

# Muzikološki zbornik

MUSICOLOGICAL ANNUAL

ZVEZEK | VOLUME

XXXIII

LJUBLJANA 1997

Urejuje uredniški  
odbor  
Urednik

Uredništvo

Prepared by  
the Editorial Board  
Editor

Editorial Address

Matjaž Barbo  
Andrej Rijavec  
Odd.za muzikologijo  
Filozofska fakulteta  
Aškerčeva 2  
1000 Ljubljana  
Slovenia

Izdal

Published by

Oddelek za  
muzikologijo  
Filozofske fakultete

Izdajo zbornika je  
omogočilo Ministrstvo  
za znanost  
in tehnologijo

## VSEBINA

## CONTENTS

Matija Gogala	Med bioakustiko in glasbo Between Bioacoustics and Music	5
Mira Omerzel-Terlep	Paleolitska umetnost in filozofija prvega zvoka Paleolithic Art and Philosophy of the First Sound	23
David Greer	Bachs's Cantata No.140 and The Tradition of the Alba Bachova kantata št. 140 in tradicija albe	49
Arnold Feil	Schubert: klasicist in romantik? Schubert: A Classicist and a Romanticist?	57
Darja Koter	Musikinstrumente österreichischer Klavierbauer im Landesmuseum Ptuj/Petau (Slowenien) Glasbeni instrumenti avstrijskih izdelovalcev klavirjev v Pokrajinskem muzeju na Ptuju	65
Hormoz Farhat	The Evolution of Style and Content in Performance Practices of Persian Traditional Music Evolucija stila in vsebine v izvajalnih praksah perzijske tradicionalne glasbe	81
Zmaga Kumer	Židje v slovenski ljudski pesmi Jews in the Slovene Folk Song	91
Rudolf Flotzinger	Muzikološka terminologija - vprašanje mode? Musicological Terminology - An Issue of Current Vogue?	97
	Imensko kazalo Index	109





UDK 595.7:591.18:78

Matija Gogala  
Ljubljana

MED BIOAKUSTIKO IN GLASBO

Prvo vprašanje, ki si ga nekdo lahko zastavi, je - kaj lahko nekdo, ki se ukvarja z zvočno komunikacijo pri živalih, zanimivega pove bralcem glasbenega časopisa, ne da bi se izgubil v bioloških formulacijah in za ta krog bralcev nezanimivih podatkih.

Mislím, da moram poseči precej let nazaj, da razložím svoja izhodišča za raziskave teh naravnih fenomenov in povezavo z glasbo. Veliko let sem se učil violino in moja prva zaposlitev je bila v orkestru Radia Ljubljana. Kljub temu, da sem bil zelo povprečen glasbenik, mi je iz teh let ostalo živo zanimanje za glasbeno dogajanje, morda bolj izšolano uho, in navada, prisluhniti glasovom okoli sebe.

Vendar je glavno polje mojega zanimanja bila že tedaj in je tudi danes biologija. Že kot dijak sem opazoval žuželke iz skupine polkrilcev - stenic, ki sem jih ujel v zimskih prezimovališčih in so se zgodaj spomladi čudno vedle. To je čas njihovega parjenja in samci, ki so sledili samicam, so se med dvorjenjem postavljali v značilno držo in potresavali z zadkom, kar mi je dalo slutiti, da pri tem oddajajo zvočne signale.

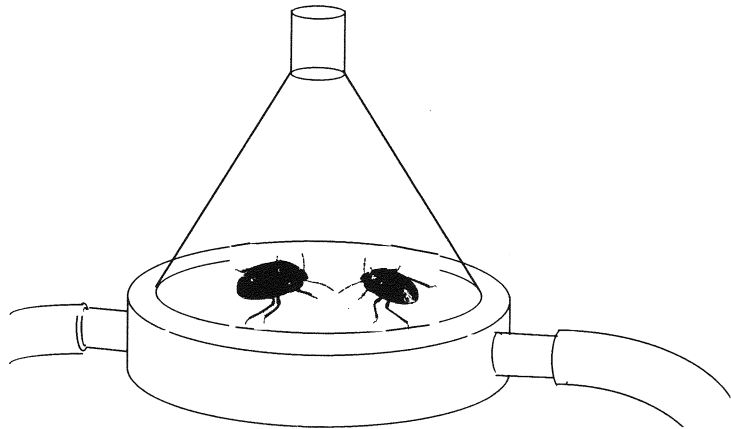
V letih okoli 1952 do 1955 na žalost nisem imel možnosti snemanja teh signalov - edina naprava, ki mi je bila dosegljiva, je bil stetoskop (sl. 1), ki ga je že angleški biolog D. Leston<sup>1</sup> prvi uporabil za prisluškovanje žuželčjim zvokom. Najglasnejše zvoke teh živali (za človeka) sem lahko slišal le, če sem pridržal žival tesno ob ušesu. Šele mnogo kasneje, ko sem kot asistent delal na Biološkem oddelku Biotehniške fakultete, sem dobil v roke orodje - magnetofon s primerno občutljivim mikrofonom in osciloskop, da sem se ponovno lahko posvetil svojim pojočim živalicam. Dandanes pa uporabljamo biologi, ki se ukvarjamo z živalskimi glasovi in akustičnim sporazumevanjem, vrsto različnih mikrofonom, hidrofonom ali drugih pretvornikov vibracij, digitalne magnetofone, detektorje in računalnike za pregledovanje, urejanje in obdelavo ter analizo posnetih signalov ter za arhiviranje posnetih signalov (sl. 2).

Imel sem izredno srečo, da sem se začel ukvarjati prav z zvočno komunikacijo ali sporazumevanjem majhne skupine stenic iz družine Cydnidae, saj je bilo to področje kljub pionirskim delom angleških biologov D. Lestona,<sup>2</sup> P.T. Haskell<sup>3</sup> (1957), Nemca

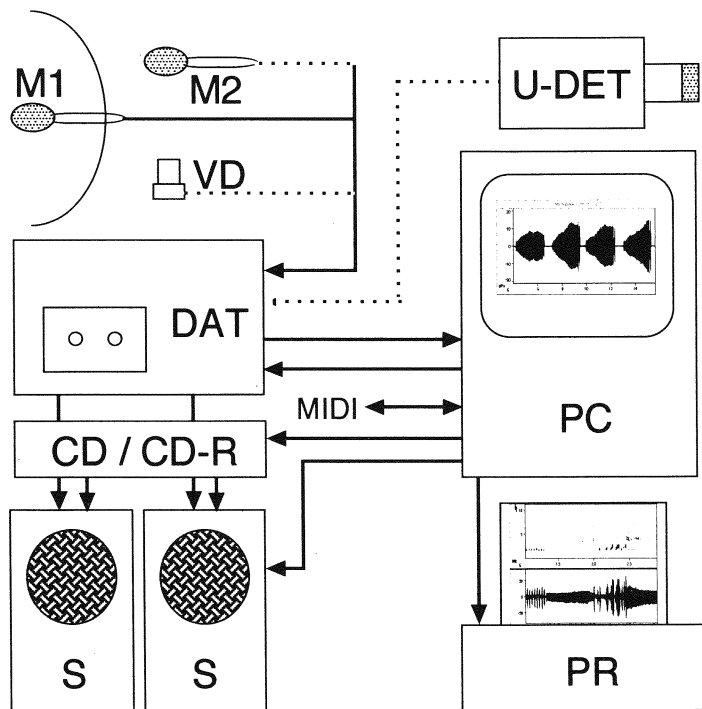
1 Leston D., 1954: Strigils and stridulation in Pentatomoidea (Hem.): some new data and a review. The Entomologists Monthly Magazine **90**: 49-56.

2 Glej pregled starejše literature v Leston D. & J.W.S. Pringle, 1963: Acoustical behaviour of Hemiptera. In: Busnel R.G. (ed.): Acoustic behaviour of animals. Elsevier, Amsterdam-London-New York, 391-411, 798-799.

3 Haskell P.T., 1957: Stridulation and its analysis in certain Geocorisae (Hemiptera, Heteroptera). Proc. Zool. Soc. London **129**: 351-358.



Slika 1. Najpreprostejši način za prisluškovanje glasovom žuželk je stetoskop. Če namesto tega uporabimo kot kontaktni mikrofonslušalko, priključeno na magnetofon, lahko vibracijske signale tudi posnamemo.



Slika 2. Shema naprav in povezav v sodobnem bioakustičnem laboratoriju: M1 - usmerjeni mikrofonslušalko, M2 - drugi mikrofoni ali hidrofoni, VD - vibracijski detektorji, U-DET - ultrazvočni detektor, DAT - digitalni magnetofon, PC - računalnik, MIDI - midi inštrumenti, CD/CD-R - naprava za snemanje in predvajanje zgoščenk, S - zvočnika, PR - tiskalnik.

K.H.C. Jordana<sup>4</sup> in Američana T.E. Moora<sup>5</sup> še precej neraziskano. Po dolgoletnem delu na področju bioakustike pa lahko danes trdim, da so prav zvočni oz. vibracijski (glej spodaj) signali teh živali med najbolj raznolikimi in zvočno bogatimi tudi za človeško uho. Višje zvočne ustvarjalnosti pri živalih sicer najdemo v prvi vrsti pri pticah in kitih, čeprav tudi oglašanja žab, rib in nekaterih naših bližnjih sorodnikov sesalcev (npr. gibbonov) ne smemo prezreti. Na tretje mesto pa bi vendarle postavil žuželke, eno tistih skupin oglašajočih se živali, ki v času svoje zvočne aktivnosti določajo zvočno sliko mnogih naravnih okolij.

Po prvih objavah o raznolikosti steničjih napevov in po ugotovitvi, da uporabljajo za to signalizacijo vsaj dva neodvisna načina produkcije zvoka oz. vibracij<sup>6,7</sup> se je izkazalo tudi to, da te žuželke med seboj komunicirajo preko tresljev podlage in je za njih zvok, kakršnega pojmujejo ljudje in ki se širi po zraku kot valovanje zvočnega tlaka, nepomemben.<sup>8</sup> Ker pa vsaka vibracija vzbudi tudi nihanje zraka, in obratno zvok, ki se širi po zraku, vzbudi v okolnih predmetih vibracije, je pravzaprav ostra razmejitev med zvokom in vibracijo vsaj v biologiji manj ostra. Pomembno je le, s katerimi čutili živali te vibracije zaznavajo. Za predstavitev vibracijskih signalov ljudem pa je najprimernejša reprodukcija preko zvočnikov, torej kot zvok v človeškem pomenu besede.

Zato je razumljivo, da so vibracijski signali, ki jih kot zračni zvok lahko registriramo le z zelo občutljivimi mikrofoni v neposredni bližini živali, človeškim izkušnjam skriti in tuji. Nasprotno pa vsi poznamo petje murnov, koblic, škrljatov in mnogih drugih žuželk, ki komunicirajo z zračnim zvokom in je njihovo čirikanje, cvrčanje ali drugačno oglašanje dobro slišno tudi človeku, v kolikor ne sega v območje ultrazvoka nad 20.000 Hz. Po drugi strani pa lahko vibracijske signale brez dragih naprav posnamemo in reproduciramo z elektronskimi napravami za reprodukcijo človeškega zvoka in glasbe, saj tudi po frekvenčnem območju le redko segajo izven območja človeškega sluha, npr. pod spodnjo frekvenčno mejo človeškega sluha (pod 20 Hz).

Ob predstavitvi bogastva zvoka in vibracij v svetu žuželk in živali nasploh moram najprej opozoriti, da so mnoge splošno razširjene predstave nestrokovnjakov o zvočnem oglašanju teh živali zmotne.

Eno od takih mnenj je, da se posamezne vrste žuželk oglašajo s posebnim vzorcem zvočnega ali vibracijskega signala, ki je genetsko določen, nespremenljiv in zato tudi z glasbenega stališča dolgočasen, monoton ali celo nadležen. Res je sicer, da so zvočni signali žuželk v primerjavi z napevi kosa ali slavčka, ki dokazano lahko obvlada več sto različnih motivov,<sup>9</sup> po številu napevov skromni. Rekorderni med žuželkami, npr. hrošči iz družine Passalidae razpolagajo z repertoarjem 14 napevov<sup>10</sup>

4 Jordan K.H.C., 1958: Lautäusserungen bei den Hemipteren-Familien der Cydnidae, Pentatomidae und Acanthosomidae. Zool. Anz. **161**: 130-144.

5 Moore T.E., 1961: Audiospectrographic analysis of sounds of Hemiptera and Homoptera. Ann. ent. soc. Amer. **54**: 273-291.

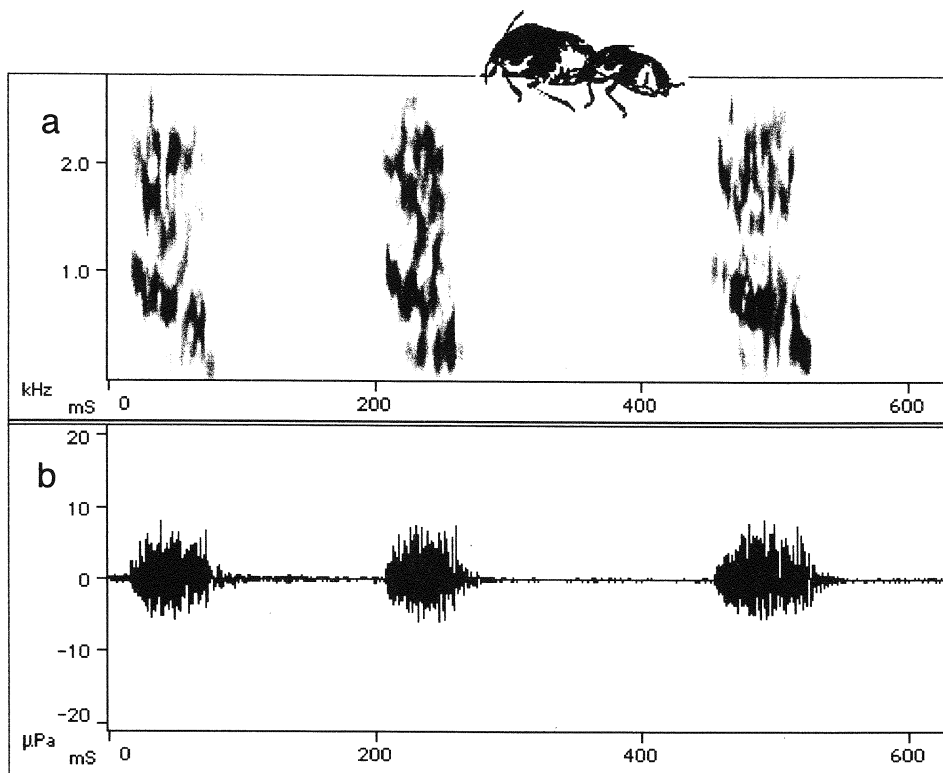
6 Gogala M., 1969: Die akustische Kommunikation bei der Wanze *Tritomegas bicolor* (L.) (Heteroptera, Cydnidae). Z. vergl. Physiologie **63**: 379-391.

7 Gogala M., 1984: Vibration producing structures and songs of terrestrial Heteroptera as systematic character. Biol. Vestnik (Ljubljana) **32**: 19-36.

8 Gogala M., Čokl A., Drašlar K., Blažević A., 1974: Substrate-borne sound communication in Cydnidae (Heteroptera). J. Comp. Physiol. **94**: 25-31.

9 Po raziskavah Dietmarja Todta in sodelavcev iz Univerze Dahlem v Berlinu (Deutscher Forschungsdienst, Berichte aus der Wissenschaft, Nr. 12/91 A).

10 Berenbaum M.J., 1997: Blutsauger, Staatsgründer, Seidenfabrikanten. Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg, Berlin, Oxford.



Slika 3. Sonogram (a) in oscilogram (b) signalov vznemirjenja stenic vrste *Tritomegas bicolor*.

in najbolj razkošni med stenicami (*Piezodorus lituratus*) z desetimi napevi.<sup>11</sup> Večina drugih vrst žuželk pa pozna le nekaj (2-6) vrstno značilnih napevov ali fraz samcev in samic ali tudi samo samcev pri vrstah, kjer so samice neme, npr. pri škržatih ("srečne cikade"). Ti napevi ali fraze se v določenih vedenjskih situacijah ponavljajo ali tudi izmenjujejo v določenem zaporedju.

Kar se monotonosti tiče je pa res, da vsakdo pozna monotono oglašanje murnov, kobilic in še posebej nekaterih vrst škržatov, ki lahko marsikoga poleti spravijo celo v obup. Vendar moramo vedeti, da ima večina teh živali še drugačne, bolj zapletene in zanimive napeve, ki pa jih lahko slišimo le v posebnih okoliščinah, ob dvorjenju samca godni in deviški samici, ob srečanju dveh samcev rivalov in v podobnih posebnih razmerah. Ravno ti napevi pa po strukturi niso tako konstantni in monotoni, parametri so v določenih mejah prilagodljivi, tako po nosilni frekvenci, spektralnem območju, jakosti, kot tudi po časovnih parametrih: trajanju posameznih fraz, po številu elementov v njih, hitrosti ponavljanja ipd.

<sup>11</sup> Diplomsko delo: V. Brvar, 1987: Parametri vibracijskih signalov, ki so pomembni za komunikacijo vrste *Piezodorus lituratus* (Heteroptera). Biotehniška fakulteta, VTOZD za biologijo.

Mnoge žuželke ne dajo večino svojega življenja od sebe nikakršnih bistvenih zvočnih ali vibracijskih signalov, nato pa nenadoma v času parjenja pokažejo neverjetno akustično raznolikost in dejavnost, ki morda po tednu ali dveh že spet za vedno utihne. Druge pa se oglašajo sicer skozi daljše časovno obdobje, vendar le v določenih urah dneva ali noči, o čemer bomo kasneje še govorili.

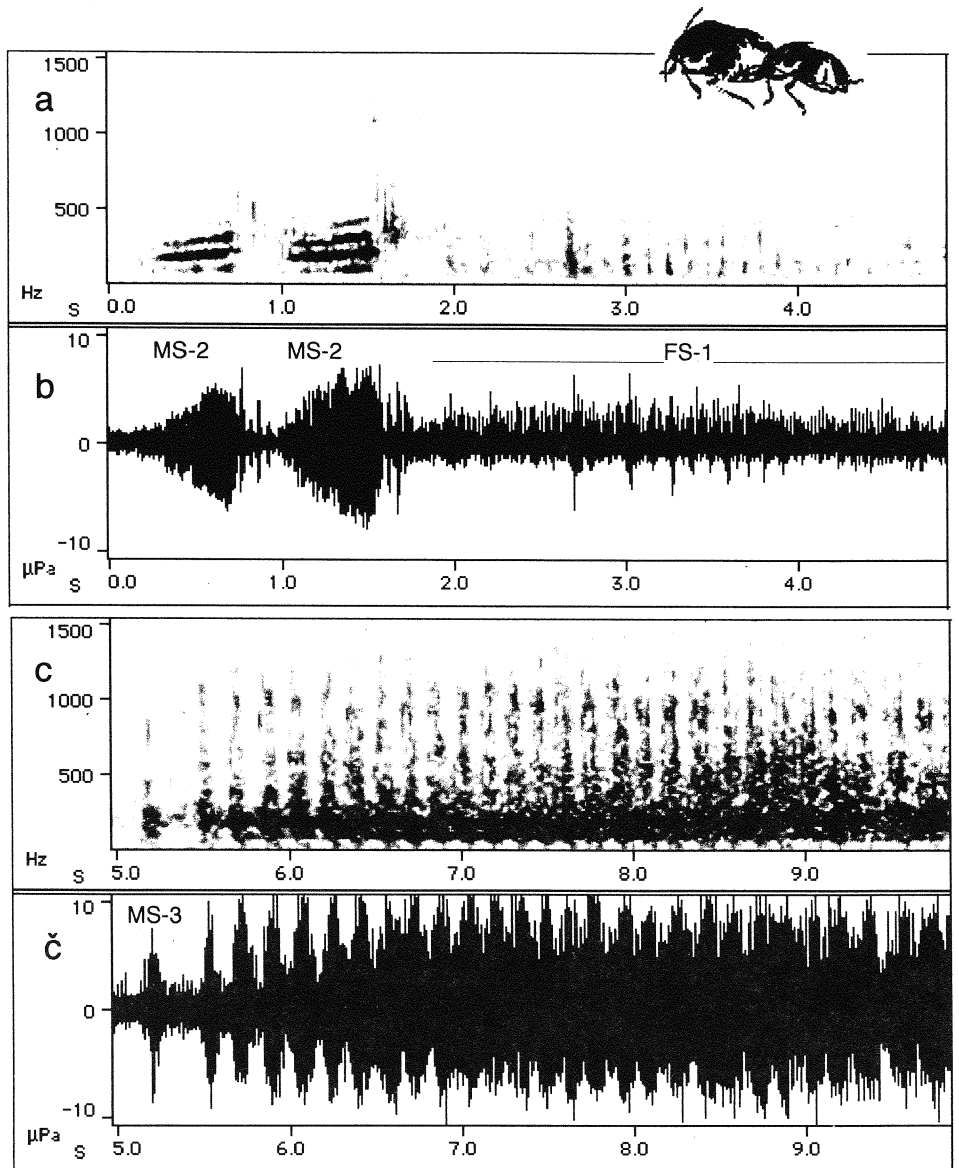
Primer za zvočni repertoar si oglejmo prav pri že večkrat omenjenih stenicah (znanstveno ime skupine: Heteroptera) iz družine Cydnidae. Edine signale, ki jih lahko slišimo brez pripomočkov, so signali vznemirjenja ali alarma, če žival primemo z roko in jo pridržimo pri ušesu. Ti so praktično enaki pri vseh vrstah te družine in variirajo v širokih okvirih. To so izraziti stridulacijski glasovi, torej glasovi, ki nastanejo z drgnjenjem brenkala: zobca ali v tem primeru rebraste površine (tu na prvem členu hrbtne površine zadka) ob vrsto drugih zobcev na drugem delu telesa (v tem primeru na spodnjih krilih)<sup>12</sup> in ki so namenjeni drugim osebkom te vrste, da se umaknejo nevarnosti in morda tudi temu, da vznemirijo eventualne plenilce - predatorje in tako morda stenice dobijo priložnost za pobeg. Zaradi načina nastanka teh vibracij so to frekvenčno širokopasovni signali (sl. 3), ki pa jih zaradi razmeroma visokih frekvenc žuželke uspešno oddajajo v okolje tudi kot zvočno valovanje zraka. To je biološko pomembno, saj imajo nekatere živali, npr. mnogi plenilci, katerim so ti signali včasih tudi namenjeni, dobro razvit sluh.

Mnogo bolj raznoliki so signali samcev in samic v času dvorjenja in parjenja. Pri vrsti, izbrani za prikaz zvočnega repertoarja ene vrste žuželk, to so 6 do 9 mm dolge žuželke z znanstvenim imenom *Tritomegas bicolor*, poznamo pri samcih prvi in drugi napev dvorjenja, ki sta si povsem različna. Oba nastaneta z dvema različnima mehanizmoma, že omenjeno stridulacijo in z mehanizmom za proizvajanje nizkofrekvenčnih vibracij zadka, ki v podrobnostih še ni raziskan, z veliko verjetnostjo pa gre za periodično deformiranje tzv. tergalne plošče, ki je nastala z zlitjem prvih dveh hrbtne členov zadka. Tu ni mesto razpravljati o teh podrobnostih, za nas pa je pomembno dejstvo, da je z dvema sistemoma za produkcijo vibracij možna veliko večja raznolikost njihovih napevov.

Ker te žuželke za razliko od murnov, kobilic ali škržatov nimajo pravega ušesa za zračni zvok (angleško - airborne sound), moramo za prisluškovanje njihovim signalom uporabiti naprave za registracijo vibracij podlage ali pa zelo občutljive mikrofone v neposredni bližini živali. Če torej zagotovimo te pogoje in ujamemo živali v pravem, razmeroma kratkem obdobju njihovega življenja, se nam odkrije najbolj zanimivo zvočno doživetje.

Čim samci začutijo prisotnost samice, se začnejo oglašati s prvim napevom dvorjenja, ki bi ga lahko po analogiji z ravnokrilci in nekaterimi drugimi žuželkami imenovali tudi vabilni napev (calling song). Ta oznanja paritveno pripravljenost samca in vpliva na partnerja, da mu prav tako z vibracijskim napevom odgovori. Vendar se to pogosto ne zgodi takoj. Značilna ponavljajoča se fraza prvega vibracijskega napeva dvorjenja vsebuje daljši nizkofrekvenčni glisando navzgor z izrazitimi višjimi harmoničnimi toni in se konča s serijo treh ali štirih hitro pojemajočih stridulacijskih echemov ali pulzov, ki vsebujejo višje frekvence (sl. 4a). Taka fraza je dolga kakšne pol sekunde in se pogosto začne z nekakšnim nizkofrekvenčnim uvodom, ki že vsebuje osnovni ritem. Nato se šele razvije značilen vzorec v celoti, ta pa se tako po jakosti

12 Gogala M., 1985: Vibrational songs of land bugs and their production. In: Kalming K., Elsner N. (eds.): Acoustic and vibrational communication in insects, 143-150. Paul Parey, Berlin, Hamburg.



Slika 4. Sonograma (a, c) in oscilograma (b, č) napevov dvorjenja stenice vrste *Tritomegas bicolor*. MS-2 - prvi napev in MS-3 - drugi napev dvorjenja samca, FS-2 - privolitveni odgovor samice.

kot tudi frekvenčnih značilnostih med petjem še spreminja. Poleg tega je zelo izrazita tudi individualna variabilnost teh signalov, tako da lahko med skupino nekaj osebkov glasove posameznih pogosto celo prepoznamo.

To ponavljanje osnovnega motiva ali fraze lahko pri živalih v začetku obdobja njihovega parjenja po nekaj minutah celo pojenja, če ni na te napeve nobenega odgovora. Praviloma pa se po nekajsekundnih pavzah samec oglasi še z drugim napevom dvorjenja, ki je izredno intenziven in še najbolj spominja na zaganjanje kakšnega avtomobilskega motorja. Ta drugi napev prav tako nastane z obema mehanizmoma za produkcijo vibracij, vendar kombinirano in ne časovno ločeno. Zato je spekter tega signala širokopasoven. Intenziteta signala v začetku narašča in proti koncu spet pojenjuje, prav tako se spreminja tudi hitrost ponavljanja osnovnega ritmičnega vzorca (sl. 4b).

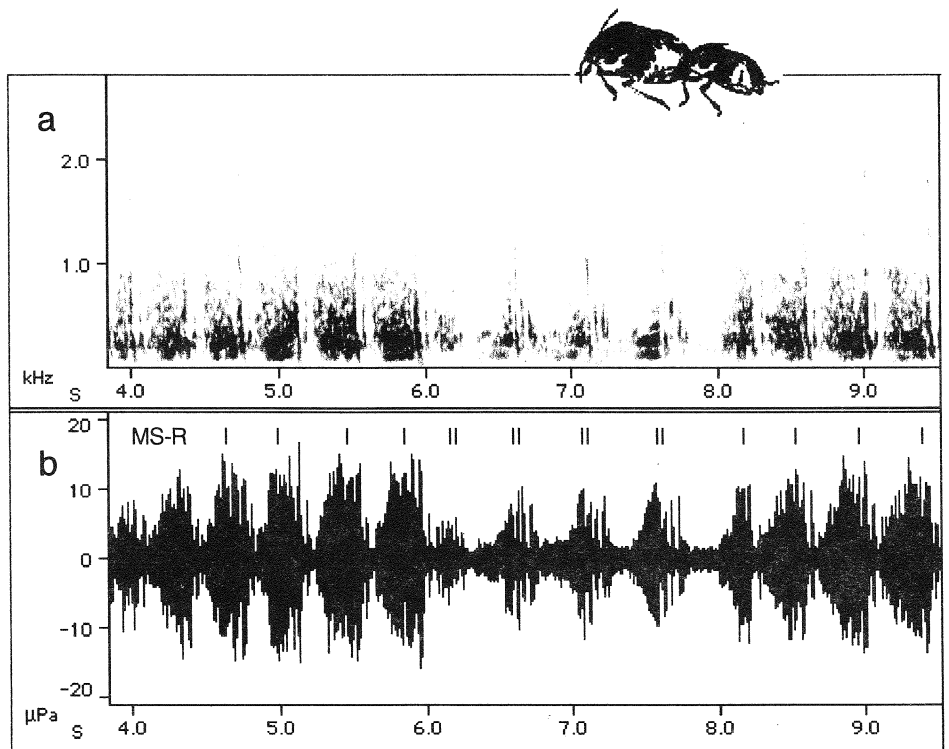
Običajno se šele po nekajurnem ali vsaj več minut dolgem oglašanju samca oglasio tudi samice. Če samica ni pripravljena na parjenje, odgovori samcu s signalom neugodja oz. vznemirjenja, in pri tem običajno sunkovito opleta z zadkom. Če se to nekajkrat ponovi, samec vsaj začasno preneha z dvorjenjem. Če pa je samica pripravljena na parjenje, obmiruje, in se prej ali slej oglasi s svojim privolitvenim napevom, ki je sestavljen iz dolge sekvence kratkih stridulacijskih signalov (sl. 4a). Samica se običajno oglasi po daljšem ponavljanju prvega napeva dvorjenja samca. Takrat samec preneha z oglašanjem in praviloma čez nekaj sekund ponovi mogočen drugi napev, pri čemer samica utihne. To se večkrat ponavlja, lahko celo več ur zaporedoma. Sicer pa samec, če mu samica odgovarja, med petjem prvega napeva kasneje poskuša kopulirati. Obrne se za 180° z zadkom proti samici in poskuša s svojimi genitalijami doseči spolni stik. Celo med tem se pogosto še oglašča, tudi med kopulacijo, vendar je zaradi drugačne aktivnosti v telesu samca signal nekoliko spremenjen in vsebuje manj nizkofrekvenčnih komponent.

Prikazana zvočna interakcija pa je lahko ob prisotnosti drugega samca ali drugih samcev zelo drugačna. Pogosto se namreč na prvi napev dvorjenja enega samca oglasi drugi samec s svojim rivalnim napevom, ki je pri naši izbrani vrsti sicer po strukturi zelo podoben prvemu napevu dvorjenja, razlikuje pa se po spektru nizkofrekvenčnega dela fraze in po časovnih parametrih ter dinamiki stridulacijskih pulzov v frazi (sl. 5). Na rivalno oglašanje enega samca drugi odgovori z enakim signalom in na nekaj fraz ene živali v pavzi odgovori druga, nato zopet prva in to se večkrat ponovi.

Taki izmenjavi signalov pri živalih pravimo alternacija in jo je pri svojih raziskavah zvočnega sporazumevanja opisal in pri poskusih uporabljal že naš rojak in pionir bioakustike žuželk Ivan Regen.<sup>13</sup> Alternacija je tudi pri opisovanih žuželkah ritmično zanimiva, pri tem pa pogosto lahko opazimo, da se frekvenčne in včasih tudi amplitudne značilnosti fraz ene živali očitno tako spremenijo, da je signal vsakega osebkov dobro prepoznaven. Običajno se osnovni ali vsaj dominantni frekvenci obeh osebkov razmakneta, ali pa se signala obeh rivalov ločita po spektralni sestavi (sl. 5 in 6) - pojav, ki ga poznamo tudi pri povsem drugačni signalizaciji nekaterih živali, npr. pri električnih ribah.<sup>14</sup> Seveda se lahko ob večji gostoti živali alternacija z rivalnimi

13 Aljančič M., 1996: Sto let spoznanja o sluhu pri žuželkah. *Proteus* 59(2): 56-68.

14 Jamming avoidance response - dve električni ribi s prirojeno konstantno frekvenco električnih impulzov znižata oziroma zvišata (razmakneta) svoji frekvenci, čim začutita električne signale druga druge. Tako ostanejo lastni signali prepoznavni. Podobno je tudi pri zvočnih signalih mnogih živali.



Slika 5. Sonogram (a) in oscilogram (b) rivalnega napeva (MS-R) dveh samcev vrste *Tritomegas bicolor*. Fraze prve (I) in druge (II) živali se po jakosti in spektru znatno razlikujejo.

napevi pri več osebkih še bolj zaplete, vendar to ritmično zanimivo medsebojno odgovarjanje ne traja dolgo. Verjetno je biološki pomen rivalnega napeva tudi v prepoznavanju spola potencialnega partnerja, saj pogosto opažamo, da začnejo samci v odsotnosti samic dvoriti tudi drugemu samcu, če pa ta odgovori z rivalnim napevom, ta dejavnost po nekaj alternacijah poneha.

