instrumentalni izometrično (simultano). Vendar bo dvomljivost tega prikazana kasneje, kajti sama spontana instinktivnost ne more dopuščati nepotrebne kompliciranosti. Nikakor pa si ni mogoče predstavljati na terenu tako kompliciranega plesa, kot ga prikazuje Maroltov koreogram iz njegove zadnje objavljene redakcije »visokega reja«.[79] Zavedati se moramo, da na terenu ni racionalne zavesti o peterodobnosti rejevega napeva. Zato govorijo o reju kot o dvokoračnem plesu. Prav tako pravi B. Orel na osnovi lastnega opažanja o »visokem reju«: »*Ko pari odpojo nekaj vrstic, zaigra godba, pari pa zaplešejo poseben ples, ki je močno podoben polki...*«[80] (torej metrično dvodobnemu plesu). Tako je treba tudi o plesu na instrumentalno medigro misliti, da gre v splošnem za polimetričnost, kakor so si vsi navedeni viri edini o tem glede petega dela plesa. Ta edinost je podana iz poročil samih, čeprav ni noben poročevalec izpričal, da se je polimetričnosti zavedal. To je v skladu tudi z zavestjo na terenu. Po vsem tem je treba poudariti, da so dosedanja opažanja in opisi v skladu z obravnavano polimetričnostjo glede petega dela reja pod lipo, medtem ko bo treba gibnost instrumentalnega dela še nadrobneje razjasniti z vnovičnim terenskim raziskovanjem.

Ob vsem tem pa se bo vendarle komu porodilo vprašanje, kako je mogoče, da v tej spontani polimetričnosti obstaja instinktivno soglasje med godci, pevci in plesalci. Saj bi vendar morale nastati motnje pri tistih, ki intenzivno dojemajo napev in jasno občutijo gibanje telesa in ki se nedvomno zavedajo, ali se na določen ton pojavi vedno isti gib ali ne. Dejstvo je, da se navzlic polimetričnosti na določen gib pojavi vedno isti ton. To je mogoče zaradi tega, ker je skupno število vseh metričnih enot (dob) napeva sodo, kot je sodo tudi skupno število vseh plesnih gibov ali korakov, ki so izvedeni med vsem napevom. Tako nastopi začetek napeva in vsakega melodičnega oddelka (fraze) vedno na enak gib. S tem je razrešena uganka, zakaj mnogi opazovalci pripisujejo tudi napevu dvodobnost, kot jo opažajo pri plesanju. Prav tako pa je s tem opravičen dvom v obstoj nepotrebnega izmenjavanja polimetričnosti z izometričnostjo, kot je bil izražen v zvezi z Maroltovim opisom reja iz leta 1933.

[77] Glej op. 46.

[78] Glej v op. 52 str. 13 s.

[79] Glej op. 74.

[80] Boris Orel, Naš kmet v okrilju svetega drevesa (Slov. koledar za l. 1943, Ljubljana 1942, 49).

Obrazložena skladnost med napevom in gibi v opisanem polimetričnem razmerju nam more pojasniti tudi obhode kolednikov na Kobariškem, ki ob tem pojo svoje melodije na peterodobni ritmični osnovi (glej note št. 31)[81] pri dvodelnem korakanju.

Tako moremo razumeti slovenske matere, ki uspavajo svoje otroke tudi s peterodobnimi uspavankami in drugimi heterometričnimi napevi.

Vse to pa ni značilno zgolj za ožje območje slovenske zemlje, temveč je precej splošna slovenska značilnost, ki se je manifestirala tudi v času osvobodilne vojne v partizanski pesmi. Izmed številnih primerov naj bodo omenjeni le nekateri splošno znani. Še dandanes pogosto slišimo priljubljeno pesem »*Janes, krajnski Janes...*« (glej note št. 32)[82] pri korakanju ob množičnih manifestacijah.

Pesem je preoblikovana kontrafaktura dalmatinske »Marjane, Marjane!«[83] Ob primerjavi obeh variant vidimo, kako je iz sodobnega napeva nastala svojevrstna heterometrična struktura, v kateri se izmenjujeta šesterodobna in sedmerodobna fraza. Pri tem se pa niti enako dolge fraze metrično ne krijejo. Navzlic temu se napev slovenskemu pevcu čudovito prilega pri korakanju v skladnem simultanem polimetričnem sožitju. Tudi za to sožitje veljajo opisane zakonitosti. Zaradi te navidezne »nepravilnosti« ni napev v časteh pri strokovnjakih, ki organizirajo množično petje. Zato tudi ni našel prostora v najbolj razširjenih pesmaricah, pač pa napev še vedno bujno živi med najširšimi sloji.

