

STARE GRAMOFONSKE PLOŠČE KOT ETNOKOREOLOŠKO GRADIVO

REBEKA KUNEJ

Do nedavnega gramofonske plošče z 78 obrati na minuto niso zbujele zanimanja slovenskih folkloristov in praviloma jih pri raziskavah niso uporabljali kot vir. Pri raziskovanju ljudske plesne glasbe so se raziskovalci osredotočali predvsem na lastne terenske raziskave ali na terensko gradivo svojih kolegov, manj pa na druge vire. Namen prispevka je preučiti, ali so stare gramofonske plošče relevanten vir etnokoreološkega raziskovanja slovenskega prostora in zakaj.

Ključne besede: plesna glasba, slovenski ljudski ples, gramofonske plošče, terensko raziskovanje, etnokoreologija.

Until recently, 78 rpm gramophone records did not attract the interest of Slovenian folkdance researchers and were not used as research sources. When studying folkdance music, the researchers mainly focused on their own field sound recordings or similar material from their colleagues, but less on other resources. The aim of this paper is to examine whether the old gramophone records are a relevant resource for ethnochoreological research in Slovenia and why.

Keywords: dance music, Slovenian folk dance, gramophone records, field research, ethnochoreology.

GRAMOFONSKE PLOŠČE IN LJUDSKI PLES

Ko je bil leta 1934 ustanovljen Folklorni inštitut, predhodnik današnjega Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU, in so bili s tem postavljeni institucionalni temelji za raziskovanje slovenske glasbene folklore, je bilo v ustanovni listini med nalogami inštituta med drugim zapisano tudi zvočno snemanje ljudske glasbe in raziskave ljudskih plesov. Vendar sta bili ti nalogi inštituta v polnosti izpolnjeni šele mnogo let pozneje. Je pa bilo že dobri dve desetletji pred ustanovitvijo inštituta moč v Ljubljani kupiti gramofonske plošče, ki me kot etnokoreologinjo, zaposleno na inštitutu 80 let po njegovi ustanovitvi, posebej vznemirjajo in me spodbujajo k novim premislekom o ljudskem plesu na Slovenskem in njegovemu raziskovanju.

Izdaje starih gramofonskih plošč sodijo v čas pred začetki slovenske etnokoreologije. Po mnenju Mirka Ramovša (1995, 1980) je znanstvene temelje etnokoreologije postavil France Marolt, ustanovitelj Folklornega inštituta, z objavo dveh študij: *Tri obredja iz Zilje* (1935) in *Tri obredja iz Bele krajine* (1936). Po doslej znanih podatkih pa so bile prve gramofonske plošče s posnetki melodij ljudskih plesov v izvedbi slovenskih izvajalcev narejene že leta 1908

(Kunej D. 2014b). V naslednjih letih so se jim pridružile še nekatere druge, posnete bodisi doma ali na tujem. Iz tega obdobja imamo na gramofonskih ploščah ujete plesne melodije štajeriša, mrzulina, zibenšrita, mazurke, šuštarške polke, tramplana in še nekaterih drugih ljudskih plesov (prim. GNI DZGP). Ti posnetki ljudskih plesov so bili znanstveno prezrti vse do aplikativnega raziskovalnega projekta *Zvočno gradivo gramofonskih plošč kot vir etnomuzikoloških in folklorističnih raziskav*, ki je potekal v obdobju 2009–2012 (gl. Kunej D. 2014c). Tako postajajo ljudskoplesne viže na gramofonskih ploščah iz prve tretjine 20. stoletja predmet etnomuzikoloških in etnokoreoloških raziskav slovenskih folkloristov šele v 21. stoletju, nekatere med njimi šele sto let po zvočnem zapisu. Članek želi odgovoriti, ali so lahko stare gramofonske plošče relevanten vir etnokoreološkega raziskovanja slovenskega prostora in zakaj.

Digitalna zbirka gramofonskih plošč v arhivu GNI (GNI DZGP), ki je nastala na podlagi omenjenega projekta, jasno kaže, da so bile že pred ustanovitvijo omenjenega inštituta¹ posnete melodije, ki jih lahko uvrstimo v ljudskoplesno dediščino Slovencev. O tem nam govorijo najprej že sami naslovi melodij, nato pa tudi nekateri dosegljivi zvočni posnetki. V razpravi se osredotočam le na tiste gramofonske plošče, ki so nastale pred letom 1934 in so z vidika etnokoreologije posebej pomembne, saj omogočajo nove uvide in dopolnitve k nekdanji podobi ljudskega plesa in pripadajoče glasbe v slovenskem prostoru. Naj izpostavim le nekatere. V sklopu snemanj v Ljubljani leta 1908 so bili narejeni posnetki z naslovi: »Šotiš«, »Marzolin«, »Špic polka« in »Domači traplan« (Največja tvrdba ... 1908). Slovenska kmečka godba je aprila 1910 v Ljubljani poleg drugega posnela tudi melodijo mazurke (»Pastirska, mazurka«) in mrzulina (»Marzolin«) (gl. Kunej D. 2012). Poleg posnetkov, nastalih na slovenskih tleh, so bili nekateri slovenski izvajalci posneti v ZDA, njihov repertoar pa je vključeval tudi ljudskoplesne melodije. Brata Simončič sta v Clevelandu leta 1925 posnela med drugim skladbo z naslovi: »Ainc polka«, »Špic polka«, »Pok sotiš« in »Štajeriš«. Hoyer trio je poleg ostalih, tudi nekaterih lastnih avtorskih skladb leta 1926 in 1927 v New Yorku oziroma Chicagu posnel še skladbe z naslovi: »Mazulinka«, »Pošter tanc«, »Stari sotiš«, »Treplan – za ples«, v solo izvedbi harmonike pa je njihov vodja Matt Hoyer leta 1926 v New Yorku posnel »Šuster polko« in »Zibenšrit«. V Chicagu je letu 1927 Račič-Foysova godba posnela skladbo z naslovi »Nagajivka-mazurka« in »Coklarji Šamarjanka«, Štrukelj trio pa »Ober štajeriš« in »Slovenski poskočni-čotiš« (GNI DZGP).

Čeprav so bili izvajalci Slovenci in so na gramofonske plošče ujete viže, ki so sodile v zakladnico slovenskega ljudskega izročila, pa je bilo tako snemanje kot načelna odločitev, da se snema slovenske izvajalce, v rokah tujcev, ki so prepoznali potrebo tržišča tudi po tovrstnih zvočnih posnetkih.

¹ Članek posvečam 80-letnici Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU, zato sem se v prispevku časovno omejila na gramofonske plošče, ki so nastale pred letom 1934.

LJUDSKI PLES NA PERIFERIJI

Slovenski etnokoreolog Mirko Ramovš je s terminom *ljudski ples* opredelil plese,

ki so za določeno obdobje značilni za najširše plasti ljudstva. Izvirajo iz izročila, ki je lahko podedovano iz davnine in ga časovno ni mogoče natančno opredeliti, ali pa so bili zavestno prevzeti od drugod v nekem času in so se potem priložnostno širili naprej ter se v nekem okolju spreminjali in prilagajali gibnosti prevzemnika. (Ramovš 1992: 7)

V nadaljevanju je opredelitev skrčil na tiste plese ali plesno izročilo, ki ga je oblikovalo kmečko prebivalstvo na slovenskem etničnem ozemlju vse do let pred drugo svetovno vojno, s čimer se je raziskovalni interes omejil tako v družbenem kot tudi časovnem oziru.

Ramovš je v eni svojih kasnejših definicij ljudske plese opredelil kot družabne plese podeželja, ob tem pa dodal, da so nekatere od njih plesali tudi v mestu (2005: 89). Pri etnokoreološkem raziskovanju je bila torej pozornost usmerjena na prebivalce kmečkega podeželja in manj na druge skupine prebivalcev, in to z utemeljitvijo, da je bila večina slovenskega prebivalstva do druge svetovne vojne kmečkega stanu. A Ramovš priznava, da je deloma vzrok tudi enostranska usmerjenost raziskovalcev (1992: 7). Podoba plesnega izročila na Slovenskem in vedenje o teh plesih temelji predvsem na terenskih raziskavah peščice slovenskih etnokoreologov, ki so bile izvedene praviloma po letu 1945, in na tej podlagi se je ustvarila podoba o ljudskem plesu s konca 19. in iz prve polovice 20. stoletja. V ospredju raziskav je bila predvsem koreološka podoba (tekst), manj pa pripadajoča glasba ter okoliščine plesa in plesanja (kontekst).