Namenoma sem precej prostora v tem članku uporabil za predstavitev repertoarja ene vrste kot vzorec za razumevanje ostalih primerov. Ne glede na biološki pomen posameznih napevov mislim, da je podobnost nekaterih struktur v teh napevih zanimiva in da podobnosti s primeri v glasbi ni težko najti. Še večjo raznolikost pa lahko najdemo v hitrih in za primerjavo z glasbo zanimivih ritmičnih stenice *Sehirus luctuosus*.<sup>15</sup> Napeve dvorjenja samca prikazuje slika 7. Napeve samcev sestavljajo tranzienti, ki verjetno nastajajo z nenadnim upogibanjem in ponovnim izravnavanjem elastične strukture tergitev (princip timbala). Ti tranzienti se ponavljajo v značilni ritmični strukturi, ki pri ponovitvah ni nikdar enak niti pri posamezni živali. Prihaja tudi

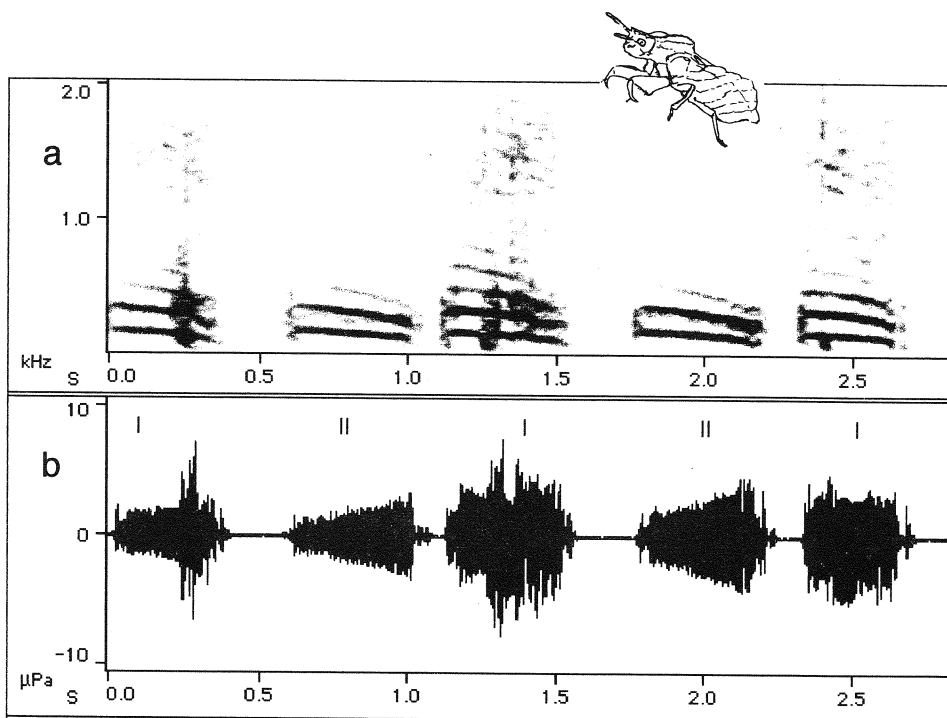
<sup>15</sup> Gogala M., 1978: Akustični signali štirih vrst iz družine Cydnidae (Heteroptera). Biol. vestn (Ljubljana) **26**: 153-168.



do frekvenčnih skokov oz. modulacij in do hitrega medsebojnega alterniranja signalov samca in samice, katere stridulacijski signal je lahko prepoznaven. Podobnost z ritmičnimi soli jazz bobnarjev ob uporabi bobnov in činel je prav neverjetna (sl 7).

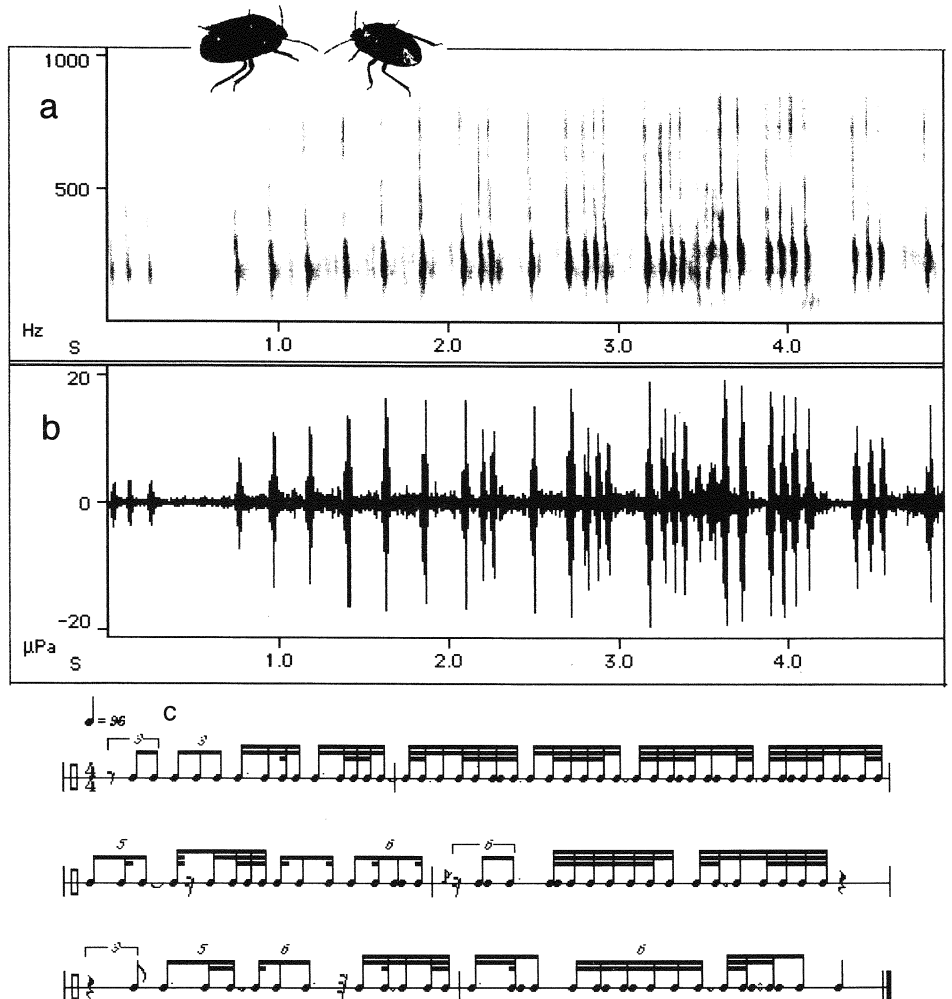
Naj omenim vsaj še eno vrsto med mnogimi vrstami cidnid z zanimivimi signali, to je *Legnotus limbosus*. Ta, komaj 4 mm velika živalca v času parjenja proizvaja zapletene in amplitudno ter frekvenčno bogato modulirane vibracijske vzorce, ki spominjajo na zvok vlaka v daljavi (2. napev dvorjenja), prvi napev pa zopet na bobnanje v počasnem ritmu. Tudi tu je vsaj struktura drugega napeva dvorjenja ob ponovitvah sicer podobna, pa vendar vsakič nekoliko drugačna.

Glasba in ples sta v človeški kulturi tesno povezana. Tudi zametke takega ritmičnega gibanja ob istočasnem petju vibracijskih napevov poznamo pri nekaterih stenicah. Tak primer je napev dvorjenja pri stenici *Picromerus bidens*, kjer samec ob ritmičnem ponavljanju fraze napeva dvorjenja v istem ritmu dviga sprednjo nogo in z njo podrsuje od smeri samice proti sebi. Morda se bo bralcem zdelo pretiravanje tako motoriko imenovati ples, je pa vsekakor gibanje v ritmu lastnega napeva.<sup>16</sup>



Slika 6. Alternacija dveh stenic vrste *Phymata crassipes*. a - sonogram, b - oscilogram vibracijskega napeva. Signali vsakega osebka (I, II) so dobro razpoznavni.

<sup>16</sup> Gogala M., neobjavljeno.



Slika 7. Bobnanje (napev dvorjenja) samca vrste *Sehirus luctuosus*. a - sonogram, b - oscilogram in c - notna transkripcija treh zaporednih sekvenc iste živali kot primer variabilnosti signalov.

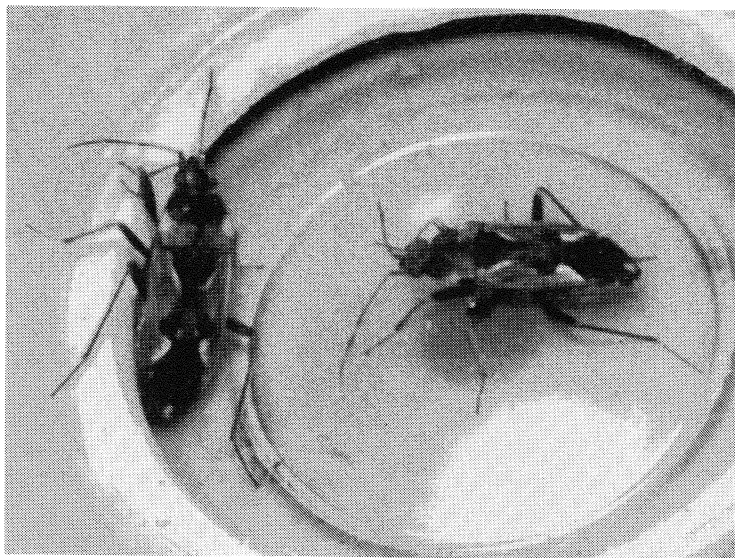
Drug podoben primer je dvorjenje samcev pri stenici iz družine Lygaeidae z znanstvenim imenom *Ryparochromus vulgaris*. Pri tej živali se samec v hitrem ritmu kakšnih petkrat v sekundi na nogah pozibava levo in desno in poplesuje okoli samice, tako da je z glavo stalno obrnjen proti njej (sl. 8). Pri tem proizvaja tudi vibracijski signal, katerega spekter je širokopasoven, časovno pa sovпада z ritmom zibanja telesa.<sup>17</sup>

Naslednja stopnja variabilnosti zvočnih oz. vibracijskih signalov, ki je pri žuželkah in posebej stenicah nikakor ne bi pričakovali, je določeno oponašanje zvokov iz okolice

<sup>17</sup> Gogala M., neobjavljeno.

in odgovarjanje nanje. To nenavadno značilnost smo pred leti odkrili pri plenilski stenici *Phymata crassipes*. Ta majhna groteskna žuželka z grabilnimi nogami bogomolke se oglašča tako, da drgne kljunec ob prečno rebrasto brazdo na spodnji strani oprsja, tako kot mnoge njene sorodnice iz obeh sorodnih plenilskih družin stenic Reduviidae in Phymatidae. Poleg stridulacijskih napevov, ki jih tako proizvaja in med katere spadajo spet obrambni oz. alarmni signali in tudi posebni naskočitveni ali predkopulacijski napev, pa smo presenečeni ugotovili, da so tudi te stenice sposobne oglašanja z nizkofrekvenčnimi vibracijskimi napevi. Čim se je ena od njih oglasila s takim nizkofrekvenčnim signalom, ji je takoj odgovorila druga (sl. 6) in morda tudi tretja in alternacija v dvoje ali celo troje je lahko tekla več deset sekund v enakem ritmu.<sup>18</sup>

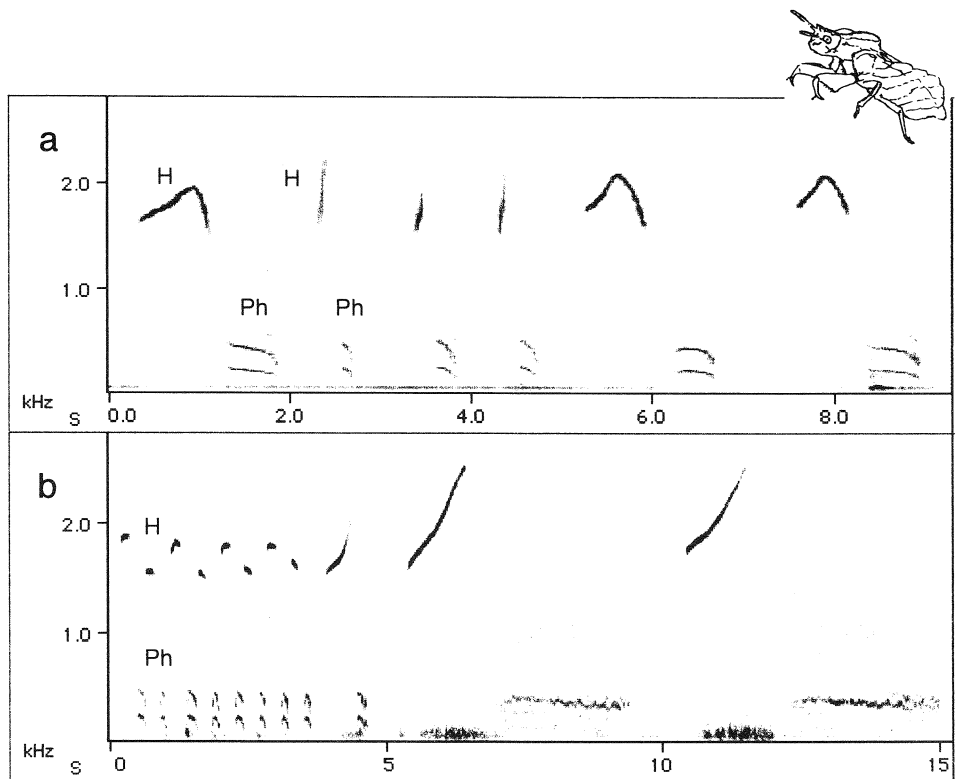
Presenečenje je bilo že, da so se tako oglašali samci, samice in celo nedorasle živali. Največje presenečenje pa je bilo, da so se posamezne žuželke oglašale in tako odgovarjale tudi na človeške glasove ali glasove oz. vibracije iz drugih virov. Še dodatno presenečenje je bilo, da so živali npr. na dolg žvižg odgovorile z dolgim ehomom, na kratkega s kratkim in tako oponašale trajanje tujega dražljaja (sl. 9). Ko smo to odvisnost proučevali, smo ugotovili, da medsebojna odvisnost dolžine dražljaja in odgovora ni preprosto linearna, temveč sledi funkciji  $R = a + b \cdot \log S$ , kjer je  $S$  dolžina zvočnega dražljaja,  $R$  dolžina odgovora stenice,  $a$  in  $b$  pa regresijska koeficienta. Res je, da te žuželke niso sposobne oponašati poleg dolžine drugih značilnosti dražljaja, npr. osnovne frekvence, barve zvoka itd., kljub temu pa je ta njihova sposobnost za žuželke presenetljiva. Najkrajši odgovori so trajali 0,05 s in najdaljši kar 3.1 s.<sup>19</sup>



Slika 8. Dvorjenje s plesom pri stenicah vrste *Ryparochromus vulgaris*. Samec (desno) poplesuje med oddajanjem napeva dvorjenja, obrnjen k mirujoči samici (levo).

18 Gogala M., Čokl A., 1983: The acoustic behaviour of the bug *Phymata crassipes* (F.) (Heteroptera). Rev. Can. Biol. Expetl. 42: 249-256.

19 Gogala M., Virant M., Blejec A., 1984: Mocking bug *Phymata crassipes* (Heteroptera). Acoustic Letters 8: 44-51.



Slika 9. Sonagrama oponašanja dolžine zvočnih signalov iz okolice pri stenici vrste *Phymata crassipes*. Žival je odgovarjala na različno dolge žvižge osebe (H) z različno dolgimi vibracijskimi signali (Ph). To nenavadno vedenje je skupno samcem, samicam in celo nedoraslim osebkom.

O biološkem pomenu te sposobnosti lahko le ugibamo, še najverjetneje je, da tako lahko privabijo različne druge žuželke, ki se tudi oglašajo z vibracijskimi napevi, in tako lažje pridejo do plena. Drugače si namreč težko razložimo, da kažejo to vedenje odrasle in nedorasle živali ne glede na spol. Njihov nizkofrekvenčni odgovor leži v frekvenčnem območju 200 - 500 Hz, ki je značilno za vibracijske signale mnogih drugih vrst žuželk: drugih stenic, malih škržatov, nekaterih dvokrilcev in kožokrilcev, torej mnogih žuželk, ki lahko postanejo njihov plen.

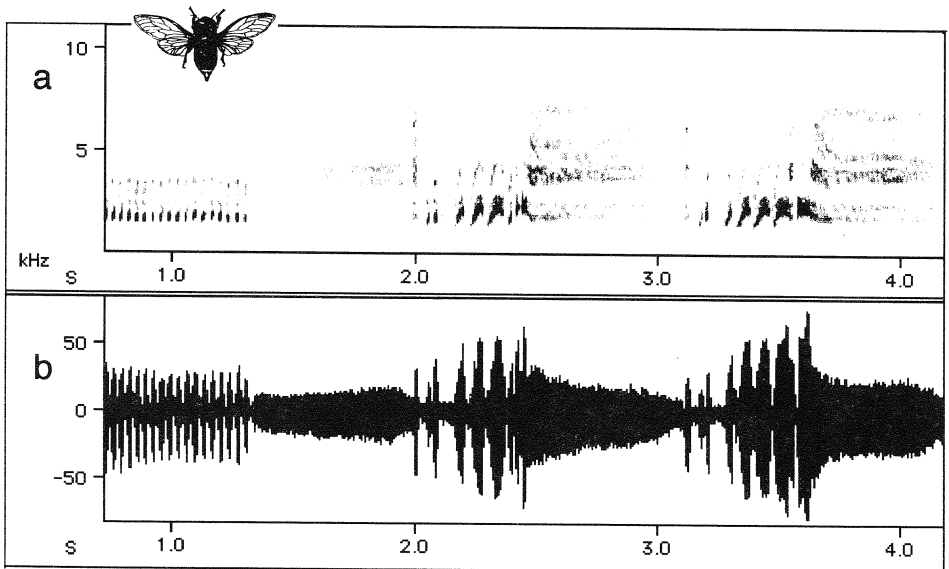
Čeprav sem že v domačih logih našel veliko izredno zanimivih primerov zvočnih in vibracijskih napevov, je bilo tudi zame pravo odkritje neverjetno zvočno bogastvo tropskih pragozdov. Imel sem srečo, da sem se v preteklih nekaj letih udeležil nekaterih odprav v tropske deževne gozdove jugovzhodne Azije na Tajskem in v Maleziji. Izredna biotska raznolikost, o pomenu katere se danes veliko piše in ki marsikje zaradi človeške brezobzirnosti grozljivo hitro izginja, se odraža tudi v zvočnem bogastvu.

V pragozdovih jugovzhodne Azije so name najmočnejši vtis naredili škržati.<sup>20</sup> Za razliko od evropskih vrst so glasovi mnogih melodični, nekateri spominjajo na glasove

ptičev, drugi na glasove štirinožnih živali, tretji na glas trobente in še bi lahko naštevali. Kljub temu, da je njihov osnovni mehanizem oglašanja timbal, torej elastična obokana membrana, ki jo posebne mišice sunkovito z glasnim pokom upognejo, nato pa se zaradi elastičnosti z drugim pokom ali tiho spet povrne v prvotno lego, so glasovi nekaterih tropskih škržatov zaradi resonančnih mehanizmov spektralno čisti in v mnogih primerih vsebujejo zapletene vzorce frekvenčne modulacije, z drugo besedo melodijo (sl. 10).

Mnoge vrste teh škržatov se oglašajo samo v določenem delu dneva ali noči, ki je lahko omejeno na približno 30 minut do ene ure.<sup>21</sup> Poznamo jutranje, poldnevne in večerne škržate ter celo vrsto ki se oglašajo samo okoli polnoči. Seveda pa poznamo tudi vrste, ki niso tako časovno omejene, temveč se oglašajo tako kot naši škržati v večjem delu dneva ali celo noči.

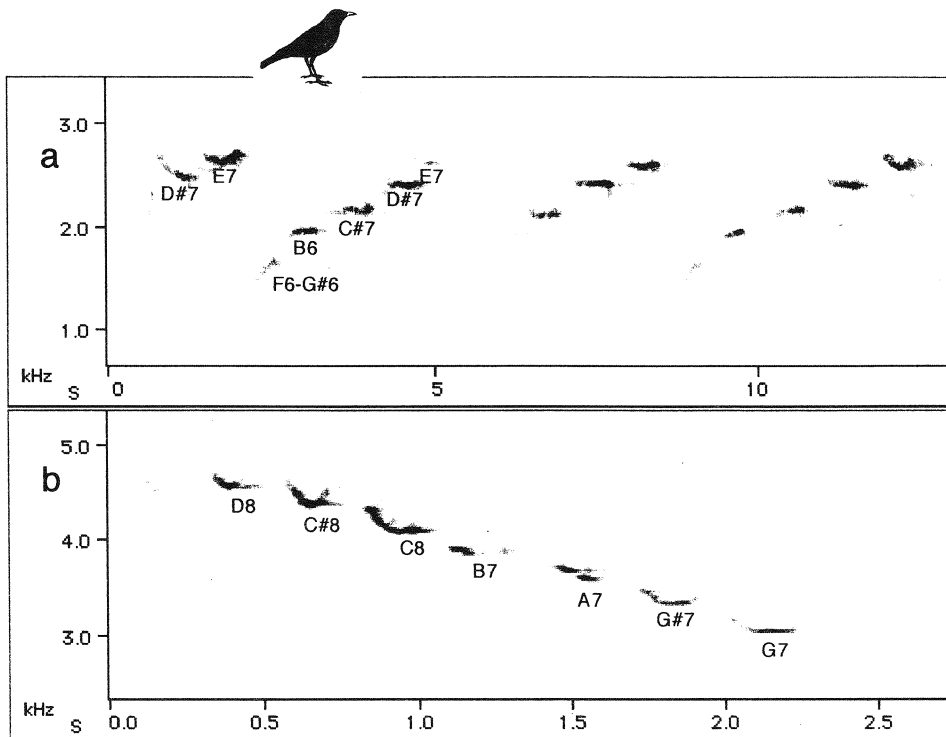
Tudi mnoge druge živali v pragozdovih so zaradi svojih zvočnih emanacij vredne omembe. Tako me je presenetilo, da je kar nekaj vrst ptičev kazalo precejšnjo stopnjo tonalnosti. Vneto so prepevali lestvice, durove ali molove navzgor in navzdol, hitro ali počasi (sl. 11). Najbolj pa mi je bil všeč ptič z znanstvenim imenom *Myiophoneus caeruleus*, ki mu malajci pravijo "whistling" ali "the idle schoolboy" in neutrudno ponavlja preprosto sekvenco tonov durove lestvice, jo ob slabi intonaciji nato prekine in začne vse skupaj znova. Kot da bi stal pred stavbo Glasbene matice... (sl. 11a).



Slika 10. Napev "trilčka", še neidentificiranega škržata iz Malezije, ki spominja po mnogih značilnostih na ptičje petje.

20 Vzorci takih napevov so dosegljivi na omrežju (Internet) na naslovih:  
[http://www2.arnes.si/guest/ljprir0dm3/asian\\_cicadas.html](http://www2.arnes.si/guest/ljprir0dm3/asian_cicadas.html)  
<http://www.biologie.uni-freiburg.de/data/zoology/riede/cicada.html>

21 Gogala M, Riede K., 1995: Time sharing of song activity by cicadas in Temengor Forest reserve, Hulu Perak, and in Sabah, Malaysia. *Malayan Nature Journal* **48**: 297-305.

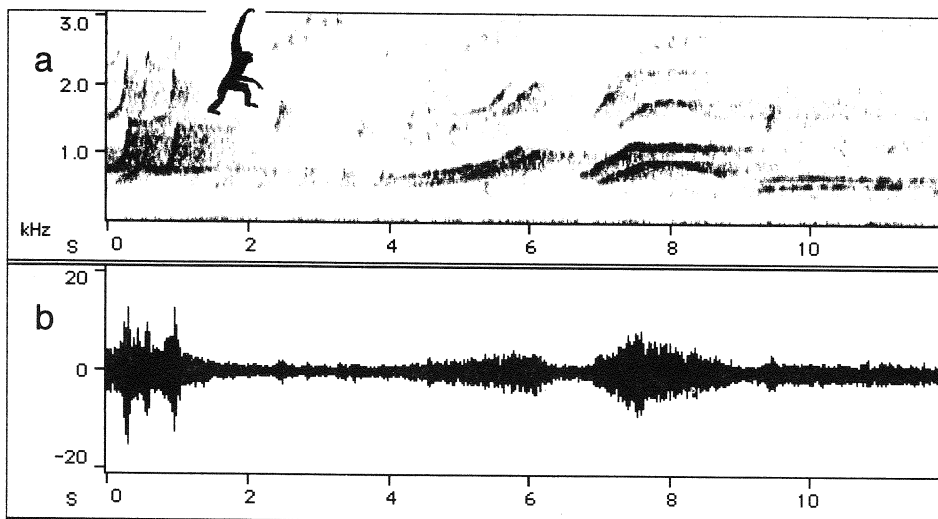


Slika 11. V tropskih pragozdovih lahko slišimo med različnimi živalskimi glasovi tudi take primere prepevanja lestvic : a - napev ptiča *Myiophoneus caeruleus* in b - napev neidentificiranega ptiča iz Malezije.

S tonalnostjo, konsonancami in disonancami pa je tako, da najdemo v naravi veliko potrditev za elementarnost teh pojmov. Ne bom pozabil "koncerta" gibonov v tajskem naravnem parku Taleban. Skupina teh živali je prepevala v poznem popoldnevu v pragozdnem pobočju pred nami. Glasovi so se prepletali v nekakšnem sozvočju, z vodilnimi in spremljevalnimi glasovi. Pravo mojstrstvo sta pokazali dve živali, ki sta prepevali v akordu v usklajenem glisandih, česar prej še nikdar nisem slišal (sl. 12). Če to ni živalska različica zborovskega petja?

V srcu tropskega pragozda ni nikdar tiho. Še najmanj glasne so živali nekje proti jutru, okoli četrte ali pete ure. Nov dan pa npr. v malajskih pragozdovih ob spremljavi mnogih vrst ptic najavijo fanfare - neka dosedaj še nedoločena vrsta škržatov.<sup>22</sup> Ta se tako glasno oglašča, da zbudi še takega zaspanca. Vendar traja njihova budnica le pol ure, od 7<sup>h</sup> do 7.30 in že prevzamejo vodilno vlogo v zvočni sliki pragozda druge živali, razni ptiči in spet drugi škržati. V deviškem pragozdu so vsa frekvenčna območja zapolnjena,<sup>23</sup> tako kot so v človeškem svetu radijske postaje razporejene po

<sup>22</sup> Primeri tega dogajanja so posneti na kaseti Belum - Sosledje zvokov v Belumskem pragozdu. CC 57/1, Prirodoslovno društvo Slovenije, 1994.



Slika 12. Prepevanje glisandov v sozvočju dveh glasov je le ena od posebnosti opic gibonov, katerih petje velja poleg glasov grbavega kita za morda najkompleksnejše živalsko oglašanje. Posnetek je iz narodnega parka Taleban na Tajskem.

razpoložljivem elektromagnetnem območju. Od ure do ure se zvočna slika spreminja, nastopajo novi solisti in zbori, proti večeru pa se začne najbolj vznemirljiv del zvočnega dogajanja. V večernem mraku okoli 6<sup>h</sup> do 7<sup>h</sup> se spet oglasijo veliki in glasni škržati s svojimi glasovi, ki po barvi glasu in ritmiki neverjetno spominjajo na glasove trobent, oslovsko riganje ali na trilčke nekaterih vrst ptičev. V ozadju ta čas narašča spremljava mnogih žuželk iz skupine bramorjev, murnov, čričkov in kobilic, ki se okoli pol osmih združijo v fortissimu, ki spominja na zvok orgel z odprtimi vsemi registri. To neverjetno zvočno sliko dopolnjujejo še glasovi nekaterih ptičev, lajanje jelenov, oglašanje opic in celo globoko in glasno ritmično oglašanje drevesnih kuščarjev, gekonov.

Ta klimaks ali maksimum se nato začne počasi umirjati in spreminjati v nekaj, čemur smo rekli nočna glasba, z ritmičnim oglašanjem raznih čričkov in drugih žuželk, ukanjem, čivkanjem in reglanjem žab ter raznih ptičev in drugih nočnih živali. Ko se z ohlajanjem ozračja ta ritem umirja, ga prekinejo skrivnostni zategli klici fazanov argus, ki jih tam ni težko slišati, vidi jih pa le malokdo. Ponekod drugod, v višjih predelih malajske džungle, lahko to nočno glasbo okoli polnoči nenadoma prekine tudi glasno zateglo trobentanje polnočnega škržata<sup>22</sup>.

Vse to zvočno bogastvo je na mene delovalo kot čudovita simfonija, ki se sicer vsak dan ponavlja in je vendar vsakič drugačna. Pojavljajo se nove živali, novi glasovi, nekateri pevci se selijo iz kraja v kraj ali se med petjem počasi premikajo po pragozdu, temu pa se pridruži lahko še šumenje vetra, grmenje nevihte, šuštenje dežja ali bučanje tropskega naliva. Zato ta predstava ni nikdar dolgočasna za človeka, ki ima

<sup>22</sup> O tem poroča npr. tudi Riede, K. (1993): Monitoring biodiversity: Analysis of Amazonian rainforest sounds. *Ambio* 22, 546-548.

posluš za naravo. Za živali pa je seveda življenjsko pomembna, saj ureja njihovo razporeditev v naravi, omogoča iskanje spolnih partnerjev in izpolnjuje še druge pomembne biološke funkcije.

Ni čudno, da danes srečujemo vrsto posnetkov zvokov iz narave, ki jih ljudje doma predvajajo s kaset ali CD-plošč<sup>24</sup> - za nadomeščanje zvočnih doživetij v naravi, kot posebne vrste glasbo,<sup>25,26</sup> za meditacijo, relaksacijo<sup>27</sup> ali le kot zvočne vzorce, ki budijo asociacije na lepa doživetja v preteklosti. Mnogi glasbeniki iščejo nove zvoke, motive in glasbene ideje pri snemalcih naravnih zvokov kar po svetovnem spletu - Internetu in preko drugih komunikacijskih sredstvih, kar vem iz lastne izkušnje. Taki posnetki se potem pojavljajo vsaj kot nekakšna začimba ali tudi glavna vsebina v glasbi različne vrste od pop glasbe in jazza do simfonične glasbe.

Korenine glasbe so gotovo v naravi, saj se je človeški sluh razvijal v interakciji z naravnim okoljem. Po drugi strani je res, da je glasba, kakršno danes pojmuje, prav gotovo človeška iznajdba in to že v davni preteklosti. In vendar ni dvoma, da nekateri živalski zvočni signali in drugi signali iz narave budijo s svojo strukturo in spektralno sestavo človeške emocije tudi brez asociacij, na podoben način kakor glasba. Naj spomnim le na pomladansko petje slavca ali otožno oglašanje čričkov v poznem poletju.

Težko je, o svetu zvoka in glasbe le pisati - pomembno je primere, o katerih sem pisal, tudi slišati in potem o njih in o napisanem soditi. Zato vabim vse, ki so to pisanje avtorja iz drugega strokovnega področja prebrali, da si krajše izbrane posnetke reproducirate z domače strani svetovnega spleta,<sup>28</sup> ali pa si zavrtite vsaj katerega od posnetkov s kaset in zgoščenk, ki so omenjene v referencah in predstavljajo poskuse, uporabiti originalne posnetke opisanih zvokov in vibracij iz narave za neko vrsto glasbe. Morda pa je najbolje samo pazljivo prisluhniti glasovom v naravi.

## SUMMARY

*The author, a biologist with some musical education and experience, has been working in the field of bioacoustics for more than 40 years. He wants to show on the examples from his investigations, mainly on insects but also on some other animals, properties of the animal sounds, interesting also from the musical point of view. Presented is the vast diversity of acoustic signals, the variability of animal songs, and the presence of some musical elements in these samples. One can find in animal songs complicated patterns and rhythms, regular alternation, imitation of other sounds, singing in tonal modes, singing in harmony with another specimen or specimens and even a kind of dancing in the rhythm of its own song.*

24 Npr. serija zgoščenk W. Tilgnerja: The sound of nature (Natural Sound / Wergo Schallplatten, Mainz), francoske zgoščenske serije Concerts Naturels (Sittelle, Mens) ali Summer nights in Finland, Veikko Neuvonen, Radio Suomi 1995.

25 Npr. kaset Perovšek B.: Dotiki. Prirodoslovni muzej Slovenije, 1992 in zgoščenska Dotiki - Touchings. B. Perovšek 1996, samozaložba.