Pojav polimetričnosti moremo zaslediti tudi v zvezi z neštetokrat objavljenimi partizanskimi pesmimi. Tak primer je znana partizanska koračnica »*Slovenci kremeniti...*«, ki je v dosedanjih objavah stilizirana dosledno v 3/4-skem taktu.[84] Čeprav je napev že v tej obliki lep primer polimetričnosti, je še bolj zanimiva ljudska dikcija napeva, ki ima svojsko podobo. (Glej note št. 33.)[85]

Tako globoka zakoreninjenost pojava polimetričnosti zasluži nedvomno vso pozornost. Vzroke zanjo je treba iskati v svojevrstnih življenjskih pogojih slovenskega ljudstva v nadtisočletnem trdem boju za obstanek na svoji zemlji. Pri tem je treba upoštevati razne okolnosti, iz katerih se je razvila svojevrstna muzikalnost v sukcesivni heterometričnosti kot nedvomnem pogoju za razvoj simultane polimetričnosti. Uporaba heterometričnega napeva pri premikanju zahteva od človeka posebno pozornost in koncentriranost, torej aktivno sodelo-

[81] Lasten terenski zapis v Kredu pri Kobaridu leta 1951 (Etnografski muzej v Ljubljani, Teren 7. — Kobarid, inv. št. 57 in 62).

[82] Lasten terenski zapis v Zgornjem Lakencu pri Mokronogu leta 1951 (Etnografski muzej v Ljubljani, Teren 6. — Mokronog, inv. št. 20 in 23).

[83] Pjesme borbe za mješoviti zbor. Muzička naklada Hrvatske, Zagreb 1945, str. 16.

[84] Partizanska pesem. Uredil dr. Radoslav Hrovatin, Ljubljana 1953, 28.

[85] Lasten terenski zapis v Soči leta 1952 (Etnografski muzej v Ljubljani, Teren 8. — Trenta, inv. št. 20 in 23).

vanje. K vsestranski pozornosti so slovenskega človeka navajali nenehni socialni, politični in vojni pretresi, ki so pogostokrat razburkali našo deželo. Pri tem ne smemo pozabiti, da ima naša dežela edinstveno lego v Evropi kot važno križišče, kjer se stikajo tri najvažnejše evropske etnične skupine in kamor mejijo celo priseljenci iz Azije. Z vsemi temi smo Slovenci tekmovali v raznih bojih. Med raznimi sosednjimi območji so večje razlike zlasti v ritmu. Tako prevladuje na zahodu rastoči, na vzhodu pa padajoči ritem. Kot premagovanje teh nasprotij so bile oblikovane obravnavane ritmične posebnosti. K temu je pripomogel v neki meri tudi pretežno hriboviti teren dežele. Tak teren pa zahteva posebno pazljivost pri premikanju, ki se izvaja neenakomerno in je pogoj za ritmično nesimetričnost.[86] Zato imamo na najbolj goratem severozahodnem območju slovenskega ozemlja še ohranjene polimetrične plese v Reziji in pri Zilji. V takih terenskih bojnih pogojih je delovala tudi partizanska vojska. Zato si moramo na podoben način razlagati pojav heterometričnosti in polimetričnosti v partizanski pesmi.

*

Sukcesivna heterometričnost in simultana polimetričnost sta značilna pojava slovenske folklore, ki sta pogojena drug v drugem, in izhajata iz ustreznih življenjskih pogojev ljudstva naše dežele v davni in neposredni preteklosti. Ker v umetni baročni in klasicistični glasbi zahodne Evrope, ki je sicer močno vplivala na kulturo naše dežele, redko najdemo le nekatere primere omenjenih ritmičnih pojavov, moremo v opisani tvornosti videti značilno muzikalno ustvarjalnost slovenskega delovnega človeka najširših družbenih slojev. Ta ustvarjalnost je zajela tudi najbolj splošna družbena gibanja, kot jo kaže najslavnejša doba naše zgodovine v narodnoosvobodilni vojni.