Čeprav so bile muzikološke in koreološke raziskave del raziskovalnih nalog slovenske folkloristike že od institucionalnega začetka leta 1934, pa do večje sinergije med preučevanjem ljudskega plesa in ljudske glasbe oziroma ljudske inštrumentalne glasbe ni prišlo. Vzrok je verjetno tudi ta, da je bila pozornost raziskovalcev pretežno usmerjena na ljudsko pesem. To dobro ponazarja tudi mnenje Valensa Voduška, da je glavna moč ljudske glasbe:

zaobsežena v pesemski umetnosti, ker zajema najširši krog aktivnih udeležencev in je zato tudi najbogatejša po številu proizvodov. [...] Instrumentalna glasba, t. j. igranje na raznih glasbilih, zahteva izrazitejšo glasbeno nadarjenost in je zato omejena na razmerno majhno število godcev. (Vodušek 1980: 40–41)

Tako se še zdaj raziskovanje ljudske glasbe večkrat močneje povezuje z raziskovanjem ljudske pesmi (gl. Pisk 2013), bistveno manj pa v povezavi s plesom. In tudi v preteklosti sta bila dva večkrat »periferna« predmeta folkloristike, ples in inštrumentalna glasba, le redko postavljena v skupni raziskovalni fokus. Etnokoreologe je praviloma zanimal le ples, etnomuzikologe pa le glasba. Slednji so se ukvarjali predvsem z ljudskimi pesmimi in njihovo glasbeno podobo, za inštrumentalno glasbo, ki je bila v slovenskem prostoru (v času, ki ga zajema definicija ljudskega plesa) prvenstveno namenjena plesu in se je ob tem le v redkih izjemah pelo, pa je zmanjkovalo interesa. Etnokoreologi pa so svoje znanstvene izzive videli predvsem v oblikovni podobi ljudskega plesa in menili, da sta melodija in inštrumentalna spremljava »sestavna dela plesa, vendar sega njuno preučevanje že bolj na področje etnomuzikologije«

(Ramovš 1980: 91). Ena redkih izjem je Marjeta Tekavec, ki je v magistrski nalogi (Tekavec 1999) raziskovala vplive godčevstva na slovensko plesno izročilo in se pri tem opirala na preverjene vire in arhivsko gradivo inštituta.

Slovenski etnokoreologi in etnomuzikologi so tako navadno ostajali vsak na svoji gredici skupnega vrta folkloristike, če že, pa so se oboji raje ozirali na veliko večjo (in starejšo) gredico, kjer se vseskozi bohota ljudska pesem. Vendar so bili pozivi in poskusi obravnavanja plesa in glasbe kot ubrane celote v slovenski etnokoreologiji vseskozi prisotni (prim. Hrovatin 1959; Ramovš 1991; Tekavec 1999, 2000).

NALOGA ETNOKOREOLOGIJE: ZBIRANJE IN PREBIRANJE GRADIVA

»Možnost razpravljanja o ljudskih plesih je v veliki meri odvisna od količine in kakovosti zbranega gradiva« (Hrovatin 1950–1951: 276). S temi besedami se začenja članek »O slovenskem ljudskem plesu«, ki dobro ponazarja usmeritev etnokoreologije v 20. stoletju. Avtor v nadaljevanju navaja sredstva oziroma načine zapisovanja plesa: upodobitve, skice, literarne in strokovne popise, glasbene zapise, fotografije, plesopise in zvočne filme, uvodno misel pa zaključuje s spoznanjem: »Gradivo o slovenskih ljudskih plesih nam seveda doslej nudi malo tako idealno kombiniranih zabeležb. Vendar pa se podatki o slovenskem ljudskem plesu polagoma množijo« (prav tam).

Ob predpostavki, da etnokoreologija izhaja iz etnologije, je razumljivo, da etnokoreološko raziskovanje temelji na terenskem delu: »Osnova vsakega preučevanja je gradivo, zato je ena prvih nalog etnokoreologije, da ga zbira med ljudmi na terenu in v arhivskih pisanih in likovnih virih« (Ramovš 1980: 83). Ker je bil ples obravnavan predvsem s koreografsko oblikovnega vidika in v luči zgodovinskega razvoja, je bilo terensko delo etnokoreologov v 20. stoletju usmerjeno na zbiranje gradiva, značilnega za preteklost, redkeje pa na opazovanje plesne realnosti danega trenutka in zbiranje gradiva oziroma dokumentiranje sodobnih plesnih oblik ali dogodkov, in sicer zaradi tega, ker je:

ljudski ples, kot smo ga opredelili, zamiral, živel le v nekaterih okoljih ob redkih priložnostih ali sploh obstajal le še v spominu starejših. Posledica tega dejstva je bila, da večine plesov skoraj ni bilo mogoče zapisati po neposredni izvedbi na plesnih zabavah, ampak le po izvedbi ne več mladih informatorjev, pogosto celo le še po opisu. Za pravo podobo plesa v posameznem obdobju so pomembne okoliščine, v katerih se je ples odvijal. Tudi te je bilo za pretekla obdobja mogoče raziskati večinoma le po pripovedovanju informatorjev, zlasti okoliščine, ki so bile povezane s šegami ali skupnimi deli, ki jih po večini slovenskega ozemlja že dolgo ne opravljajo več. (Ramovš 1995: 7)

Zanimivo je, da se med »etnokoreološkimi viri« poleg izsledkov terenskega raziskovanja pojavlja še arhivsko gradivo – pisno in likovno, ne pa tudi zvočno, filmsko in avdiovizualno – bodisi neraziskovalnih ustanov bodisi zasebne narave. Res je, da je tovrstno gradivo praviloma

omejeno na 20. stoletje, ko je ljudski ples (kot ga je opredelila slovenska etnokoreologija) že začel zamirati.

Pravzaprav lahko govorimo o prezrtju celotnega spektra avdio in vizualnega gradiva, ki ni nastalo zaradi raziskovanja ljudskega plesa, čeprav ga dokumentira. Kot najstarejše posneto slovensko etnokoreološko gradivo niso prezrte le gramofonske plošče, temveč tudi filmi. V etnokoreoloških razpravah zelo redko zasledimo sklicevanje na gibljive slike različnih amaterjev. Če se zdi tisto filmsko gradivo, ki je nastajalo od šestdesetih let 20. stoletja dalje, za etnokoreološko raziskovanje premlado, pa je drugače s še starejšimi oziroma prvimi amaterskimi filmskimi posnetki ljudskega plesa, ki so še nemi. Dozdaj najstarejši znani posnetki slovenskega ljudskega plesa so nastali leta 1933, ko so belokranjsko plesno izročilo posneli Božidar Jakac, Ivan Noč in Metod Badjura (gl. Kunej R. 2004: 187). Božidar Jakac je v svoje filme o Beli krajini vključil tudi kadre belokranjskih ljudskih plesov (gl. Kunej R. 2004: 189), leta 1939 pa je posnel folklorni festival v Mariboru (gl. Hrovatin 1940). Vse to filmsko gradivo je kljub povednosti in dokumentarni vrednosti neupoštevano, a relevanten vir etnokoreološkega raziskovanja. In podobno predstavljajo prezrti etnokoreološki viri tudi stare gramofonske plošče, ki so nastale povsem z drugimi, neraziskovalnimi nameni – v prvi vrsti zaradi ustvarjanja dobička. Vprašanje pa je, ali je bila komercialna naravnost tudi razlog – seveda ne edini – da se to gradivo pri etnokoreološkem raziskovanju ni upoštevalo.

ZBIRKA GRAMOFONSKIH PLOŠČ S SLOVENSKIM GRADIVOM

Stare gramofonske plošče (v splošnem, ne le tiste z gradivom, ki se navezuje na ljudski ples) so danes sorazmerno težko dostopne, saj so začele izhajati v času, ko na Slovenskem še ni bil uveljavljen obvezni izvod zvočnih publikacij, kot ga poznamo danes, poleg tega pa so jih praviloma izdajali v različnih evropskih in ameriških krajih, pri nas so jih le tržili. Zato se stare gramofonske plošče s slovenskim gradivom doslej niso sistematično zbirale, je pa v zadnjem času zaznati večjo težnjo po zbiranju tudi tovrstnega zgodovinskega zvočnega gradiva in pripadajočih podatkov.