26 Symphony of the insect, Tadaaki Kisaka, Della Inc., Tokyo 1995.

27 Npr. serija Gentle Persuasion - The sounds of Nature.

28 Nova domača stran bo pripravljena na naslovu: <http://www2.arnes.si/~ljprirod3/bioakustika.html>.



*Most examples presented in the first part of this paper are from vibrational songs of European species of bugs (Insecta: Heteroptera) and in the second part from animals (cicadas, birds and mammals) recorded in the tropics. The biodiversity of tropical rainforests is mirrored in the richness of soundscapes, especially in S.E. Asia. During his expeditions the author was particularly impressed by the acoustic diversity of tropical cicadas, characterised by degree of frequency modulation unusually high for insects and for many species strictly singing only during specific short time window during the day or the night. There are also birds, singing in scales up and down, and gibbons, singing in polyphony. The whole soundscape of undisturbed tropical rainforest is a never ending symphony of nature, changing from hour to hour, with the climax at dawn.*

*Recently many musicassettes and CD-s are produced with recordings of soundscapes or selected animal sounds with the aim to substitute natural events, for meditation, as interesting acoustic background, or for scientific purposes. Some composers use recordings of animal sounds as sources of new ideas or even as material for bioacoustic compositions. Digitised sound samples used for this paper are available on Internet at the address: <http://www2arnes.si/~ljprirodm3/bioakustika.html>. But one should prefer listening to the real sounds in nature...*



UDK 7.031:78

Mira Omerzel-Terlep  
LjubljanaPALEOLITSKA UMETNOST IN FILOZOFIJA PRVEGA  
ZVOKA

## I. TRANSCENDENTALNOST IN MITOTVORNOST PRVOBITNEGA ZVOKA IN ZAVESTI

Pod pojmom prazgodovina razumemo desetstisočletja najdaljše in naši zavesti najoddaljenejše preteklosti človekovega razvoja. Neandertalčeva zavest in znanje sta se razlikovala od kromanjončeve. Védenje mezolitskega in neolitskega prednika se verjetno še očitneje razlikuje od zavesti obeh, čeprav sta se človekov um in telo od prazgodovine fiziološko prav malo spremenila. *Z ničimer ne moremo jasno dokazovati pračlovekove nematerialne oziroma duhovne kulture. Ostajajo le bolj ali manj sprejemljive razlage in domneve*, ki temeljijo na materialnih ostankih teh oddaljenih kultur, tudi glasbil, ter dosedanjih arheoloških najdb. Le razmišljamo lahko o nevidnem svetu zvoka, o začetkih zvočne ustvarjalnosti in načinih tonske produkcije, o zvočnih pripravah oziroma zvočilih, o namenskosti in vzgibih za tonsko ustvarjanje, o stopnjah zavesti fosilnega človeka in rabe zvočnega jezika ter znanja, o načinih razmišljanja in razumevanja pojavnega sveta ter iz tega izhajajočih kulturno-filozofskih in religioznih predstavah. Navkljub skepticizmu nekaterih arheologov o smiselnosti tovrstnega razglabljanja ostaja razmišljanje o duhovni kulturi najoddaljenejše človekove preteklosti mikavno tudi za sodobno znanstveno misel. *Od naše zavesti pa sta odvisni interpretacija kulturnih sestavin in raven razumevanja*. Kar vemo o prvobitnih človeških vrstah, je verjetno le sled tistega, kar je fosilni človek zares bil. Je bil mnogo popolnejši, kot si zamišljamo? Ali preprostejših in skromnejših miselnih sposobnosti in enostavnejših predstav?

Kako lahko razbiramo sporočila zglajenih ali obdelanih kamnov in kosti, zaznamovanih s preprostimi črticami in črtami, luknjami, pikami in spiralami? Ali arheološki predmeti svojevrstne lepote, ki so si s človekovimi posegi pridobili videz posebnosti med množico neobdelanih kamnov in kosti, pričajo o enako posebni in svojevrstni rabi, kakršna je npr. ceremonialni ritual?

**Že homo erectus, neandertalčev predhodnik, čigar zavest nam je še povsem nejasna, je imel dovolj razvite možgane in vokalni aparat, ki sta mu lahko omogočila govorno izražanje, počasno artikuliranje ter tako rojstvo jezika.**<sup>1</sup> V tej

<sup>1</sup> Joseph Campbell 1983, str. 25.

temi časa našega prednika lahko iščemo tudi **zibel prvotnega zvočnega jezika** in dialoga, morda tudi prve tonske naslade.

So morala od kulture erectusa preteči še tisočletja do pračlovekove iznajdbe zvočnih pomagala, preprostih zvočil in glasbil? Z novimi najdbami iz časa neandertalske kulture - tako s piščaljo iz Divjih bab I kot z medvedjimi čeljustnicami, ki so naravno glasbilo, z odbitimi roglji ali z njimi, z luknjicami ali brez - pa se zagotovo pričanja obdobje razvoja glasbil. Zvočne priprave bi sicer lahko morda služile le za preprosto signaliziranje in opozarjanje pred nevarnostjo, za plašenje ali vabljenje živali, lahko pa tudi za večtonsko zvočno izražanje, kjer je bilo to mogoče. Je imel zvok tudi kakšno drugačno vlogo v življenju fosilnega prednika?

Paleolitski lovci, ki so pričeli razvijati tudi zvočni jezik sporazumevanja, z besednim artikuliranjem zagotovo niso bili tako gibčni kot mi, sodobni pripadniki vrste homo sapiens sapiens. **Njihovo bivanje v naravnem okolju je bilo pogojeno z** intenzivnim opazovanjem, prisluškovanjem in prilagajanjem naravnim pojavom in s tem z vsakodnevnim in nenehno **senzibilizacijo čutil**. S senzibilizacijo čutil in z razvojem miselnih sposobnosti je moglo rasti tudi spontano praktično izkustvo ter analogno posnemanje vidnega, slišnega in čutenega, pa tudi **glasovno posnemanje in analogno čarjanje**: vetra, dežja... (na primer z brnivkami).

Misteriji pa so običajno ritualizirani. In kot pravi B. Gavela, je življenjsko izkustvo izgradilo neizmerne in neizčrpne temelje podzavesti, v kateri je shranjeno vse umsko bogastvo človeškega dela: intuitivna, logična, ustvarjalna moč človekovega duha. O tej strani človeškega bitja in življenja znanost malo ve. Znanstvena misel o duhovnem življenju v človeški prazgodovini je šele v povojih.<sup>2</sup> In kjer jezik ni dovolj gibčen ter zadosten za izražanje čustev in misli (um je običajno vedno korak pred praktičnim izkustvom in dejanji), se, kakor kažejo tudi analogije iz sodobnega sveta iz kultur ljudstev in plemen, ki živijo na kulturni stopnji paleolitskih lovcev, še posebej skrbno **razvijajo komplementarni jeziki: tako zvočni (glasbeni) kot simbolni in likovni**.

Zakričimo, če nas je groza ali strah, zastokamo, če nas kaj boli, tarnamo, če hočemo ublažiti bolečino... Izhaja iz teh primarnih ozvočenih emocij tudi nadaljnje kultiviranje zvočnega izraza, tonskih oblik in zvočnih formul, to je zvočnega jezika? Efekti krikov, posameznih zvokov in šumov, zvočnih obrazcev in ritmov, različnih tonskih višin in tonskih barv, pa imajo t.i. **ekstrasenzorni vpliv na izvajalca in poslušalca**. Zavedni ali nezavedni. Vodi od tu pot h glasbi v pravem pomenu besede, k zvočnemu izražanju in uživanju v zvočnem bivanju, torej k umetnosti? *Glasba naj bi imela v mlajšem paleolitiku v kulturi homo sapiensa - mислеčega bitja oziroma kromanjonca - že osrednjo bivanjsko (obredno?) vlogo*. Homo sapiens je že samosvoji ustvarjalec: homo faber in tudi umetnik. Kromanjonec Potočke Zijaške in Mokriške jame iz obdobja mlajšega paleolitika naj bi imel že visoke intelektualne in psihične kvalitete.<sup>3</sup>

Homo sapiens je umetnik življenja in preživetja. Umetnost je najverjetneje izraz te borbe in odraz spoznavanja naravnih zakonov. Tudi po mnenju večine raziskovalcev, ki preučujejo paleolitsko kulturo in umetnost, je **umetnost ritualno magijsko delo**. Tudi glasba je po svojem poreklu in bistvu **resno opravilo, ne zabava!** Umetnost, ki jo ustvarja človek s petimi osnovnimi čutili, med katerimi imata sluh in vid in z njima zvok

<sup>2</sup> Branko Gavela 1977, str. 23.

<sup>3</sup> Glej tudi delo Branka Gavele 1982, str. 60. Naša predstava o jamskem človeku je običajno precej napačna. Nek arheolog je nekoč v resnobni šali dejal, da bi lahko ledenodobnega Kromanjonca mirno poslali na pariške ulice, če bi ga ostrigli, obrili in oblekli v današnjo konfekcijo.

in slika primarno vlogo, vpliva na človekov um, zavedni in nezavedni, in mu omogoča doseganje višjih (transcendentalnih) stanj zavesti, kjer se združita zavedno in nezavedno, človek in kozmos, življenje in smrt, trenutnost in večnost v celoto. Z umetnostjo stopa človek v spiritualno središče svoje biti in sveta. Materialno in spiritualno se združita v celoto, v skupni obstoj. Piščal, igra nanjo in piskavec z zvočno igro in zvokom samim ponujajo izkušnjo nedeljivosti, enovitosti brezčasia in nadčasovnosti, kjer tudi po predstavah naravnih ljudstev in plemen paleolitske kulturne stopnje še bivajo tako sodobniki kot njihovi predniki. In v transcendentalnem brezčasiu in brezprostorju je **zvok orožje in orodje**. Orodje za obredno prehajanje (zopet zavedno ali nezavedno) iz enega stanja zavesti v drugega in drugačnega, iz trenutne realnosti v imaginarno. Zvok je tudi psihološko in magično orodje za doseganje željenega: nematerialnega (stik z duhovi, demoni predniki,...) in z ritualno osredotočenostjo tudi materialnega (npr. dober ulov). Z zvokom se prosi, roti ali plaši zveri. Zvok kot svojevrstna obredna molitev služi za aktiviranje duha ali za umirjanje glasne zavesti in misli, kar omogoča jasnejše zaznave in izostritev vseh čutil. Lovci s puščicami in ostmi so jih potrebovali. Z zvokom so imeli tudi orodje za **transformacijo svoje psihofizične biti**. Zopet: za zavedno ali nezavedno transformacijo. **Zvok je transformacijski sam po sebi**. To je njegova bit. Zvočne frekvence lahko povzročijo bolečino, zato so tudi orožje. S transformiranjem bolečine v neboleče stanje (novo rojstvo) zvok zdravi. Primer transformacijske bolečine so tudi iniciacijski obredi oziroma posvetitve v nova stanja (npr. v odraslost).

**Zvočne frekvence razstavljajo in sestavljajo**. Zato so glavno orodje obredij in tudi analogije življenja in smrti. Za občutenje zvoka ne potrebujemo intelektualnega naprezanja, temveč le prepustitev njegovemu delovanju. Intelekt je prej ovira, kar spoznava tudi človek atomskega veka, ki zaradi intelektualne preobremenitve izgublja sposobnost spontanega odzivanja na naravno, nevidno, komaj slišno (ultra in infra zvok) in neslišno, na črno bit zvoka. In kot pravi J. Campbell o znamenitih kromanjončevih jamskih slikarijah iz mlajšega paleolitika (aurignacien) pa tudi o srednjepaleolitskih risbah svetovne neandertalske dediščine: kdor je gledal ta mojstrska dela, ki naj bi imela predvsem magijski značaj in občutil ta nema sporočila ve, da so jih lahko ustvarile le roke dovršenih umetnikov velike transcendentalne modrosti vseh časov.<sup>4</sup> Zlasti nas preseneti t.i. *umetnostni stil X-žarčenja*, ki naj bi pripadal mitologiji velikih lovcev od magdalénienca dalje vse do sodobnih lovcev paleolitske življenjske kulturne stopnje. Umetnost, ki kot plod rentgenskih oči transcendentalnega uma zre v notranjost bitij in izrisuje organe, notranje skelete in druge notranje strukture (npr. plod v materi). Je priča tovrstne pronicljive umetnosti tudi naša ribica iz jame Mala Triglavca? Samo sporočila transcendentalne vrednosti se lahko prenašajo skozi tisočletja in imajo kljub velikanskim spremembam stila življenja še vedno podobno črno (izvenčasovno, izvenprostorsko, to je transcendentalno) moč, všečno očesu in umu. Kaj pogojuje tovrstno všečnost risbe in zvoka je vprašanje, ki mora zanimati tudi sodobnega muzikologa in etnomuzikologa.

Paleolitskih slikarjev na Slovenskem res še niso našli, pač pa le orodje,<sup>5</sup> okrašeno s preprostimi vrezanimi črtami in črticami ter koščene piščali.<sup>6</sup> Človekova čutila (vid,

4 1983, str. 79.

5 Številno prav v Potočki zijalki in Mokriški jami; glej Srečko in Mitja Brodar 1983, str. 177.

6 Okraski na koščenih predmetih imajo lahko praktičen smisel ali simboličen pomen: domnevno gre tudi za nekakšen koledar. Je človek svoj prebujeni estetski čut obogatil z domnevnimi duhovi čutno

sluh, tip, vonj, okus) se razvijajo bolj ali manj sinhrono in komplementarno. *Če je bil homo sapiens sposoben tako dovršenih slikarij oziroma vidnega izražanja, zakaj ne bi bil sposoben tudi slušnega, zvočnega?* Zvok se seveda ni mogel ohraniti. Neme priče so ohranjena glasbila. Še posebej govorijo glasbi v prid večtonske piščali, to je piščali z več luknjami in torej z obsežnejšimi zvočnimi možnostmi. Tudi pri ljudstvih paleolitske kulturne stopnje, kjer ni velikih in poslikanih podzemnih jam (na primer pri Bušmanih in Pigmejcih), sta glasba in ples glavni izrazni ali sveti opravili.

Skozi ohranjeno umetnost poskušamo razpoznavati življenje in predstave pračloveka. Kamenodobni prednik je po mnenju raziskovalcev paleolitske mitologije in umetnosti verjetno poskušal na nek način - najpogosteje magičen - zagotoviti tudi ravnovesje kozmosa in zemeljskega. Živalski in rastlinski svet sta mu morala govoriti s svojim lastnim simbolnim jezikom, ki mu je moral prisluhniti, da je lahko po svojih močeh uravnaval ravnotežje med seboj in naravo, od katere je bil življenjsko odvisen. Moral je občutiti moči kozmičnih sil, od vremenskih do zverskih. Strah in bitka za preživetje sta pomočnika pri rojstvu ideje o superiorni sili in mitologiji, ki je prednica religioznih predstav. Po J. Campbellu je homo sapiens že živel svojevrstno religiozno (mitološko) življenje.<sup>7</sup> Sporočila podzemskih jam potrjujejo **lovsko ritualno magijo**, ki se odvija globoko v trebuhu zemlje, v jamah, ki simbolizirajo maternico, kjer ni dneva in noči, kjer se čas ustavi, kjer je odsotno nebo in se v "kaosu" preporodnega ustvarjanja izgubi tudi smisel za vsakršno orientacijo.<sup>8</sup> V sporočilih stenskih risb in slikarij se je ohranilo zgodovinsko nezavedno naše vrste: v nesmrtni in brezčasni večnosti "jamskih templjev", iz katerih teme se poraja kot iz teme maternice novo življenje, so se mogli odvijati iniciacijski obredi (v novo rojstvo) in druga spiritualna dejanja, ki pomenijo izkušnjo v psihološki dimenziji lovca in žrtve, človeka in živalskega sostanovalca pokrajine hkrati. Lovca, ki poskuša odpreti svoj um izkušnjam življenja in smrti t.i. **mistični in mitološki logiki enovitosti človeškega in živalskega sveta**, lovca ali častilca živalskega sveta, ki kot lovski ali obredni jemalec živalskega življenja za potrebe svojega življenja (meso, kosti, koža, salo...), žival zaznava kot del lastne biti.

*Je poskušal paleolitski prednik v "svetih jamah" s slikarijami ali brez njih tudi s "svetim zvokom" v "svetem času" na "svet način" vplivati na lastno zavest, jo transformirati ali transformirati zavest posvečenih iniciantov ali kolektivne človeške združbe, ki ji je pripadal, v nov status: v svet odraslih, v lovsko združbo, v svet živih ali v svet mrtvih...?*

J. Campbell je prepričan, da se **glavni elementi paleolitske umetnosti<sup>9</sup> dedujejo iz paleolitskega obdobja do sodobnih mitologij velikih lovcev**: tudi od Aztekov, severnoameriških Indijancev, zlasti Pueblo Indijancev in aleutskih Eskimov, avstralskih Aboriginov, plemen evroazijskih šamanskih ljudstev živečih od Sibirije do Skandinavije, do južnoameriških prebivalcev Tierra del Fuegos.<sup>10</sup> V omenjenih kulturah paleolitske stopnje "velikih lovcev", ki žive v nekakšnih brezčasnih conah

dojemljivega sveta, ki naj bi mu pomagali vzpostavljati sožitje z naravo? Glej tudi Božo Škerelj 1962.

7 1983, str. 157.

8 Glej Joseph Campbell 1983, str. 52, 63, 67.

9 Paleolitsko dediščino velikih lovcev in metalcev kopij naj bi sestavljalo: obredje, ki temelji na čaščenju živali (medveda) ali čaščenju drugih totemskih živali (in šamanski magični in totemistični praksi), umetniški stil X - žarčenja, lov s puščicami in sulicami.

10 1983, str. 130 - 135.

nemerljive preteklosti, še vedno poznajo obredja, v katerih imajo pomembno vlogo kosti, lobanje in kult totemskih živali, na severu predvsem medvedji kult. Zdi se, da imajo vse človeške združbe, od tistih najstarejših nam znanih, svojevrstne običaje in obredja vezana na preproste mitološko - religiozne predstave oziroma na predstave o življenju in smrti. In **totemizem** naj bi bil *univerzalna prareligija prazgodovinskih človeških združb*, ki predpisuje tabuje in narekuje rituale totemistične magije. Sledimo mu lahko, po mnenju nekaterih, že od mlajšega paleolitika dalje.

**Skupna osnova človekove psihe pogojuje arhetipsko mišljenje kolektivno nezavednega, ki je mitotvorno in temelji na anatomiji naše vrste.** Zato v primeru podobnosti posameznih kulturnih elementov v različnih delih sveta, ni nujen prenos, saj **povsod znano kulturno invencijo, na primer koščene piščali ali brnivke (bull - roarer), lahko razumemo tudi kot produkt kolektivnega psihičnega substrata.**

Šamanska magična praksa s slikarjami, zvoki, plesom oziroma gibom ima najverjetneje metafizične razloge. Obredi, vezani na življenje in smrt, so skozi vso človeško zgodovino tesno povezani in zlit v enovit sistem, zlasti pri čaščenju živali in pokopavanju mrtvih. Po mnenju velikega raziskovalca mitoloških predstav Josepha Campbella, zagovornika prazgodovinskega medvedjega čaščenja, **paleolitska tradicija medvedjega kulta izvira že iz kulture neandertalca**, v kateri naj bi medved užival *ugled gospodarja živali*.<sup>11</sup> **Medvedji kult naj bi se po njegovem razvil v obdobju "jamskih svetišč"** (v srednjem in predvsem mlajšem paleolitiku), na mitološko difuzijo sorodnih predstav pa **lahko še danes naletimo na obrobjih vseh kontinentov**: najstarejši prazgodovinski kulturni elementi centralnoevrazijskega in centralnoameriškega področja se ohranjajo na obrobjih polarnih ali težko dostopnih polpuščavskih in pragozdnih predelih. Predvsem tam, kjer pripadniki človeške vrste še vedno živijo v odmaknjenih in izredno težkih življenjskih pogojih.<sup>12</sup>

**Šamanizem**,<sup>13</sup> ki potuje skozi čas in prostor od kulture neandertalca in predvsem kromanjonca kot element življenjskega stila, je lahko z umetnostim stilom X - žarčenja in z magično uporabo brnivk (bull - roarer) - predvsem koščenenih, koščenenih piščali, tolkal in drgal, družbeni in obredni regulator življenja. Le-ta temelji na mitoloških idejah totemizma,

na idejah, ki postavljajo žival (na severnih in polarnih področjih predvsem medveda) v bratovsko - sestrski odnos in celo "krvno sorodstvo", in narekujejo totemistično in magično prakso. Nakazovale in potrjevale naj bi ga že jamske slikarije kromanjonca.

Jesti, ali biti pojeden, je pravilo oziroma prvi naravni zakon v živalskem kraljestvu zveri prazgodovinskih lovcev. Neandertalec je moral živeti po zakonih zveri, ki so ga obkrožale in ogrožale ves čas. Živali, s katerimi je živel v istem okolju, so do neke mere narekovale njegov življenjski slog in zahtevale pozornost negovega uma: intelekta in občutij. **S pozornostjo uma pa se rojevajo globlji uvidi in umetnost.**

11 1983, str. 133.

12 Po J. Campbellu (1983, str. 132) naj bi bili Bušmani, Pigmejci, Hotentoti poslednji dediči v kreativni verigi paleolitskih kulturnih elementov izpred 30.000 let. Pridružujejo se jim tudi severnosibirska ljudstva in severnoameriški Eskimi.

13 Šamanizem, kot ga razumemo danes, je po Mircea Eliadeju (1985) sicer prednjeazijski in sibirski religiozni fenomen (str. 29). Svoje zametke ima v kulturi fosilnega človeka, ki naj bi bil že tudi homo religiosus.

*Homo sapiens neandertalensis* je bil verjetno prvi med človeškimi vrstami, ki je pokopaval mrtve z darovanjem, s čimer se **pričenja zgodovina mitologije**<sup>14</sup> in pojavi ideja o zagrobnem življenju oziroma ideja o nadaljevanju življenja po smrti.<sup>15</sup> Je res le slučaj, da so v plasteh neandertalske kulture našli kosti z luknjami oziroma domnevna koščena glasbila? Je zgolj naključje, da koščena glasbila odkrivamo od paleolitika skozi desetisočletja zgodovine vse do 20. stoletja in atomskega veka? Je le slučaj, da koščena glasbila poznajo ljudstva in plemena, ki žive ponekod celo v podobnih klimatskih razmerah kot paleolitski predniki in imajo podoben način življenja, ki se izraža tudi v sorodnih (arhetipskih ali dedovanih?) iznajdbah uma in v podobnih kamnitih in koščenih pripomočkih, tudi glasbilih, morda porojenih iz sorodnih miselno - filozofskih - mitoloških in religioznih predstav? Naključja deloma zanikajo tudi sodobne piščali iz medvedjih kosti eskimskih in severnoameriških indijskih ljudstev, ki na različne načine še vedno z zvoki iz koščenih cevi častijo Velikega medveda.

## II. UMETNOST IN ZVOK IZ MEDVEDJIH KOSTI V OBREDIH ČAŠČENJA MEDVEDA

Jamski medved (*Ursus spelaeus* Blum), ki si je zaradi pogostih obiskovanj podzemnih jam pridobil vzdevek jamski, je bil sodobnik neandertalca. Izumrl je pred 10.000 leti. *Živel je na celotnem ozemlju Evrazije*.<sup>16</sup> Klatil naj bi se po vsej srednji Evropi, Balkanu, po alpskem prostoru in na jugu daleč po Apeninskem polotoku.<sup>17</sup> *Bil je skoraj 100.000 let pračlovekov sodobnik*: od začetka Riss - würmskega Interglaciala in skoraj do konca Würma, ko je zaradi podnebnih sprememb vse redkejši, oziroma že bolnik, saj kažejo njegovi fosilni koščeni ostanki vrsto patoloških sprememb.<sup>18</sup> V jame naj bi hodil predvsem prezimovat, umirat in kotit. Piščali iz medvedjih kosti so torej številnejše iz obdobja, ko je medved kot vrsta že propadal. Je medved pomenil paleolitskemu lovcu dar, ki obvezuje k spoštovanju in hvaležnosti?

Čeprav ni zanesljivih dokazov o lovu nanj in še manj o kultu medveda, si vendar lahko zastavimo vprašanje, če **morda le niso koščene piščali iz medvedjih golenic, stegnenic in čeljustnic, prstnočlenske žvižgavke ter koščene brnivke in strgala, služila kot zvočno - magičen pripomoček za boljši ulov te živali** menda okusnega mesa, **v obredih za zaščito pred to zverjo**, ki je dosegala težo ene tone, **ali preprosto v ritualih čaščenja in totemistične magije te mogočne živali?**<sup>19</sup>

14 Joseph Campbell 1983, str. 51 - 52.

15 Prav tam. Tudi načini neandertalskega pokopavanja kljub odsotnosti umetniških elementov kažejo na svojevrstne predstave: pokopavanje v spečem položaju na boku in na vzglavniku iz grmade prazgodovinskega orodja (Le Moustier, Francija, neandertalske kulture iz konca Riss - Würmskega obdobja; smrt je v številnih mlajših kulturah simbolizirana s spanjem), pokop v položaju koraka ali hoje, pokop v smeri vzhod - zahod (po gibanju sonca?), v grobiščih najdene dolge cevaste kosti vtaknjene v čeljusti živali (Monte Carmel, Izrael, 60.000 let pred sedanostjo), pokopavanje domnevnih "zakoncev" z glavo ob glavi nad trupli otrok (La Ferrassie, Francija, 40.000 let pred sedanostjo), pokopavanje ob kosteh in orodjih, pokopavanje s cvetjem oziroma zdravilnimi zeli (gorovje Zagros, Irak, 60.000 let pred sedanostjo; grobišče različnih časovnih obdobij, ki je do danes zatočišče oziroma zimsko bivališče nomadov).

16 Ivan Turk 1988, str. 72.

17 Prav tam.

18 Glej Rajko Pavlovec 1990.

19 Medved menda naravnih sovražnikov ni imel, ogrožala ga je le skupina ljudi ali trop volkov. (Glej Ivan Turk 1988, str. 73.)



Nekateri raziskovalci medvedji kult zanikajo, drugi ne. Podobno je z lovom nanj. R. Pavlovec piše, da "dejansko govore nekatera dejstva za jamskega medveda kot lovno žival, zopet druge govore proti temu. Ker pa so marsikje našli ožgane medvedove kosti ali razbite kosti prav na tistih delih, kjer je človek lahko prišel do mozga ali možganov, lahko verjamemo, da je imel pračlovek na nek način opraviti z jamskim medvedom. Manj verjetno je, da bi se lotil samo poginule živali..."<sup>20</sup> S. in M. Brodar pa pišeta, "da moramo poudariti, da je v Potočki zijalki razmeroma več argumentov, ki govorijo za lov, kakor tistih, ki govorijo proti..." in da v zapisnikih o izkopavanjih najdemo vrsto podatkov, ki bi jih lahko tolmačili v tem smislu (v smislu kulta medveda?),<sup>21</sup> misleč pri tem predvsem na dve skupini lobanj odraslih, a ne starih medvedov, najdenih v globeli ob jamski steni Potočke zijalke.<sup>22</sup> Med njimi so našli tudi spodnje čeljustnice, izolirane kanine in posamezne cevaste kosti. Te gomile kosti so obdajali (op. varovali?) kosi debelega grušča. Drobnih kosti medvedjih šap med njimi ni bilo, kar verjetno potrjuje človekov poseg.<sup>23</sup> Ker tu niso našli človeških kosti, arheologi menijo, da *jama ni bila stalno bivališče pračloveka, temveč lovška postojanka*. Je bila morda lahko tudi *ali le obredno mesto*? Skupina arheologov piše, da neandertalci v Divjih babah I verjetno niso prebivali, pač pa so jamo stalno obiskovali iz nam neznanih razlogov.<sup>24</sup> V publikaciji o Divjih babah beremo: "Nehote nas prevzame občutek, da so se neandertalci stopili z najdiščem v harmonično celoto in da v nobenem pogledu niso spremenili njegovega naravnega ritma dogodkov, to je zimovanja in poginjanja jamskega medveda ter nabiranje in prehajanje njegovih kostnih ostankov v fosilne ostanke. Če ne bi v jami pustili sledov svojih ognjev in svojih kamenih orodij, ne bi nikoli zvedeli zanje, pa čeprav bi prekopali vso jamo." Govori harmonija med medvedom in človekom čaščenju medveda v prid?

S. in M. Brodar se sprašujeta, zakaj so od časa do časa prihajali aurignacijski ljudje v hribe visokoalpskih jam. Po njegovem je edina razlaga lov.<sup>25</sup> V okolici Potočke zijalke je živelo tudi okoli 40 drugih živalskih vrst, vendar *v jami najdemo več kot 99% kosti jamskega medveda*, to je okoli 1500 osebkov. Torej *je bila lovna žival predvsem medved*, pristavljata, čeprav jih je večina tu tudi poginila. Zdi se, pišeta, da je človek medveda lovil predvsem zaradi kože in manj zaradi hrane (v Potočki zijalki je najden prototip igle).<sup>26</sup> **Ali pa morda občasen obisk jame potrjuje obredno "sveto" mesto "jamskega svetišča" davnih prednikov in čaščenje medveda ter darovanje medveda ali darovanje medvedu?** Ob kuriščih in ognjiščih v Divjih babah I so arheologi običajno odkrivali tudi skupke večjih kosti jamskih medvedov in medvedje lobanje z razbitim možganskim dnom. Za razbitine so raziskovalci prepričani, da so delo človeških rok. Analogije lahko najdemo tudi v Divjih babah I, v Mokriški jami in na Ljubljanskem barju.<sup>27</sup> Tudi v Potočki zijalki nas presenečajo najdbe kakršne so medvedja lobanja z okroglo luknjo (dostop do možganov ali kulturni predmet?), prstni členek z luknjo (žvižgavka?), rebro z luknjo (brnivka?), izjemno velika medvedja

20 Rajko Pavlovec 1990, str. 33.

21 Srečko in Mitja Brodar 1983, str. 158.

22 V skupini dvajsetih lobanj je osem nepoškodovanih in najdenih na majhnem prostoru približno pol kubičnega metra. Malo odmaknjena je druga skupina dvajsetih lobanj že odraslih jamskih medvedov na štirih kubičnih metrih. Srečko in Mitja Brodar 1983, str. 158.

23 Prav tam.

24 Ivan Türk, Metka Culiberg, Janez Dirjec 1988, str. 30 - 32.

25 1983, str. 158.

26 Srečko in Mitja Brodar 1983, str. 158.

27 Ivan Türk, Boris Kavur 1997, str. 156.

čeljustnica z luknjo v roglju (obesek ali brnivka?), pa vrsta medvedjih spodnjih čeljustnic z rogljem ali brez njega (koščene piščali?), nadalje pa medvedji čeljustnični roglj z luknjo (brnivka, amulet?) iz Divjih bab. Cevaste kosti jamskega medveda z luknjami (piščali?) pa najdemo v vseh naštetih najdiščih.<sup>28</sup> Morebitna zvočna kulisa medvedjega čaščenja obredje prej potrjuje kot izključuje! R. Pavlovec navaja, da kažejo na čaščenje medveda morda tudi najdbe iz Mornove zijalke pri Šoštanju (arheologi so skeptičnejši), predvsem pa najdbe v bližnji Vetrnici na Hrvaškem.<sup>29</sup> Po mnenju akademika M. Maleza **naj bi bilo čaščenje medveda razširjeno po vsem alpskem in predalpskem prostoru, vendar ni bilo vezano na neka splošna pravila**, pač pa le na paleolitsko lovsko populacijo.<sup>30</sup> R. Pavlovec hkrati pritrjuje tistim, ki menijo, da je pračlovek jamskega medveda verjetno zelo dobro poznal in ga na nek način častil. O tem pričajo lobanje in predvsem dolge cevaste kosti, za katere se zdi, da niso naključno odvržene, ampak postavljene v nekem redu ali z nekim namenom. **So tudi glasbila iz čeljustnic in cevastih kosti izdelana s posebnim namenom in iz posebnih delov okostja?**

Zdi se, da bi mogli pritrčiti tistim raziskovalcem, ki menijo, da se v umetnosti - torej tako v likovni kot zvočni (glasbeni) - **pojavi jamske podobe, instrumenti pa iz surovin (kosti) tistih bitij, ki so za pračloveka imele poseben pomen (in na primer magičen vpliv na plodnost, lov na živali) in da je religiozno (mitološko) in magično (totemistično) pojasnjevanje umetnosti v paleolitskem obdobju človekove zgodovine edino možno.**<sup>31</sup> Tudi J. Campbell piše, da paleolitski umetniki verjetno niso portretirali nepomembnih živali, temveč le živali določene vrste, določene vrednosti in pomena v življenju.<sup>32</sup> Bi o podobnem pomenu lahko sodili tudi pri izdelavi koščениh glasbil iz kosti pomembnega ali dragocenega jamskega medveda? Med darovanimi in čaščenimi živalmi so vedno imele velik ugled živali z dobrim, užitnim mesom.<sup>33</sup> "Če priznavamo nekakšno čaščenje medveda, potem lahko tudi domnevamo, da je pračlovek jamskega medveda morda le poznal kot okusno jed in ga torej lovil. Seveda ne moremo izključiti možnosti, da se je medveda bal in naj bi daritve ali drugačni kulturni običaji pomagali pri varovanju pred medvedovim napadom ali pri uspešnem boju z njim."<sup>34</sup>

Po mnenju nekaterih naj bi sledovi kulturnih obredov segli še v srednji paleolitik.<sup>35</sup> Če upoštevamo medvedovo spodnjo čeljustnico kot naravno glasbilo in najdbo iz Divjih bab I kot piščal, lahko premik zvočno kultnega v srednji paleolitik le potrdimo.

J. Campbell je poskušal slediti medvedjemu čaščenju po srednjeevropskih in skandinavskih paleolitskih slikarijah podzemnih jam, po slikarijah in risbah, ki so nastale od moustériena in kulture neandrtalca do magdaléniena in kulture kromanjonca (najzanimivejše v jamah Montespan, Lascaux, Le Trois Frères...).

28 Nam sporočajo kaj tudi zlomljene spolne kosti jamskega medveda najdene v Potočki zijalki? Ali pogosti zlomi spodnjih čeljusti? Gre morda za kulturne predmete moči in plodnosti? (Glej Srečko in Mitja Brodar 1983 in Rajko Pavlovec 1990.)

