

je treba pohvaliti, da je priobčenih tudi več primerkov originalnega večglasja. Pri tem pa pogrešamo v gornjem glasu bolj pogostnih primerov kadenčnih »postopov male terce«, ki jih avtor uvodoma omenja in jih ima za eno od značilnosti novejših prekmurskih pesmi (podčrtal J. D.).

Gradivo je v zbirki razvrščeno po dveh vidikih: napevi so razporejeni po tonalnem kriteriju, teksti pa po vsebini pesnitev. Težišče je seveda na melodijah. Vsaki izmed njih je dodana analiza forme melodije, metrične strukture teksta, kot se pojavlja v melostrofi, in kadenčnih tonov glede na finalis (g'), razen št. 352/189 (es'). Glede na to, da se je avtor odločil pri razvrstitvi napevov za tonalni kriterij, bi mogli sklepati, da se dajo prav z njim najbolj uspešno prikazati muzikalne značilnosti prekmurske folklore. Pri tem se je opiral predvsem na splošno strukturo tonoredov, ambitus napevov in deloma tudi na tonus inicialis. Vendar se je preveč omejil na koralne moduse in na moderni mol in dur. Zato je značilne primere pentatonike (n. pr. št. 37, 242/62 itd.) ter nešteto pentatonizmov in druge tonalne posebnosti Prekmurja omenil uvodoma le deloma in jim ni v razvrstitvi določil posebnega mesta. Pri tem niso omenjene še nekatere druge nedoslednosti. Saj bo treba tem problemom posvetiti na drugem mestu več prostora.

Seveda pa ne smemo misliti, da vidi avtor le v tonalnih posebnostih edine muzikalne značilnosti Prekmurja. Saj je uvodoma posvetil v analizi napevov posebna poglavja tudi vprašanjem muzične metrike in ritma, formi napevov in večglasju, posebej pa v analizi tekstov vsebini, obliki in metriki ter narečju pesnitev.

Mnogo več prostora bi potrebovali, ako bi hoteli oceniti ustreznost uporabljenih metod, pravilnost terminologije in še marsikaj drugega v analizah. Poudariti pa je treba, da je v njih več dobrih opažanj. Omeniti je treba pregledni prikaz uporabljenih virov, kakor tudi dragocene navedbe o terenskih izkustvih in doživljajih ter nadržanosti o metodi zapisovanja. Osnovna vrednost dela pa je predvsem v obsežnem gradivu, ki ga je avtor s tako ljubeznijo in požrtvovalnostjo nabiral v svojem prostem času.

Uvodoma avtor tudi navaja, da je za svoje delo dobil pobudo in strokovno pomoč pri dr. Vinku Žgancu, znanstvenem sodelavcu Inštituta za narodno umjetnost, medtem ko mu je Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti v Zagrebu dala gmotno pomoč za terensko delo. Prof. dr. Vilko Novak pa je sodeloval pri redakciji in razvrstitvi tekstov. Pri tem pa ni jasno, zakaj ni v uvodu omenjena tudi dopolnjevalka, ki je v opombah neštokrat navedena, to celo pri najmanjši opazki. To je sicer strokovno korektno, pač pa bi bilo potrebno to prav tako za prej omenjena priznana znanstvenika. Kar zadeva same opombe, bi bilo bolj potrebno avtorju pomagati predvsem z navedbami virov drugih slovenskih, predvsem melodijskih variant. S tem bi bila bistveno podprta avtorjeva uvodna teza o splošnih skupnih potezah prekmurske in druge slovenske glasbene folklorne, na kateri je osnovni poudarek publikacije.

Radoslav Hrovatin

Marija Suštar, Slovenski ljudski plesi Primorske. Dr. Henrik Neubauer, Kinetografija in njeni znaki. (Slovenski ljudski plesi 1.) Izdal in založil Glasbeno narodopisni inštitut v Ljubljani. Ljubljana 1958. 60 + 16 str.

Kot pomembni kulturni dogodek je treba oceniti prepotrebno izdajo slovenskih ljudskih plesov, katere je delno pripravil za objavo že prvi vodja Glasbeno narodopisnega inštituta, France Marolt (gl. SE III—IV, 1951, str. 280. op. 18). Prvotna zamisel je bila razširjena na sedem zvezkov plesov z različnih slovenskih folklornih območij. Prvi tu obravnavani zvezek prikazuje ljudske plesne Primorske. Seveda teh sedem objavljenih plesov — med katerimi zadnji trije (Rezijanke I—III) pravzaprav ne sodijo v ta ožji okvir, čeprav so bili

zapisani na omenjenem območju — ne more v celoti podati heterogenega značaja te slovenske pokrajine, ki obsega alpski, kraški in obmorski svet. Tako prikazujeta dva plesa (Stara polkica in Dopaš) slovensko Istro, ostala dva pa prav nasprotno stran Primorske v gorenjem Obsočju. Ta prikaz torej ne predočuje kake pokrajinske povezanosti, čeprav bi bilo mogoče pokazati na neko sorodnost med »Rezijanko II« in istrskim obmorskim plesom »Mafrine«, ki ga pa ni v tej zbirki.