Z današnjega gledišča sta dve težavi pri dosegljivosti gradiva na gramofonskih ploščah z 78 o/min. Prva je povezana s fizičnim obstojem nosilcev zvoka oziroma z njihovo razpršenostjo. Čeprav imamo podatke (npr. iz prodajnih katalogov) o gramofonski plošči, ki je bila posneta pred sto leti, ni nujno, da ta plošča sploh še obstaja. In če plošča obstaja, se pojavi vprašanje, kje je hranjena. V Sloveniji namreč ni ustanove, ki bi imela v celoti zbrano našo tovrstno kulturno dediščino. Tako so stare gramofonske plošče bolj ali manj po spletu naključij pristale v nekaterih naših ustanovah, so pa kdaj hranjeni tudi le presnetki teh plošč. Seznam ustanov je sorazmerno obširen: Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani, Slovenski etnografski muzej, Tehniški muzej Slovenije in še nekateri drugi pokrajinski muzeji, arhiv Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU, arhiv Radia Slovenija itd. Podobno kot ni popolnega pregleda nad slovenskimi ustanovami, ki hranijo tovrstno gradivo, je še manj znano,

koliko tovrstnih plošč imajo različni domači in tuji zbiratelji. Verjetno je največja zbirka starih gramofonskih plošč slovenskih izvajalcev v ZDA – pri naših zdomcih. Ameriški Slovenci (npr. Joseph (Joe) Valenčič, Charles F. Debevec, Richard A. Terselic idr.) so pravzaprav tisti, ki so veliko pripomogli k nastanku Digitalne zbirke gramofonskih plošč na GNI in k ozaveščanju o vsebini in pomenu starih gramofonskih plošč za slovensko kulturo.

Gramofonske plošče so bile pred drugo svetovno vojno na Slovenskem predvsem tržno blago, »tuj« produkt, ki so ga izdelovali v večjih središčih Evrope in Amerike, kjer so oblikovali tudi tržne strategije in določali naklade posamezne plošče. Kakšne so bile naklade v primeru slovenskih izvajalcev v tem obdobju, ne vemo. Za primerjavo lahko navedemo, da je v Skandinaviji v letih pred prvo svetovno vojno le malo plošč doseglo število 1000, povprečna naklada pa je bila 500 plošč (Gronow in Englund 2007: 300). A lahko sklepamo: večja, kot je bila naklada oziroma prodaja plošč, večja je verjetnost, da še kje obstaja kakšen primerek.

Znano je, da so ponekod na gramofonske plošče posneli tudi staro ali nenavadno glasbeno tradicijo, kot so na primer posnetki s *handarger* violino (norvešč. *hardingfele*) na Norveškem in z nikelharfo (angl. *nyckelharpa*) na Švedskem. Plošče s to glasbo so danes izjemno redke, kar posledično pomeni slabo prodajo v preteklosti oziroma v aktualni dobi gramofonskih plošč (Gronow in Englund 2007: 293). Zato posnetih melodij ljudskih plesov slovenskih izvajalcev ne moremo imeti za nekaj, kar je že v času snemanja veljalo za izginjajočo/preteklo glasbeno tradicijo, saj številni izvodi nosilcev s to vsebino govorijo prej o nasprotnem. Zdi se, da so bile te plesne viže poslušalcem gramofonskih plošč blizu in so jih radi kupovali. Med ohranjenimi gramofonskimi ploščami iz tega obdobja je zato razmeroma veliko takšnih s posnetki slovenskih ljudskih plesov.

Pravzaprav imamo etnomuzikologi in etnokoreologi srečo, da nas zanima zvočno gradivo oziroma glasba, ki je bila priljubljena v širšem krogu ljudi, zato je bilo gramofonskih plošč s to vsebino verjetno prodanih več in zato so se tudi v večjem številu ohranile. Za primerjavo: imamo podatke in časopisne oglase za plošče, ki jih je leta 1908 posnel Zbor stolne cerkve v Ljubljani, nimamo pa fizičnih nosilcev – gramofonskih plošč oziroma njihovih posnetkov. Istega leta je bila v Ljubljani posneta tudi Kmečka godba, od katere je ohranjenih kar nekaj posnetkov; res da nekaj tudi po zaslugi ponatisa v ZDA (več Kunej D. 2012). Fizični obstoj nosilca zvoka v primeru raziskovanja ljudske plesne glasbe torej ne pomeni ovire za vključevanje zvočnega gradiva gramofonskih plošč v etnomuzikološke in etnokoreološke razprave.

Drugo težavo pa v zvezi s starimi gramofonskimi ploščami predstavlja ustrezna predvajalna oprema. Ob razvoju digitalizacije in naprednih tehnologij je ta težava danes bistveno lažje premostljiva kot v sedemdesetih letih 20. stoletja. Razlog, da se gramofonske plošče doslej v znanstvenem diskurzu etnomuzikologov in etnokoreologov niso upoštevale kot relevanten zvočni vir, je bil v preteklosti vsaj deloma tudi tehnične narave, današnja digitalna tehnologija pa omogoča ustvarjati skupni virtualni arhiv pretekle zvočnosti, kjer je zgodovinski fizični nosilec zvoka pomemben le v trenutku transformiranja analognega v digitalni zvočni zapis. In tako je v sodobnosti prav digitalna zbirka posnetkov, ki je v svojem bistvu nematerializirana, postala ključna za dostopnost do zvočnega gradiva na zastarelih fizičnih zvočnih nosilcih.

Stare gramofonske plošče, ki so tako ali drugače vezane na slovenski prostor, so z današnjega zornega kota pomembna zbirka zvočnosti zaradi svoje zgodovinske vrednosti in jih lahko upravičeno uvrščamo med zelo pomembno slovensko kulturno dediščino. Ne glede na glasbene žanre, ki jih prezentirajo, pričajo o estetiki in zvočnosti preteklega obdobja. Ta je še toliko pomembnejša, saj je glasba fenomen, ki je tudi doživljajski, težko opisljiv in neubedljiv. Čeprav sodijo gramofonske plošče v sfero komercialnega, na njih posneto gradivo odstira del glasbenega okusa časa. Ne le zaradi etnično opredeljenega dela zbirke (angl. *ethnic music*), temveč zaradi celotne zvočnosti in glasbenega okusa, ki nam ga posreduje, je zbirka zanimiva za vse znanstvene discipline, ki se ukvarjajo s preučevanjem glasbe v historični perspektivi (muzikologija, etnologija, antropologija).

Stare gramofonske plošče nam omogočajo vstop v glasbeno izkušnjo preteklosti oziroma v metodološki princip *getting into the groove*, kot ga je opredelil muzikolog Steven Feld (Feld 1988). V primeru ljudske inštrumentalne glasbe pred drugo svetovno vojno predstavljajo posnetki na gramofonskih ploščah danes pomembno vez z živo izkušnjo preteklosti in na neki način omogočajo pogled od znotraj. Seveda se moramo pri tem zavedati tako tehnoloških kot tudi drugih družbeno-ekonomskih okoliščin, ki so sooblikovale posnetke.

GRAMOFONSKE PLOŠČE IN SLOVENSKA FOLKLORISTIKA

Prizadevanja nekaterih raziskovalcev v zadnjem desetletju so opozorila na dozdej prezrtogradivo starih gramofonskih plošč, ki je v veliki meri nastajalo med slovenskimi izseljenci v Ameriki, nekaj pa tudi na slovenskih tleh ali drugod v Evropi (npr. Berlin, Dunaj, Zagreb). To gradivo lahko odpre nove poglede na ljudski ples ali potrdi stara dognanja o njem, predvsem pa se s predvajanjem teh plošč odstira zvočnost tudi ljudske plesne glasbe za obdobje, v katerem so bile posnete in za katero drugih posnetkov Slovenci ne premoremo.