29 Mirko Malez (1959) je odkril v njej 6 lobanj jamskega medveda, ki so bile postavljene tako, da so z gobci gledale proč od jamskih sten oziroma proti jamskemu vходу. Ena lobanja naj bi služila tudi kot kamen obzidanega ognjišča. (Glej Rajko Pavlovec 1990, str. 33 - 34.)

30 Prav tam.

31 Branko Gavella 1982, str. 62. Glej tudi Z. Horusitzky 1955, str. 137 / 139.

32 1983, str. 62.

33 Rajko Pavlovec 1990, str. 33.

34 Prav tam.

35 Po navedbah Rajka Pavlovca 1990, str. 33.

Kromanjoncem pripadajo tudi v nekaterih jamah najdene medvedje figure in figurice, verjetno kulturne (npr. v jami Montespan). **Piščali iz medvedjih kosti so v kulturi kromanjonca najpogostejše!** Avtor meni, da lahko čaščenje medveda zasledimo tudi pri starih Grkih (boginja Artemida, medvedka, boginja plodnosti, lova, divjadi), pri evropskih poganskih in predkrščanskih ljudstvih, pri Keltih (boginja Artio), v rimsko - ilirski tradiciji in še v času elizabetinske Anglije.<sup>36</sup> Tudi Campbell ugotavlja, da *svojevvrsten odnos do medveda, poleg jamskih slikarjev, potrjujejo tudi v nenavadnih legah uskladiščeni medvedji fosilni ostanki.*<sup>37</sup> Najzanimivejše naj bi bilo najdišče Drachenloch, kjer so našli medvedje lobanje in kosti, naložene pod kamnitimi ploščami (zavarovane?). Odkrili so jih ob jamski steni ter obdane s kamni. Tu je bila najdena tudi medvedja lobanja z dolgo kostjo za ličnico, ki jo nekateri razlagajo kot človekov kulturni predmet. Kažejo najdbe na darovanje ali čaščenje medveda in na morebitno **sodelovanje paleolitskih šamanov?**

Campbell zatrjuje, **da je v zgodovini mogoče najti vrsto etnoloških paralel z darovanjem (čaščenjem) kosti, posebno med lovci s severa.** S čaščenjem in darovanjem kot priprošnjo in zahvalo. Podobnost s paleolitskim domnevnim obredjem s kostmi in pretikanjem cevastih kosti skozi lobanjo živali lahko še danes opazujemo pri ljudstvu Ajnu, ki še v 20. stoletju lovi, časti in daruje ulovljenega medveda. Ajnujci medvedu pred žrtvovanjem vtaknejo med čeljusti palice in ga zatem obredno, ob petju in igri na različna glasbila, *le ob zvokih in brez besed* pojedo. Prepričani so, da je *od tega obrednega dejanja odvisen dober ulov vseh živalskih vrst v gozdu. Medveda razumejo kot gospodarja živali, ki posebej moč, od katere je odvisna naklonjenost vseh živalskih vrst.*<sup>38</sup> **Medvedu naj bi bila bila po prepričanju J. Campbella tudi v najstarejši človekovi zgodovini, v neandertalski kulturi, morda dodeljena vloga gospodarja živali.**<sup>39</sup> Kult medveda je sicer po Campbellu razprostranjen od vzhoda do zahoda in naj bi bil **najstarejša religiozno - filozofska predstava oziroma verovanje. Najdemo pa ga, podobno kot koščene piščali, še v 20. stoletju pri evrazijskih in severnoameriških etničnih skupinah:** čaščenje medveda poznajo Finci, Estonci, Danci, Laponci, Norvežani, Lamuti (ob morju Okhotsk), ljudstvo Ajnu (na polotoku Hokkaido, Japonska), Voguli, Aleuti (Eskimi), Čukci, Mongoli in severnosibirski ljudstva Ostjaki, Votjaki, Korjaki, Kamčadalci, Giljaki, Jukagirji, Tungujci, v severni Ameriki azijski Eskimi, severovzhodna indijanska plemena Naskapi, Abnaki, Malecite, Penobscot in severozahodna indijanska plemena Šasta, Carrier.<sup>40</sup> Naštete etnične skupine, ki žive še danes v kulturah, sorodnih paleolitskim, uporabljajo tudi koščene piščali pri obredih in kulturnem čaščenju "velikega" medveda.<sup>41</sup> Nekatera omenjena ljudstva in plemena še danes verjamejo, da se medved v času zimskega spanja (hibernacije), ko preživi mesece brez hrane, vzdržuje tako, da črpa moč in življenjski sok iz svojih šap, predvsem prednjih. Tu se ponovno spomnimo odkritij A. Ch. Bradove, ki nam v disertaciji<sup>42</sup> odkriva spoznanje, da se v vse piščali iz

36 1983, str. 62, 76, 147.

37 Wildkirchli, Drachenloch in Wildenmannisloch v Švici, Peterhöhle v Nemčiji (glej 1983, str. 54 - 55).

38 Beri Joseph Campbell 1983, str. 56.

39 Joseph Campbell 1983, str. 54 - 55.

40 Glej zemljevide razprostranjenosti čaščenja medveda v: Joseph Campbell 1983, str. 147.

41 Približno v času od 6000 - 2500 pred našim štetjem, ko je prišlo do velikih klimatskih sprememb in klimatskega optimuma, naj bi se tudi čaščenje medveda razširilo iz centralnih evropskih in azijskih področij preko Aljaske na severna in vzhodna obrobna področja: od Finske do Labradorja in preko Beringove ožine na ameriška tla. O tej tezi še vedno tečejo burne razprave. (Joseph Campbell, str. 147.)

42 Die Kernspaltflöten von Haithabu verwendeten Formen in Mittel- und Nordeuropa. Göttingen 1971. (Glej

goleničnih kosti "piha" vedno od kolena navzdol, proti šapam simbolično iz telesa ven, torej v smeri odtokanja življenja. *Si je fosilni človek s koščeno piščaljo poskušal zagotoviti medvedjo moč in njegovo "nenavadno" sposobnost preživetja brez hrane v času hibernacije? Medved je hkrati človeku najsorodnejše bitje, saj tudi on lahko hodi po dveh nogah. Po predstavah evrazijskih in severnoameriških etničnih skupin medved vse sliši, tudi na daleč, in dobro pomni, zato se o njem med lovom ne govori. Se pa sporazumeva z zvoki. Sicer pa se o medvedu govori le s simboli: medved je Stari oče, Dober stric, Stari mož, Dober prijatelj, Gozdni oče ali Gozdni stric...*<sup>43</sup> **Pred lovom pripadniki večine omenjenih ljudstev izvajajo gibno - zvočne rituale: pojejo, plešejo, "čarajo" z mislijo in uroki, bobnajo in igrajo na piščali.**<sup>44</sup> Tudi naštetá sodobna ljudstva uporabljajo v lovskih ritualih medvedje kosti.

Neposrednih podatkov o **čaščenju medveda v slovanski davnini** ni, posredno naj bi odnos do medveda izpričevale podedovane šege in navade.<sup>45</sup> Te prikazujejo medveda kot **totemističnega človekovega prednika** in sveto žival, ki jo je **potrebno častiti in ji darovati s pesmijo, plesom, maskiranjem** (s kožami totemske živali medveda), hrano in simbolističnimi obredi plodnosti in spolnega akta in jo tako **podkupiti**. Sicer zna biti žival tudi neprijazna. Verovanja in šege slovanskih narodov, v katerih naj bi se po mnenju D. Ovsca izražalo čaščenje nekaterih živali, naj bi izhajale iz lovsko nabiralniških kultur. V njih se zrcalijo tudi elementi kulta demoničnih živali, predvsem velikega *orla, volka, (velikega ali belega) medveda, jelena, konja, bika, kače...*<sup>46</sup> **Z imitativno magijo** naj bi poskušali ljudje vplivati na razmnoževanje živali in **splošno plodnost**. Istočasno pa se v šegah kaže **tudi želja po istovetenju** z določenimi živalmi: najočitneje v maskiranju z živalskimi kožami in z **zvočnim posnemanjem čaščenih živali**.<sup>47</sup> **Slovani in tudi neslovanska ljudstva naj bi po mnenju D. Ovsca prevzeli iz starejših lovsko - nabiralniških kultur (kultno?) čaščenje gospodarjev gozda oziroma divjadi.** Gozdni mož, lešij, gornik, hostnik, divji mož ali gozdna mati, šumska majka, muma Paduri... naj bi se prikazovali v obliki

Raymond Meylan 1975.)

43 Pri omenjenih ljudstvih je splošno razširjeno tudi prepričanje, da sta *človek in žival eno telo* (delo istega Tvorca) in da se človek vrne v podobi medveda, če želi, in si to z obredom zagotovi. Zato je **ubijanje medveda ritualni akt** (pridobivanja njegove moči?). Giljaki ga na primer ne ubijejo zahrbtno, temveč ga pozovejo na časten, enakovreden boj: v stoječi pozi. Severnoameriška in sibirská ljudstva ga priklíčejo iz bivališča z opravičilom, češ, ne bodi jezen name, moram te ubiti, ker potrebujem tvojo kožo, meso... Tako se mu opravičijo. (Joseph Campbell 1983, od str. 150.)

44 Tudi zato, da bi zvoki ugajali medvedu. Azijatski Eskimi, ameriški Nascapi in ljudstvo Ajnu imajo posebne šege, ko pripeljejo medveda v vas: tako ob prihodu kot ob *ritualnem jedenju medvedjega mesa ne izrečejo besede, temveč le pojo, šamani pa bobnajo*. (Beri Joseph Campbell 1983, od str. 147.) Prav posebna sta lov in žrtvovanje medveda pri ljudstvu Ajnu, ki je menda prepričano, da je *medved le obiskovalec iz sveta duhov*, iz transcendentalnega sveta onkraj torej, v katerega se tudi vračajo iz trenutnega ujetništva "na tem svetu", kjer čakajo na vrnitev. Zato so hvaležni tistim, ki jim vrnitev v svet prednikov omogočijo. Tudi ptica (arhetipsko?) simbolizira duha, kar ponazarja že njen let sam. So morda iz podobnih simbolnih razlogov izdelovali tudi piščali iz perutnih kosti (uln)? Tudi ljudstvo Ajnu je prepričano, da je *medved med živalmi najpomembnejši obiskovalec*, zato ga s petjem, igranjem na glasbila (na piščali in bobne) pripeljejo v vas in ga ob zvokih in z besedami hvaležnosti in zahvale ter obrednim plesom žrtvujejo oziroma darujejo. Obredno vabljenje, ubijanje medveda ob glasbi in jemanje medvedjega življenja je opisano tudi v finskem epu Kalevala.

45 Damjan Ovsec 1991, str. 348 - 349; po Tokarevu.

46 Damjan Ovsec 1991, od str. 335.

47 Glej Damjan Ovsec 1991, str. 356 - 357. Šemljenje z medvedjimi maskami (kožami) je znano tudi v najstarejših koledarskih in pustnih šegah slovanskih narodov (glej Damjan Ovsec 1991, str. 349). Posebej za medveda ali medvedko so pripravljali tudi jedi oziroma obredno hrano, s katero so počastili medveda v hiši (Belorusi, Makedonci), verujoč pri tem, da je medved prednik človeškega rodu (verovanje v *totemistično inkarnacijo*).

volka, orla, jelena, medveda ali še pogosteje medvedke,<sup>48</sup> ki so jo balkanski Slovani imenovali baba ali tetka.<sup>49</sup> Verovanje, da se je mogoče zaščititi pred živaljo (volkovi, medvedi) tako, da se z njimi "pobratiš" ali stopiš z njimi v botrino, naj bi direktno kazalo na sledove totemističnih verovanj.<sup>50</sup>

V slovanskih grobovih, sežigališčih in zavetiščih zasledimo ostanke žrtvovanih mladih ali odraslih živali: lobanje, lopatice, kosti, tudi jelenov in medvedov. Morebitno žrtvovanje pa potrjujejo tudi votivne figurice in *majhna kulturna glinena plastika v podobi medvedov*.<sup>51</sup> Tudi slovanski vrači, čarovniki, šamani in zdravilci, imenovani volhovi, bajalniki, varožci, žreci..., naj bi v različnih združbah imeli zelo pomembno vlogo z vedeževanjem iz živalskih kosti in vodenjem obrednih magičnih iger.

V indoevropski slovanski pradomovini naj bi iz kosti živali ali jelenovih rogov izdelovali amulete proti boleznim,<sup>52</sup> svinjski zobje pa naj bi bili čarovniško sredstvo proti škodljivim silam že iz nedoločljive preteklosti. Ljudsko zdravilstvo na Slovenskem pozna še v 20. stoletju stolčene kosti in kremplje različnih živali kot zdravilna sredstva.

Tudi po mnenju D. Ovsa je slovanski *nakit* (nanizane školjke, zobje) verjetno prav tako imel *vlogo amuleta*, zaščitnika pred škodljivimi silami kot magično obrambno sredstvo.<sup>53</sup> So imeli *obešeni votli zobje in ogrlice iz nanizanih školjk ali preluknjanih kosti* tudi *obrambno - звоčni pomen*? So imele morda šape, kremplji in čeljustnice in z njimi tudi piščali iz nožnih cevastih kosti, prstnih členkov in čeljustnic soroden pomen tudi v najoddaljenejši prazgodovini? Nas slovanska in staroslovanska dediščina spomnita na še eno, do sedaj morda prezrto, filozofijo življenjskih predstav in prvobitnega zvoka ali celo tipološko kontinuiteto?

Njihove šege in navade nas spomnijo, **da je mogoče medveda** razumeti na različne načine, ga **"častiti" povsem svojstveno** (tudi z zvokom glasbil iz medvedjih kosti), in da **lov ni edino merilo za čaščenje. Iz spoštovanja, enakopravnosti in odvisnosti** se je mogel razviti svojevrsten medvedji kult. V ospredju so lahko **tudi čaščenje zaradi njegove moči**, tako fizične kot navidezno nadnaravne (hibernacija), s katero lahko vlada živalskim vrstam, **totemska povezava med človekom in živaljo, in varovanje pred njo, ter priprošnje, zahvale za darove, kot so kože, kosti, salo... Totemistična mitologija oziroma verovanje in simpatetična magija.**

Sta bila prazgodovinski odnos do medveda in njegovo morebitno čaščenje v paleolitskem obdobju v čem podobna ritualom medvedjega kulta omenjenih ljudstev? Ne glede na to, ali so arheologi potrdili lov na jamskega medveda v paleolitiku in t.i. čaščenje medveda ali ne, imamo lahko opraviti

48 Glej Damjan Ovsec 1991, str. 335 - 349.

49 Prav tam, str. 349. Tudi med Slovani je veljalo, da se čaščene živali omenja le s simbolnim, to je zaščitnim imenom. Ruski lešij naj bi imel najraje medveda, ki je, najmogočnejši med mogočnimi, čuval tudi gospodarja gozda, če je le-ta zaspal. Šege so se kasneje prenesle tudi na domače živali.

50 Sled tega so dandanašnja vraževerja o volkodlakih, vampirjih... Glej Damjan Ovsec 1991, str. 348. Zlasti na Balkanu se še dolgo v 20. stoletje obdržijo različna verovanja, šege in navade, povezane na primer z volkom, drugim najpogostejšim gospodarjem živali (tretji je jelen), kot totemističnim prednikom. Vučari odeti v volčje kože so koledovali zlasti pred pustom na dinarskem območju ter zbirali darove in *vabili volka na svatbe: volka, totemskega prednika* (Bosna). *Novorojenčke so potegovali skozi "vučjo zev" oziroma volčjo čeljust*, da bi ga tako obvarovali zla (beri Damjan Ovsec 1991, str. 346 - 348). Po arheoloških najdbah iz severne Rusije (10. in 11. stoletje) so imeli srebrni *kremplji* in iz srebra narejene volčje *čeljusti očitno zaščitno vlogo* (prav tam, str. 345). V teh primerih gre pač za čaščenje volka.

51 Damjan Ovsec 1991, str. 198 - 200.

52 Damjan Ovsec 1991, str. 212.

53 1991, str. 212.

s šegami in verovanji oziroma mitologijo, vezano nanj iz različnih nelovskih razlogov. V njih je zvok morda imel pomembno vlogo, z njim pa tudi glasbila kot so koščene brnivke, piščali, žvižgavke, drgala.

Funkcionalnost glasbil določa tudi njihovo obliko in pogojuje njihov razvoj. Zdi se, da kljub arheološki skepsi še ni izrečena zadnja beseda o povezavi paleolitske umetnosti z odnosom do živali (na primer medveda). O duhovni kulturi in zvoku se intenzivneje preleva črnilo v zadnjih letih. Zdi se, da kulturni odnos do različnih živali (medveda, jelena...) v mezolitiku in neolitiku ni več problematičen in zatorej je povezava religioznih predstav z zvokom in glasbili jasnejša.

### III. ZVOK IN GLASBILA V PALEOLITSKI KULTURI

Zdi se, da so podobno kot sekire, klini in druga kamenodobna orodja, **tudi koščena glasbila v neprekinjeni rabi vsaj od mlajšega paleolitika ali celo od srednjega paleolitika dalje**, kar vse bolj odkriva današnja znanost. Že paleolitski prednik je kot zvočila lahko uporabljal votle kosti (votle cevi), zobe, rogove, školjke... Vprašanje je, ali je znal tudi z lastnimi glasilkami ali brlizganjem skozi nos oponašati živalske glasove. Praktično izkustvo in slučajno spoznanje, da se izvotljena kost pri srkanju mozga lahko oglasi, da podobno lahko votla cev in tudi kost, če ju potolčemo ob nek predmet ali ob podobno votlo cev zazvenita, enako kot zazveni kamen, če potolčemo z njim ob drug kamen ali predmet, sta morala voditi tudi do namensko izdelanega zvočila. Z muzikološkega stališča **je vseeno, ali je kost izvotlil človek sam in**, ali je sam napravil luknjo v koščeno steno, ali pa je luknjo naravnega ali živalskega izvora le uporabil. **Glasbilo je lahko tudi naravno oblikovan predmet**, kot npr. votla cev, naravni odmevnik oziroma školjka... Kost z luknjami, ki so delo človeških rok, so le bolj gotovo namensko izdelana glasbila.

M. Brodar piše, da je očitna razlika med paleolitskimi najdbami vzhodnega in zahodnega dela Alp. V vzhodnih Alpah so preluknjane kosti številne, v zahodnem delu jih ni. Pojavljajo se tudi v srednjem paleolitiku, najpogosteje pa ob začetku paleolitskega obdobja.<sup>54</sup> Tako na primer v švicarskih visokoalpskih postajah ni lukenj v kosteh, čeprav so zveri, ki grizejo, ugotovljene tudi v teh jamah, piše M. Brodar. To dejstvo seveda govori namensko izdelanim luknjam in piščalim določene kulture in pokrajinske pripadnosti le v prid. Zdi se tudi, da je **prazgodovinski (paleolitski) evropski vzhod poznal več koščeni glasbil, evropski zahod pa več jamskih slikarij**. Na vzhodu bi utegnili biti vodilno čutilo zaznav in kreacije uho, na zahodu pa oko.

Tudi C. Sachs pri razmišljanju o prazgodovinskih glasbilih opozarja na *prvotno naključno rabo zvonečih predmetov, ki se razvijejo v namenska zvočila in glasbila*.<sup>55</sup> Mislim, da mu lahko pritrdimo. **Nanizane školjke ali preluknjani zobje na vrvcih so na primer tudi zvočila, ki ob hoji žvenketajo, pozvanjajo, ropotajo in prinašajo nosilcu tovrstnega zvočnega okrasja izkušnjo zvokotvornosti različnih predmetov**. Sachs domneva, da so se preproste koščene piščali tako naključno razvile iz rabe votlih koščeni cevi.<sup>56</sup> Tudi današnji izraz "*piščal*" za *golenico* (lat. *tibia*) in v

<sup>54</sup> 1985, str. 45.

<sup>55</sup> Curt Sachs 1962, str. 220 - 221.

<sup>56</sup> Prav tam.

rimski antiki enako imenovana piščal, po njegovem označujeta podobno votlo cev oziroma kost: tako pri glasbilu kot tudi pri človeku. Vendar ni mogoče povsem zagotovo pojasniti omenjene etimologije.

Zanimivo je, da tudi **najstarejše nam znane civilizacije pripisujejo piščali božansko poreklo nadnaravnega izvora**. Zvok, ki prihaja iz glasbila je zvok nevidnega duha, **duha posrednika med materialnim in spiritualnim, torej tudi med živimi in mrtvimi**. Zagotovo že v starem veku pa je božanskost pripisana tudi *struni in bobnu*. Šamani številnih ljudstev so za vzpostavitev domnevnega stika z duhovi in predniki uporabljali *piščali, ropotulje, brnivke, bobne in trobila*. Azteki so uporabljali *drgala iz človeških kosti* v obredjih preroditve in plodnosti, v kultih žrtvovanja in darovanja: da bi po smrti darovane žrtve (tudi človeške) zagotovili novo rojstvo žrtvovane vrste. Tako piščali kot tudi koščena drgala so falična. **Zveza piščal - podolgovato drgalo - falos - plodnost - življenje - novo rojstvo je pogosto simbol enakega vzvoda v obredjih in magiji naravnih ljudstev za vsesplošno plodnost človeka, narave in živali**. Podolgovat predmet (piščal, drgalo iz kosti) služi **kot amulet**, ki zagotavlja **novorojstvo**.<sup>57</sup> Zato jih polagajo v grobove pokojnikov. Po Sachs importirane piščali polagajo v grobove celo etnične skupine, ki ne poznajo igre nanje.<sup>58</sup> Celo v Evropi še v 20. stoletju dajejo pokojnikom k zadnjemu počitku in ob slovesu iz tostranstva v krste piščali: kot na primer v Halozah haoške ževgele.

P. Collaer je v Oceaniji zabeležil totemistični ritual s "svetimi piščalmi", dolgimi čez meter in pol, na katere igrajo pri darovanju totemske živali - svinje: glasbeniki pihajo skozi enotonske piščali, ne povsem enakih dolžin in tako različnih tonskih višin. S piščalmi se skoraj dotikajo žrtvovane živali, ki jo polože na obredni ogenj. **Glasbila naj bi tako iz totemske živali prenesla življenjsko bit totema plemena na živeče**.<sup>59</sup> Je morda podobno razmišljal tudi paleolitski prednik? **Ali je določenim delom človeškega ali živalskega telesa pripisoval posebno vlogo, magičen ali totemistični pomen, simbol: na primer lobanji, čeljustnici, femurju, tibiji, falusu, prstnemu členku?** Je podobno, kot je razmišljala Bradova v omenjeni disertaciji o koščenih piščalih, **fosilni človek morda s piskanjem na golenično piščal po analogiji vdihava in izdihava, ki simbolizirata življenje in smrt, v smeri gibanja življenjske sile (vdihava/izdihava) v ali iz telesa** (ali po kosti od kolena navzdol ali navzgor), **sodeloval v obredjih mrtvih ali v obredjih žrtvovanja?**

Od neolitika dalje, od zgodnje železne dobe, naj bi bile človeštvu povsem zagotovo znane tudi nosne piščali s svojevrstno simboliko, meni C. Sachs.<sup>60</sup> Nadaljnje raziskave bodo pokazale, če so bile znane tudi v paleolitiku. Nosne piščali naj bi se ohranile do 20. stoletja le še v Polineziji, z igro nanje pa se je ohranila svojstvena filozofija življenja in smrti, analogna staroindijskim predstavam. *Pihanje oziroma igranje skozi levo nosnico je simboliziralo življenje, pihanje skozi desno pa smrt. Piščali življenja so zato pobarvali z rdečo barvo, piščali smrti pa s črno*. Tudi številne piščali sodobnih naravnih ljudstev so obarvane s simboliko, lastno posameznim združbam, le rdeča in črna se zdita arhetipski barvi ne glede na čas in prostor: rdeča kot barva življenja (barva krvi oziroma življenjske sile) in črna kot barva smrti. So imele morda

57 Glej tudi Curt Sachs 1940, str. 44 - 45. Pogosto so na mlajših paleolitskih slikarjih človeške figure upodobljene s podaljšanimi falusi, kar dokazuje vsaj nekakšno razumevanje njegove vloge, čeprav lahko povsem svojstveno.

58 Prav tam.

59 Paul Collaer 1974, str. 182 - 183.

60 1940, str. 46.

kakšno simboliko tudi rdeče obarvane piščali iz paleolitskega najdišča Geissenklösterle?<sup>61</sup> Morda pa je homo sapiens uporabljal **glasbila le kot zvočno masko**? Težko bomo tudi izvedeli, ali je bila raba zvočnega jezika in inštrumentalna igra v najstarejših nam znanih kulturah *privilegij moških, žensk ali obeh*?

In ponovno se zastavlja vprašanje, **zakaj je paleolitski homo sapiens uporabljal ali izdeloval piščali predvsem iz kosti mladega in odraslega medveda**. So glasbila iz mladih in odraslih medvedov **poseblyala moč**? So zato glasbila iz medvedjih kosti služila v obredih (člaščenja medveda?) kot **pripomočki za pridobivanje (čaranje) medvedu analogne moči in novega rojstva ubite živali**? Je jamska slika ali **košeni predmet lahko medvedji substitut** - njegov nadomestek, ki simbolizira moč bitja, kateremu kost pripada ali ga risba upodablja, ki simbolizira enakost živalske in človeške moči, nadomestek, ki že sam po sebi izziva enake ali podobne posledice? Potrjuje rabo koščenih glasbil pri člaščenju medvedje moči tudi brnivka - amulet iz še posebno velike mandibule jamskega medveda z luknjo v roglju iz Potočke zijalke?

Vsak ton in vsak zvok sta podobno kot risba, slika, simbol ali črta, delček univerzalnega jezika. **Vsaka tonska frekvenca ustvarja ritem, ki povzroči spremembo možganskih valovanj. Ritem povzroča resonance in disonance v našem slušnem, možganskem in biološkem polju.**<sup>62</sup> S frekvencami lahko spreminjamo ritem možganskega valovanja, ritmični utrip telesnih celic in ciklično ritmično pulziranje celotnega organizma živega bitja. Živo bitje lahko spremembe zmedejo in žival na primer poženejo v beg ali jo za nekaj trenutkov paralizirajo. **Delovanje visokih frekvenc koščenih piščali in žvižgavk na živa bitja bi morali natančno preučiti.** Učinki izredno visokih frekvenc koščenih žvižgavk na zgornji meji človekovega slušnega polja bi lahko bili znani fosilnemu človeku (današnje razumevanje pa seveda ne). **Konstantno delovanje zvoka oziroma določenih ponavljajočih se frekvenc na živa bitja povzroča pri teh spremembe ritma možganskih valovanj:** iz beta aktivnega stanja v **alfa** (8 - 13 Hz), **theta** (4 - 7 Hz) in **delta** (5 - 3 Hz) stanja možganskih valovanj, ki so *stanja večje umirjenosti* ali povečane aktivnosti. **Theta valovanje je valovanje t.i. šamanske aktivnosti in zavesti**, ki jo doživljamo tudi v globokem spanju. Ali kot pravi J. Goldman v omenjeni študiji, visoko beta stanje (22 - 33 Hz) je ritmično stanje možganskega valovanja *hiperaktivnosti*. **S hitrim ritmičnim bobnanjem, strganjem ali drgnjenjem lahko prisilimo možgane v ekvivalentno ritmično resonanco (sonihanje) možganskih valovanj in tako spreminjamo stanja človekove zavesti. Vendar tudi ton piščali ustvarja ritem. Čim višji je ton, tem hitrejši je utrip možganskih valovanj.**<sup>63</sup> J. J. Moreno celo meni,<sup>64</sup> **da lahko štejemo šamanske tradicije petja, bobnanja, zvočne igre izpred najmanj 30.000 let, torej iz obdobja mlajšega paleolitika, med zametke glasbene terapije.** Šamanske tradicije zdravljenja z zvokom so še danes v rabi med številnimi ljudstvi Azije, Afrike (podsaharska plemena), Avstralije (Aborigini), severne in južne Amerike (indijanska plemena in aljaški Eskimi), Oceanije, Indonezije in tudi sodobni človek jih v zadnjih desetletjih ponovno odkriva. **Z zvokom, ritmom in gibom je mogoče**

61 Glej Joachim Hahn, Susanne Münzel 1995.

62 Glej Jonathan Goldman 1993, str. 217 - 233.

63 Glej Joseph J. Moreno 1993, str. 167 - 185.

64 1993, str. 167 - 185.



**doseči, da celotna človeška skupnost doživi psihosomatske spremembe in se uglaši na podoben nivo zavesti ter celo doživi t.i. šamanski trans.**<sup>65</sup>

Prazgodovinski glasbenik je torej lahko istočasno šaman, čarodej, zdravilec (glasbeni terapevt) ter svečenik človeške združbe, ki dramatizira plemenske mite, predstave in verovanja z zvokom, gibom in tudi masko.<sup>66</sup>

V znamenitem neandertalskem jamskem grobnem najdišču v gorovju Zagros v Iraku, ki je znano tudi pod imenom Shanidar IV in datira v čas 60.000 let pred sedanjostjo, so raziskovalci našli okostje neandertalca, čigar truplo naj bi bilo položeno v "skupinsko družinsko grobnico" na zimzeleno vejo in zasuto s cvetjem. Cvetni prah so dokazale mikroskopske analize, ki so slučajnosti prisotnosti cvetnega prahu tudi izključile. Po ugotovitvah strokovnjakov naj bi bil "Shanidar IV" pomemben mož, morda celo zdravilec ali šaman. Med cvetnim prahom prisotnih zelišč so namreč identificirali osem še danes znanih, pa tudi redkih zdravilnih zelišč. Ta zelišča, ki rastejo na področjih, precej oddaljenih od najdišča, Iranci še vedno uporabljajo v ljudskem zdravilstvu kot diuretike, za obrambo pred insekti, proti kolikam in za stimulacijo srčnega utirpa in dihanja.<sup>67</sup> Torej je neandertalski prednik znal in zmozel mnogo več kot želimo priznati, kar morda potrjuje tudi okostje ženske iz istega najdišča, vendar iz plasti, ki je datirana v čas okoli 40.000 let pred sedanjostjo. Okostje naj bi po mnenju nekaterih raziskovalcev pričalo o patološki bolezni ženske z okrnelo ramo in amputirano roko! Kljub deformacijam naj bi preživela do 40. leta starosti. Amputacija naj bi izražala tudi skrb socializirane družbe za bolne ter izjemno znanje fosilnih prednikov.<sup>68</sup> V primerjavi z amputacijo je seveda izdelava preproste žvižgavke ali piščalke igrača. Če domneve o tovrstnem neandertalskem mojstrstvu držijo, se zagotovo krepijo drznejša sklepanja o pričetkih zvočne igre in zametke glasbene ustvarjalnosti postavljajo v čas neandertalske kulture srednjega paleolitika.

Glasba pa je lahko že v mlajšem paleolitnem obdobju kolektivni spiritualni akt, simbolno - mitološko (versko) in zavedno ali nezavedno magično dejanje (morda zlasti v kultih plodnosti) ter zdravilno početje. Z zvoki je mogoče izvesti kolektivno ali posamezno (šamansko, vračevsko) transmisijo v transcendentalno izkušnjo (za zavedno ali nezavedno doseganje višjih stanj zavesti oziroma nadčutnih psihofizičnih stanj). Hkrati je mogoče izvesti tudi senzibilizacijo psihosomatike in čutil, ki omogočajo prestop v transcendentalno oziroma onkraj običajnih zaznavnih mej v iniciacijskih obredih ali obsmrtnih kulturnih šegah in drugih človekovih kultih, vezanih na primer na totemistične prednike (jamskega medveda.) Neandertalski šaman, ki je za doseganje željenih ciljev uporabljal zvok in glasbila, je ver-

65 J. J. Moreno zanimivo razlaga prazgodovinsko bušmansko jamsko risbo starosti ok. 26.000 let pred sedanjostjo, na kateri lahko po njegovem vidimo plesalce v transu, sodelujoče, ki ploskajo in proizvajajo ritmično spremljavo plesa, ter posameznike v stanju *hiperventilacije*, ki vodi v transcendentalna stanja in jo je mogoče doseči z intenzivnim gibanjem in ustreznimi zvočnimi ritmi. Posredno z ritmi je mogoče doseči tudi različna stanja možganskih valovanj. Hiperventilacija je tudi način zdravljenja (glej prav tam, str. 169 - 171).

66 Npr. z odevanjem v živalske kože, s posnemanjem zvokov in gibov živali, kar lahko razpoznavamo tudi na paleolitskih jamskih slikarijah. Najlepši prikaz zgoraj opisanega je iz jame Les Trois Frères v Franciji.

67 Glej Joseph Campbell 1983, str. 57.

68 Prav tam.

jetno tudi najstarejši prednik službenega glasbenika - "glasbenika profesionalca".

Metafizičnost zvoka in njegova raba v vsakdanjem življenju in obredju mitološko - verskih predstav sta morali pogojevati tudi psihosomatsko zvočno izkušnjo, ta pa je pogojevala nadaljnje iskanje novih zvočnih frekvenc in nadaljnji razvoj prvobitnih zvočil in glasbil. Na osnovi materialnih preostankov košččenih glasbil lahko o glasbi fosilnih prednikov več ali manj le ugibamo.