Seveda pa ne smemo misliti, da drugod, zlasti v neposredni bližini, ni podobnih pojavov. B. Bartók je ugotovil heterometričnost tudi kot značilnost napevov srbsko-hrvatskih »ženskih« pesmi.[87] Tako moremo glede tega govoriti kot o jugoslovanskem pojavu. To je važno prav zaradi tega, ker je B. Bartók izločil del Hrvatske in Slovenijo iz svojega razpravljanja kot nekako tujerodno folklorno območje.[88] Seveda bo treba šele ugotoviti, katere vrste heterometričnosti so skupne raznim pokrajinam Jugoslavije in katere so samosvoje za posamezna območja. Menim, da so v gornjih opažanjih bili izbrani primeri, tipični za Slo-

[86] Na geofizični činitelj pri oblikovanju gibnosti je opozoril že F. Marolt (glej op. 74). Vendar ga ni treba tako mehanično upoštevati, temveč le v splošnem, kot sem nakazal že v SE III—IV, 1951, 293.

[87] Glej op. 8.

[88] Primerjaj tudi študijo: Bartók Béla, Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje (Naša ljudska glasba in ljudska glasba sosednjih ljudstev), Budapest 1934.

venijo, čeprav jih najdemo tudi drugod. Šele nadaljnja raziskovanja pa bodo to morala dokončno potrditi.

Prav tako je treba omeniti glede polimetričnosti, da so je zasledili tudi v raznih drugih pokrajinah Jugoslavije, zlasti v Makedoniji.[89] Omenim naj vsaj primer iz naše neposredne soseščine v Hrvatski, kjer plešejo trodobni ples na heterometrični napev »*Kada se Pavle ženjaše*...«[90] v opisanem polimetričnem razmerju. Torej je treba pribiti, da sta tako heterometričnost kot polimetričnost znani na raznih območjih jugoslovanske folklore in ne zgolj lokalna pojava na Slovenskem.

Opisani pojavi tvorbe ritmičnih kvantitet v slovenski ljudski kulturi so značilni tako za napeve pesmi kakor tudi za napeve plesov. Pri petju in pri plesanju se pojavljajo različne oblike podaljševanja in skrajšanja ritmičnih kvantitet. To oblikovanje je formalna sestavina ustvarjalnega procesa, v katerem se uveljavljajo tradicionalne kolektivne in individualne težnje posameznega ljudskega ustvarjalca kakor tudi ljudske skupnosti. Nekatere oblike modificiranja ritmičnih kvantitet so bolj značilne za pesmi, druge bolj za plese. Več vrst teh pojavov pa zasledimo tako v pesmih kot v plesih. Podobna misel se izraža v trditvi, da v teh pojavih pogosto opažamo vzajemno učinkovanje med petjem in plesanjem, ki sta bila v davnini tesno povezana. V tej ustvarjalnosti, ki se odlikuje v napredku ljudskega izraza, so se namreč v večstoletnem procesu postopoma diferencirale razne pesmi in razni plesi, pa tudi razvitejše oblike govora kot je pripovedništvo in podobno.

Tako more metoda, ki ne obravnava ritmičnih odnosov le z vidika poudarkov, to je ritmičnih kvalitet, temveč ki v večji meri upošteva raznovrstnost trajnosti, to je ritmičnih kvantitet, razjasniti vzajemno pogojenost in sorodnost mnogih pojavov, ki se zde pri enostranskem opazovanju kot neodvisni in raznovrstni. Ta metoda more pojasniti, da posamezni pojavi sukcesivne heterometričnosti in simultane polimetričnosti niso le formalno raznovrstne in zanimive kategorije, katerih pokrajinska značilnost in številčna razprostranjenost je razvidna že iz raznih statistik. Nasprotno! Šele z razumevanjem notranje zakonitosti moremo povezati navidezno raznovrstne pojave, ki so odsev iste ustvarjalne težnje. V tej težnji odsevajo tako materialni pogoji kot razna doživljanja v vzajemni povezanosti, čeprav smo opazovali predvsem pojave psihičnih proizvodov v pesmih in plesih.

[89] Primerjaj: Miodrag A. Vasiljević, Jugoslovenski muzički folklor II. Narodne melodije koje se pevaju u Makedoniji, Beograd 1933. Živko Firfov, Makedonski muzički folklor. Pesni I, Skopje 1933. Živko Firfov i Gančo Pajtondžiev, Makedonski narodni ora, Skopje 1933 (v cirilici).

[90] Zapis dr. Vinka Žganca v Novem (Hrvatske narodne pjesme i plesovi. Uredili dr. Vinko Žganec i Nada Sremec. Seljačka Sloga, Zagreb 1931, 28).