V povezanosti gramofonskih plošč s komercialnim in popularnim ter z množično kulturo je verjetno glavni vzrok, da v preteklih etnokoreoloških in etnomuzikoloških raziskavah niso bile upoštevane niti kot vir niti kot primerjalno gradivo. Poleg tega so bile nekatere plošče posnete med izseljenci v Ameriki, kar je pri poslušalcih kot tudi raziskovalcih lahko vzbujalo dodatni odklonilni odnos do posnetega zvočnega gradiva. Negativni odnos do zvočnih posnetkov, nastalih v Ameriki, je razviden iz polemike anonimnega avtorja o slovenski glasbi na radiu, ki je bila leta 1933 objavljena na prvi strani ljubljanskega tednika za radiofonijo: »Petje za gramofon ne sme več biti samo fleten zaslužek za nekatere, ki jih doma komaj poznamo. Slovenske plošče morajo ohraniti poznim rodovom in oznanjati najširšemu krogu tujcev lepoto naše pesmi v izvedbi naših najboljših« (Radio Ljubljana 1933: 193).

Pisec meni, da je problem slovenske glasbe na radiu povezan z vprašanjem slovenskih plošč; leta 1933 na Slovenskem namreč še ni bilo domače produkcije plošč, zato je bil program radia, tako kot drugod, pomembno vezan na predvajanje tujih gramofonskih plošč. Statistika za leto 1932 je zgovorna: na Radiu Ljubljana je bilo oddajanih 457 ur reproducirane glasbe

oziroma predvajanja plošč, izvornih koncertov (izvedb v živo v studiu) pa približno pol manj, 221 ur. V prispevku je še polemično zapisano: »In tako pride na plošče to, kar je za tujo družbo najcenejše in kar potem najlaže 'gre'. Da pa prvovrstne stvari niso poceni in da 'gredo' raje slabe stvari ('kič') kot pa dobre, je tudi jasno« (Radio Ljubljana 1933: 193). In nadaljuje:

ljudje se pri nas razburjajo nad petjem Udovičeve in Lovšetove, zabavajo nad Danilom Bučarjem, se zgražajo nad mrcvarjenjem slovenske izgovarjave pri kvartetu Lisinskega in se hudujejo nad neštetiimi drugimi takimi primeri. Ogromna množica drugih vse to uživa. Vsi skupaj pa to poslušajo teden za tednom, mesec za mescem (Radio Ljubljana 1933: 193).

Čeprav ostaja pisec kritike neznan, bi po mojem mnenju to lahko zapisal France Marolt, še posebno ob upoštevanju dveh dejstev. Prvič, da je Marolt v svojih prizadevanjih ljudsko glasbo večkrat celo popravljal, in drugič, da je v naslednjih letih postal sodelavec Radia Ljubljana. Leta 1936 je Marolt namreč začel s serijo oddaj z naslovom *Slovenska narodna pesem* na Radiu Ljubljana (Kunej D. 1998: 180). V svoja radijska predavanja je vključeval tudi zvočne primere značilnih ljudskih pesmi, večkrat kar v svojih priredbah in pod svojo taktirko, ki so jih na radiu predhodno posneli na gramofonske plošče, t. i. *folije* (angl. *direct cut records*). Tako je od leta 1936 dalje nastajala manjša zbirka gramofonskih plošč (hranjena v Zvočnem arhivu GNI), ki so reprezentirale slovensko ljudsko glasbo, čeprav je bila v večini primerov to že »nadgradnja« ljudskega.

Torej je ustanovitelj inštituta France Marolt pri svojem aplikativnem etnomuzikološkem udejstvovanju (pri predstavitvi ljudske vokalne glasbe) uporabljal gramofonske plošče, vendar na drugačen način in z drugačnim namenom. In čeprav je Marolt uporabljal tovrstne zvočne nosilce, pa tako zanj kot za njegove inštitutske kolege in raziskovalne naslednike komercialne gramofonske plošče in njihova vsebina vse do danes niso predstavljale relevantnega vira za preučevanje ljudske glasbene dediščine.

TEHNIČNI NAPREDEK. PREDNOST IN OVIRA

Pomemben napredek v raziskovanju slovenske glasbene folklore (in s tem tudi etnokoreologije) se pojavi po drugi svetovni vojni, ko se je inštitut kadrovsko okrepil² in tudi pridobil potrebno tehnično opremo, s katero je bilo končno mogoče na terenu ujeti zvočnost slovenske ljudske plesne glasbe. Leta 1954 je Glasbenonarodopisni inštitut namreč pridobil študijski magnetofon Grunding TK9 Reporter in terenski baterijski magnetofon Magnemite Portable, model 610C

² Druga svetovna vojna je bila prelomna tudi za slovensko etnokoreologijo. Leta 1941 je z Glasbenonarodopisnim inštitutom začela sodelovati Marija Šuštar, ki se je sprva posvečala urejanju inštitutskega arhivskega gradiva, po vojni pa raziskavam ljudskega plesa (Kumer 1984). Z njenim prihodom na inštitut je dejansko zaživel oddelek za ljudske ples, ki se danes imenuje etnokoreološki oddelek. Poleg Marije Šuštar je močan pečat etnokoreološkemu delu inštituta pustil še Mirko Ramovš, ki je po upokojitvi M. Šuštar leta 1966 nadaljeval njeno delo in ga upravičeno štejemo za najvplivnejšega slovenskega etnokoreologa v 20. stoletju.

in tako so v začetku leta 1955 nastali prvi inštitutski terenski posnetki ljudske glasbe (Kunej D. 1998, 1999). Z nakupom magnetofonov so bili izpolnjeni tehnični pogoji za terenska snemanja ljudske plesne glasbe tudi v institucionalnih raziskovalnih okvirih, in s tem je bilo, kot piše Valens Vodušek, »pri nas po dolgi vmesni 40-letni pavzi nujno na novo začeti s terensko raziskavo in dokumentacijo gradiva« (Vodušek 1980: 42).

Do nedavnega je veljalo, da so najstarejši zvočni primeri slovenske ljudske plesne glasbe povezani z nakupom magnetofonov in terenskim snemanjem sodelavcev inštituta. Šele konec 20. stoletja je bilo ponovno ozaveščeno, da so potekala etnomuzikološka terenska zvočna snemanja pri nas že pred prvo svetovno vojno: pogosteje se je izpostavljalo terensko snemanje Jura Adlešiča, redkeje pa snemanja tujih raziskovalcev – Madžara Béla Vikárja in Rusinje Jevgenije E. Linjove. Velja omeniti raziskovalna prizadevanja Julijana Strajnarja (1989) in Draga Kuneja (2004/2005, 2005, 2006, 2008, 2009, 2010). Ta pomembni prispevek k raziskovanju slovenske ljudske glasbe je z etnokoreološkega vidika sorazmerno skromen, saj med njimi ni zvočnih virov, ki bi bili neposredno vezani na ples. Med danes dosegljivimi zgodnjimi zvočnimi terenskimi posnetki je v povezavi z raziskavo plesne kulture na Slovenskem zanimiv le posnetek³ pesmi »Marko skače«, ki je bila nekdaj po svoji funkciji plesna. Glede na popise gradiva B. Vikárja, J. E. Linjove in J. Adlešiča se je še nekaj posnetkov navezovalo na ples, a kot je skupno vsem posnetkom slovenskega glasbenega izročila na voščenih valjih, gre za posnetke vokalne glasbe in ne inštrumentalne.

Če se omejimo na terenske posnetke raziskovalcev, potem je trditev, da je bila zvočnost ljudskoplesnega repertoarja ujeta na zvočne nosilce šele po letu 1955, pravilna. Predvsem so na terenu ljudskoplesne melodije snemali etnomuzikologi in etnokoreologi. Okoliščine snemanja plesnih melodij so bile največkrat zelo podobne kot pri raziskovanju ljudskega plesa; melodije praviloma niso bile posnete v funkciji, na plesnih zabavah, ampak so jih godci večinoma zaigrali na željo raziskovalcev. Pomanjkljivosti posnetega gradiva so se zavedali tudi raziskovalci:

Zanimivo je, da plesne 'viže', ki so jih godci odigrali ob snemanju pred mikrofonom, torej brez plesalcev, skoraj nikoli niso bile zaigrane v pravem plesnem tempu prav zaradi tega, ker godec ni igral za ples. Zato so pogosto ritmično labilne. Godci so ob snemanju večkrat poudarili, da jih odsotnost plesalcev moti. (Ramovš 1991: 100)

V petdesetih letih 20. stoletja je Radoslav Hrovatin opozoril, da je koreološko gradivo sodobno, saj »izhaja večinoma šele iz zadnjega časa. Zato bomo v vseh opisanih pojavih gibnosti mogli opazovati predvsem v novejšem času preoblikovane primere, a v njih posamezne prvine, ki imajo svoj pradavni izvor« (Hrovatin 1950–1951: 280). Hrovatinovo opozorilo lahko razširimo tudi na plesne melodije, kajti godci so jih v času snemanja le redko igrali resnično za ples oziroma se je ob njih redko plesalo. Vzrok je bil v tem, da so bili godci v času terenskega snemanja že starejši in niso več igrali na plesnih zabavah ali pa udeleženci plesnih

³ Posnetek je naredil madžarski raziskovalec Béla Vikár v Tišini v Prekmurju domnevno že leta 1898 (Kunej D. 2008: 73); 26 sekund dolg presnetek enoglasno zapete pesmi je bil objavljen na zgoščenci *Odmev prvih zapisov* (Klobčar idr. 2004, št. 1).

zabav od njih niso več zahtevali teh plesnih melodij. Tako so znani podatki, da se je štajeriš kot eden izmed najpogostejših in priljubljenih slovenskih ljudskih plesov v drugi polovici 20. stoletja le še redko izvajal. Pri tem je bil največkrat zaigran in posledično zaplesan na ohcetih, večkrat na željo starejših (Kunej R. 2012: 139).