Kdaj se je človek začel izražati ne samo z zvokom, temveč tudi z glasbenim jezikom, zaradi glasbe same, zaradi samoizraznosti ali občutenja glasbenih parametrov in povezovanja zvokov v glasbene formule, pa še vedno ni mogoče zagotovo reči. Nadaljnje raziskave bodo morda jasneje dokazale, ali se **"službeni zvok" (obredni) v mlajšem ali že v srednjem paleolitiku prevesi v transmisijo emocij in zvočnih parametrov, s čimer se pričanja tudi zavestna glasbena umetnost.** Po novih znanstvenih odkritjih sodeč, bi si mogel z zvoki obogatiti življenje že neandertalski prednik izpred 40.000 let pred sedanostjo. Kam postavljamo meje začetkov inštrumentalne glasbe in glasbe nasploh, pa je odvisno tako od bere arheoloških odkritij kot tudi od interpretovega razumevanja sporočil arheoloških najdb.

Natančno bi morali preučiti vse dosedanje arheološke najdbe človekove zgodovine in pretresti razpoložljive pisane vire in dokumentacijo o njih. Še posebej natančno bi morali preučiti koščena glasbila in nanje vezana obredja slovanske in predkrščanske kulturne dediščine, na katerih je rastlo tako srednjeveško kot novoveško inštrumentalno izročilo. Šele nato bomo lahko bolj gotovo razmišljali tudi o razvojni poti glasbil na Slovenskem. Utegnili bi najti še kakšno prezrto glasbilo ali zvočilo, ki je trenutno še izven našega spoznanja in zavesti.

#### IV. PALEOLITSKA UMETNOST IN KULTURNO NASLEDSTVO

Naša zavest težko sprejema teze o obstoju kontinuitete človeškega razvoja, miselnosti, umetnosti, oziroma posplošeno, intelektualne evolucije od prazgodovine (vsaj paleolitske) do danes, kar na svojstven način sicer potrjujejo prežitki, ki se prenašajo iz neke zgodovinske in intelektualne epohe ali razvojne stopnje človekove zavesti. "Da tu ne gre za kontinuiteto v smislu stratigrafije, je jasno: tako kontinuiteto bi tudi zaman iskali. *Kontinuiteta je namreč tipološka...* Pojem tipološke kontinuitete pa prav tako predstavlja neko istovetnost, čeprav le v najmanjši meri," je že leta 1943 zapisal Rajko Ložar v sestavku o prazgodovinskih osnovah slovenskega narodopisja, ki se je med prvimi lotil razmišljanja o izvoru našega kulturnega nasledstva.<sup>69</sup> Seveda je vselej **potrebno upoštevati tudi faktorje razvoja, prehajanja in preseljevanja kultur ter občečloveško arhetipsko tvornost našega uma in psihe.**

Zahvaljujoč se naravi pračloveka, strukturi ljudskega duha in intelekta... je mogel antični človek postaviti osnove za nove vzpone, do katerih je prispela sodobna družba.<sup>70</sup> "Zasledovanje elementov lovske nomadske kulture v naši etnografiji (misleč v smislu današnje etnologije - opomba avtorice) spada med njene težje probleme..."<sup>71</sup>

69 1942, str. 87.

70 Branko Gavela 1977, str. 87.

71 Rajko Ložar 1943, str. 79.

V umetnostne okvire sodi tudi glasbena umetnost ali umetnost zvoka, katere vsebina se ne more "otipljivo" in torej jasno dojemljivo ohraniti, ostaja pa nam posredno z našim kulturnim nasledstvom, védenjem, izkustvom ter predmetnostjo človekove materialne kulture, to je z glasbili.

Prav tako obstajajo živi odnosi med etnografsko (beri etnološko - opomba avtorice) in prazgodovinsko t. i. materialno kulturo. Sem spada predvsem v prvi vrsti hiša, nato po vrsti ostali elementi (orodje, orožje, noša, itd.)<sup>72</sup> Spomnimo se na primer samo jame (zijaške) - človeškega bivališča v rabi še nedavno, oblačil iz kože in rastlinja,<sup>73</sup> torej elementov, ki so se obdržali do atomske dobe. Svojevistični dokazi nadčasovnosti človeške ustvarjalnosti in intelektualne evolucije ter zavesti so (tudi) številne "sodobne paleolitske"<sup>74</sup> in mlajše antropomorfne strukture, za katere lahko rečemo, da so v primerjavi s paleolitskimi strukturami **manifestacija istega spiritualnega in intelektualnega fenomena, podobnega filozofskega in religioznega interesa za svet, da so funkcija podobnih opazovanj in emocij,**<sup>75</sup> čeprav jih glede na čas nastanka razdvajajo tisočletja. **Določena so s človekovo bitjo in nravjo zavesti.** Drzne in zanimive so primerjave današnje ali (pol)pretekle ljudske kulture s prazgodovinskimi preostanki, kar je nakazal že Rajko Ložar,<sup>76</sup> naprej pa jih je razvila delovna skupina Alpes Orientales.<sup>77</sup> Če pogledamo še koščene predmete ugotovimo, da se je raba zverinskih kaninov kot orodje, okrasje, zvočilo ali amulet obdržala od prazgodovine do praga atomske dobe,<sup>78</sup> da sta klin in sekira v neprekinjeni rabi od paleolitka do danes, da je koščeno piščal "izumil" kamenodobni lovec, poznajo pa jo številne etnične skupine in ljudstva na vseh kontinentih. Izvenevropske naravne civilizacije pa jo uporabljajo še danes. Umetnostni arhetipi in simbolika povezujejo ljudi ne glede na razdalje. Kromanjončeve slikarije živali na jamskih stenah so na primer razvrščene tako, kot "bi vsi prazgodovinski umetniki hodili na isto umetnostno akademijo", je v šali dejal nek arheolog. Zdi se, da je enako s koščeni glasbili: kot bi vsa paleolitska koščena glasbila izdelali v isti mojstrski delavnici.

Duhovno izročilo evropskih, pa tudi neevropskih narodov, pozna vrsto *pravljic, pripovedk in pesmi o "pojočih kosteh"*, ki so lahko predkrščanskega ali arhetipskega izvora in govore človeku, ki jim zna prisluhniti (na Slovenskem balada o goslih iz kosti, ki izdajo umor).<sup>79</sup> Ves svet pa pozna številne pripovedke o tem, kako je nastala piščal: najpogosteje iz živega bitja (človeka ali živali), pa tudi iz bitja druge ravni (drevesa). Zanimivo je, da so mnoge svetovne pripovedke ali pesmi o koščeni piščali in drugih glasbilih *povezane s simbolom smrti ali posredno z novim rojstvom*. Z zahvalo za dar (žival) in s svarilom živih pred izničenjem mrtvih. Tudi s priprošnjo, ki je lahko zvočna. To nas privede na misel o povezavi (po mnenju nekaterih) z morebitnim prazgodovinskim *kultom mrtvih*, preko katerega naj bi tekla simbolična nit življenja. Ob tem se moramo ponovno spomniti znamenite evropske in slovenske *balade o "mrtvaški*

72 Rajko Ložar 1943, str. 82.

73 Še v našem stoletju se je alpski planšar oblekel v plašč iz rastlinskega ličja, se ogrnil z živalskim kožuhom ali si na glavo poveznil drevesno gobo.

74 Glej tudi misli Ivana Sedeja (1985, str. 9 in 79) o "nadčasovnem zvenu" ljudske plastike in navidezno prazgodovinski ornamentalni tradiciji.

75 Glej tudi Branko Gavela 1977, str. 156).

76 1942, str. 79.

77 Glej istoimensko publikacijo V, 1969.

78 Še Janez Vajkard Valvasor je pisal o kraševski bojevitosti. Kraševci kot orožje nosijo na popotovanjih s seboj - enako kot prazgodovinski človek - dolge čekane (Mirko Rupel 1969, str. 204.)

79 SLP - I, št. 52.

*kosti*" iz okolice Kamnika. Balada pripoveduje o umoru objestneža, ki se je nespoštljivo vedel do mrtvaške kosti,<sup>80</sup> torej do prednikov. Balada o mrtvaški kosti in *balada o koščениh goslih, ki izdajo umor*, sta razširjeni skoraj po vsej Evropi in se po ugotovitvah strokovnjakov opirata na preostanke verovanja o moči posameznih delov telesa<sup>81</sup> ter sodita med okamenine, ki so dosegle naš čas.<sup>82</sup> Vendar Evropejec v zgodbi, ki jo je še v začetku našega stoletja pripovedoval, pel in igral na koščeno piščal, ni več slišal in videl tega, kar je morda slišal, spoznaval ali učil tisti, od katerega jo je slišal in prevzel včeraj! Mrtvaške kosti in glasovi koščениh piščali so personificirali z duhovi prednikov, zato je treba z njimi ravnati tako kot z živimi. Na vseh kontinentih in skozi vso človekovo zgodovino - tudi še pri starih Grkih in ljudstvih predvojne Evrope - jim prisojajo izredno moč. Verujejo, da je v njih duh ali mogočno Božanstvo (modrost). Le-ta tistega, ki igra na koščeno glasbilo in tistega, ki posluša ali je v stiku z "mrtvaško kostjo", poveže z nadčutnim svetom ali mu daruje nadnaravno moč uvida v nevidno in neznano. Nespoštljivi kršilci koščenedega tabuja so kaznovani!

### BALADA O MRTVAŠKI KOSTI

Tribuče, Bela krajina (SLP - I, št. 39/3) Zapis 1906 - 1909

Poslušajte kristjani

kaj je storil nesrečni mladenič,

da je šal čez britof žegnani,

je tam našel mrtvaško kost.

Jo je sunil iz nogo.

"Kaj je tebi, mrtvačka kost,

da si tako (...)

Pridi k meni, boš večerjala!"

Ona mu je odgovorila:

"Kaj je tebi, mladenič,

da si tako žalosten?

Vavek si žvižgal ino pel,

zdaj pa si tako žalosten."

"Kaj mi nuca pripovedvat."

Tak dolgo ga je poprašvala,

da povedal ji je vse.

Šla je stara mati v farovž

k gospodu župniku.

Oni so jo prav lepo podučili:

"Tako jim gosti naredite,

ko tem živim ljudem!

80 SLP - I, št. 39.

81 Glej Milko Matičetov 1955 in 1961. Vsaj delno je ohranjeno izročilo o moči *mrtvaških kosti, posebej še lopathic in lobanj*, ki vsebujejo novo življenjsko silo (glej Milko Matičetov 1955). Z njimi je mogoče vedeževati in coprati (Janez Dolenc 1955, str. 157 - 163). Najbližji sorodniki, otroci ali dobrodelke, so še v 20. stoletju na Slovenskem ob glasnem joku (obrambnega pomena?) umivali in v prt zavijali lobanje svojih prednikov. Položili so jih na večje kosti. Pod njimi navzkrižno položene stegenske kosti so v obliki križa gledale izpod lobanj (prav tam, str. 30). Izročilo o tovrstnem obrednem umivanju, čaščenju in shranjevanju lobanj je bilo še v 20. stoletju (ponovno!) vezano na alpski in deloma predalpski svet.

82 Zanimivo je, da je balada o mrtvaški kosti omejena na zelo majhno območje pod kamniškimi planinami, belokranjska različica pa je svojevrsten in izjemen primer v ustnem izročilu.

Tako jih lepo spremljajte,  
ko te žive ljudi!  
On tako naj modro muči,  
ko da govoriti ne zna."  
Ko deveta ura je odbila,  
kosti na vratih trkajo.  
Ko v hišo pridejo,  
se za mizo vsedejo.  
Se sorte so mladenča poprašvale,  
on jim odgovora ni dal.  
Ko dvanajsta ura je odbila,  
kosti se vzdigujejo.  
"Hodi, ti mladenič z nami,  
boš videl kje naš je dom!"  
Ko na britof pridejo:  
"Hodi zdaj, ti mladenič, doma,  
zdaj si videl, kje naš je dom!  
Hodi v farovž gospodu se zahvalit,  
da so te prav lepo podučili,  
da si tako modro mučal,  
ko da govoriti ne znaš.  
Da si samo besedo dal  
zdrobile bi te na sončni prah.  
Kod boš rajžal ino hodil,  
pust mrtvačke kosti stat!"

Vodice, Gorenjska (SLP - I, št. 39/13) Zapis 1958.

Fant<sup>e</sup>č je šu deleč v vas,  
deleč ke v ta treko vas.  
Čez travničke tri, čez b<sup>e</sup>ručke tri,  
potočke tri, studence tri.  
Srečava ga je mrtvaška kost,  
mrtvaška kost, božja modrost.  
Sunu jo je s ta levo nogo,  
azgnaw jo je s ta desno roko.  
Mrtvaška kost spregovori:  
"Kaj me pa suješ, fant<sup>e</sup>č ti?"  
Ko urca bije polnoči,  
fant<sup>e</sup>č že bolan leži.  
Ko urca bije dve al tri,  
fant<sup>e</sup>č že mrtóv leži.  
Poslušaj, mladi fantič ti,  
de se kej tacga ne zgodi.

## BALADA O GOSLIH IZ KOSTI

Strmec pri Logeh pod Mangrtom, Primorsko (SLP - I, št. 52) Zap. 1910<sup>83</sup>

Dw<sup>l</sup>e sestr<sup>r</sup>e sta se po blazi skr<sup>l</sup>egale.  
Ta starš tu mlajš u srč<sup>e</sup> ubodla je,  
worgla ju je u no siwno jezero.  
Peršu je ribič ribce l<sup>u</sup>ovit,  
ujew je nu čudnu ribicu.  
Z roč<sup>ic</sup> je naredu l<sup>u</sup>okič<sup>e</sup>,  
s perstu je naredu š<sup>r</sup>avbič<sup>e</sup>,  
z lešč<sup>u</sup> je naredu str<sup>u</sup>nice,  
na b<sup>l</sup>eli grad je g<sup>u</sup>osti šel.  
On je zač<sup>e</sup>w milo g<sup>u</sup>osti,  
an starši sestra milo jokati.

Slovensko ljudsko izročilo v baladi o goslih iz kosti posredno govori o košč<sup>e</sup>nenih glasbilih v naši glasbeni dedišč<sup>in</sup>i. Pri ustnem prenosu in ob zbledelem spominu na košč<sup>e</sup>na glasbila so lahko nastale raznovrstne spremembe in napake. **Omemba košč<sup>e</sup>nenih gosli bi se utegnila prvotno nanašati tudi na druga košč<sup>e</sup>na glasbila, tako pišč<sup>ali</sup> kot drgala ali brnivke.** Pa tudi izraza gosti in gosli označujeta v ljudski jezikovni rabi nasplošno pojem muzicirati in katerokoli glasbilo.

Imamo opraviti z arhetipsko ali s kulturno dedišč<sup>ino</sup>? Svoje biološko in psihično nasledstvo dolguje človeštvo prazgodovinskemu obdobju preteklosti, **sodobna umetnost, ljudska in stilna, pa je tudi naslednica mlajšega in morda celo srednjega paleolitika: tako tipološko in oblikovno kot tudi v arhetipskem smislu in v dedovani zavestni zvočni izkušnji.** In prav zato, ker sodobnih košč<sup>e</sup>nenih glasbil iz zadnjega stoletja nismo našli, bo morala sodobna *arheoetnomuzikološka znanost skrbno preučiti glasbila minulih stoletij in tisočletij ter razjasniti zastavljena vprašanja in trenutno nevedenje*, ki se pojavljajo v raziskavah, razpetih med prazgodovino in sodobnostjo.

## LITERATURA IN VIRI

BRODAR, Srečko in Mitja

1983: Potočka zijalka visokogorska postaja aurignacienskih lovcev, Potočka zijalka eine hochalpine Aurignacjägerstation, Ljubljana

BRODAR, Mitja

1985: Luknje v fosilnih kosteh, Zbornik Ivana Rakovca, SAZU XXVI, str. 29 - 47 in tabele, Ljubljana

83 V SLP - I lahko preberemo (str. 301), da je zgodba o umoru, ki ga izda glasbilo narejeno iz umorjenčevega telesa, znano kot prozno ali pesemsko izročilo po vsej Evropi, po mnenju nekaterih, pa naj bi se balada izoblikovala v Skandinaviji (Norveška, Švedska).

- CAMPBELL, Joseph  
1983: The Way of the Animal Powers, Historical Atlas of World Mythology, Vol. 1, London
- COLLAER, Paul  
1974: Ozeanien, MGB I/1, Leipzig
- DOLENC, Janez  
1955: Ljudsko izročilo o čarovništvu v naših krajih, Loški razgledi II, str. 157-163, Škofja Loka
- ELIADE, Mircea  
1985: Šamanizam, Novi Sad
- GALIN, Krešimir  
1988: Archeological Findings of Musical Instruments in Yugoslavia, Narodna umjetnost, S. I. 2, str. 123 - 148, Zagreb
- GAVELA, Branko  
1982: Praistorijska arheologija, Beograd  
1977: Iz dubine vekova, Zagreb
- GOLDMAN, Jonathan  
1993: Sonic Entrainment, Music Physician for Times to come, str. 217 - 233, Madras - London
- HAHN, Joachim in MÜNZEL, Susanne  
1995: Eine Knochenflöte aus dem Aurignacien des Geißenklösterle bei Blaubeuren, Alb - Donau - Kreis, Fundberichte aus Baden - Württemberg, Band 20, str. 1 - 20, Stuttgart
- HORUSITZKY, Z.  
1955: Eine Knochenflöte aus der Höhle von Istállóskő, Acta Archaeologica V, str. 133 - 140, Budapest
- LOŽAR, Rajko  
1943: Prazgodovinske osnove slovenskega narodopisja, Etnolog, Knjiga XV-1942, str. 70-88, Ljubljana
- MALEZ, Mirko  
1959: Das Paläolithikum der Veternicahöhle und der Bärenkult, Quartär 10 - 11, str. 171 - 188, Bonn
- MATIČETOV, Milko  
1955: Umita in v prt zavita lobanja pri Slovencih, Slovenski etnograf VIII, Ljubljana  
1961: Sežgani in prerojeni človek, Ljubljana
- MORENO, Joseph  
1993: The Music Therapist: Creative Arts Therapist and Contemporary Shaman, Music Physician for times to come, str. 167 - 185, Madras - London
- OMERZEL - TERLEP, Mira  
1997: Tipologija koščenih žvižgavk, piščali in flavt ter domnevna paleolitska pihala Slovenije / Typology of bone whistles, pipes and flutes and presumed paleolithic wind blowing instruments of Slovenia, Mousterienska "koščena piščal in druge najdbe iz Divjih bab I - Slovenija / Mousterian "Bone Flute" and other Finds from Divje babe I

- Cave Site - Slovenija, Opera Instituti archaeologici Sloveniae, vol. 2 ed. Ivan Turk, str. 199 - 218, Ljubljana
- OMERZEL - TERLEP, Mira  
1996: Koščene piščali (Pričetek slovenske, evropske in svetovne instrumentalne glasbene zgodovine), Etnolog LVII/6, str. 235-294, Ljubljana
- OMERZEL - TERLEP, Mira  
19972: Prazgodovinske koščene piščali, Kultura, februar, LI/1, str. 61-62, Ljubljana
- OVSEC, Damjan  
1991: Slovanska mitologija in verovanje, Ljubljana
- OSREDKAR, Radko  
1996: Rokodelsko zdravljenje, Življenje in tehnika, (oktober), str. 11 - 18, Ljubljana
- PAVLOVEC, Rajko  
1990: Jamski medved - bolnik ali čaščenc, Življenje in tehnika, marec, str. 31 - 36, Ljubljana
- RUPEL, Mirko  
1969: Valvasorjevo berilo iz Slave Vojvodine Kranjske, knjiga VI, Ljubljana
- SACHS, Curt  
1940: The History of Musical Instruments, New York  
1962: Reallexikon der Musikinstrumenten, Hildesheim
- SEDEJ, Ivan  
1985: Slovenska ljudska umetnost, Ljubljana
- SLP - I  
1970: Slovenske ljudske pesmi I, (Kumer Zmaga, Matičetov Milko, Merhar Boris, Vodušek Valens), Ljubljana
- ŠKERLJ, Božo  
1962: Ljudstva brez kovin, Ljubljana
- TURK, Ivan  
1988: Razmišljanja o bližnjih srečanjih med neandrtalcem in jamskim medvedom v Divjih babah (I. del), Idrijski razgledi XXXIII/1, str. 73 - 80, Idrija
- TURK, Ivan, CULIBERG, Metka, DIRJEC, Janez  
1989: Paleolitsko najdišče Divje babe I v dolini Idrije, Ljubljana
- TURK, Ivan, KAVUR, Boris  
1997: Pregled in opis paleolitskih orodij in kurišč/Review and description of paleolithic tools and hearths; Moustérienska "koščena piščal" in druge najdbe iz Divjih bab I v Sloveniji/ Moustérian "bone Flute" and other Finds from Divje babe I Cave Site in Slovenia, Opera Instituti archaeologici Sloveniae, Vol. 2, str. 119-156, Ljubljana
- MGB - Musikgeschichte in Bildern



## SUMMARY

*The sound-forming (predominantly perforated) bones from the Paleolithic period of man's history marks the beginning of the history of musical instruments on the present-day Slovene ethnic territory, of the musical history of the European man, and accordingly also of the world instrumental musical history. Archeological findings from the prehistoric period of the last Ice Age discovered on the present-day Slovene ethnic territory rank among the top findings of the world's prehistory since here we have to do with findings which are to be found in the European geographical area and also elsewhere in the world rarely or only exceptionally. Nowhere else in the world such a great number of bones with holes - and of possible pipes - has been found as in our country.*

*Our ethno-archo-musicological study seeks (theoretically and by means of the findings of sound tests) to elucidate the problems related to bone piped from Potočka zijalka, Mokriška jama, Divje babe I, Betalov spodmol... and to compare them with the bone instruments of various peoples over the world from prehistory until today. Among outstanding specialities in Slovenia belong the would-be pipes made of the bear's mandibles from the Augnecian culture of the Cro-Magnon, and among the oldest in the world Mousterian pipes belonging to the culture of the Neanderthal man from Divje babe I, and also the bear's jawbone with the tine truncated, which belong to the culture of the aforementioned ancestors of Homo sapiens.*

*Assumptions held so far that our ancient ancestors began to develop their aesthetic and artistic (hence also musical) instrumental starting moves only 30.000 to 35.000 years ago are, with the world-wide discoveries made in recent years, increasingly becoming questionable. Thus also the latest discovery of perforated bones in Slovenia, made in 1995 at Divje babe I above the river Idrijca under Šebrelje, speak in favour of expanding the time limits of man's cultural history, and dates the bone pipes into a period around 45.000 years before the present. The first assumptions about the Paleolithic hunters, which have already to an extent managed to become anchored in our cultural conscience, referred to the lower jawbones (mandibulae) of cave bears with one or with several holes (Potočka zijalka - 8, Mokriška jama - 7, in an unknown Karst cave - 1, and in Betalov spodmol - 1), only another three cases were found in Croatia. A large number of mandibulae was destroyed during the World War II. Among them the greatest attention has been paid to the right jawbone with three, or respect-lively four holes from Potočka zijalka.*

*The holes made by man have seemingly smooth edges and a fairly regular round shape. Their position is likewise non-negligible: mostly they are moved away from the epiphysis to the diaphysis, and on the jawbones these instruments are verified as such by the holes in the wall above the mandibular canal (and not beside it), although there exists also the possibility that in hollowed-out tubes and canals "natural holes" come up when in the course of time the bone compact has been damaged and got decayed. The formation of holes as merely a fruit of man's endeavour to make hollow bones sound-forming is, of course, not a criterion. But where the holes are a more likely artifact, there also the perforated fossil bones of sound-forming forms prove to be more reliable sound-producing instruments or rather consciously manufactured instruments. The sharp edges of the holes are necessary only in cases of oral mountpieces, or otherwise they may be of irregular shapes.*

*The term bone flute is for numerous Palaeolithic pipes insufficiently clear and determinate, as they mostly do not belong to the type of the transverse flute or the beaked one, but rather to the end-blown pipes, to pipes either covered with one or several epiphyses, or to wholly closed pipes. This kind of pipe types from the older cultures (also Stone Age ones) are to be found up to the beginning of the 20th century in folk traditions all over the world, in wholly historic or prehistoric forms and variants.*

*Among the earliest paleolithic instruments belong whistling pipes with one or several holes of the finger knuckle of animals with even number of fingers (reindeer, steinbock) and beasts (cave bear), known from the Mousterian period onwards and which are still current as folk instruments in Europe, Asia, South America to this day. Unfortunately our only specimen of this kind from Potočka zijalka is destroyed, but a fragment with three holes from the Mesolithic period has remained preserved.*

*The mandibles which could have been pipes belong among fossil remains of young or grown-up specimens of the cave bear. They lack the tine (ramus mandibulae) as far as the mouth opening (the ingressive jaw opening / foramina mandibulae), and on the inner (lingual) side they have a perforated wall over the mandibular (nervous) canal.*

*Pipes from bears' jawbones are a Slovene speciality and are a natural musical instrument! The hollow mandibular canal is the natural tune of the instrument, the foramen mandibulae (a little hole in the jawbone's opening) is the natural mouthpiece (notch) with sharply polished edges in the form of the letter V. Each mandible, which has a truncated tine permitting the blower to reach the jawbone opening and to blow into the canal, is already a musical instrument, an end-blow flute, which produces two tones as the bone has its own natural hole, that is a beard opening (foramen mentale) of oval shape in the bone compact under the diastema (the interdental space between the canine and the premolar). Each subsequent hole increases the sound opportunities for another two tones. The reconstructed would-be pipe from Potočka zijalka (the right jawbone with three holes) produced a very beautiful and clear sound in seven different pitches (two fingerings produced the same note). Sounds have been evoked also from the fossil bones in Mokriška jama, from the jawbones and fragments of tube-like bones (femurs).*

*If the tine of the jawbone is not truncated, the bone may sound as an instrument giving a natural sequence of partial tones (up to 4 aliquots) - in that case the holes in the canal do not affect the sound. There are many fossil examples of that kind. Accordingly the question comes up: if and when did man start to use man's mandibles as sound instruments or instruments producing natural sound? Were they discovered as early as by the Neanderthal predecessor? In the Mid-Paleolithic or even earlier? Did anything discovered incidentally (when sucking the marrow) become consciously discovered, produced, and used?*

*Paleolithic pipes made of long tube - like bones confirm the possibility of several types of instruments: a type where one of the two epiphyses of the pipe is stopped by a natural nucleus of spongy material, in which there is a slit (end-blown pipe) with 1-5 holes; a type where at the end of one of the two epiphyses of the naturally transverse pipe is stopped by the mouthpiece at the epiphysis and has 1-4 holes; further on, a type of beaked pipe - maybe with the ends evenly cut off - with mouthpiece notches of various forms; and the type of a pipe having epiphyses at both ends and the surrounding bone marrow of the naturally closed pipe. Most common are pipes with*

two to three holes. The first two types have also one to two holes for the thumb. For the most part they are of the type for playing basic tones, where the blowing through of part tones is almost impossible. The example found in Divje babe I can confirm the above typology of paleolithic pipes. The original undamaged pipe could be found in almost all the forms enumerated. And possibly in some other one, not known to us. Nevertheless, all the paleolithic pipes currently known are made of long tube-like bones, today open at both ends (damaged, bitten off, broken off?), and folk pipes made of bone belonging to various cultural traditions are to be found today in almost all of the specified forms.

Or were the fossil examples of musical instruments used by man quite differently, in a wholly specific, for us inconceivable way which because also of the damages and vastly distant past and because of insufficient understanding of the way of living and thinking, of creativeness we simply cannot find out. Did our ancestor putty up the bone tube also with clay, resin, closed off the end with skin (membrane) or a wooden plug, or did he achieve various pitches also with the closing and the opening of the tube by hand or by finger, similarly as we are taught also by musical traditions of various peoples on all the Continents, where bone pipes are still known today?

Findings from the Paleolithic and Mesozoic have in addition to finger-knuckled whistling pipes confirmed the making of musical instruments both from the bear's thighbones (femurs) and shinbones (tibias) as well as from the hollow bones of birds (eagle, swan). Musical instruments of Ancient Greece, of the Roman Empire as well as mediaeval findings right up to the testimony of the folk traditions of the last centuries confirm the existence of pipes from whole shinbones of diaphyses of the sheep, goat, dog, eagle and swan, horse, pelican, stag, tapir, jaguar, and even of man; further on from the bones of albatross, numerous bone pipes mostly from the bones of birds, fox, swine, cattle, duck, goose, sea gull, and roe deer. bone types from earlier cultures are to be found in folk traditions in wholly historic or prehistoric forms as well as in variants.

Do bone pipes belong among the archetypes of man's creative ideas which reach beyond the limitation of time and place? Did they serve to the Ice Age predecessor for scaring and attracting beasts, for the simple giving of signals, or for the needs that would today be designated as musical ones? According to reports bone pipes started to disappear from musical practice both in Europe as well as in North and South America towards the end of the previous century. While there is no evidence of contemporary bone pipes from the ethnic territory of today (or we might have overlooked them or started with excavations too late?), there have been dug up a great many archeological findings from prehistoric times also on Slovene soil which deserve a detailed examination and evaluation.



UDK 783.3:784.12 Bach

David Greer  
DurhamBACH'S CANTATA NO. 140 AND THE TRADITION OF  
THE ALBA

*Lahko noč bi ti jaz vošil,  
Pa bo skoraj beli dan.  
Oh adijo, ljubca moja,  
Jaz pa moram iti dam!*<sup>1</sup>

One of the most ancient and most universal of poetic themes is that of the *alba*. The oldest known example has been dated as far back as the 13th century B.C., and its continuing tradition has been traced in some fifty languages.<sup>2</sup> The *alba* theme allows for many variations, but in its most common form it is this: two lovers spend the night together, and as the first signs of dawn impinge on them - such as the first rays of light entering their chamber, or the crowing of the cock, or the sound of the muezzin calling the faithful to prayer - they lament that their night of love must soon end and that they must part. The variety of treatment that this theme might receive is illustrated by the folksong from Bled placed at the head of this article, and by this one from Kranj:

Čuvaj vpije beli dan!  
Al' si moj ljubi, še ne vstan'!  
On vpije vsim zaspanim, aj zaspanim!<sup>3</sup>

To English readers the theme is best known not from a song or poem but from a play, Shakespeare's *Romeo and Juliet*.<sup>4</sup>

*Juliet* Wilt thou be gone? It is not yet near day;  
It was the nightingale, and not the lark,  
That pierc'd the fearful hollow of thine ear;  
Nightly she sings on yond pomegranate tree.  
Believe me, love, it was the nightingale.

1 'I would wish you goodnight, darling, but the white day will come soon. Oh farewell, my dearest sweetheart, for I must be going home!' Karel Štrekelj, *Slovenske narodne pesmi*, ii (Ljubljana, 1900-03), no. 1852.

2 Arthur T. Hatto (ed.), *Eos: an enquiry into the theme of lovers' meetings and partings at dawn in poetry* (The Hague, 1965); see also Peter Donke, *The Medieval Lyric* (London, 1968).

3 'The watchman is calling the white day! Don't get up as yet, my love! He is calling all those sleeping, yes, those sleeping'. Štrekelj, *op. cit.*, no. 2261.

4 Act 3, scene 5, 1-11.

Romeo It was the lark, the herald of the morn,  
No nightingale. Look, love, what envious streaks  
Do lace the severing clouds in yonder east;  
Night's candles are burnt out, and jocund day  
Stands tiptoe on the misty mountain tops.  
I must be gone, and live - or stay and die.

The fact that Romeo and Juliet are no longer illicit lovers, but secretly married, just serves to illustrate the adaptability of the genre.

At about the same time as Shakespeare was writing his last plays the following anonymous lyric was set to music by both Orlando Gibbons and John Dowland:

Ah, dear heart, why do you rise?  
The light that shines comes from your eyes.  
The day breaks not, it is my heart,  
To think that you and I must part.  
Stay, or else my joys will die  
And perish in their infancy.<sup>5</sup>

Not surprisingly, John Donne put his own distinctive spin on the theme in a poem called *Break of Day*. In this poem Donne portrays the lover as a 'busied man' - or as we might say, 'business man' - stealing his moments of love between appointments at the office:

'Tis true, 'tis day, what though it be?  
O wilt thou therefore rise from me?  
Why should we rise, because 'tis light?  
Did we lie down because 'twas night?  
Love, which in spite of darkness brought us hither,  
Should in despite of light keep us together.  
Must business thee from hence remove?  
Oh, that's the worst disease of love:  
The poor, the foul, the false, love can  
Admit, but not the busied man.  
He which hath business, and makes love, doth do  
Such wrong as when a married man doth woo.<sup>6</sup>

In the religious verse of Richard Crashaw, another English poet of the early seventeenth century, the poet frequently draws on ideas and vocabulary from secular poetry. For example, in the *alba* the woman sometimes tries to persuade her lover that the light that floods the room comes not from the rising sun but from his own eyes. So

5 Orlando Gibbons, *The First Set of Madrigals and Mottets* (London, 1612), no. xv; John Dowland, *A Pilgrimes Solace* (London, 1612), no. ii (with a different first line, 'Sweet, stay awhile, why will you rise?'). See E.H. Fellowes (ed.), *English Madrigal Verse 1588-1632*, 3rd edition, revised by Frederick W. Sternfeld and David Greer (Oxford, 1967), pp. 113, 490. The lyric appears in numerous literary sources of the seventeenth century.