Stara polkica iz Babičev pri Marezigah nad Koproj je dvokoračen ples z obrati, katerega variante je mogoče najti tudi drugod po Slovenskem, po hriboviti Istri in soseščini pa se pleše »na poskok«, toda z drobnimi koraki. Seveda je bil ta ples znan že davno pred uporabo imena »polkica«; prav zato je značilno, da ga ljudstvo še vedno imenuje »stara«.

Tudi ples »Dopaš« je znani v številnih inačicah skoro po vsem Slovenskem. Dopaši pomeni isto kot dvokoračni ples (cvajšrit). Ime plesa izhaja le posredno iz ital. »due«, pravzaprav iz stare beneške romanščine, v kateri se je izoblikovalo iz prvotnega »duo«. Pri slovenskih Istranih je znano tudi ime »Cotié«, kar je verjetno nastalo iz izposojenke »Sotiš«. Značilno melodijo te objavljene variante znajo ljudski godci še bolj pestro figurirati. V nasprotju s poskočno »Staro polkico«, pa je za ta ples značilno pozibavanje v bokih.

»Podegajca« iz Cezsoče pri Bovcu je varianta gorenjskega »Mrzulina« in podobnih slovenskih ljudskih plesov. Po živahnosti se razlikuje od umerjenejših istrskih plesov, kar bi bilo treba omeniti bolj določno; tako bi bil razviden tudi problem ritma v tem plesu.

»Ples iz Trente« je zanimiva varianta tako imenovanih »potrkanih plesov«, ki so tako značilni za slovensko alpsko območje in ki jih plešejo v tako številnih variantah. Objavljeni primerki izvajajo dvokoračno, kar je hotela podati stilizacija melodije v triolah. Vendar bi bilo bolje, če bi bila zapisana v 2. ²/₄-skem ali ³/₄-skem dvoternarnem taktu.

Neposredno sosednje območje predočujejo trije primerki »Rezijank« iz Rezije. Razen prve teh melodij, ki jo je zapisal Rihard Orel v Osojanah že leta 1947, sta drugi dve melodiji in vsi trije opisi plesov bili zapisani v letih 1952 in 1955 na Žagi pri Bovcu. Vsi ti trije plesi se izvajajo v dveh nasproti si stoječih vrstah plesalcev in plesalk, ki se mestoma primejo v pare. Rezijanko I plešejo z drobnimi poskočnimi koraki na dvodobno melodijo. Drugi dve Rezijanki II in III pa plešejo na peterodobni melodiji (³/₄-ski in ²/₄-ski takt), ki so za Rezijo zelo značilne in pogostne. Pri tem je ritem plesa dvodoben, kar v objavljenem zapisu »ritma plesa« ni označeno, pač pa je to razvidno iz tabulturnega opisa korakov. Oba ta dva primerka sta še dodatni dokazili za tipično slovensko polimetrično gibno-zvočno razmerje, kot je bilo že dognano (gl. SE X, 1957, 167—198).

Razen omenjenega enega primerka je vse gradivo za to objavo zapisala na terenu avtorica izdaje. Prva dva plesa je zapisala leta 1950 v terenski ekipi Etnografskega muzeja iz Ljubljane v Marezigah, kar bi bilo treba vsekakor omeniti. Ostalo gradivo je zapisala v terenskih ekipah Glasbeno narodopisnega inštituta v gorenjem Obsočju. Objava gradiva je v splošnem natančna in pomeni napredek v delu inštituta, za katerega so bile doslej značilne vse prepogostne kabinetne »rekonstrukcije«. S pričetim izvajanjem obsežnega načrta te izdaje slovenskih ljudskih plesov si je referat za ljudske plesne zadal pomembno, a odgovorno nalogo. Objavljanje plesov ni nekaj ustaljenega in dognanega, zlasti kadar obstaja namera podati ples v splošno razumljivi obliki. To velja tudi za ta primer, ko skuša izdaja sočasno ustreči strokovnjakom kakor tudi amaterskim plesnim skupinam. Zaradi tega obstaja nevarnost mešanja znanstvenih in umetniških intencij. Izdajateljica je skušala z različnimi oblikami objave ponazoriti isti ples na razne načine, da bi čitatelj dobil čim bolj jasno in ustrezno predstavo živega plesa. Zato je posamezni ples podan z melodijo (in tekstom), s terenskim opisom drže in