Čeprav predstavljajo terenski posnetki ljudske plesne glasbe v inštitutskem arhivu neprecenljivo dediščino, večkrat niso povsem zanesljiv in zadovoljiv vir pri raziskovanju ljudske plesne glasbe oziroma ljudskega plesa. Melodična linija verjetno ni vprašljiva, potreben pa je premislek in določen dvom o »karakterju« zaigrane melodije in tempu izvedbe posnetih ljudskoplesnih melodij; to velja predvsem za primere, ko posnetki niso nastali z dokumentarnim snemanjem, temveč je bila uporabljena eksplorativna metoda, ki je v drugi polovici 20. stoletja, ko je nastajal zvočni arhiv Glasbenonarodopisnega inštituta, močno prevladovala. In prav zato lahko nekatere posnetke na starih gramofonskih ploščah na časovni premici uvrstimo bližje preučevanemu pojavu (fenomenu ljudskega plesa) kot pa terenska zvočna snemanja raziskovalcev – folkloristov.

V podkrepitev zgornje trditve navajam dva zvočna zapisa plesne melodije zibenšrita iz Sodražice (gl. Kunej R. 2013). Prva melodija plesa je bila posneta v ZDA leta 1926, druga pa leta 1965 v Sloveniji. Plesni viži sta zaigrala dva različna godca, a sta bila njuna rojstna kraja med seboj oddaljena le sedem kilometrov in tudi čas njunega rojstva se je skoraj ujema (1891, 1892). Ob tem se lahko upravičeno sprašujemo, kateri posnetek je z vidika etnomuzikologije/etnokoreologije bolj relevanten: posnetek izvedbe, ki je nastala v komercialne namene, a jo je zaigral mlad godec na višku svojega glasbenega ustvarjanja, ali posnetek, ki je bil namenjen dokumentiranju (pol)pretekle plesno-inštrumentalne prakse in je nastal 39 let pozneje, zaigral pa ga je takrat 73-letni godec.

Slovenski raziskovalci, ki so preučevali ljudsko inštrumentalno plesno glasbo, so se pri svojem delu osredotočali predvsem na lastno terensko delo in zvočno snemanje ter na terensko delo svojih raziskovalnih kolegov. Kot primerjalno gradivo so v študije inštrumentalne glasbe vključevali različno pisno in slikovno gradivo, ne pa tudi zvočnega, ki bi ga lahko opredelili s pojmom množična kultura in komercialna glasbena produkcija. Tega niso vključili niti kot primerjalno gradivo, čeprav nekateri posnetki na gramofonskih ploščah sodijo v isti časovni okvir. Celotno več, nekateri posnetki na starih gramofonskih ploščah so lahko v smislu žanrske opredelitve glasbe celo bližje ljudski kot pa kakšni drugi glasbeni zvrsti, na primer popularni glasbi, ki se je izoblikovala tudi zaradi novih tehničnih načinov posredovanja glasbe, kamor nedvomno sodijo gramofonske plošče.

PLES OB GRAMOFONU

Ljudsko izročilo se v največji meri prenaša z neposredno komunikacijo, s t. i. ustnim prenosom. Seveda pa obstajajo izjeme (prim. Klobčar 2012). Ali lahko za eno takšnih izjem štejemo tudi gramofonske plošče? Čeprav se je ljudski ples nekoč izvajal ob živi glasbeni spremljavi, je upravičeno domnevati, da so Slovenci plesali ljudske plesne tudi ob zvokih iz gramofona.

Iz dosegljivega kataloga Centrale za splošno gramofonijo »Gramofon« A. Rasberger iz leta 1930 je razvidno, da je trgovec A. Rasberger, ki je imel poslovalnico v palači Pokojninskega zavoda na Miklošičevi ulici v Ljubljani, prodajal gramofonske plošče vsaj 12 različnih podjetij oziroma vsaj 16 različnih label oziroma blagovnih znamk (Seznam ... 1930). Plošče so v katalogu razdeljene na naslednje sklope: *slovenski posnetki*, *hrvatski in srbski posnetki*, *ruski posnetki*, *češki posnetki*, *pevci in pevke*, *orkestralni posnetki*, *instrumentalni posnetki*, *umetno žvižganje z orkestrom*, *šramel-godba*, *božične pesmi z orkestrom*, *humoristični posnetki*, *pikantno, plesna godba*, *koračnice*, *drama*, *razni naravni posnetki*. Katalog vsebuje 1487 naslovov plošč in v razdelek *slovenski posnetki* je uvrščenih 107 naslovov: poleg ljudske plesne glasbe so še različni vokalni posnetki (npr. solistični, dueti, kvarteti, pevski zbori), igrani zabavni posnetki in humoristični prizori, orkestralni posnetki in solistične instrumentalne izvedbe. Navedenih pa je tudi nekaj plošč s posnetki tujih izvajalcev, ki so jih tržili na slovenskem tržišču in so napisane na gramofonski plošči zato priredili za slovensko govoreče kupce,⁴ npr. »Spomin na Gypsy-Valček« / »Madjarska roža-Valček«; »To me veseli-Zdravica« / »Još Hrvatska ni propala«; »Žegnanje« / »Solnograški odmevi«.

Za preučevanje splošne plesne kulture na Slovenskem je zanimiv razdelek XIV – *plesna godba*, kjer so predstavljene gramofonske plošče različnih tujih izvajalcev, naslovi pa so praviloma v nemškem ali angleškem jeziku. Razdelek ima dva podrazdelka: a) *moderne plesi* in b) *običajni plesi*. V prvem so plošče razvrščene v štiri skupine: i) *foxtrot*, ii) *tango*, iii) *angleški valček (waltz)*, *slow-fox*, *blues*, *boston*, *jale idr.*, iv) *najnovejši plesi*. Med slednje so uvrščeni plesi *pasodoble*, *fox-anglais*, *quickstep*. V razdelku *običajni plesi* so plošče razdeljene v pet skupin: i) *valček*, ii) *polka*, *mazurka*, *čardaš* itd., iii) *četvorka*, iv) *češka beseda*, v) *kolo*. Pri zadnjih dveh skupinah ni seznama plošč, temveč je navedeno, da jih najdemo v razdelku *češki posnetki* oziroma *hrvatski in srbski posnetki*. V katalogu, ki zajema 1487 različnih plošč, je delež slovenskih posnetkov (ne glede na zvrst) 7 %, delež plošč s plesno glasbo tujih izvajalcev pa je v katalogu mnogo večji, kar 22 %. Takšna je bila ponudba trgovca, kaj pa se je resnično prodajalo, v kakšnih nakladah in kdo je bil kupec, zaenkrat ni znano. Sploh pa so katalogi in prodajno gradivo ter strategije trgovcev obširna tema, vredna posebne obravnave, zato naj se na tem mestu zadovoljim le s trditvijo anonimnega pisca s Štajerskega: »Poprašajte pri trgovcih, ki prodajajo gramofonske plošče, a boste uvideli, da še vedno gre najbolj narodno blago v denar, izvzemši mestno ... mladino.« (I. V. 1930: 1).