6 Helen Gardner (ed.), *The Elegies and the Songs and Sonnets of John Donne* (Oxford, 1965), 35. Second verse omitted.

Crashaw, in *The Holy Nativity of Our Lord God*, adapts this fancy - including its rhyme of *rise* and *eyes* - and has the light come from the eyes of the infant Jesus:

It was thy day, sweet, and did rise  
Not from the east, but from thine eyes.<sup>7</sup>

In another poem, *The Glorious Epiphany of Our Lord God*, Crashaw takes this idea a stage further, and imagines the sun as coming to see itself in the eyes of the holy child:

Look up, sweet babe, look up and see,  
For love of thee,  
Thus far from home,  
The east is come  
To seek herself in thy sweet eyes.<sup>8</sup>

Indeed, the more one studies the *alba* the more one realises that there is a constant interplay between the sacred and the secular. The religious significance of the light coming from the east, or the crowing of the cock at dawn, needs no elucidation here; but it is perhaps less known that dawn - from which day is born - was often used to symbolise the Virgin Mary, the mother of Jesus, who is the day. This equation was happily assisted by the fact the word *alba* means 'white', the colour of virginity. Moreover, as we survey the *alba* over the centuries, and in many different languages, we sometimes come across ideas derived from the Song of Songs. In fact, in some translations the Song of Songs itself was mistakenly given an *alba* setting. The English 'Authorised Version' of 1611 reads, 'My beloved is mine, and I am his: he feedeth among the lilies. Until the day break, and the shadows flee away, turn, my beloved, and be thou like a roe or a young hart upon the mountains of Bether'.<sup>9</sup>

Many *albas*, especially those of the middle ages, feature a third character - the watchman. We have already had a glimpse of him in the song from Kranj. The watchman may be a friend of the lovers, keeping guard over them through the night to see that they are undisturbed; or he may be the sentry on the castle wall, or the watchman who patrols the streets and calls the hours. In *Romeo and Juliet* the role of the watchman is taken over by Juliet's nurse. Whatever his exact status, it is the watchman who warns the lovers of impending day. In *Reis glorios* by the twelfth-century Provençal poet Guiraut de Bornelh, the watching companion sings:

Reis glorios, verais lums e clartatz,  
Deus poderos, Senher, si a vos platz,  
Al meu companh siatz fizels ajuda;  
Qu'eu non lo vi, pos la nochs fo venguda,  
Et ades sera l'alba.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> L.C. Martin (ed.), *The Poems English, Latin and Greek of Richard Crashaw* (2nd edn., Oxford, 1957), p.248, lines 21-2.

<sup>8</sup> Martin, *op.cit.*, p. 254, lines 10-14.

<sup>9</sup> ii.16-17; see Hatto, *op.cit.*, p.87.

<sup>10</sup> 'King of glory, thou true light and brightness, mighty God, Lord, if it be thy will, grant constant aid to my companion; for I have not seen him since nightfall, and soon it will be dawn'. Hatto, pp. 359-60.

At about the same time, the German poet Wolfram von Eschenbach gave these words to his watchman:

Von der zinnen  
wil ich gên, in tagewîse sanc verbern.  
die sich minnen  
tougênlîche, und obe si prîse ir minne wern,  
sô gedenken sêre  
an sîne lêre  
dem lîp und êre ergeben sîn.  
der mich des beate,  
dêswâr ich taete  
im guote raete und helfe schîn.  
ritter, wache, hûete dîn!<sup>11</sup>

The voice of the watchman resonates through the Old Testament. In *Isaiah* lii.1 we read, 'Awake, awake; put on thy strength, O Zion; put on thy beautiful garments, O Jerusalem'. And in *Isaiah* lii.8, 'Thy watchman shall lift up the voice; with the voice together shall they sing: for they shall see eye to eye, when the Lord shall bring again Zion'. The idea of the watchman passes naturally from the Old Testament to the New. Paul adopts the manner of the watchman when he tells the Corinthians, 'Awake to righteousness, and sin not',<sup>12</sup> and the Ephesians, 'Awake thou that sleepest, and arise from the dead, and Christ shall give thee light'.<sup>13</sup> And let us not forget the watchman's cry that goes up in *Matthew* xxv.6: 'Behold, the bridegroom cometh; go ye out to meet him'. It is easy to understand why the idea of the watchman should have remained such a potent one well into the later middle ages: we must remember that in the early centuries A.D. Christians lived in constant expectation of the return of Christ, and kept vigil for him at night. Indeed, it was out of such vigils that grew the night offices of monastic communities.

At the end of the sixteenth century the Lutheran pastor Philipp Nicolai (1556-1608) drew upon this rich fund of ideas, from St. Matthew to Eschenbach, when he wrote the words of the chorale *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, first published in 1599. Under the sub-title 'Ein anders von der Stimm zu Mitternacht, und von den klugen Jungfrauen, die ihrem himmlischen Brautigam begegnen, Matth. 25', the first verse reads:

Wâchet auf, ruft uns die Stimme  
Der Wâchter sehr hoch auf der Zinne,  
Wach auf, du Stadt Jerusalem!  
Mitternacht heisst diese Stunde;  
Sie rufen uns mit hellem Munde:  
Wo sied ihr klugen Jungfrauen?  
Wohl auf, der Brâutigam kömmt,  
Steht auf, die Lampen nehmt!

11 'I shall go down from the battlement without singing my song of dawning. If these secret lovers love their reputations they will heed the words of one who has their life and honour in his keeping. Were a man to ask it I would show myself ready with help and good counsel. Knight, wake up, be on your guard! Hatto, pp. 453-54.

12 1 *Corinthians* xv.34.

13 *Ephesians* v.14.

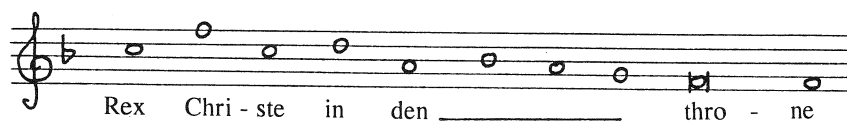


Alleluja!  
 Macht euch bereit  
 Zu der Hochzeit,  
 Ihr musset ihm entgegengehn!<sup>14</sup>

Scholars have shown how the melody used by Nicolai - as well as his words - draws on ideas hallowed by tradition. Johannes Wolf was perhaps the first to point out that both the *Stollen* and the *Abgesang* incorporate a motif found in the Meistersinger repertory (Example 1).<sup>15</sup> Others have shown how the opening phrase uses a formula

Example 1

Hans Sachs, *Silberweise* (transposed)

(a) 

Rex Chri - ste in den thro - ne

Wachet auf (Nicolai, 1599)


(b) 

Wach auf, du Stadt Je - ru - sa - lem!

that can found in many melodies, such as the Gregorian Psalm Tone V and the fourteenth-century *In dulci jubilo*. Richard Wagner was to breathe new life into the old motif in his celebration of musical tradition, *Die Meistersinger von Nürnberg* (Example 2).

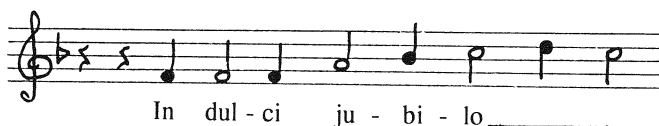
Example 2

Psalm Tone V

(a) 

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o

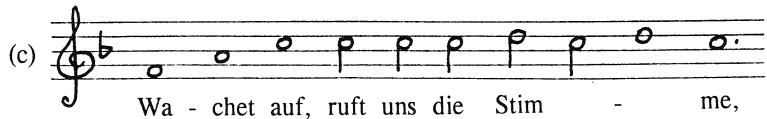
In dulci jubilo

(b) 

In dul - ci ju - bi - lo

Wachet auf (Nicolai, 1599)

<sup>14</sup> 'Awake, the voice of the watchmen calls us from high on the tower; awake, you town Jerusalem', etc.  
<sup>15</sup> Johannes Wolf, *Geschichte der Musik*, i (Leipzig, 1930), 52; see also Walter Blankenburg, 'Die Kirchenliedweisen von Philip Nicolai', *Musik und Kirche*, xxvi (1956), 172-6.



Wagner (transposed)



It was of course this chorale that J.S. Bach used as the basis for his Cantata No. 140, composed (probably in 1731) for the 27th Sunday after Trinity.<sup>16</sup> The choice of chorale was a natural one, since the Gospel for that Sunday is *Matthew* 25.1-13, the parable of the Wise and Foolish Virgins, on which the text of the chorale is based. Much has been written about the chorale fantasia that forms the first movement. One feature, however, that has been less closely observed is the manner in which the instruments that Bach used in this movement were chosen to symbolise of the main topics of the text. The trio of oboes (two oboes and *taille*) - traditionally classified as 'haut' (loud) instruments, with strong outdoor associations - evokes the stately progress of the bridegroom across the desert. The chorale melody sung by the sopranos is doubled by a horn, symbolising the call of the watchman. At the same time, the violino piccolo approximates to the instrument variously known as a *kit*, *poche*, or *Tanzmeistergeige*, which, as the German name indicates, was used to accompany dancing, and which in the present context symbolises the festivities of the wedding feast.<sup>17</sup> In this way the instrumentation provides a simultaneous commentary on the text.

It may be thought that, in focusing attention on the watchman, we have lost sight of the lovers, who after all are the principal characters in an *alba*. But not so. Although the point of departure for the Cantata is the story of the Wise and Foolish Virgins, the libretto (sometimes attributed to Picander) makes only passing reference to them. Instead, it concentrates on the Bridegroom (Christ) and Bride (the Christian Soul), and gives central place to them in the series of recitatives and duets which form the core of the work. In language that has proved problematic to more than one commentator, they pledge their love as fervently as any earthly lovers:

*Soul:* Mein Freund is mein!  
*Jesus:* Und ich bie sein!  
*Both:* Die Liebe soll nichts scheiden!  
*Soul:* {I will mit dir in Himmels Rosen wieden,  
*Jesus:* {Du sollst mit mir in Himmels Rosen wieden,  
*Both:* Da Freude die Fülle, da Wonne wird sein!

<sup>16</sup> Gerhard Herz, *Bach: Cantata no. 140* (Norton Critical Scores, New York, 1972), pp. 42, 51-2, 171.  
<sup>17</sup> Monteverdi, in *Orfeo*, uses the term 'violino piccolo' to mean a kit.

Thus we see that in its featuring of watchmen and lovers at night, when the lamps are still lit, Bach's Cantata No. 140 acknowledges the tradition of the *alba*. There is no need for us to exaggerate this link; there may be, as Smend suggested, an element of Pietist influence in this emphasis on the relation between Jesus and the individual soul.<sup>18</sup> The point is simply this: that just as Nicolai's melody draws on musical motifs from the past, so the text of the cantata picks up literary ideas that had long been current. And these play their part in contributing to the striking richness and resonance of the work.

## POVZETEK

*Ena najstarejših in najbolj univerzalnih poetskih tem je alba. Obstaja več različnih variant albe, vendar je njena najbolj običajna forma naslednja: ljubimca skupaj preživita noč in ko se pokažejo prvi znaki zarje - bodisi prvi žarki svetlobe, ki vstopajo v njuno sobo, bodisi petelinje petje ali glas muezina, ki kliče vernike k molitvi - tožita, ker se bo njuna ljubezenska noč morala kmalu končati in se bosta morala posloviti. Alba na poseben način povezuje tudi posvetno in duhovno ustvarjanje. Pogosto zarja, iz katere se rodi dan, simbolizira devico Marijo, Jezusovo mater, ki je dan. Mnogo alb vključuje poleg ljubimcev še tretji element, nočnega stražarja, ki svari ljubimca pred grozečim dnevom. Njegov glas odmeva v Stari zavezi ter se nato naravno prenese tudi v Novo zavezo. Tudi nočni oficiji meniških redov so pravzaprav zrasli iz stalnega pričakovanja Kristusovega-ženinovega prihoda starokrščanskih skupnosti.*

*Iz teh idej je zrasel tudi koral Wachtet auf, ruft uns die Stimme, ki ga je zložil luteranski pastor Philipp Nicolai in ga je za temelj svoje kantate št. 140 prevzel J.S. Bach. Bach se je razumljivo odločil za ta koral pri uglasbitvi kantate za 27. nedeljo po Sv. Trojici, ko se bere evangelij o pametnih in nespametnih devicah. Bach je z ozirom na vodilno temo izbral instrumente v prvem stavku: trio oboj spominja na veličasten pohod ženina skozi puščavo. Koralna melodija, ki jo pejejo soprani, podvojeni z rogom, simbolizira klic nočnega čuvaja. Hkrati se violino piccolo približuje instrumentu, znanemu kot Tanzmeistergeige, ki v kontekstu predstavlja poročno slavje. Središčno pozornost libreto namenja ženinu (Kristusu) in nevesti (duša kristjana), ki si tako strastno kot zemeljski ljubimci obljubljata ljubezen. V orisu nočnega čuvaja ter nočnih ljubimcev se uvršča Bachova kantata št. 140 v tradicijo albe.*

<sup>18</sup> Friedrich Smend, *Johann Sebastian Bach: Kirchen-Kantaten* (3rd edn., Berlin, 1966), iv, pp. 41-2.



UDK 78.035 Schubert

Arnold Feil  
Tübingen

SCHUBERT: KLASIK IN ROMANTIK?

Ob dvestoletnici rojstva Franza Schuberta bi lahko njegovi prijatelji in občudovalci, glasbeniki in poslušalci spet enkrat nekoliko razmišljali o njem in o tem, ali njegovo glasbo primerno izvajamo in poslušamo, prav razumemo, podoživljamo pa tudi ali smo si res na jasnem o njegovem historičnem mestu v nam navidez tako samoumevno znani panorami glasbene zgodovine.

### 1. *Schubert klasik*

Marsikatero od razširjenih mnenj o "kralju pesmi" se zdi, če resno razmislimo, malo točno. "Schubert in melodija" (s čimer povsem zavajajoče sugeriramo, da je tisto, kar nas v Schubertovi glasbi očara, lepa melodija in sicer nič drugega) lahko pojmuje enako kot le navidezno strokovnjaško, dejansko pa nezadostno oznako njegovega kompozicijskega stavka v smislu homofonije ali kot večkrat ponovljeno grajo, ki le daje vtis izvedenosti, češ da Schubert ni obvladal kontrapunkta. Prav gotovo je samospev *Der Lindenbau* postal ljudska pesem. Da pa Schubertova uglasbitev vsebuje v sredi odsek "Die kalten Winde bliesen... ich wendete mich nicht" in da to docela nemelodizno mesto ni bilo mogoče prevzeti v ljudsko pesem (ki jo je vzpodbudil šele Friedrich Silcher s svojo priredbo za moški zbor), se komaj kje omenja. Mar se ne bi morali enkrat vprašati, kaj je od Schuberta sicer še ponarodelo? Prav gotovo ne "Das Wandern ist des Müllers Lust"! Kdo bi hotel Schubertovo pesem peti brez klavirske spremljave in kaj takega početi z veseljem? Za to bi bil boljši splošno znani ljudski napev Carla Friedricha Zöllnerja. Zdi se mi, da Schuberta označuje prej nekaj drugega. V razgovoru med Albanom Bergom (učencem Arnolda Schönberga in skladateljem opere *Wozzeck*) in nekim nasprotnikom atonalne smeri, ki ga je oddajal dunajski radio aprila 1930, se Berg sklicuje v obrambo svoje "zelo nagrbnčene in rogljate melodike" med drugim na Schuberta in se pri tem poslužuje pesmi *Letzte Hoffnung, Wasserflut* in *Der stürmische Morgen* iz ciklusa "*Die Winterreise*". Naj se že zde citirani primeri ekstremni, pa nam da misliti dejstvo, da se Berg sploh lahko sklicuje na Schuberta in njegova pozna dela. Vsekakor ne gre prikazovati Schuberta kot romantičnega melodika in ga z njegovo dozdevno splošno ljudskostjo postavljati v bližino glasbenikov, ki so za svoje pesmi iskali in našli nekakšen ljudski ton.

Kjerkoli govorimo v zvezi s Schubertovimi pesmimi o klavirski spremljavi, govorimo tudi o njenem slikanju in poetičnosti. Da s tem nakazujemo važno potezo

mnogih njegovih pesmi, ni sporno, pač pa je sporno trditi, da smo tako zajeli samo bistvo. Vsekakor se nam zdi, da je že zgrešeno izolirano motrenje klavirske spremljave, ker nas vodi stran od tega, kar je Schubert očitno hotel in realiziral. Schubertov pesemski kompozicijski stavek ne obstaja - seveda v velikih ciklih in pesmih, ki jih omenjajo, kadar je treba označiti Schuberta kot Schuberta - v smislu homofonije iz melodije in spremljave, ampak gre prej za stavek z "obligatnim accompagnatom", kot je dejal glede svojih kompozicij L. van Beethoven. Schubert pa je, kar zadeva njegovo predstavo o kompozicijskem stavku, v nekem smislu učenec Beethovna. To tudi dokazuje naslednje: Da si, kot piše 3. marca 1824, "utre pot do velike simfonije" (pri čemer ne misli na določeno simfonijo, ampak le na zvrst), komponira Schubert godalne kvartete in večje komorno delo za godala in pihala; za vzor si vzame Beethovna, vendar za svoj *Oktett* ne njegova pozna dela, katerih nastanek in objavo je doživljal, ampak *Septett op. 20* iz let 1799/1800. Do tega ga je najbrž privedla razvidnost glasbenega postopka. Tu namreč, v zgodnjem primeru, se zdi Beethovnova tehnika gradnje kompozicijskega stavka še čisto razpoznavna. Tu misli Schubert, da se lahko v postopku posnemanja še najprej nauči tisto, kar je zanj kompozicijsko tehnično pomembno. Nalogo, pri kateri najdemo Schuberta, lahko takole opišemo: Treba je nadoknaditi izkustvo in tehniko zahodne kompozicije in jo izkoristiti za stavek v zvrsti, kateri velja glavno Schubertovo zanimanje. Pesem druge polovice 18. stoletja je, ker konsekvantni poskus nespremljanega enoglasja ni uspel, zgradila neko vrste homofonije, v kateri dominira melodija in spremljava, ki je docela podrejena, le podpira in polni. Večglasni kompozicijski stavek je bil v teh pesmih takorekoč skrčen na gornji glas, medtem ko so se drugi glasovi odpovedali samostojnosti. Zaporedje harmonij in podpornih akordov, celo če so prešli v preproste spremljevalne figure instrumentalista, ni dalo več nikakršnega večglasnega kompozicijskega stavka v ožjem smislu besede. Kjer je ostalo le to, kar si "razumen skladatelj ali že izurjeno uho pri enoglasnem petju misli zraven", kjer se je večglasje skrčilo na enostavno homofonijo, pa skorajda ni več mogoče govoriti o kompozicijskem stavku, o tistem torej, ki ga je ustvarila zahodna umetnost kot glasba. Naloga se potemtakem za Schuberta glasi: Kompozicijski stavek v tradiciji polifonije kot pesem, torej stavek za povezavo pesemskega pevskega glasu z instrumentalnim partom. Trije glasovi tega kompozicijskega stavka so, kot je to opisal Nägeli, besedilo, instrumentalni part, pevski glas.

Seveda sta ta problem poznala tudi Mozart in Beethoven, vendar sta z le redkimi pesmimi malo prispevala k njegovi rešitvi in nista mogla učinkovito spremeniti tradicije zvrsti iz 18. stoletja. Gotovo toži Reichardt upravičeno (1796 v predgovoru zbirke *Lieder geselliger Freude*), da ni mogel sprejeti od Haydna in Mozarta nikakršnih kompozicij; zanj ostaja nepojmljivo, "da sta ta izvrstna moža po eni strani tako malo uporabljala naše najboljše pesnike, po drugi pa da nista obravnavala pesmi po njeni lastni naravi". Kompozicijo samospeva torej Schubert pri Mozartu in Beethovnu skorajda ne more občudovati, tu ni zanj ničesar, kar bi se lahko naučil. Za preizkušanje tega, kar je v instrumentalni tehniki v mnogih letih posnel po klasikih ali si od njih prisvojil, za poskuse nove kompozicijske tehnike na področju samospeva mora ostati brez vzorov svojih herojev ali pa si mora poiskati druge zglede, s pomočjo katerih lahko dela, obdeluje in spreminja. Takšne mladi Schubert najde in občuduje v baladah Johanna Rudolfa Zumsteega, dvornega kapelnika v Stuttgartu. Kljub temu pa velja, da Schubertovih osnovnih intencij ni opredeljeval Zumsteeg ampak "Beethovnov genij".

Končno tole: Ko bi bilo bistvo Schubertovih pesmi v melodijah, v slikoviti klavirski spremljavi in barviti harmoniji, ko bi bilo njegovo glasbeno zanimanje samo ali

predvsem v izrazu občutja, potem bi morali po pravici ugotoviti, da so mnogi njegovih naslednikov, gotovo pa Schumann in Brahms, to zanimanje dalje razvijali in pravzaprav več dosegli. Schubertu bi ostala zasluga, da je izoblikoval romantično pesem s klavirjem in jo je tako prvi gojil. Na dosegljivi vrh umetnosti pa so jo privedli šele tisti, ki so Schubertove začetke dalje razvili. Tako sicer ni nikjer dobesedno zapisano, vendar je moči iz napisanega - čeravno lahko to bolje vemo - razbrati: Schumann ni boljši kot Schubert ampak drugačen, Schumannove pesmi niso nikakršen nadaljnji razvoj Schubertovih. Misel, da je zvrst pesem pri Schubertu še v zgodnjem štadiju razvoja, je absurdna.

Schubertovi nasledniki prevzemajo njegova kompozicijska sredstva in jih razvijajo dalje, Schumannova harmonija in harmonija njegovih sodobnikov in naslednikov je dejansko bolj diferencirana, sploh pa bolj zanimiva kot Schubertova, kajti pri Schubertu harmonsko bogastvo ni v ospredju njegovega zanimanja pri komponiranju pesmi, pač pa pri Schumannu in njegovih naslednikih. Gre vsekakor za razvoj! Toda ta razvoj je razvoj parametrov glasbene kompozicije, sredstev za smoter. Sam smoter pa se ni razvil naprej, on je tu in tam le v osnovi različen.

To si lahko pojasnimo z razmišljanji o besedi in pojmu "uglasbiti, uglasbitev". Najenostavnejši primer uglasbitve teksta je, da sam po sebi skromen glasbeni dejavnik pripomore k temu, da lahko besedilo pojemo, na primer pri cerkveni pesmi. Drugače je, če komponist v besedilu takorekoč vsebovani "napev pesmi", kot pravi Herder, sprosti. Goethe opisuje to za Zelterjevo uglasbitev njegovih tekstov takole: "Takoj so uglasbitve identične z mojimi pesmimi; glasba le odnese s seboj kot pritekajoči plin zračni balon v višino". En korak dalje in glasbenik potopi besedilo muzikalno v občutje ali razpoloženje, ki ga to sugerira ali vzpodbudi: uglasbitev podeli besedilu krila petja. V tem načinu uglasbitve vidimo navadno utelešenje samospeva in pri tem mislimo na najsijajnejša dela romantike, denimo na Eichendorffovo *Die Mondnacht* v uglasbitvi Roberta Schumanna. Nadaljnji primer uglasbitve pa je končno, če napravi glasba eno dimenzijo besedila slišno, ki bi neuglasbena sploh ne bila čutno opazna. V vseh teh primerih se pridružuje po uglasbitvi glasba tekstu, bodisi da le-ta tako mimo govorne intonacije zazveni ali pa ga obogati in celo preseže, namreč tekst, ki pa je kot tekst zase trajen, torej ostane, kar je bil in je in ga glasba sama in samostojno ne more zastopati.

Drugače pri Schubertu. V zborniku "Der blaue Reiter" je leta 1912 Arnold Schönberg zapisal: "Pred nekaj leti me je bilo zelo sram, ko sem odkril, da pri nekaterih meni dobro znanih Schubertovih pesmih sploh nisem imel pojma o tem, kaj se v pesniškem besedilu dogaja. Ko pa sem poezije prebral, se je pokazalo, da nisem za razumevanje samospevov ničesar pridobil, ker nisem s tem prav nič moral svoje pojmovanje glasbene interpretacije spremeniti. Nasprotno: spoznal sem, da sem, ne da bi poezijo poznal, vsebino, resnično vsebino, celo morda globlje dojel, kot če bi obvisel na površini samih misli besedi... Tako sem Schubertove pesmi skupaj s poezijo docela zaznal zgolj iz glasbe. "Resnična vsebina" (morda bi lahko rekli še jasneje: "delujoča vsebina") pesnitve je torej v Schubertovi kompoziciji, kot Schönberg učinkovito opisuje, usedlina sicer iz poezije dobljena in to vključujoče, toda od vsega začetka muzikalno usmerjene predstave. Schönberg je zajel z glasbo smisel poezije prav tako jasno ali celo bolj jasno kot prek besedila. Torej ni mogla nastati Schubertova glasba *po* besedilu, ampak besedilo in glasba morata imeti *skupaj* korenine v *istih* tleh, ki so *pred* izoblikovanjem besedila. Schubert ne "uglasbi" torej v običajnem in ožjem smislu besede, tudi ne "razlaga" teksta s podsliskavanjem detailov ali tako, da vzdržuje

skozi celoto določeno razpoloženje - to sicer igra tudi neko, vendar večinoma povsem podrejeno vlogo v njegovi kompoziciji - marveč pretvori v glasbo neko predstavo, ki jo je dobil iz pesnitve. S tem ustvari *besedilo*, medtem ko ga komponira, takorekoč na novo, še enkrat, in sicer iz glasbene osnove: on ustvarja liriko kot glasbeno strukturo (Georgiades 1967). Splošne predstave, ki ga pri tem vodijo, so bližje tistim dunajskih klasikov kot pa romantikov, sočasnih ali poznejših. To je vzrok, da bi morali postavljati Schuberta bolj v bližino Haydna, Mozarta in Beethovna kot v bližino romantičnih skladateljev samospeva - h katerim seveda *tudi* spada.

## 2. Schubert romantik

Gotovo se vsi res veliki umetniki in njihova dela izmikajo preprostemu uvrščanju v predalčke - Schubert pa še posebno. Temu je najprej vzrok dejstvo, da Schubert vidi sebe v nasledstvu Beethovna in se pri komponiranju postavlja v veliko tradicijo zahodne polifonije, po drugi strani pa ima v središču svoje ustvarjalnosti zvrst, ki spada sicer k prvotnemu inventarju glasbenih zvrsti, v zgodovini polifone kompozicije pa je bila vedno na robu in je stopila v središče glasbenega zanimanja šele v zvezi s spremembami glasbenega mišljenja v 18. stoletju. Kar naj bi izrazila sedaj visoka glasbena umetnost, more izraziti posebno dobro in lepo v samospevu in drugih glasbenih zvrsteh, če se te nagibljejo k temu, kar naredi samospev za samospev in hkrati za posebnega nosilca izraza. Mutatis mutandis velja isto v instrumentalni glasbi za klavirsko skladbo. Kar zadeva Schubertovo zanimanje za zvrsti, se nagiblje s pesmijo h glasbeni romantiki, kar pa zadeva njegovo kompozicijsko zanimanje, k dunajskim klasikom. Potem seveda ostane še vprašanje, s katerimi deli in na kakšen način se nagiba bolj h glasbeni romantiki.

Tu je treba najprej imenovati večji del njegovih *pesmi*, namreč tiste, ki po svoji fakturi niso polifone ampak homofone, torej tiste, pri katerih besedilo, pevski glas in klavirski part ne ustvarijo polifonskega stavka in spremljajo iz teksta porojeno melodijo preproste harmonije, pa naj bodo te klavirsko še tako slikovito izpeljane. Takšni samospevi segajo od skoro ljudske pesmi kot je npr. *Das Schweizerlied* (Goethe; D 559) pa prek hudomušnih kot *Liebhaber in allen Gestalten* (Goethe; D 558), obe iz leta 1817, vse do treh pesmi op. 81 (Rochlitz; D 904, 905, 903), *Alinde*, *An die Laute* in *Zur guten Nacht* iz leta *Zimskega potovanja* - 1827.

Z enako samoumevnostjo kot ne majhno število pesmi pa ne moremo od Schubertovih klavirskih skladb niti ene same proglasiti za romantično, saj ni v nobeni prisotna ista romantična izrazna volja kot v klavirskih skladbah njegovih sodobnikov: npr. v *rapsodijah* in *eklogah* Václava Jana Tomáška (1774-1850) ali *impromptujih* (1822; naslov se tu prvič pojavi) njegovega učenca Jana Václava Voříška (1791-1825) ali v skladbah njegovih neposrednih naslednikov. Njihove lirske klavirske miniature - tako imenujemo sedaj zvrst - se namreč v glasbeni situaciji prej naslanjajo na Schubertove sodobnike kot na samega Schuberta, kar že pove povsem nedvoumno prvi res pomembni naslov: "Lieder ohne Worte." Takšen naslov je za glasbeno visoko romantiko, ki je vzcvetela v Schubertovem času prav tako značilen, a si ga za samega Schuberta ne moremo misliti. Schubertove klavirske miniature niso eo ipso predhodnice znamenitih krajših klavirskih sklad Mendelssohna, Schumanna in pozneje Brahmsa.

Samoumevno pa je, da spadajo Schubertova odrska dela v zgodovino romantične opere, kajti zanje odločujoče predstave o gledališki glasbi in glasbenem gledališču



izhajajo - z njihovim prednikom Gluckom - iz glasbene zgodnje romantike 18. stoletja in prav te predstave opredeljujejo v veliki meri predstave o operi v 19. stoletju. Ali se lahko o Schubertovih operah izrečemo tako ostro, kot je to formuliral Walther Vetter za svojega *Schuberta klasika* (1953), naj ostane odprto, kratkomalo pa tega le ni zavračati: "Čim natančneje preučujemo posamezna dela iz Schubertove operne ustvarjalnosti, tem bolj nezavrnljivo se nam vsiljuje spoznanje, da gre tu za masovne produkte, čeprav seveda tudi za Schubertove, ki vendar ne izhajajo iz središča njegovih ustvarjalnih teženj in njegove umetniške fantazije, ampak so vzrastli na obrobju njegovega življenjskega dela. Morda pojasni umetniško in biografsko-psihološko neznanost teh deloma sila obsežnih partitur razen specifične dispozicije deloma tudi to, da se mojstrov zagreti delovni tempo pri glasbenem obvladovanju teh včasih nekoliko čudnih libretov ni obnesel; morda pa še to, da je pri svoji ne redko zelo realistični oceni danih socialnih in gospodarskih razmer spoznal, da kot komponist pesmi ne bo prišel finančno na zeleno vejo, pač pa kot uspešen operni skladatelj. Na takšni psihološki osnovi kajpak ne more nastati uravnovešeno umetniško delo". Naj bo temu kakor že, večina Schubertovih oper zasluži natančnejšo preučevanje, a zabranjuje njihovemu obsegu kolikor toliko ustrezen prikaz v izoblikovani in zaokroženi oceni osebnosti.

Kako naj si razložimo, da je imel Schubert s svojimi operami - čeprav so bile zanj sila pomembne - tako malo uspeha in da jim ta ni bil dan vse do danes?

Proti koncu 18. stoletja so postala negotova tla, na katerih so se razvijale dorasle operne zvrsti, resna opera seria in vedra opera buffa. Opera seria se spreminja pod vplivom Glucka in njegovih naslednikov - tudi francoske revolucijske opere - in sprejema elemente opere buffe. Istočasno dobi opera buffa resne poteze; pomislimo na Mozartovega *Don Giovannija*. Z opero buffo prodre hkrati v Nemčiji singspiel in se razvije v samostojno obliko opere. Trdnih orientacijskih točk torej v Schubertovem času za komponiste kratkomalo več ni. V tej situaciji pa postaneta za Schuberta pomembna dva elementa. Izpričano je, da je le malo oper napravilo na mladega Schuberta tako trajen vtis kot *Čarobna piščal* - singspiel mnogoterosti, v katerem se nahajajo drug ob drugem pesem in arija, recitativ in govorjeni dialog, preprosto in komplicirano vse do široko zasnovanega ansambla. Po drugi strani pa je Gluckovo delo, posebno opere francoskega Glucka, tisto, kar močno vpliva na Schuberta. Njegov prijatelj Spaun poroča o Schubertovi fasciniranosti ob izvedbi *Ifigenije na Tavridi*, kar je imelo za "posledico vnet študij vseh Gluckovih partitur". Pri tem študiju Schuberta podpira njegov učitelj Salieri, ki v določenem smislu sodi med ohranjevalce Gluckove dediščine na Dunaju. Če damo skupaj obe vplivni območji, je kar logično, da gre Schubertu v končnem učinku za nemški singspiel ali nemško opero po Gluckovem vzoru. To pa pomeni združevanje heterogenih elementov. Pot k sintezi se ponuja v navdušenju romantike za srednjeveški svet, namreč za svet, v katerem se kot se zdi, povezuje zgodovinsko in čudežno na podoben način kot v pripovedkah Grkov, ne da bi bil avtor s tem že vezan na določeno operno zvrst, opero serio. Vendar nove snovi je treba tudi na nov način oblikovati, in sicer ustrezno Gluckovim reformam. Te pa zahtevajo premočrnost poteka dejanja, odsotnost motečih spletk, jasen in preprost jezik. Schubert upa, da bo dobil librete te vrste od svojih pesnikov-prijateljev kot so Johann Mayrhofer, Franz von Schober, Eduard von Bauernfeld. Toda tem prijateljem manjka enako kot Schubertu gledališka izkušnja, ki je potrebna, če naj bo novi koncept odsko učinkovit. Zadovoljil pa ni Schubert tudi nobenega svojih libretov. "Z mojstrom Franzem

pa je bilo kot z vsemi nemškimi komponisti", piše Eduard von Bauernfeld, "njegova vroča želja je vse življenje bila dober libreto."