gibanja plesalcev, z ritmično notacijo plesa, s tabulturno-deskriptivnim plesopisom, s črteži (situacijske skice), s slikami (fotografijami) ter kinetogramom. Dodani so tudi podatki o izvoru in nekatere opombe o biologiji plesa. S tem je bilo zadoščeno osnovnim pogojem, ki jih zahteva objavlanje folklornega gradiva. Pač pa pogršamo podatke o variantah in drugih zapisih iz neposredne sosesčine ter o literaturi, če je objava namenjena komparativnemu študiju, kot je omenjeno uvodoma. Prav tako bi bilo treba dodati zemljevid območja vsaj v skici.

Hkratno objavlanje istega gradiva v različnih oblikah ima svojo prednost glede na različne poglede na predmet. Obstaja pa nevarnost za razne neskladnosti med različnimi oblikami zapisovanja istega pojava. To se je zgodilo v nekaterih primerih tudi v tej publikaciji. Kot primer naj rabi »Podegajga«: v 4. taktu tega plesa je v tabulturnem zapisu predpisan na 2. osminko $\frac{1}{4}$ -ski obrat v levo in na 6. osminko $\frac{1}{4}$ -ski obrat v desno. Za isti 4. takt pa je v kinetogramu predpisan $\frac{1}{4}$ -ski obrat od 1.—4. osminke (časovne enote), medtem ko ni na 6. osminko sploh predpisan nikak obrat. Podobno velja tudi za naslednje takte. V tem primeru je rešitev problema v izračunu obsega obrata.

Vprašanje omenjene skladnosti ali neskladnosti bi bilo mogoče razjasniti s številnimi dobrimi slikami v publikaciji. Toda to ni mogoče, ker ni točno označen ustrezeni trenutek plesa pri posamezni sliki. Tako je skoro pri vseh objavljenih slikah plesov označeno obračanje le na splošno kot »vrtenje, vrtenica itd.«, čeprav to traja včasih celo po več taktov, medtem ko more slika pokazati le določene trenutek. Vendar bi to bilo mogoče v kinetogramu popolnoma natančno, v tabulaturi pa vsaj približno označiti s črtkami kot prerez ustreznega gibnega trenutka.

Nadaljnji problem pomenijo tekstne označbe gibnosti. Obračanje (vrtenica) je bilo obširno obravnavano že drugod (gl. SE XII, 1959, str. 172). Tu bi omenil vsaj vprašanje dolžine korakov (polkorakov), ki dejansko ni povprečno uniformna (>okrog 40 cm<). Dolžina korakov je deloma odvisna od velikosti plesalcev oziroma od časa izvajanja ali pa je značilnost določene vrste plesanja ter more podajati lokalni kolorit oziroma stil nekega folklornega območja itd.

Za razumevanje kinetogramov je v posebni prilogi objavljena razlaga »Kinetografije in njenih znakov«, ki jo je napisal dr. Henrik Neubauer kot skrajšan a pregleden posnetek svojega referata na kongresu folkloristov na Bjelašnici leta 1955 (gl. SE XI, 1958, 230). Ta dodatek je bil nujno potreben in je izredno pomemben. Saj je obravnavana objava ljudskih plesov prva slovenska publikacija, ki uporablja invenciozno kinetografijo ali gibopis, imenovan po začetniku Rudolfru Labanu tudi »labanotacija«. Pomembnost te pisave je v vsestranski uporabnosti za zapisovanje gibov in ni odvisna niti od kakega etničnega niti kakega historičnega stila plesanja.

Končno je treba omeniti tudi »Predgovor«, ki ga je napisal Valens Vodušek, sedanji vodja Glasbeno narodopisnega inštituta. Tu zvemo, da so bile priobčene slike izdelane po plesanju amaterske plesne skupine in da niso originalni posnetki s terena. Praktični razlogi za to dejstvo so razumljivi. Toda opozoriti je treba, da izhaja iz izvajanja folklorno različnih in pogosto izrazno celo diametralno nasprotnih plesov po istih izvajalcih večja ali manjša uniformnost kretenj in gibov zlasti v raznih odtenkih, ki so tako značilni za lokalni kolorit ali stil posameznega folklornega območja. Zato imajo te slike le omejen pomen, ki ga zmanjšuje tudi že omenjena neprecizna označba. Prav tako niso navedeni potrebni podatki o Maroltovem plesopisu (gl. Obzornik III. 1948, str. 306). Mimogrede bodi še pripomnjeno, da ni točna navedba o tečaju za kinetografijo, ki je bil dejansko v letu 1956—1957. Zanj nista dala pobudo ljubljanski in sarajevski inštitut, pač pa udeleženci kongresa folkloristov na Bjelašnici leta 1955, kar je razvidno iz objavljene diskusije (gl. Rad Kongresa folklorista Jugoslavije, Zagreb 1958). Prav tako