Rasbergerjev katalog (Gramofon 1930a) z dosegljivima dodatkom (Gramofon 1930b; Gramofon 1930c) ponuja 2349 različnih plošč, a ker je imel A. Rasberger v svojih katalogih lastno oštevilčenje, ki se je v dosegljivem gradivu začelo z zaporedno številko 501, je upravičeno sklepati, da je trgovec ponujal še dodatnih 500 naslovov – najverjetneje še v enem katalogu. Z upoštevanjem tudi teh »nedosegljivih« naslovov se je trgovčeva ponudba v začetku tridesetih let

⁴ Podobne zgodbe se niso dogajale le s tujimi izvajalci in njihovimi naslovi skladb, ki so jih zaradi tržnih namenov poslovenili (gl. Kunej D. 2014a), ampak tudi obratno. Tako lahko posnetke Hoyer tria, uspešne slovenske zasedbe v ZDA, najdemo na ploščah, kjer so naslovi njihovih skladb zapisani v različnih tujih jezikih, da bi jih lažje tržili pri neslovensko govorečih kupcih (gl. Kunej R. 2013).



Latest Slovenian Records for Singing and Dancing

- 25185—"Moj očka ima konj'ca dva," Polka, Male Quartet Prešeren.
"Z veselim srcem voščim," Polka, Male Quartet Prešeren.
- 25186—"Micika, ali hočeš ti moža," Male Quartet Prešeren.
"Sem hodu res zanjo," Waltz, Male Quartet Prešeren.
- 25187—"Kaj pa ti pobič," Male Quartet Prešeren.
"Oj kod bova vandrala," Waltz, Male Quartet Prešeren.
- 25179—"Ta židana marela," Lausche and Udovich duet.
"Men' vseeno je," Lausche and Udovich duet.
- 23001—"Poskočna polka," Hoyer Trio.
"Ljubljanski valček," Hoyer Trio.
- 23002—"Terezinka," Hoyer Trio with singing.
"Lepa Jozefa," Waltz, Hoyer Trio.
- 23007—"Empajariš," Hoyer Trio.
"Samo da bo likof," Hoyer Trio with chorus.
- 23013—"Vesela dekleta," Waltz, Hoyer Trio.
"Kar imam to ti dam," Polka, Hoyer Trio.
- 23017—"Ne pozabi me," Polka, Hoyer Trio.
"Po valovih," Waltz, Hoyer Trio.
- 23021—"Novomeški purgarji," March, Hoyer Trio.
"Trboveljska polka," Hoyer Trio.

COMPLETE SELECTION OF OTHER RECORDS AND YOUR
FAVORITE POPULAR RECORDS ON DECCA RECORDS

Hear the new Wireless Record Player, plays through ANY radio,
operates anywhere in your home without wires or connections to
your radio. Finer, Clearer Tone.

FOR RECORDS COME TO

MERVAR'S

6921 St. Clair Ave. -:- Cleveland, O.

Slika 1. Trgovec Mervar iz Clevelanda, ZDA, je z oglasom v tedniku *Ameriška domovina*, ki je izhajal v angleškem jeziku, reklamiral slovenske plošče – med njimi tudi plošče zasedbe Hoyer trio, ki so nastale v dvajsetih letih 20. stoletja. Zanimivo je, da jih je prodajal pod sloganom »Najnovije slovenske plošče za petje in plesanje«, ob tem pa vizualno poudarjal vsebino plošč tudi z ilustracijo, ki predstavlja dva plesna para in godce (Latest ... 1939: 4).

približala zavidljivi številki 3000. Rasbergerjevi prodajni katalogi prinašajo naslove nekaterih ljudskoplesnih melodij: »Povštrov ples«, »Kmečki tramblan«, »Treplan«, »Mazulinka«, »Sedem korak«, »Šušter polka«. Gramofonske plošče iz Rasbergerjeve trgovine pa niso bile dosegljive le Ljubljančanom, ampak jih je trgovec na željo kupcev pošiljal tudi po pošti. Podatkov, koliko plošč je doseglo tudi podeželje, je zelo malo. Vsekakor so tudi nekateri na slovenskem podeželju imeli gramofon in poslušali glasbo s plošč, verjetno predvsem gostilničarji in premožni vaščani, ki so si lahko privoščili takšen nakup. Podatkov, da bi na glasbo iz gramofona plesali, pa skorajda ni oziroma se nanašajo na kasnejši čas.

Kljub vsemu je upravičena domneva, da se je del plesne prakse izvajal tudi ob zvokih gramofonskih plošč. V primerjavi z Ameriko in Kanado, kjer so bile gramofonske plošče reklamirane kot idealen pripomoček za učenje plesa oziroma za ples (prim. Sutton 2010; The LAC 2013), v slovenskem časopisju teh podatkov ne zasledimo, ampak le notice, da so bili gramofoni del različnih veselic, a bolj kot atrakcija za zabavo gostov, medtem ko je za ples igrala godba (Slovenski narod 1908; Slovenec 1908). V slovenskem časopisju v Ameriki pa lahko večkrat beremo oglas z naslednjim sporočilom: »Gramofoni so pri zabavah kakor nalašč. Vam odslužijo pri domačih zabavah, kakor vsak godec« (Edinost 1924: 3). V nadaljevanju pa reklama obvešča, da ima trgovec Slogar Bros tudi najrazličnejše slovenske in angleške plošče.

Ramovš ugotavlja, da je pri raziskovanju ljudskega plesa »melodija bistvenega pomena, s komparativno metodo moramo slediti njenemu pojavu in razširjanju, s čimer moramo predpostavljati, da je podobno pot ubral tudi ples« (1980: 91). Glede na izdane gramofonske plošče v ZDA je jasno, da je skupaj s slovenskimi glasbeniki v Ameriko imigrirala tudi ljudska glasba. Prav tako je verjetno, da se je z glasbenimi praksami v novo okolje prenesel tudi del tradicije, povezane s plesno prakso emigrantskega okolja. In če je bil v ameriškem prostoru ples ob gramofonskih ploščah prisoten bolj kot na Slovenskem, kjer je bilo verjetno več oziroma dovolj godcev, ki so obvladali tudi ljudskoplesni repertoar svojega območja, potem smemo upravičeno domnevati, da se je kdo v ZDA ob gramofonski plošči tudi zavrtel in zaplesal kakšen slovenski ljudski ples.

V Ameriki je bila t. i. etnična glasba med poslušalce posredovana tudi kot spomin na rojstni kraj, saj je bila to ena od strategij gramofonske industrije, kako pridobivati kupce gramofonov in gramofonskih plošč. Tako je gramofonska družba Victor leta 1925 v ZDA izdala katalog v slovenščini, v uvodu pa je slovensko poslušalstvo oziroma morebitne kupce nagovorila z besedami:

S pomočjo Victor-ja lahko poslušate glasbo svoje domovine in uživate to, kar je bilo najboljše in najlepše v deželi, kjer ste se rodili. Oživi se vam spomin iz davnih dni svoje mladosti v oddaljeni deželi. Pesni, ki ste jih popevali, glasbo, po kateri ste plesali[,] vse to vam pojejo ali svirajo najboljši in najbolj priljubljeni umetniki, vaši rojaki. (Victor ... 1925: 1)

S pojavom gramofonskih plošč glasba za ples ni več nujno pogojena z »živo« izvedbo, kar velja tudi v primeru ljudskega plesa in glasbene spremljave. Gramofonske plošče kot prvi izdelek glasbene industrije, ki je bil namenjen reprodukciji glasbe za osebne potrebe, so omogočile, da živa izvedba plesne glasbe ni več princip ali aksiom, ampak postane standard, ki je lahko kršen in ki je z razvojem tehnologije v nadaljevanju doživiljal vedno nove spremembe.

SKLEP. KO PLOŠČO ŠE ENKRAT ZAVRTIMO

Razlogov, zakaj raziskovalci slovenskega ljudskega plesa in spremljajoče glasbe v svoje raziskave doslej niso vključevali tudi posnetkov na gramofonskih ploščah, je več (gl. Kunej R. 2013),

toda zdi se, da je eden od ključnih poudarjanje pomembnosti terenskega dela na podeželju, kar je za etnokoreološko raziskovanje pomembno metodološko izhodišče, ne pa edina metoda, hkrati pa je zapostavljanje tistega, kar se po inerciji ne more uvrščati v ljudsko glasbo (prim. Terseglav 2001). A pri starih gramofonskih ploščah se pokaže, da so kljub pomanjkljivostim pomemben vir, ki ga je potrebno upoštevati. Kljub komercialni naravnosti namreč še vedno predstavljajo najstarejše zvočne zapise slovenske ljudske instrumentalne glasbe, čeprav plošče v prvi vrsti niso nastale z dokumentarnimi in raziskovalnimi nameni, kot to velja za terenske posnetke ljudske glasbe po drugi svetovni vojni.