Gornje obravnavanje je seveda le omejen poskus, ki naj da novih spodbud raziskavanju ritma, to je področju, ki še ni izoblikovalo obsežnejše sistematike, niti še ni dognalo dovolj zanesljivo posameznih etap v svojem zgodovinskem razvoju. Dalje naj gornje vrstice služijo kot dokazilo, da je potrebno v obravnavanje področja ritma pritegniti tudi v večji meri ustvarjanje na območju ljudske kulture in da omejevanje na območje visoke umetne glasbe ne more zajeti problemov ritma v vsej obsežnosti. Omenim naj še, da je nujno potrebno še nadaljevati raziskovanja značilnih posebnosti v oblikovanju ritma slovenskega ljudskega petja in plesanja, kar bo odkrilo še nove podrobnosti, in da pomenijo posamezni rezultati tega dela vsaj skromen doprinos k splošnemu človeškemu problemu dojemanja in pojmovanja ritma.

Résumé

L'IMPORTANCE DES QUANTITÉS RHYTHMIQUES DANS LES MÉLODIES POPULAIRES SLOVÈNES

Récemment encore, on stylisait les mélodies populaires slovènes, en partant des accents rhythmiques et en bourrant les mélodies, d'ordinaire, en des mesures égales. Les mélographes remarquaient bien que de différentes modifications dans la quantité du rhythme s'y présentaient, qui ne correspondaient pas à la disposition régulière des accents des mesures égales. Ils marquaient ces modifications par des signes qui ne désignaient pas, d'une manière suffisamment précise, les quantités rhythmiques. Seulement, dans les cas où ces modifications étaient considérables et constantes, ils les exprimaient par des mesures mixtes. Mais, dans ces cas aussi, ils tendaient toujours à l'égalité de toutes les mesures.

Comme cette méthode qui part des qualités rhythmiques ne donnait pas toujours des résultats satisfaisants, l'auteur traite la formation des quantités rhythmiques qui apparaissent dans les mélodies populaires slovènes comme une loi immanente et traditionnelle. Toutefois, ils laisse à part les modifications rhythmiques inconstantes, ayant une valeur secondaire d'interjection ou d'interprétation. Celles-ci caractérisent plutôt le chant solo et moins le chant choral qui, lui, est surtout typique pour le folklore slovène. Les formes stabilisées de modification des quantités rhythmiques dans les mélodies mentionnées sont le prolongement et la réduction. La conséquence en est la disposition des accents proportionnés ou disproportionnés. Dans les mélodies populaires slovènes, les exemples à disposition disproportionnée sont typiques surtout.

Les prolongements apparaissent, de préférence, à deux positions de la partie mélodiqeu: à la fin (v. les exemples nos. 1 et 2), au début (v. les exemples nos. 6 et 7), ou bien, en même temps, au début et à la fin de la phrase (v. les exemples nos. 4 et 5). Ces prolongements apparaissent en même temps que l'accent ou bien après lui. Au début, on prolonge, d'ordinaire, un seul ton, à la fin, on en prolonge aussi deux ou même trois (v. l'exemple no. 3). On rencontre deux prolongements au début de la phrase dans des cas particuliers de figuration (v. l'exemple no. 8). Les quantités et les manières de prolongement diffèrent selon les contrées folkloriques (v. les exemples nos. 9 et 10). Le sens des prolongements consiste dans le renforcement des accents, ils permettent des phrases concises et des repos.

Les réductions telles qu'elles sont traitées ici ne comprennent pas la division ordinaire des valeurs rhythmiques dans la figuration; l'auteur y voit, par contre, ceux des tons brefs des mélodies, se présentant là où l'on attendrait des prolongements, c'est à dire, surtout à la fin de la phrase. Par suite des réductions, des mélodies typiques à cinq temps résultent (v. les exemples nos. 6, 7, 11, 12), en de diverses variations, mais aussi des modèles rhythmiques de genre différent (v. l'exemple no. 13). Les réductions dans les mélodies à cinq temps ont pour but de lier les phrases en des ensembles rhythmiques ininterrompus.

C'est une particularité du folklore slovène d'y rencontrer, dans la même mélodie, à la fin de quelques phrases des prolongements, et ailleurs des réductions. De la manière, des césures prononcées se présentent, çà et là, tandis qu'ailleurs, les phrases sont liées de différentes manières (v. les exemples nos. 14, 15, 16, 17, 18).