Povezovati med seboj protislovnosti je bilo treba ne le na ravni besedila ampak tudi na ravni glasbe. Visoka zahteva, ki jo mora dokazati Schubertovo "stremljenje za najvišjim v umetnosti" je le težko združljiva z glasbeno govorico singspiela, ki jo naj karakterizira ljudskost. Zato se Schubert izogiba vsaki vrsti glasbene posebnosti in še zlasti slehernemu eksperimentu. V tem se razlikujejo njegove opere od njegovih pesmi in njegov instrumentalni stavek v operah od tistega v njegovi instrumentalni glasbi. Četudi so Schubertove intencije razločne in je njegov koncept jasen, se v izvedbi protislovja ne razrešijo, niti v libretih niti v glasbi. V tem je vzrok, zakaj ni mogoče pri vsem občudovanju tako neposredno privlačne Schubertove operne glasbe premagati določeno zadržanost občinstva, in to še manj nasproti zrelejšim delom kot nasproti zgodnjim, saj ta protislovja ravno z naraščajočo zahtevnostjo vse bolj izstopajo.

Ostaja vprašanje, zakaj gledališki ljudje spet kažejo toliko zanimanja za Schubertove opere. To vprašanje pa je odprto.

Vseeno zastavlja še dvestoletni Schubert vprašanja in postavlja zahteve, ki bi jih morali odgovoriti oziroma izpolniti. Poslušalcem, da spet intenzivneje prisluhni in da podoživljajo in premislijo namesto da le uživajo. Glasbenikom in pevcem pa, da se Schubertovem opusu posvete prek ozkega območja običajnega repertoarja in da ga morda izvajajo bolj muzikalno misleče, kot pa da se pri tem predajajo razkošju čustev.

#### SUMMARY

*On the bicentenary of the birth of Franz Schubert we are faced also with the question of his place in the seemingly so self-evidently known panorama of musical history. Certainly all truly great artists and their works defy a straightforward classification into pigeon-holes - and Schubert in particular so. This is largely due to the fact that Schubert sees himself in the succession to Beethoven and in his compositional work sets himself in the grand tradition of Western polyphony, while on the other hand he keeps at the core of his creativity a kind of music, which otherwise belongs to the original inventory of musical genres but was in the history of polyphonic composition always on the edge and reached into the centre of musical interest not until the changes occurring in the musical thinking of the 18th century. As for Schubert's interest in different genres, he is with his lied inclined towards musical Romanticism, but as regards his compositional interest towards the Classicists of Vienna. When he creates lyrics as musical texture, he is led by general ideas closer to those of the Viennese Classicists than of the Romanticists, contemporary or subsequent ones. This is the reason why Schubert should be placed closer into the vicinity of Haydn, Mozart, and Beethoven than into the vicinity of Romantic composers of lied, among whom he certainly also belongs. When asking ourselves with which works and in what way he is inclined more to Romanticism, we first think of the larger part of his songs, specifically those where the text, the singing voice, and the piano part do not create a polyphonic movement and the melody evoked by the text is accompanied by simple harmonies no matter how vividly executed on the piano. With an equal degree of certainty like the no small number of his songs no single one of*

*Schubert's piano compositions can be claimed to be a Romantic one, for in none of them is present the same Romantic will for self-expression as found in the piano compositions of his contemporaries V.J. Tomášek or J.V. Voříšek or in the compositions of his immediate successors. It is self-understood that Schubert's stage works belong into the history of the Romantic opera, as for them the decisive ideas about the theatrical music and the theatre stem - like with its predecessor Gluck - from the musical early Romanticism of the 18th century and it is these ideas that to a large extent determine the conception of the 19th century opera.*



UDK 681.816(436):069(497.4 Ptuj)

Darja Koter  
PtujMUSIKINSTRUMENTE ÖSTERREICHISCHER  
KLAVIERBAUER IM LANDESMUSEUM PTUJ / PETTAU  
(SLOWENIEN)

Umfangreiche archäologische Funde zeugen von der Besiedlung von Ptuj/Pettau mit seiner näheren Umgebung schon seit fast zwei Jahrtausenden vor Christus. Wegen dem Fluß Drau und der günstigen Lage für seine Überquerung hielten sich in der Vergangenheit auf diesem Gebiet viele Stämme auf, die uns zahlreiche kostbare Denkmäler hinterließen. Auch das römische Militär und die zivile Bevölkerung besiedelten die Flußufer und erbauten vor ungefähr zweitausend Jahren ein Handels-, Kultur-, Zoll- und Verwaltungszentrum - das Poetovio. Gerade der antike Nachlaß, der schon von jeher das Interesse der Kunstliebhaber weckte, ermunterte Ende des 19. Jahrhunderts Forscher und Kunstkenner zur Errichtung eines Museumshauses in Ptuj.

Am verdientesten unter den Männern, die im Jahre 1893 ihr Vorhaben in die Tat umsetzten und den Museumsverein gründeten, war der Polyhistor, Antiquitätensammler und Kunstkenner Franz Ferk aus Gamlitz bei Ehrenhausen in Österreich.<sup>1</sup> Die altertümliche Stadt an der Drau gewann offenbar sein Herz, da er dem Museum, schon bald nach seiner Gründung, mehrere tausend Antiquitätenstücke, einen Großteil der Bestände des Museums von Gamlitz, schenkte. Die Bevölkerung von Ptuj dankte dem verehrten Donator damit, daß sie das Museum nach ihm benannte. Ab dem Jahr 1964 trägt es den heutigen Namen.

Unter den verschiedenen Exponaten kamen aus Gamlitz zu uns auch alte Musikinstrumente, wodurch eine Musikaliensammlung angelegt wurde. Wir nehmen an, daß Prof. Ferk Evidenz führte und eine Beschreibung der Instrumente bezüglich ihres Alters, ihrer Erzeuger und nicht zuletzt auch bezüglich ihrer Vorbesitzer erstellte. Doch leider gingen diese wichtigen Daten irgendwann verloren. Bei der Feststellung

<sup>1</sup> Emeršič Jakob, Raziskovalec, zbiralec in ohranjevalec prof. Franz Ferk, Littera Scripta manet - napisana črka ostane, 200 let knjižničarstva in tiskarstva na Ptuj, Ptuj 1993, Seiten 24-50. Franz Ferk (1844-1925), Historiker und Archäologe, ging kurze Zeit in Ptuj zur Grundschule, an der seine Onkel Oberlehrer war. Später besuchte er das Gymnasium in Maribor (Marburg) und Celje (Cilli) und kehrte 1874 nach Ptuj zurück, wo er am Realgymnasium unterrichtete. Sicherlich hatte die Umgebung, in der er lebte, Einfluß auf seine archäologische Ader, da er sich bald der Ausgrabung der antiken Poetovio zuwandte. Er wurde aber auch zu einem passionierten Sammler, was ihn 1878 zur Gründung des eigenen Museums im Geburtsort Gamlitz führte. Eine Persönlichkeit seines Schlages war von größter Bedeutung für die Gründung und Entwicklung größerer Museen in der Region Štajerska (einst Untersteiermark), die eines nach dem anderen im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts entstanden sind. Großteil seines Lebens verbrachte er zwar in Graz, doch kehrte er wegen der Vielzahl an römischen Ausgrabungen immer wieder nach Ptuj zurück.

der Provenienz der ersten Museumsinstrumente stieß man auf erhebliche Schwierigkeiten. Man kann sich lediglich an das Inventar der Museumstücke von 1902-04<sup>2</sup> anlehnen, erstellt von Josef Felsner, einem lokalen Historiker und Verwalter der Museumsbibliothek. In verschiedenen Kapiteln stößt man auf ein Verzeichnis mit 39 Instrumenten und Musikalien. Neben den beschriebenen Einzelstücken findet man vereinzelt die Vermerke M, wahrscheinlich für "Museumseigentum", und F für "Ferk-Sammlung". Offenbar war derjenige, der das Inventar aufnahm im Musikfach nicht besonders bewandert, da anhand dieser Verzeichnisse keine genaue Erforschung der "Ferk-Sammlung" möglich ist. Die meisten Relikte werden noch heute aufbewahrt, einige werden vermißt oder bleiben wegen der falschen Benennung als Teil der Sammlung nicht erkannt.

Während der letzten hundert Jahre ergänzten Fachleute des Museums von Ptuj die "Ferk-Sammlung" durch Musikinstrumente aus der heimischen Umgebung, Erzeugnisse des Kunstgewerbes und Instrumente der Volksmusik. Durch den ständigen Zuwachs an Instrumenten aus verschiedenen Orten Sloweniens wuchs die Sammlung im letzten Jahrzehnt über den lokalen Rahmen hinaus. Sie beinhaltet auch einige zehn außereuropäische Instrumente, ein Geschenk zweier slowenischer Diplomaten, die in afrikanischen und asiatischen Ländern tätig waren. Heute zählt die Sammlung rund 300 Musikinstrumente, die in vier Gruppen gegliedert werden: Instrumente aus dem Kunstgewerbe, Instrumente für Kappellen- und Volksmusik und außereuropäische Instrumente. Derartige Zeugen der musikalischen Vergangenheit werden auch in anderen Museen Sloweniens aufbewahrt, doch ist die Sammlung in Ptuj die größte.

Aus irgendeinem Grund blieben die Musikinstrumente bei den Forschungen slowenischer Musikwissenschaftler unbeachtet. Deswegen hat das Landesmuseum von Ptuj vor ungefähr zehn Jahren auf eigene Faust mit einem Forschungs- und Restaurierungsprogramm angefangen. Zunächst beschäftigte man sich intensiver mit den kunstgewerblichen Erzeugnissen der europäischen Meister. Einzelne Stücke wurden bereits erforscht, einige unter ihnen sogar restauriert und an die heutige Musikwelt zurückgegeben. In den Räumlichkeiten des Schlosses sind seit dem letzten Jahr nach einer kurzen Pause Exponate der namhaftesten Instrumentebauer in einer Ausstellung zu sehen. Dazu zählen noch einige Stücke, die an das Kulturleben der Bürger von Ptuj in der Vergangenheit erinnern.

Wer waren die Instrumentebauer der Sammlung von Ptuj? Die meisten kunstgewerblichen Erzeugnisse entstanden in benachbarten Ländern, vor allem in Wien und Graz. In Umfang und Qualität führen die Wiener Klavierbauer. Zu den wichtigsten Klavieren die aus den Wiener Werkstätten für Tasteninstrumente stammen und in Slowenien repräsentiert sind, zählen: Ferdinand Hofmann (um 1795), Ignaz Bösendorfer (um 1840), J. M. Schweighofer Söhne (um 1835), J. B. Streicher & Sohn (1870); zu den etwas weniger bekannten Erzeugern gehören Klaviere von Caspar Katholnig (1805-1810), Johann Krämer (um 1815), Johann Ehrenreich (um 1830-1835) und Josef Fritz (um 1870).

Zahlenmäßig bescheidener vertreten, doch nicht weniger eminent sind Holzblasinstrumente, die aus der Zeit des ausgehenden 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts hervorgehen. Sie wurden in vornehmen Werkstätten erbaut, und zwar

<sup>2</sup> Die Handschrift ist in der Abteilung für Kulturgeschichte des Landesmuseums in Ptuj aufbewahrt.

von Theodor Lotz (Fagott, um 1790), Kaspar Tauber (Fagott, Anfang des 19. Jh.), Stephan Koch (Flaute, Anfang des 19. Jh. und um 1820) und Friedrich Hammig (Baßhorn, Anfang des 19. Jh. und der obere Teil einer Oboe, um 1800). Das älteste Zupfinstrument der Sammlung ist die Laute von Andreas Beer (1694); unter den Streichinstrumenten wird eine Viola mit Thomastik-Geigensteg aus dem Jahr 1912 aufbewahrt. Das Garderegiment von Ptuj hatte schon von Jahrhunderten seine eigene Kapelle mit guten Musikern, die bei Militärparaden, zu Roß oder zu Fuß, dem Kaiser zu Ehren spielte. Die Instrumente kaufte man vor allem in Wien und Graz. Mehrere davon, zu denen auch eine Trommel mit der Signatur von Johann Georg Höfer (Wien, 1759) zählt, sind bis heute erhalten geblieben.

Musiker, die in Ptuj lebten und tätig waren, kauften ihre Instrumente oft bei Meistern in Graz. Dies bezeugen zahlreiche erhaltene Stücke, wie auch Archivquellen: ein Hammerklavier von Karl Benedickt (um 1785), eine große Trommel von Joseph Hönig (1799), ein Horn von Joseph Schrott (Ende des 19. Jh. oder Anfang des 20. Jh.) und eine kleine Trommel von Adolf Stowasser (Anfang des 20. Jh.). Im Inneren der Exponate sind Unterschriften einiger Meister aus Graz, die den Musikern aus Ptuj ihre Instrumente reparierten, wie es ab Ende des 18. Jahrhunderts hierzulande so üblich war. Zu den Instrumenten, die nicht bis heute erhalten geblieben sind, gehörte auch eine Orgel des Grazer Meisters Jacob Haglinger aus dem Jahre 1696, die für die Pfarrkirche von St. Georg gekauft wurde.

Die Auftraggeber für Musikinstrumente waren sich der Meisterhaftigkeit der Erbauer genau bewußt, denn sie bestellten und kauften solide Instrumente, manchmal sogar von bester Qualität. Neben österreichischen Instrumenten findet man in Ptuj auch Exponate Deutschland, Frankreich, Italien, Tschechien, Kroatien und Slowenien, einige kommen sogar aus afrikanischen und asiatischen Ländern.

Unter den österreichischen Musikalien sind die Tasteninstrumente in der Mehrzahl, vor allem Klaviere aus der Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts bis zu den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Großteils wurden diese Stücke in guten, sogar in der besten Werkstätten erbaut, sodaß sie eine chronologische Entwicklung abzeichnen. Im folgenden werde ich die meiste Aufmerksamkeit gerade diesen Instrumenten schenken.

Das ansehnlichste von allen ist das Hammerklavier von Ferdinand Hofmann (um 1795).<sup>3</sup> Es wurde vom Museum 1991 aus dem Nachlaß des Geigenbauers Ivan Modic aus Ljubljana (Laibach) angekauft. Es fehlt zwar die Signatur, doch hat ein Fachmann für Hofmann-Klaviere, Herr Michael Latcham aus Hagg, nach sorgfältigen Untersuchungen unsere Vermutung von einem eminenten Erbauer bestätigt und datierte es aus der Zeit um das Jahr 1795. Das Gehäuse (Länge 213 cm, Breite 96 cm, Korpushöhe 26,5 cm, Gesamthöhe 84 cm) ist in Nuß furniert und politiert, mit

<sup>3</sup> Clinkscale Novak Martha, *Makers of the Piano 1700-1820*, Oxford 1993, Seiten 147-151. Ferdinand Hofmann (geb. 1756) oder 1762, gest. 1829) hat unter der Vielzahl von Wiener Meistern durch hervorragende Qualität seiner Erzeugnisse die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Maßgebend für seine Modelle war die Bauart des berühmten Johannes Andreas Stein, weswegen er zu den hervorragenden Meistern seiner Zeit gezählt werden kann. Das Bürgerrecht erwarb er im Jahr 1784, den Ehrentitel "bürgerlicher Orgel- und Klaviermacher" 1808, und 1812 den Hoftitel "k. k. Hofhammerklaviermacher". Nach der Vorlage von Michael Latcham spricht die Autorin von 23 erhalten gebliebenen Hofmann-Klavieren, die seiner Werkstatt oder Schule entstammen. Das Instrument in Ptuj ist noch nicht in das Registerbuch des Museums eingetragen. Es zählt zu den vier beschriebenen Hammerklavieren mit dem Umfang von 5 Oktaven, die zwischen den Jahren 1785 und 1800 erbaut wurden (Inv. Nr. GL 55 S).

Deckel auf Rahmen und Füllungen gearbeitet, und steht auf vier eckigen Spitzbeinen. Oberhalb der Klaviatur findet man das für Hofmann charakteristische gotisierende Spitzbogenmotiv, verziert mit grünem Stoff. Eine ähnliche Schmückung hatte wahrscheinlich auch das Notenpult, welches nicht erhalten geblieben ist. Bei der Klaviatur mit dem Umfang von 5 Oktaven (FF-f<sup>3</sup>) sind die Untertasten mit Ebenholz, die Obertasten mit Elfenbein überzogen. Der Kniehebel bedient die Dämpfleiste (forte Pedal), und über dem Vorsatzbrett sind Zeichen für den einst eingebauten Pianozug zu sehen. Gut erhalten ist auch die Prellungenmechanik, trotz einiger späterer Eingriffe. Unter der Klaviatur ist nämlich eine Inschrift, die eine Erneuerung der Mechanik im vorigen Jahrhundert bestätigt: "zugeeignet am 15<sup>tem</sup> 8<sup>br</sup> 83/ANTON Pi(x)ctel/Initialen". Zum Glück hatte der Meister ein sehr fachmännisches und persönliches Verhältnis zu dem alten Instrument, sodaß die Reparatur das Stück in keiner Weise beschädigte. In naher Zukunft plant man das Instrument, das zwei Jahrhunderte hindurch verschiedenen Veränderungen standhielt und die heutige Zeit in einer soliden Form erwartete, gründlich zu restaurieren.

Über den Grazer Meister Karl Benedickt ist nur wenig bekannt. Man weiß nur, daß er um das Jahr 1790 Klaviere baute.<sup>4</sup> Benedicts Instrument (um 1785) hat auf einem weißen ovalen Emailschild die Signatur in schwarzer Tusche: "Karl Benedickt/Instrumentmacher/in Gratz". Die Provenienz dieses Instruments wurde noch nicht genügend erforscht, jedoch gehört es wahrscheinlich zu jenen zwei Exponaten, die das Museum im Jahre 1947 angekauft hat.<sup>5</sup> Große und Form des Gehäuses (Länge 210 cm, Breite 101 cm, Korpushöhe 25,5 cm, Gesamthöhe 85,5 cm), in Kirsche furniert, Prellungenmechanik, Klaviaturumfang (FF-g<sup>3</sup>), Kniehebel und Frontzug - diese Charakteristika sind von der Ausstattung her nahe Hofmanns Klavieren, was zu der Annahme verhilft, daß Benedickt die Arbeit des Wiener Meisters zumindest kannte. Vielleicht war ihm seine Werkstatt sogar gut bekannt, und nach einer etwas kühnen Hypothese könnte er möglicherweise auch von Hofmann geschult worden sein, wozu die stichhaltigen Beweise jedoch noch fehlen. Von der Qualität her stand er Hofmann zwar nach, doch folgte er seinem Vorbild mit großem Erfolg. In der Vergangenheit war das Instrument während eines gewissen Zeitraumes der Feuchtigkeit ausgesetzt, wobei das Resonanzbrett und die Mechanik erhebliche Beschädigungen erlitten. Im letzten Jahr wurde das ziemlich vernachlässigte Gehäuse restauriert, wobei die im klassizistischen Stil ausgearbeitete prunkvolle Intarsion oberhalb der Klaviatur erneut zum Vorschein kam.

Das Tafelklavier von Caspar Katholnig (um 1805-10), aufbewahrt in Ptuj (Inv. Nr. GL 5 S), gehört zu den seltenen Instrumenten seiner Werkstatt, die in der Vergangenheit allen Umzügen, Kriegen und nicht fachmännischen Restaurierungen

4 Clinkscale, *ibid.*, Seite 21. In dieser ausführlichen Quelle über Klavierbauer im 18. und Anfang des 19. Jh. ist nur ein Exemplar der erhaltenen Benedickt-Hammerklaviere erwähnt. Es wurde um das Jahr 1790 erbaut, am Signaturschild steht die Inschrift: "Carolus Benedict/Instrumentmacher/in Grats", es hat den Umfang von 5 Oktaven und befindet sich in Privatbesitz in den USA. Unseres Wissens nach gibt es noch zwei Hammerklaviere: der Besitzer des ersten ist Alexander Langer aus Klagenfurt, das zweite wird im Landesmuseum von Ptuj aufbewahrt (Inv. Nr. GL 3 S).

5 Zgodovinski arhiv Ptuj, Archiv des Museums Ptuj, Sch. 16, Einreichennungsprotokoll 1945-1954, Akt Nr. 585 und 599. Die Dokumente bezeugen dessen Ankauf von zwei "Spinetten". Man kann mit Sicherheit sagen, daß diese beiden Instrumente nicht dieser Art von Musikinstrumenten angehören, da unser Museum nur das eine, Anfang der achtziger Jahre angekaufte, Spinett besitzt. Wahrscheinlich geht es hierbei um Hammerklaviere mit einfacher Wiener Mechanik, die von Nichtfachkundigen als eine Charakteristik des Spinetts bezeichnet wurde. In der Vergangenheit kam es oft zu solchen Fehlern.



standhielten und in mehr oder weniger vitalem Zustand die heutige Zeit erwarteten.<sup>6</sup> Gerade die Mechanik des Exponats in Ptuj ist ziemlich mangelhaft. Das Gehäuse, in Nuß furniert, ist der Größe und Form nach fast identisch mit den zwei Instrumenten von Katholnig aus der Zeit nach 1802 (das Erste wird im KHM in Wien, das Zweite im Museo Teatrale alla Scala aufbewahrt): Länge 154 cm, Tiefe 59 cm, Korpushöhe 23,5 cm; die Standardmaße wurden durch den wahrscheinlich späteren Umbau mit der Beinhöhe (91 cm) etwas aus dem Gleichgewicht gebracht, da die übliche Beinhöhe 82 cm betrug. Katholnigs Instrumente hatten vierkantige nach unten verjüngte Beine, das Klavier aus dem Museum in Ptuj hat jedoch grade vierkantige Beine, die in den Anfang unseres Jahrhunderts gehören. Mit den beiden bereits erwähnten Instrumenten stimmt auch der Klaviaturnumfang (FF-c<sup>4</sup>) überein, die diatonischen Tasten sind mit Ebenholz überzogen, die chromatischen mit Bein. Das Vorsatzbrett oberhalb der Tasten mit eingelegtem Schild ist einfach intarsiiert: "Caspar Katholnig/Bürger/IN WIEN". Darüber ist ein umklappbares Notenpult angebracht, das charakteristisch ist für derartige Instrumente des beginnenden 19. Jahrhunderts. Es wurde nach der Wiener Mechanik gebaut, die Stimmnägeln sind auf der rechten Seite, die Leistendämpfung fehlt, wie auch mehrere Saiten und Hämmer.

Über die Provenienz dieses Klaviers kann nur geraten werden. Es wird nicht in Felsners Inventar von 1902 erwähnt, woraus wir schließen, daß es nicht Teil der ursprünglichen Ferks-Sammlung war. Dieses Exponat ist jedoch auf den ältesten Fotografien der Musikinstrumentensammlung von Ptuj aus dem Jahre 1938 zu erkennen. Man nimmt an, daß der Museumsverein in den ersten Jahrzehnten seiner Tätigkeit das Klavier entweder ankaufte, geschenkt bekam oder aber handelt es sich möglicherweise um ein bisher nichtidentifiziertes Stück, das Ferks Witwe 1932 dem Museum als Geschenk übergab. Darüber gibt es zwar Angaben in den Archivalquellen, die das Instrument jedoch nicht beschreiben.

Der Nachlaß Johann Krämers ist sehr bescheiden, weswegen das Klavier im Landesmuseum von Ptuj um so wertvoller ist (Inv. Nr. GL 4 S).<sup>7</sup> Das für das frühe 19. Jahrhundert charakteristisch geformte Gehäuse deutet die Stilrichtung der wahrscheinlichen Entstehungszeit des Instruments an - das Empire. Auf der breiten leicht nach innen geschwungenen Vorsatzleiste über der Klaviatur befindet sich ein langovales Emailschild mit der Signatur: "Johann Krämer/Bürger in Wien". Die Klaviatur umfaßt 6 Oktaven (FF-f<sup>4</sup>); die Untertasten sind mit Ochsenknochen überzogen, die Obertasten mit dunkel gebeiztem Ahorn. Die Wiener Mechanik wurde durch eine metallene Stimmstockspreize zwischen f<sup>1</sup> und fis<sup>1</sup> gefestigt, womit das Musikinstrument eine neue, für die weitere Entwicklung wichtigere Qualität erlangte. Die Pedallyra, die an einer halbkreisförmigen Leiste zwischen den beiden Vorderbeinen angebracht ist, hat 6 Holzpedale, von denen nur 4 zu bestimmen waren:

<sup>6</sup> Clinkschale, *ibid.*, Seiten 162-163. Caspar Katholnig (Katholnik, Katholnick, Katolnig) wurde um 1763 in Villach geboren, starb 1829 in Wien. Hier wurde er auch 1801 als Klaviermacher registriert, und leistete ein Jahr später den Bürgereid. Er baute Hammerklaviere, Tafelklaviere und aufstehende Klaviere. Unter den ersten blieben nur drei erhalten, in der erwähnten Literatur sind nur sieben Tafelklaviere verzeichnet, wobei vom letzten Modell keiner die heutige Zeit erlebte.

<sup>7</sup> Clinkschale, *ibid.*, Seite 173. Johann Krämer (Krämmer, Krammer) war als Orgel- und Tasteninstrumentebauer in den Jahren von 1810-1849 in Wien tätig. Den Bürgereid leistete er 1810, und erwarb im gleichen Jahr noch die Instrumentmacherbefugnis. Er wurde auch zum Innovator, da er ab dem Jahr 1844 als erster Klaviermacher einen messingenen Steg am Stimmstocke anbrachte. Die Autorin erwähnt nur ein Exponat - das Hammerklavier, datiert ins frühe 19. Jh., mit Umfang von 5 Oktaven und Wiener Mechanik.

Fagott, Dämpfung, Piano und Reste des Mechanismus zur "türkischen Musik". Der Mechanismus ist nur teilweise erhalten geblieben.<sup>8</sup> Alle erwähnten Eigenschaften reihen das Klavier in die Zeit zwischen 1815-20 ein. Man weiß nicht, wer die Vorbesitzer dieses Klaviers waren, möglicherweise ist es jedoch eines der beiden Instrumente, die das Museum im Jahre 1947 angekauft und in den Dokumenten als Spinette deklariert hat.

Über die Werkstatt der Schweighofer braucht man keine einleitenden Worte zu verlieren, da sie unter Kennern bekannt und geschätzt ist. Johann Michael Schweighofer, der zum Zeitpunkt des Todes seines Vaters erst drei Jahre alt war, übernahm 1832 dessen (inzwischen vom Stiefvater geleitete) Werkstatt, nachdem er von Reisen aus Deutschland, Frankreich und England zurückgekehrt war. Seine Instrumente wurden bald seiner kräftigen Mechanik und schönen Tongebung wegen bekannt, was ihm auf der Gewerbeausstellung 1839 die goldene Medaille brachte.<sup>9</sup> Das Hammerklavier in Ptuj stammt aus der Zeit um das Jahr 1835 (Inv. Nr. GL 57 S). Ein schwarzes rechteckiges Metallschild oberhalb der Klaviatur trägt eine goldene Inschrift: "J. M. Schweighofer Söhne/Wien". Das Gehäuse und die Mechanik bieten heute einen eher trübsinnigen Anblick des einst sicherlich ansehnlichen Instruments und ästhetischen Erzeugnisses. Ein Unbekannter führte, wahrscheinlich in diesem Jahrhundert, verändernde Eingriffe durch, indem er die Längs- und Rückwand verkürzte, und es zusammen mit der Mechanik in weitem Maße umbaute. Die einstige Wiener Mechanik wurde durch die für ein so feines und flaches Gehäuse ungehobelte und schwerfällige späte Wiener Mechanik ersetzt. Der Umfang von 6 Oktaven (FF-f<sup>4</sup>) blieb zwar gewahrt, doch vom ursprünglichen Pedalsystem mit mehreren Pedalen sind nur noch die Dämpfung und das Piano funktionsfähig geblieben. Die mit dem Gehäuse sich nicht richtig einfügende Pedallyra ist sicherlich nicht von Schweighofer eingebaut worden. Trotzdem zeugen die erhaltenen Bruchstücke mit ästhetisch geformten und weich abgerundeten Balusterbeinen mit Laufrollen von des Meisters Größe. Der letzte Vorbesitzer des Schweighofer-Klaviers war Dr. Drago Kanič aus Maribor (Marburg), der es dem Museum 1991 als Geschenk übergab.

Um das Jahr 1840, als der romantische Stil in voller Blüte lag, und vor den auserwählten Bürgern von Wien nur die größten Interpreten musizierten, entstand in der Werkstatt von Ignaz Bösendorfer das Klavier unter der Seriennummer "OP 264".<sup>10</sup> Das Museum hat es in den achtziger Jahren von Frau Ema Kosi aus Maribor angekauft. Angeblich seien die Vorbesitzer des Instruments einst Schloßherren gewesen, deren Name leider unbekannt blieb. Signiert auf breitem dunklen rechteckigen Schild oberhalb der Klaviatur: "I. BÖSENDORFER/KAISERL. KÖNIGL. HOF (Doppeladler) FORTEPIANOVERFERTIGER WIEN", Inschrift im Maßwerk "GOLDENE MEDAILLE - AUSSTELLUNG 1839". Die Seriennummer steht am unteren Rand des Gehäuses unter dem Resonanzboden und ist sichtbar durch ein dichtes

8 Clinkscale, *ibid.*, Seite 173. Das einzig erwähnte Klavier hat auch sechs Pedale: Verschiebung, Fagott, Piano (2 Seiten), Piano (*pianissimo*, *una corda*), Dämpfung, Trommel und Glocken ("türkische Musik"). Im Gegensatz zu dem Instrument in Ptuj, ist dieser Hammerflügel mit 5 Oktaven sicherlich älter, dem Pedalsystem nach könnten sie sich jedoch sehr ähnlich sein.

9 Ottner Helmut, *Der Wiener Instrumentenbau 1815-1833*, Tutzing 1977, Seite 137.

10 Luthlen Victor, *Seitenklaviere*, Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, 1966, Seite 57. Ignaz Bösendorfer (1794-1859) war Schüler von dem berühmten Klaviermacher Josef Brodmann (um 1771-1848), dessen Gewerbe er übernahm. Im Jahr 1828 eröffnete er seine eigene Werkstatt, die nach seinem Tod von seinem Sohn Ludwig übernommen wurde und bald zu den berühmtesten zählte.

Netz. Das gut erhaltene Gehäuse im Bidermeierstil ist ästhetisch geformt, in Kirsche furniert und steht auf drei runden gedrehten Beinen auf Messingrollen: Umfang von 6 Oktaven und Quint (CC-g<sup>4</sup>), Untertasten Elfenbein, Obertasten Ebenholz. Die Wiener Mechanik ist gut erhalten, alle vitalen Teile sind authentisch, sogar die Pedallyra.

In die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts führt uns der Flügel der Firma Johann Baptist Streicher & Sohn aus dem Jahre 1870.<sup>11</sup> Es fehlt der Klaviaturdeckel, zusammen mit der Inschrift, so bestimmt seine Identität am Resonanzboden unter Saiten angebrachte Druckzettel mit der Inschrift: "Nro. 7062/J. B. STREICHER/& SOHN/ vormals N. Streicher geb. Stein und Sohn /WIEN/7. 0". Es wurden zwar ständig Vergrößerungen des Gehäuses und Klaviaturumfangs, sowie Verfolkkommung der Mechanik vorgenommen, doch im auslaufenden 19. Jahrhundert, als es zum Höhenpunkt der "übertriebenen Eingriffe" kam, verlor auch die späte Wiener Mechanik ihre Bedeutung. Sie wurde durch die Englische Mechanik ersetzt, die sie in einigen Jahrzehnten in Vergessenheit geraten ließ.

Streichers Model aus dem Jahre 1870 gibt einen mächtigen Eindruck (Länge 237 cm, Breite 135 cm, Höhe 97 cm und Korpshöhe 38 cm). Es steht auf starken säulenartigen Beinen auf Rollen und seine einzige Verzierung ist am Notenpult, das in durchbrochener Schnitzerei gearbeitet ist. Es fehlen die Leistendämpfung und die Pedallyra. Der Umfang von sieben Oktaven (A<sub>2</sub>-a<sup>7</sup>), die späte Wiener Mechanik, der Resonanzbodensteg und der Metallrahmen, mit den angebrachten Saitennägeln, sind nur wenige Schritte von den heutigen Klavieren entfernt. Hier und da findet man ein Instrument mit dieser Mechanik in privaten Wohnzimmern. Streichers Klavier wurde Ende der siebziger Jahre aus Privatbesitz in Maribor vom Museum angekauft.