Zvočno gradivo raziskovalcev bi lahko opredelili tudi kot »strokovno kontroliran spomin na minulo« (Narat 2005: 199), ki po mnenju Boštjana Narata ne omogoča žive izkušnje. Raziskovalno zvočno gradivo je nastalo na podlagi interesov preučevalcev ljudske glasbe in praviloma se vse posneto gradivo tudi ohranja v arhivu, dejansko pa je posneta le tista glasba, ki so jo raziskovalci razpoznali kot relevantno, zato vsečnost in priljubljenost glasbe pri nosilcih tradicije oziroma izvajalcih ni bila vedno ključni dejavnik pri odločitvi za snemanje. Pri starih gramofonskih ploščah pa je bilo snemanje zvočnega gradiva mnogo bolj odvisno od kriterija priljubljenosti (pri izvajalcih in poslušalcih), saj so izvajalci snemali predvsem tisto, kar je bilo priljubljeno, in poslušalci kupovali, kar so želeli poslušati. Vsaj deloma lahko današnjo ohranjenost in dosegljivost starih gramofonskih plošč povezujemo tudi s priljubljenostjo posnete glasbene vsebine v času nastanka gramofonskih plošč.

Z današnjega gledišča se zdijo okoliščine snemanj starih gramofonskih plošč mnogokrat manj nadzorovane, bolj stihijske kot okoliščine terenskega snemanja raziskovalca, čeprav so snemanja obojih pod vplivi interesov, ki so opazovalcu večkrat nejasni. Industrija gramofonskih plošč si je prizadevala predvsem za izdelke, ki bi zadovoljili potrebe množičnega tržišča. Premalo vemo, kako so nastali posnetki gramofonskih plošč, koliko so snemalci poznali glasbene tradicije, ki so jih snemali, in ne nazadnje, kako so izvajalci in uporabniki ocenjevali te posnetke. A dejstvo je, da so bile plesne melodije slovenskih ljudskih plesov za določeno ciljno skupino dovolj privlačne, da so morebitne kupce nagovarjale k nakupu teh plošč. Kot navajata skandinavski avtorja, je bil namen lokalnih gramofonskih snemanj posneti umetnike, izvajalce, ki so bili lokalno popularni; slednji so imeli navadno sami možnost izbire repertoarja za snemanje oziroma so bili naprošeni, naj izberejo skladbe iz svojega rednega repertoarja (Gronow in Englund 2007: 285). Tako naj bi si gramofonske družbe zagotovile kupce, ki bi želeli lokalno uveljavljene izvajalce slišati tudi pri sebi doma. Torej smemo sklepati, da so bili npr. štajeriš, zibenšrit, mazurka, šušatarska polka, tramplan, šotiš, pouštertanc in nekateri drugi slovenski ljudski plesi v tistem času še tako popularni in zanimivi, da so jih izvajalci želeli predstaviti, poslušalci pa poslušati in zato kupiti plošče s tovrstno zvočno vsebino, s čimer so omogočili gramofonski družbi finančno korist.

Nedvomno je bila ljudska glasba v prvih desetletjih 20. stoletja še tako živa, da je bila zaželeno tudi na radiu in privlačna za določeno množico radijskih poslušalcev. Besede glasbenega referenta Radia Ljubljana A. Dolinarja leta 1929 so zgovorne: »Neizbežne pa so koncesije ostali publiki. Končno je harmonika od časa do časa primerna ...« (N. K. 1929:

1). V nadaljevanju intervjuja pa A. Dolinar izpostavlja tudi pomanjkanje »kake zbirke ali sistematske folklorne glasbe« (n. d.: 2), ki bi jo lahko predvajali na radiu. Vse to nas napeljuje k misli, da je lahko zvočno gradivo starih gramofonskih plošč v določenih pogledih celo povednejše kot zvočno gradivo raziskovalcev. V nasprotnem primeru pa ga lahko opredelimo vsaj kot odličen primerjalni vir. Z gledišča etnokoreologije predvsem zato, ker se pri posnetih izvajalcih praksa igranja za plesanje močneje prepleta s prakso zvočnega snemanja. Predvsem pa, stare gramofonske plošče nam podajajo zvočno sliko ljudskoplesne instrumentalne glasbe za obdobje, ko drugačnih zvočnih virov še nimamo.

VIRI IN LITERATURA

- Ameriška domovina*. 1939. Latest Slovenian Records for Singing and Dancing. *Ameriška domovina* 42 (52): 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-KNFXK9UT>
- Edinost*. 1924. Ely, Minnesota. *Edinost*, 10 (6), 10. 1. 1924: 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-RA5K8MFG>
- Feld, Steven. 1988. Aesthetics as Iconicity of Style, or 'Lift-up-over Sounding': Getting into the Kaluli Groove. *Yearbook for Traditional Music* 20 (1):74–113.
- GNI DZGP. Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Digitalna zbirka gramofonskih plošč.
- Gramofon. 1930a. *Seznam slovenskih, hrvatskih, srbskih in internacionalnih gramofonskih plošč*. Ljubljana: Centrala za splošno gramofonijo »Gramofon« A. Rasberger [samozaložba].
- Gramofon. 1930b. *Dodatek za januar 1930*. Ljubljana: Centrala za splošno gramofonijo »Gramofon« A. Rasberger [samozaložba].
- Gramofon. 1930c. 2. *dodatek k seznamu gramofonskih plošč*. Ljubljana: Centrala za splošno gramofonijo »Gramofon« A. Rasberger [samozaložba].
- Gronow, Pekka in Björn Englund. 2007. Inventing recorded music: the recorded repertoire in Scandinavia 1899–1925. *Popular Music* 26 (2): 281–304. DOI:10.1017/S0261143007001298.
- Hrovatin, Radoslav. 1940. Prvi slovenski narodopisni film v barvah. *Slovenski dom* 5 (97): 4.
- Hrovatin, Radoslav. 1950–1951. O slovenskem ljudskem plesu. *Slovenski etnograf* 3–4: 276–296.
- Hrovatin, Radoslav. 1959. Kinetske označbe v slovenski ljudski plesni terminologiji. *Slovenski etnograf* 12: 163–180.
- I. V. 1930. Uspeh ankete. *Radio Ljubljana: tednik za radiofonijo* 2 (39): 1. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-BIXUIORY>
- Klobčar, Marija idr. (ur.). 2004. *Odmev prvih zapisov / The echo of the first recordings*. CD. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Klobčar, Marija. 2012. Itinerant Singers in Slovenia: Views on a Distinct Phenomenon. V: Thomas A. McKean (ur.), *Songs of people on the move*. B.A.S.I.S. 8. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 3–15.
- Kumer, Zmaga. 1984. *Ob 50-letnici ustanovitve Folklornega inštituta*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