ni točno, da je ta »publikacija prva v Jugoslaviji, ki uporablja plesopis tega sistema«. Poleg že omenjenega objavljenega referata dr. H. Neubauerja je pred tem datumom izšla tudi knjiga Ivana Ivančana »Narodni plesovi Hrvatske 1« v Zagrebu leta 1956 (gl. SE XII, 1959, str. 251) s kinetogrami. Te netočnosti ne bi bile omenjene, ako taki pojavi ne bi vnovič po nepotrebnem vzbujali dvoma v avtoritativnost dela ustanove, in bi vse to lahko odpadlo ob objavi rezultatov serioznega in požrtvovalnega dela tov. Marije Suštarjeve.

Radoslav Hrovatin

France Marolt-Marija Suštar, Slovenski ljudski plesi Koroške. (Slovenski ljudski plesi 2.) Izdal in založil Glasbeno narodopisni inštitut v Ljubljani. Ljubljana 1958. 68 str.

Ta izdaja koroških ljudskih plesov deloma uresničuje Maroltov načrt objavljanja ljudskih plesov, istočasno pa nadaljuje lani začeto novo serijo izdaj Glasbeno narodopisnega inštituta v Ljubljani.

Uvodoma opravičuje izdajateljica objavo teh plesov, češ da je gradivo F. Marolta »kljub vsem morebitnim nedostatom« dovolj dragoceno. O dragocenosti seveda ne more biti dvoma. K pomanjkljivostim pa je pripomniti, da je vsako znanstveno delo le etapa v razvoju, ki stremi k napredku, in naravno je, da bodo nasledniki skušali izboljšati delo prednikov. Te misli se bralcu nehote vsiljujejo ob dejstvu, da v metodi objavljanja Maroltovega gradiva ni povsem jasno, kaj je Maroltov avtentični tekst, kaj je prispevek izdajateljice in kaj je dopolnilo »po prikazu domačinke« v primeru objave »Visokega reja«. To se je zgodilo navzlic pripombam k prejšnjim postumnim objavam Maroltovega opusa (gl. SE IX, 1956, 286—292). Tako ni dovolj razumljivo, v kakšno vrsto objav naj bi sodila obravnavana publikacija. Kajti sodobna dialektika stremi po avtentičnosti celo v poljudnih publikacijah. Zaradi tega seveda ni mogoče povsem objektivno in dovolj kritično oceniti tega Maroltovega prispevka etnologiji.

Glede na gornje pripombe je bila objava »Visokega reja« že obdelana drugod (gl. SE XII, 1959, str. 165 s). Prav tako je bila že razčlenjena splošna problematika tega plesa (gl. SE X, 1957, 167—198). Tu bi bilo treba še dodati, da ni bila pri tej objavi melodije dovolj vsestransko upoštevana ritmizacija, kajti v ustreznem tekstu so kar tri variacije v metrični strukturi pesnitev v posameznih kiticah (7878, 7887 in 7877), objavljena melodija pa upošteva le metriko prve kitice.

Svatbeni rejč je ples na melodijo, ki je znana že iz Kuhačeve objave (JSNP št. 1135), kar pa v tej objavi ni navedeno niti v opombi. Prav tako ni navedeno, da je o tem plesu Marolt pisal tudi že v Koroškem zborniku (str. 359). Ples je zanimiv primerek svatskega običaja, znanega skoro po vsem slovenskem alpskem svetu. Toda objavljena oblika plesa je stilizacija, ki ne ustreza povsem ljudskemu smislu za improvizacijo.

»Svatbena polka« ustreza ljudski preprostosti. Varianta melodije je tudi že znana iz Kuhačeve zbirke, prav tako je Marolt tudi že objavil ta ples.

Podobno velja tudi za občini rej »Suà z lúbco na jármak hūdíja.« Objava je posrečena stilizacija alpskega plesa.

Prva melodija pri »Matjaževem rejču« je Maroltov zapis, medtem ko je godčevska varianta povzeta po Kuhačevi objavi. Ritmična struktura plesnih gibov pa ustreza »koreografskemu načrtu«, ki ga je Marolt prvotno pripisal »Visokemu rejču« (Slovenske narodoslovne študije 1, 13), vendar v obratnem redu glede na razlike v melodijski metriki.

»Korošec« je zanimiv primerek tako imenovanih »potrkanih plesov«. Starinska melodija se je v ritmično zamotani strukturi skušala prilagoditi tekstu, ki ima znano metriko »poskočnic« (—232 131). Prav zaradi sukcesivne