Les espèces particulières des formes mentionnées sont typiques pour les particulières contrées folkloriques. Toutefois, on rencontre, chez le même chanteur, une rhythmisation différente de la même chanson, ce qui dépend de son état d'âme qui est soumis aux changements (v. les exemples nos. 19 et 20). Les différences sont encore plus considérables chez des chanteurs différents et dans des contrées différentes (v. les exemples nos. 22, 23, 24). Bien que la prosodie du texte influence le rhythme de la mélodie, elle ne définit pas la formation des quantités rhythmiques (v. l'exemple no. 25).

Comme les quantités rhythmiques résultent de ce qu'on vient d'exposer, la disposition des accents dans les mélodies est souvent inégale, disproportionnée. C'est ce qu'on rencontre aussi bien dans le chant que dans les danses, où il y a quelquefois des rapports polymétriques. Les divergences qui en résultent, entre les accents du texte et ceux de la mélodie, ainsi que la mesure hétérométrique de la mélodie et celle de deux pas de la danse sont réglées par des unités métriques communes et égales — c'est à dire, par les temps. Il s'ensuit que la polymétrie n'est que partielle. On rencontre des danses polymétriques, aujourd'hui encore, dans le territoire ethnique slovène: dans la Resia (en Italie, v. l'exemple no. 26), dans la Vallée de la Zilja (Gail, en Autriche), etc.

Un exemple classique d'une danse de cette espèce est »la première danse sous le tilleul« (»prvi rej pod lipo«) dans la Vallée de la Zilja. On connaît, à partir du 18e siècle, de différentes mentions de cette danse. Toutefois, les descriptions et les notations diffèrent aussi bien dans la dénomination de la danse que dans le texte, dans la mélodie et surtout dans la cinétique. A côté de la dénomination courante de »rej pod lipo« (= danse sous le tilleul), ou bien »prvi rej« (= première danse), le nom de »visoki rej« (= haute danse) s'est introduit dans la littérature slovène contemporaine, provenant de la manière de danser — c'est qu'on y sautait très haut. Le texte diffère dans les diverses annotations, parce que les danseurs y entrelacent, suivant le rôle courtisant de la danse, des strophes toujours nouvelles, bien que quelques-unes retournent toujours. La mélodie de la danse a été annotée dans la mesure de $^6/_8$ (Majar-Kuhač, v. l'exemple no. 27) et de $^5/_4$ (Marolt-Hrovatin, v. les exemples nos. 29 et 30), bien que quelques auteurs y voient des temps à nombre égal (Wolfram, et autres). On rencontre une affinité des annotations mentionnées avec une danse de noces, de la Slovénie orientale (v. l'exemple no. 28). Toutefois, la discordance apparente résulte du fait qu'il existe un rapport polymétrique entre la danse et le chant (ou la musique). La partie chantée de la danse est — d'après toutes les sources — une marche rhythmisée à temps de nombre pair. C'est la raison de ce que plusieurs spectateurs étaient d'avis que la mélodie aussi soit conçue à temps de nombre pair. Marolt fut le premier à la noter à cinq temps, sans se douter de sa polymétrie, ce qui resulte de sa description des mouvements de danse et du choréogramme sur une partie instrumentale qui, elle

aussi, est conçue sur cinq temps (v. l'exemple no. 30). Il faudra encore examiner la cinétique de cette partie. Les explorateurs n'en ont pas remarqué, jusqu'ici, le rapport polymétrique, parce que la danse s'exerce d'une manière fort harmonieuse, ce que prouve le fait que le nombre des unités métriques de la mélodie et de la danse est le même et égal.

Mais le rapport polymétrique ne caractérise pas seulement les danses des Slovènes. On le trouve aussi dans les cortèges (v. l'exemple no. 31), dans le bercement, etc. De même, ce n'est pas un phénomène d'ordre local, mais une particularité slovène d'ordre général, qu'on remarque aussi dans les mélodies hétérométriques des chansons partisanes qu'on chante toujours encore en marchant (v. les exemples nos. 32, 33). Les raisons en sont les événements sociaux, politiques et militaires du peuple slovène, habitant un territoire qui est un carrefour des civilisations orientale et occidentale, et doué de conditions géophysicales particulières.

On rencontre des phénomènes rhythmiques semblables aussi chez les autres peuples de la Yougoslavie, ce qu'il faut soulinger, parce que B. Bartók a constaté la hétérométrie aussi dans les mélodies serbocroates, en les caractérisant de qualité typique, et en y éliminant, en même temps, la Slovénie comme étant une contrée folklorique étrangère.

Ainsi la méthode qui observe la formation des quantités rhythmiques dans les mélodies populaires slovènes a permis de comprendre l'affinité des phénomènes différents d'apparence.