- Kunej, Drago. 1998. Nastajanje zvočnega arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta. *Traditiones* 27: 175–185.
- Kunej, Drago. 1999. Prva magnetofonska snemanja za zvočni arhiv Glasbenonarodopisnega inštituta. *Traditiones* 28 (2): 217–232.
- Kunej, Drago. 2004/2005. "The Phonograph has arrived": History of the wax cylinder sound collection from Bela krajina. *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes* 53–54: 170–180.
- Kunej, Drago. 2005. We have plenty of worlds written down, we need melodies! The purchase of the first recording device for ethnomusicological research in Slovenia. *Traditiones* 34 (1): 125–140.
- Kunej, Drago. 2006. From recordings made by chance to the most important ethnomusicological sound collection in Slovenia. *IASA journal* 27: 10–19.
- Kunej, Drago. 2008. *Fonograf je došel! Prvi zvočni zapisi slovenske ljudske glasbe*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Kunej, Drago. 2009. Fonografski posnetki slovenskih ljudskih pesmi iz Bele krajine v SEM: rezultat lastnih snemanj ali pridobljeno gradivo OSNP? *Etnolog* 19 (70): 225–235.
- Kunej, Drago. 2010. "Vtisi iz nove dežele maloznanega jezika": zbiranje, snemanje in raziskovanje slovenskih ljudskih pesmi ruske folkloristke J. E. Linjove. V: Vera Smole (ur.), *Slovanstvo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. Zbornik predavanj. 46. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, [Ljubljana], 28. 6.–16. 7. 2010*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 121–128.
- Kunej, Drago. 2012. Slovenian recordings made by the Favorite company in Ljubljana in 1910. V: Pekka Gronow in Christiane Hofer (ur.), *The Lindström project. Contributions to the history of the record industry / Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie. Vol. 4*, Wien: Gesellschaft für historische Tonträger, 44–50.
- Kunej, Drago. 2014a. Med kodami skrita zvočna dediščina Slovencev. *Glasnik SED* 54 (1–2).
- Kunej, Drago. 2014b. Leto 1908 – začetek diskografije slovenske glasbe? *Traditiones* 43 (2). DOI: 10.3986/traditio2014430203.
- Kunej, Drago. 2014c. Slovenski posnetki na gramofonskih ploščah z 78 o/min. *Traditiones* 43 (2). DOI: 10.3986/traditio2014430201.
- Kunej, Rebeka. 2004. Nekateri pojavi plesnega folklorizma v Beli krajini do 2. svetovne vojne. *Traditiones* 33 (2): 181–192.
- Kunej, Rebeka. 2012. *Štajeriš. Podoba in kontekst slovenskega ljudskega plesa*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Kunej, Rebeka. 2013. Looking at folk dance: the overlooked resources of old gramophone records. V: Drago Kunej in Urša Šivic (ur.), *Trapped in folklore? Studies in music and dance tradition and their contemporary transformations*. Zürich, Berlin: LIT, 161–179.
- LAC (Library and Archives Canada). 2013. *The Virtual Gramophone. Canadian Historical Sound Recordings*. <http://www.collectionscanada.gc.ca/gramophone/index-e.html>
- Marolt, France. 1935. *Slovenske narodoslovne študije 1. Tri obredja iz Zilje*. Ljubljana: Glasbena matica.
- Marolt, France. 1936. *Slovenske narodoslovne študije 2. Tri obredja iz Bele Krajine*. Ljubljana: Glasbena matica.

- N. K. (Niko Kuret). 1929. Glasba v našem radiu. *Radio Ljubljana: tednik za radiofonijo* 1 (4): 1–2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-DCZCA45S>
- Narat, Boštjan. 2005. Ljudsko izročilo in sodobna (po)ustvarjalnost: (z)godba za 3 min in 12 sek. *Traditiones* 34 (1): 199–208.
- Pisk, Marjeta. 2013. Ponovno o oblikovanju in razvoju glasbene folkloristike. *Traditiones* 42 (1): 109–123. DOI: 10.3986/Traditio2013420106.
- Radio Ljubljana*. 1933. Vprašanje slovenskih plošč. *Radio Ljubljana, Ilustrirani tednik za radiofonijo* 5 (17): 193. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-JNAD05UR>
- Ramovš, Mirko. 1980. Metode in cilji raziskovanja slovenskega plesnega izročila. V: Janez Bogataj in Slavko Kremenšek (ur.), *Poglavja iz metodike etnološkega raziskovanja – I*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 80–99.
- Ramovš, Mirko. 1991. Ljudska glasba in ples. V: Igor Cvetko (ur.), *Med godci in glasbili na Slovenskem: razgledi. Among Folk Musicians and Instruments in Slovenia: Views*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej in Znanstvenoraziskovalni center, Inštitut za slovensko narodopisje, Sekcija za glasbeno narodopisje, 91–102.
- Ramovš, Mirko. 1992. *Polka je ukazana: plesno izročilo na Slovenskem. Gorenjska, Dolenjska, Notranjska*. Ljubljana: Kres.
- Ramovš, Mirko. 1995. Naloge slovenske etnokoreologije v prihodnje. *Glasnik SED* 35 (4): 6–9.
- Ramovš, Mirko. 2005. Plesna dediščina. V: Damjana Prešeren in Nataša Gorenc (ur.), *Nesnovna kulturna dediščina*. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, 89–102.
- Strajnar, Julijan. 1989. Lepa Ane govorila ... Prvi zvočni posnetki v Beli krajini. *Folklorist* 10 (1–2): 1–99.
- Sutton, Allan. 2010. *A Phonograph in Every Home. The Evolution of the American Recording Industry, 1900–1919*. Denver: Mainspring Press.
- Tekavec, Marjeta. 1999. *Vplivi godčevstva na oblikovanje slovenskega plesnega izročila*. Magistrska naloga. Ljubljana: Univerza v Ljubljani.
- Tekavec, Marjeta. 2000. Godci in ples. *Traditiones* 29 (1): 27–44.
- Terseglav, Marko. 2001. Štrekljev sindrom. *Traditiones* 30 (1): 201–220.
- Slovenec*. 1908a. Vabilo k slavnosti. *Slovenec* 36 (132), 10. 6. 1908: 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-LNEWZL67>
- Slovenec*. 1908b. Največja tvrtka za godbene instrumente in gramofone v Pragi. *Slovenec* 36 (292), 19. 12. 1908: 12. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-7LVBPCX7>
- Slovenski narod*. 1908. Za družbo sv. Cirila in Metoda. *Slovenski narod* 41 (63), 13. 3. 1908: 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-TZL7SY3G>
- Victor ... 1925. *Victorjevi Recordi v Slovenščini. Victor records in Slovenian*. Camden, NJ: Victor Talking Machine Company.
- Vodušek, Valens. 1980. O evropski etnomuzikologiji. V: Janez Bogataj in Slavko Kremenšek (ur.), *Poglavja iz metodike etnološkega raziskovanja – I*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 39–56.

OLD GRAMOPHONE RECORDS AS AN ETHNOCHOREOLOGICAL RESOURCE

For a long time it was considered that the oldest audio examples of Slovenian instrumental folk music intended for dancing were directly connected to the purchase of two tape recorders by the Institute of Ethnomusicology in 1954, which enabled institute employees to obtain field recordings of folk music. However, this turns out not to be true when old gramophone records are taken into account as a relevant source for ethnochoreological research.

Old gramophone records have largely been neglected by Slovenian folkdance and folk-music researchers for several reasons (cf. Kunej R. 2013). The main reason seems to be their effort to emphasize the importance of their own fieldwork in rural areas, while at the same time they neglected materials that could not be classified in the category of folk music. As far as is known, the first gramophone recordings of folk dances performed by Slovenian artists were recorded in 1908 in Ljubljana (cf. Kunej D. 2014b). In the following years more were recorded either in Slovenia or abroad. This period yielded the following folk dance tunes “trapped” or “locked” into records: the *štajeriš* (steirisch), *mrzulin* (varsoviennne), *zibensřrit* (seven-step dance), *mazurka* (mazurka), *řušarska polka* (shoemaker polka), *tamplan* (polka tremblante), and some other folk dances (cf. GNI DZGP). This is evident first from the titles of some records, and then also from several available sound recordings. Among the most frequent performers recorded prior to 1934 (when the institute was founded) are the *Slovenska kmečka godba* (Slovenian Peasant Band), the *Brata Simončič* (Simončič Brothers), the *Hoyer trio*, the *Račič-Foysova godba* (Racic-Foys Orchestra), and the *Štrukelj trio*.

In the case of Slovenian instrumental folk music before the Second World War, gramophone recordings today represent an important link with the live experience of the past and allow a view from within, so to speak. Of course, one needs to be aware of the technological and other socioeconomic circumstances that helped shape the recordings at that time.

Sound material made as part of field research is based on the interests of folk-music scholars and is generally all kept in the archives. In fact, the only music that has been recorded is that which researchers have deemed relevant, and so the likeability and popularity of music with the interlocutors (bearers of tradition) has not always been a key factor when deciding what to record. In the case of old gramophone records, the preservation of audio material is much more dependent on the criteria of popularity (i.e., the performers’ and listeners’ preferences). All of this leads me to believe that in some ways sound material on old gramophone records is even more expressive or eloquent than audio materials made by researchers. From the perspective of ethnochoreology, the reason for this is mainly in the fact that the performers’ practice of playing for dancing was closely intertwined with the practice of sound recording. Above all, the old gramophone records provide a sound image of instrumental folk dance music of a period from which there are no other direct sound resources.

Dr. Rebeka Kunej, Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, Novi trg 2, SI-1000 Ljubljana, rebeka.kunej@zrc-sazu.si