Die vorgestellten Tasteninstrumente bilden die große Mehrheit derartiger Exponate im Landesmuseum von Ptuj, obwohl noch einige mit Geduld auf das achtsame Auge der Forscher warten. Mit der Gegenüberstellung dieser zahlenmäßig bescheidenen Sammlung und ähnlichen österreichischen Sammlungen in Klagenfurt, Graz, Salzburg und Wien, wird die Bedeutsamkeit der Sammlung bestätigt und einzelnen Exponaten Ruhm gebührt. Seit jeher spielte Ptuj inmitten des europäischen Geschehens eine bedeutende Rolle, da es Kreuzpunkt vielerwichtiger Handelswege war. Deswegen überraschen musikalische Relikte vergangener Zeit auf diesem Boden in keiner Weise.

## POVZETEK

*Ptujskemu muzeju, ki je bil ustanovljen v letu 1893, je Franz Ferk iz Gomilice v današnji Avstriji sredi devetdesetih let prejšnjega stoletja podaril nekaj tisoč raznovrstnih eksponatov. Ferk, sicer zgodovinar, arheolog ter zbiralec starin, je*

<sup>11</sup> Clinkscale, *ibid.*, Seiten 289-293. Die Werkstatt, in der das Klavier aus der Sammlung von Ptuj erbaut wurde, hat berühmte Vorfahren: Nanette Streicher (1769-1833), geborene Stein, wurde die Werkstatt von ihrem berühmten Vater Johannes Andreas Stein (1728-1792) vererbt. Im Jahre 1796 verlegte sie mit ihrem Mann Johann Andreas Streicher (1761-1833) die Werkstatt nach Wien, wo sie berühmt wurde. Ihre Instrumente wurden mit den besten verglichen. Sohn Johann Baptist (1796-1871) wurde 1833 Alleininhaber und bekam schon nach sechs Jahren den Ehrentitel "K.K. Hof-Piano-Fabrikant" verliehen. Er patentierte die Verspreizung durch eiserne Röhre, was ihm Weltruhm verschaffte. Sein Sohn aus erster Ehe, Emil Streicher (1836-1916) führte Vaters Werkstatt erfolgreich unter den Namen "J. B. Streicher und Sohn" bis zum Jahre 1896 weiter.

*Ptujčanom med drugim daroval tudi okrog štirideset glasbil ter nekaj muzikalij, s čimer je bila zasnovana glasbena zbirka, danes najbogatejša na slovenskih tleh. Ptujski muzealci so Ferkov fond že v prejšnjem stoletju razstavili ter ga dopolnjevali s predmeti iz domačega okolja. Za muzejske zbirke so sčasoma pridobili godbena, salonska ter ljudska glasbila meščanov ter okoliških prebivalcev. Skozi stoletje je glasbeni fond precej narasel, saj šteje danes okrog 300 eksponatov. Poznavalci starih instrumentov so zbirko opazili že v začetku tega stoletja, temeljitejših raziskav pa je deležna šele v zadnjem desetletju. Že prva znanstvena spoznanja so zbirko povzdignila med pomembnejše glasbene fonde tega dela evropskega prostora. Vsebuje nekaj izjemnih eksponatov, ki so bili izdelani v eminentnih delavnicah nemškega, avstrijskega ter francoskega prostora, s kakršnimi se lahko pohvalijo mnogo večji ter pomembnejši evropski muzeji.*

*Velika večina vseh obrtnih izdelkov je nastala v sosednjih deželah, največ na Dunaju in v Grazu, za kar smemo iskati odgovor v nekdanjem sožitju z avstrijskim ter avstrogrškim prostorom. Po obsegu in kvaliteti izstopajo dunajske delavnice. Cesarska prestolnica je od konca 18. stoletja pa tja do izteka prejšnjega stoletja slovela po mnogih imenitnih izdelovalcih klavirjev. Trgovina z instrumenti je očitno cvetela tudi med Dunajem in slovenskimi kraji. Po ohranjeni dediščini sodeč, so bili klavirji dunajskih delavnic poznani ter cenjeni tudi pri nas. Iz tega časa hrani ptujski muzej kar nekaj klavirjev različnih izdelovalcev, razvrščenih po kvaliteti, velikosti, obliki ohišja ter po mehaniki. Vsak izmed njih pripoveduje svojo zgodbo o času in kraju nastanka, spretnosti in znanju svojega mojstra. Primerjave z eksponati po avstrijskih pa tudi drugih evropskih zbirkah so nekatere klavirje povzdignile med odlične obrtne izdelke orisane dobe, drugi pa za njimi zaostajajo le za korak ali dva.*

*Nekoliko podrobneje so predstavljeni tisti klavirji, pri katerih so spoznanja o predmetu, njegovi provenienci, značilnostih ter o izdelovalcu najbolj poglobljena. Klavir s klavirci (nem. Hammerklavier) Ferdinanda Hofmanna (r.1756 ali 1762, u.1829) prištevamo med njegova zgodnjejša dela (Dunaj, ok.1795, inv.št.GL 66 S). Hofmann sodi v krog najvidnejših dunajskih mojstrov poznega 18. ter zgodnjega 19. stoletja, čigar instrumenti, ki slovijo po odličnih zvočnih možnostih, naravnost krasijo največje ter prestižne nacionalne in privatne zbirke po svetu. Iz te delavnice je ohranjenih okrog 23 primerkov.*

*Zelo redki so izdelki graškega mojstra Karla Benedickta (njegovi biografski podatki doslej še niso znani), čigar dediščina obsega le tri krilne klavirje. Prvi, strokovni javnosti popolnoma neznan, je v privatnih rokah v Združenih državah Amerike, drugega hrani delavnica za izdelovanje ter restavriranje instrumentov s tipkami Langer v Celovcu, tretji klavir pa je del ptujске zbirke (Graz, ok.1785, inv.št. GL 3 S). Zadnji med njimi kaže veliko skupnih značilnosti s Hofmannom, kar nas napeljuje na misel, da je Benedickt Hofmannovo delo zelo dobro poznal, morda pa je bil z njim tudi tesneje povezan, bodisi kot vajenec ali pomočnik. Mojstrstva Hofmannovih izdelkov pa ni dosegel.*

*Po kronološkem redu sledi tako imenovani pravokotni ali mizni klavir (nem. Tafelklavier) Casparja Katholniga (okr.1763-1829), po rodu iz Beljaka, od leta 1800 naprej delujočega na Dunaju. Tudi njegovi izdelki so prave raritete, pa čeprav kot mojster ni bil deležen največjih pohval ali nazivov, kot so privilegiji cesarsko kraljevih izdelovalcev instrumentov, kakor so nazivali mojstre med mojstri. Ptujski primerek sodi v rano dobo Katholnigovega delovanja, in sicer med 1805-10 (inv.št.GL 5 S).*

*Johann Krämmer, ki je deloval na Dunaju med letoma 1810-49, je mojster klavirja s klavirci iz časa okrog 1815 (inv.št. GL 4 S), posebej zaznamovanega s šestimi pedali. Vsak izmed njih je imel nalogo, da poustvarjalcem nudi drugačno paleto zvočnega kolorita. V vpisni knjigi dunajskih meščanov je Krämmer v letu 1810 vpisan kot orglar, kasnejši zapisi pa ga predstavljajo kot uspešnega izdelovalca klavirjev, ki je izpopolnil določene dele dunajske mehanike. Od maloštevilnih Krämmerjevih izdelkov predstavljamo ptujski eksponat, na podrobnejše raziskave pa še čaka nedavno zabeležen klavir istega avtorja, a nekoliko mlajši, ki ga hrani brežiški muzej.*

*Prav tako priznana dunajska družinska obrt je bila delavnica Scweighoferjevih. Na Ptujju hranimo klavir s signaturo "J.M.Schweighofer Söhne / Wien", izdelan ok.1830 (inv.št. GL 57 S). Njegovo ohišje, nekoč skladno oblikovano v stilu bidermajerja, je bilo skupaj z mehaniko nasilno predelano. Nekdo je odstranil pedalni mehanizem večjih registrov, ohišje in strune pa skrajšal. Takšne pogubne navade so v prvi polovici našega stoletja prizadele mnoge odlične instrumente. Pod krinko pomanjkanja prostora so lastniki klavirjev uspeli pridobiti nekatere izdelovalce ter popraviljalce klavirjev, da so glasbila prilagajali njihovim željam.*

*Med izdelke najvišjega ranga sodi klavir Bösendorfer. Izdelan je bil v delavnici njenega ustanovitelja, Ignaza Bösendorferja (1794-1859), in sicer okrog leta 1840 (opus 264, inv.št. GL 16 S). Ignaz se je obrti izučil pri imenitnem Dunajčanu Josefu Brodmannu, čigar delo je uspešno nadaljeval ter ga prenesel na sina Ludwiga in njegove potomce. V ptujski zbirki razstavljamo model iz leta 1839, nagrajen na dunajski veliki obrtni razstavi. Kakor je bilo običajno, so nagrajene izdelke, opremljene z ustreznimi napisi o kvaliteti, izdelovali ter uspešno prodajali še leto ali dve po dodelitvi nagrade. V estetsko oblikovano bidermajersko ohišje je vpeta dunajska mehanika, ki je do danes ohranila solidno vitalnost.*

*Pričujoča študija zaobjema še eno izmed znanih imen, to je klavir firme Streicher. Izdelan je bil v letu 1870, kar dokazuje napis na resonančni deski s signaturo "Nro 7062 / J.B. Streicher & Sohn / vormals N.Streicher geb.Stein und Sohn / WIEN / 7.0." (inv.št. GL 10 S). Visoko kvaliteto instrumenta, ki mu danes manjka nekaj vitalnih delov mehanike, potrjuje že ime samo. Streicherjevi namreč po materi izvirajo iz slovitega rodu Andreasa Steina, enega ustanoviteljev ter visoko cenjenih predstavnikov dunajske šole v izdelovanju klavirjev s tako imenovano dunajsko mehaniko.*



Hammerklavier, Ferdinand Hofmann, Wien, um 1795, foto B. Kovačič



Hammerklavier, Karl Benedickt, Graz, um 1785, foto B. Kovačič





Tafelklavier, Caspar Katholnig, Wien, um 1805-10, foto B. Kovačič

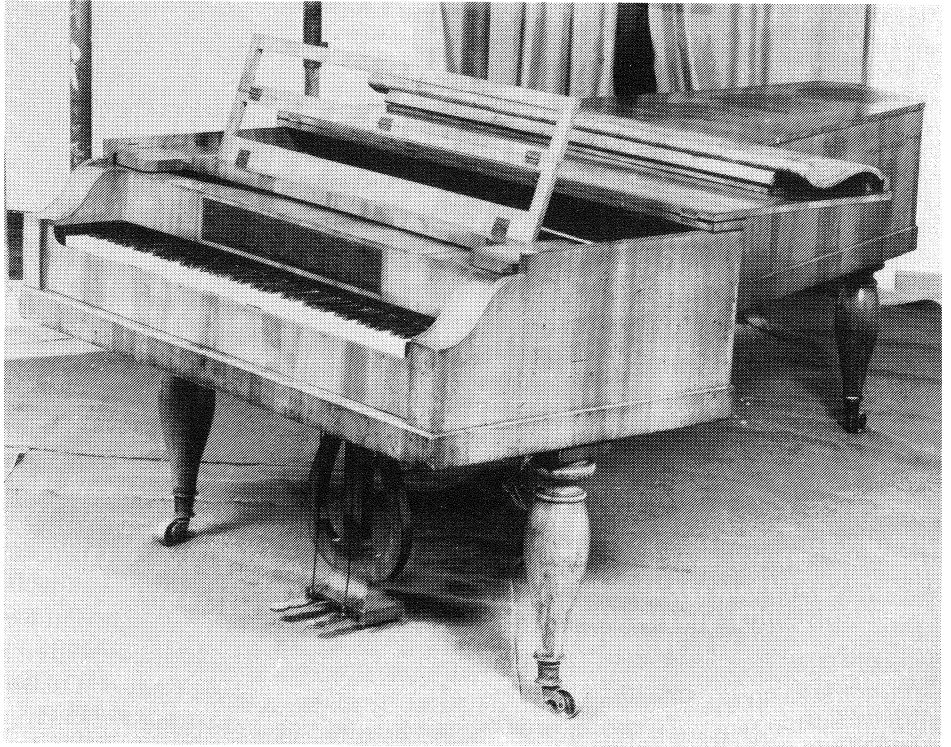




Hammerklavier, Johann Krämmer, Wien, um 1815, foto B. Kovačič



Hammerklavier, J.M. Schweighofer Söhne, Wien, um 1830, foto B. Kovačič



Klavier, Ignaz Bösendorfer, Wien, um 1840, foto B. Kovačič



Klavier, J.B.Streicher & Sohn, Wien, 1870, foto B. Kovačič

UDK 78:39(55)

Hormoz Farhat  
DublinTHE EVOLUTION OF STYLE AND CONTENT IN  
PERFORMANCE PRACTICES OF PERSIAN  
TRADITIONAL MUSIC

A musical tradition which has been transmitted and perpetuated aurally leaves very little evidence as to its past performance practices. It is very difficult to know exactly how a musical presentation proceeded, and what were the prevailing performance styles. Only written observations, by a participant, or a member of the audience, may help to give some idea as to how a 'concert' was conducted and what it entailed. Such accounts, however, are very scarce and, if available, are never adequately descriptive or reliable. It is subsequent to the advent of visual and sound recording that we can have a clear idea as to the content, procedure and style in the execution of this type of music.

It can be argued that a musical culture which is fundamentally aural tends to be tradition-bound and conservative. It may be reasonable to assume, therefore, that the performance procedure for this type of music does not change a great deal, and that what we know of it in our own time may not be too removed from how it was done in the more distant past. But it can be also argued that, since such a music lives in the memory of the performer and is subject to improvised renditions, a high degree of freedom is inevitably admitted resulting in gradual change in its content and style. It is also important to consider that the impact of the modern age of mass media and the force of westernisation, in particular, have been too great not to have seriously affected all aspects of such musical traditions. It is simply not credible to imagine that the performance procedure of, say, an Indian *raga*, a Turkish *makam*, or a Persian *dastgāh* has remained substantially unaltered throughout centuries.

On the other hand, not all musical traditions of the East have remained entirely aural. Composition of pieces with more or less fixed melodic and rhythmic content have been developed in some cultures where a form of musical notation has been employed. For example, in the context of the *Gagaku* ceremonial music of Japan, the *Gamelan* music of Java, and the Carnatic music of South India, distinct forms of notation - independent of western notation - have been used. The object, in these cases, is not an exact representation of all aspects (melody, rhythm, dynamics, etc.) of the music in notation, but a broad hint - an *aide-memoire*, one might say - as to the essentials of melodic and structural formation in a piece of music. Their reproduction is, therefore, intended to be more approximate than absolute.

As concerns the musical traditions of the Middle East, within the domain of the Ottoman Empire, from the 17th century, a flourishing school of composition, with predetermined melodic and rhythmic content, was developed. The essentials of these compositions, necessarily, had to be either memorised or be written down. The melodic source for each composition was the implicit melodic configurations of the *makam* to which the piece adhered. Rhythmically, the piece was set in one of the many rhythmic cycles known in the classical tradition. A system of notation, using the Arabic alphabet, was developed which, in turn, was replaced, in the 19th century, by the adoption of western notation. Accordingly, the inclusion of such composed pieces in the performance of Turkish classical music, more or less relying on notation, whether in the present time, results in aspects of predictability in the content of a concert. Yet, it must be emphasised that a concert of Turkish court music was only partly made of composed pieces; improvisational sections, free from reference to any notation, were also included.<sup>1</sup>

The Mediterranean Arabs were for centuries subjects of the Ottoman Empire. Their urban musical traditions were closely affiliated with that of Turkey. By the 19th century, a technique of composition, similar to that of Turkey, based on melodic ideas inherent to each *maqām*,<sup>2</sup> had found currency in the Arabian musical centres of Cairo, Damascus, Tunis and in the cities of El-Maghreb (Morocco). The Arab *nauba*, a counterpart of the Turkish *fasil* (suite of pieces which make-up the format of a concert of classical music), included a number of pre-composed pieces which were learnt either from notation or through memorisation.

Persia, independent of Ottoman suzerainty, went her own separate way.<sup>3</sup> Although, in the Middle Ages, it was the merger of Greek theory with Persian instrumental and vocal practices which had formed the backbone of learned musical systems throughout the Moslem world, from the 16th century, serious rupture in political and cultural ties moved Persia increasingly away the rest that world which was, by that time, largely under Turkish rule. Turkey's geographic closeness to the west, as well as her pressing presence in the affairs of the European continent, had been responsible for early inroads of westernisation. The musical effects of her contact with the west, among other things, had led to the emergence of the aforementioned trends towards composition of notated pieces. There was no parallel to this development in Persia.

Until mid-19th century, Persia's relations with the west were slight, sporadic and none too momentous. The main contacts were with the British who were the overlords in the neighbouring India. There were also contacts of a more menacing nature with Russia - perhaps not really a part of the western world - to the north. By this time, Russian expansionist policies had resulted, through warfare, in the loss to Persia of her dominions south of the Caucasus mountains including parts of Georgia and Armenia, Nakhchivān, Kārābāgh, Dāghestān and Šīrvān.<sup>4</sup> In any event, contacts

1 All discussions in this article are concerned with classical or art music and not with folk or regional music. It goes without saying that folk musics, everywhere, are transmitted aurally and notation, generally, is not used.

2 In Turkey this word is spelled as *makam* but *maqām* is the standard transliteration of the word which is Arabic.

3 Persia is the traditional western name for Iran. For reason of historic continuity and to evoke correct mental associations, some writers, including the present one, continue to use the name Persia and the adjective Persian in preference to Irān and Iranian.



between Persia and Europe, before mid-19th century, had produced no significant cultural influences. A gradual intensification of politico-economic entanglements with the two neighbouring powers came about in the second half of the century. The French, also, entered the scene on a more benign level and exerted marked cultural influence. Musically, by the beginnings of the 20th century, western impact was in evidence and similar developments to that which had, long before, taken place in Turkey were in progress. Among the many influences coming from contacts with western music were attempts at composition of fixed pieces and the use of western notation.<sup>5</sup>

In its classical or courtly tradition Persian music had always combined the art of composition with performance. The modal concept in Persian music, as is true in Turko-Arabian traditions, involves not only a set of tones but also certain melodic functions for those tones which lead to a manner of melodic behaviour. These melodic implications, however, are not firm or specific enough to constitute thematic material. Extemporised renditions based on these nebulous melody models, suggested by each mode, for all we know, had been, for centuries, the very life of Persian classical music. The only evidence which points to an evolution in the performance procedure and style of Persian music is the emergence of the *dastgāh* system. This is a procedure according to which a series of modes (*maqāms*) are grouped together as a large composite unit called *dastgāh* (system or a whole made of inner components). The initial mode in the group has a position of dominance and its title is given to the group as a whole. Other modes within the group maintain their own melodic identity and have their own titles, but they are recognised as belonging to the collection which goes under the name of the opening mode.

This is undeniably a highly simplified description of the basic structure of a *dastgāh*. A more detailed account lies beyond the scope of this article.<sup>6</sup> There are no sources which would reliably identify the period when the *dastgāh* phenomenon had emerged. At the same time, there are no indications that it had currency before the 19th century. Prior to that time, as far as it can be determined, Persian classical music, the same as Turkish or Arabian musics, was performed on the basis of improvised renditions in the context of individual *maqāms*. The reason for the emergence of the practice of modal grouping is as uncertain as the period when it took place. In any event, this development is unique to Persian music and is one of a number of distinctions which set this musical tradition apart from those of Turkey and the Arab countries.

By the middle of the 19th century the *dastgāh* principle was firmly established. There were twelve *dastgāhs*, each containing a number of *maqāms*, linked together with a melodic cadential pattern which referred to the opening *maqām*.<sup>7</sup> These cadences (*forud*), which were also subject to improvised expansion, affirmed the

4 The province of Šīrvān, subsequent to its incorporation into the Russian and eventually Soviet empires, was renamed as Āzerbāijān, now an independent republic. In fact, historically and geographically, Āzerbāijān is the area south of the River Araxes which forms the northwest region of Persia's present boundaries.

5 A full account of the westernisation of Persian music is given in this writer's article in MUZIKOLOŠKI ZBORNIK (*Musicological Annual*) XXVII, pp. 87-97.

6 Farhat, H., *The Dastgāh concept in Persian Music*, Cambridge, 1990, pp. 19-21.

7 Commonly, seven of the twelve *dastgāhs* are considered as primary and the remaining five are regarded as secondary or derivative. These five usually go under the generic name *āvāz*.

dominance of the initial mode while creating a sense of unity in the collection as a whole.

Individual *maqāms* within the structure of a *dastgāh*, each having its own proper name, were generically called *gušé*. Although there were no 'composed' pieces as such, some of the *gušés* adhered, to some extent, to a predetermined format. This was particularly true of the improvisations which were not only guided by the melodic contour elemental to each *maqām*, but were also subject to specific rhythmic stipulations. Most improvisations in Persian music are non-metric, that is to say, they do not maintain prolonged rhythmic patterns. But there are a few *gušés* in the structure of each *dastgāh* which uphold clear and firm rhythmic designs. This type of a *gušé* is generically called a *zarbi* (metric) and is closer to the idea of a fixed composition. The 19th century performance of a *dastgāh* included a few such metric *gušés*, interspersed among the non-metric improvisations.

Later in the 19th century, two other genres of pieces found their way into the performance practice of a *dastgāh*, both of which were largely precomposed: the *reng* and the *čahārmezrāb*.

The *reng* is an instrumental piece in the popular dance metre of 6/8. It is possible that the *reng* was brought into classical repertory from folk traditions. The inclusion of a *reng* became increasingly common as the concluding number in the suite of pieces which constituted the performance of a *dastgāh*. *Rengs* could be also played outside the context of a *dastgāh*, for actual dancing.

The *čahārmezrāb* is a solo instrumental piece designed to display the virtuosity of the performing artist. It can be placed virtually at any point in the course of the performance of a *dastgāh*. It adheres to the modal implications of the *gušé* which precedes or follows it. The 19th century *čahārmezrābs* employ fragmentary thematic ideas which admit considerable expansion through improvisation. These short themes, or motifs, are clearly subordinated to the flurry of embellishments around them which aim to demonstrate the performer's technical prowess.

On the basis of the foregoing, we can conclude that, in the 19th century, the performance procedure of Persian classical music had undergone considerable evolution. It had developed the practice of chaining groups of modes into a system of 12 *dastgāhs*; and it had brought into usage a limited number of loosely composed pieces which could be repeated with relative consistency from one performance to another.

As to the manner and style of execution, a reasonably clear idea can be had from the practice of musicians of the older generation who were alive when recording technology became available. These venerable artists not only maintained a purer performance style, but also had distinct memories of how the older masters, long since passed away, used to perform. What we may call the 'authentic' style, as represented by these musicians, is more contemplative, draws more on extended improvisation and includes comparatively few composed pieces. It does not emphasise the display of sheer virtuosity at the expense of substance which characterises the style of many musicians of the younger generation. Most importantly, their renditions include a larger selection from the *gušés* within the repertory of each *dastgāh*. Some *dastgāhs* contain numerous *gušés*; to include all of them would result in a very lengthy duration of performance. Normally a selection is made which would exclude some of the *gušés*. In the authentic style, the selection is made in such a way as not to leave out too many of them, whereas in modern performances the majority of *gušés* are consistently



eliminated, which has practically caused their permanent expunction from the repertory.

The evolution of performance procedure, content and style, in the 20th century, has been marked by accelerated westernisation. A growing interest, on the part of musicians who had some exposure to western music, is shown in the composition of clearly defined pieces which are not subject to significant variation from one performance to another. The emergence of this type of composed music, mixed with improvised segments, brings about a degree of consistency and predictability in the performance procedure unknown before.

Two newly innovated genres of compositions became rapidly popular. The first of these was an instrumental type, a kind of overture to a *dastgāh*, called *pišdarāmad*. Its originator is believed to have been Qolām Hoseyn Darviš (1872-1926), a renowned *tār* player.<sup>8</sup> He had travelled abroad for recording sessions and had gained some understanding of western music. Moreover, he was one of the early 20th century musicians who endeavoured to promote the cause of group playing. Up to that time, Persian classical music, by virtue of the paramountcy of improvisation, had remained fundamentally soloistic. Exposure to western music prompted some musicians to form instrumental ensembles in emulation of western orchestras. In order to be able to play together, such ensembles needed music with fixed, clear and unchanging melodic and rhythmic elements. The *pišdarāmad* was one of the forms developed for ensemble playing, although, being monophonic, it could also be played by a solo instrument.

The other category of composed piece was a type of ballad (*tasnif*) written for solo voice with instrumental backing. The rise of *tasnif* composition coincided with a period of revolutionary upheaval beginning in 1906. The thrust of the revolution was to establish a constitution and a parliament, and to limit the powers of the monarch. Revolutionary sentiments expressed in poetry were used as lyrics for *tasnifs*. Musically, *tasnifs* were composed in conformity with the modes of different *dastgāhs* and were ordinarily performed at the conclusion of a vocal rendition of the appropriate *dastgāh*. From mid 1920's the revolutionary movements were suppressed and the choice of lyrics for *tasnif* compositions were mostly made from the vast treasury of mediaeval love poetry.

To summarise, by the mid-point in the 20th century, the traditional 19th century style of *dastgāh* performance had been submitted to the following changes:

1. A pre-composed instrumental piece was added as a starter before the improvisatory sections were to begin. An increasing number of such overtures (*pišdarāmad*) were composed by different musicians, using western notation, for each of the 12 *dastgāhs*.

2. Similarly many vocal ballads (*tasnif*) were composed and notated for each *dastgāh*. They were normally sung at the conclusion of a vocal performance, although it was not uncommon for the *tasnif* to be placed at the beginning, to be repeated also at the end.

3. In addition to the few traditional *čahārmezrābs* from the 19th century, new *čahārmezrābs* were composed in the basic modes of different *dastgāhs*, as well as in the modes of some of the *gušés* of each *dastgāh*. As compared with the older style

<sup>8</sup> *Tār* is a plucked instrument with a double resonating chamber, a long fretted finger board and six strings.

which employed only one or two such display pieces, it became common to give greater prominence to *čahārmezrābs* in the course of a performance.

4. A large number of new *rengs* were also composed and were used for the instrumental ending of each of the 12 *dastgāhs*.

5. The performance duration of a *dastgāh*, in conformity with the demands of radio programmes, had become much shorter than in the old style. This fact, added to the penchant for the inclusion of more composed pieces, resulted in a considerably reduced reliance on improvisation.

6. With a more truncated time span for the presentation of a *dastgāh*, many of the *gušés*, within the repertory of each *dastgāh*, were excluded which eventually led to their total deletion from the memory of most musicians.

7. A growing interest in western music brought into usage, within the context of Persian music, a few western instruments. Violin in particular became extremely popular. It was used both for solo improvisations and in orchestras mixed with native instruments. Clarinet and piano, also found some application, although the piano is singularly incompatible with the intervals and the character of Persian music.

8. In the old style, group playing was rare and, indeed, there was very little that a group could do together since the music was mainly improvisatory. By mid-20th century ensembles, containing four to six instrument, had become the standard for performance of *dastgāhs*. There were compositions that the group could play together and, in the extemporised sections, the instrumentalists took turns in leading the improvisation. The combination usually included a *tār*, a violin, a *santur*, and a *tombak*,<sup>9</sup> a clarinet and a piano were possible additions.

From the 1950's to the revolution of 1978-79, the evolution of style and procedure in the performance of traditional music was marked by accelerated westernisation and commercialisation. This was the period of dynamic reforms and lively musical activity. The trends that had set in motion, in the first half of the century, the above mentioned changes were intensified. Composition of *pišdarāmad*s and *rengs* continued. *Čahārmezrābs* became more elaborate and virtuosic. This genre of solo instrumental composition, more than any other reflects the modern performer's departure from the traditional style which was essentially removed from display of showmanship. The old fashioned approach tended to stress the deeply-felt, meditative, even mystic, qualities in musical expression. The modern way became extroverted and much more concerned with the display of technical dexterity. A rendition of a *dastgāh* became, at times, dominated by numerous lengthy *čahārmezrābs*, composed either by the performing artist or by other known composers.

The proliferation of *tasnifs*, after the second World War, more than anything else, attests to the commercial values that were discovered in music. This genre of vocal composition can be viewed as a counterpart of western pop music and was heavily influenced by it. In a new type of *tasnif* (more commonly called *tarāné*), adherence to traditional modes of Persian music was abandoned in favour of the major or minor tonalities. Great many *tarānés* were produced which were no longer intended to be an accessory to any *dastgāh* structure. Some of these were composed by musicians who did not belong to the classical tradition. These *tarānés* were recorded and marketed individually. They were sung by an increasing number of highly popular singers who

<sup>9</sup> Santur is a trapezoid shaped dulcimer, the prototype of the Greek santuri but smaller. The tombak is a goblet shaped drum with skin covering the wide end and open on the narrow end.

drew vast incomes from record sales and from appearing in concerts. At the same time, the more traditional *tasnifs*, composed within the modal patterns of the *dastgāh* system, continued also to be produced by musicians who were active mainly in the classical tradition.

Paradoxically, while, in this period, Persia was experiencing rapid reforms and modernisation, a resurgence of interest in native values and a reevaluation of what seemed to be indiscriminate westernisation, were also mooted by a segment of the intelligentsia. The musical consequences of the pressures created by this sense of needed revival were marginal but not without significance. Among the moves made for a revival of the 'authentic' in music was a reawakened interest in some of the neglected native instruments. For example, the Persian fiddle, the *kamānčé*, which in the first half of the 19th century, owing to the popularity of the violin, had become practically obsolescent, made a stunning come-back. To a lesser extent, other instruments such as the *ud* (lute) and the *qānun* (psaltery), were also resurrected, although their application was largely in ensembles and not so much as solo instruments.<sup>10</sup>

Even more important was the renewed attention focused on the question of authenticity of traditional music and the concern shown, in some high quarters including by the Empress, on the preservation of aural tradition and its safeguard against the sweep of pop music. In 1968, a Centre for Preservation and Propagation of National Music was established under the aegis of National Iranian Radio and Television Organisation. The Centre employed a number of reputable old time musicians to conduct classes for the teaching of Persian musical instruments, and singing in the authentic manner. By late 1970's, the Centre had produced a number of dedicated young performers who were committed to the promotion of the old 19th century style of performance. Moreover, the Centre created an archive of recordings of the complete repertory of each *dastgāh* as performed by master musicians under its employ.

The Music Department at the University of Tehran, also, maintained a Persian music branch - apart from its main course of study which was concerned with occidental music - whose primary concern was the promotion of knowledge and practical skills in the traditional way. The leading figure in charge of this programme was Nur Ali Borumand, a blind musician of high reputation, who had a phenomenal memory-bank of *gušés* and their 'authentic' style of improvised performance. The efforts of this Department, also, resulted in the training of a number of well-qualified musicians who became prominent figures in due course.

The Ministry of Culture and Arts maintained a number of orchestras including one that was entirely composed of native instruments. The Ministry had under contract some of the best known performers of national music and organised occasional concerts by these musicians. Most importantly, this Ministry, in 1963, undertook to publish in western notation, a complete edition of the 12 *dastgāhs* containing all known *gušés* in the repertory of each. This was done largely through the efforts of a distinguished musician of the old school, Musā Ma'rufi.

It can be thus summarised that the period from the end of the Second World War to the revolution of 1978-79 represented rapid commercialisation and westernisation

<sup>10</sup> The *ud* and the *qānun* were very prominent instruments in the mediaeval period. For reasons which are not altogether clear they fell out of favour among Persian musicians well before the 19th century, but they remained popular in Turkey and in the Arab countries.

in music, and, at the same time, ushered in a measure of renewed appreciation for the subtle beauties of native music and a growing interest in its preservation.

The revolution which brought down the time honoured institution of monarchy in 1979 has replaced it with a peculiar form of theocracy without precedent in Persian history. The Islamic fundamentalism which appears to be the dominant persuasion of the regime of the Shiite clerics in Persia today has demonstrated marked ambivalence towards music. For the first few years, after taking the reigns of power, the regime showed uncompromising disapproval for music. Music schools were closed down, orchestras were disbanded and all public musical activity was brought to a halt. Even radio broadcasts of music, both native and western, were terminated. Before long, however, the futility, if not the fallacy, of such a policy became obvious. It was clearly impossible to expunge music from the life of a people who could perform music at home at will, who had access to recordings of all kinds, and had short wave radios capable of tuning into foreign broadcasts. It was also realised that it would be very difficult to manage 24 hour radio and TV programmes without music, and impossible to attract an audience even if it could be done. Most importantly, the very theological foundation of the rejection of music was brought to question.<sup>11</sup>

Within a few years this hostile policy towards music was largely revoked. Only music judged to be vulgar and licentious in content - necessarily relating to textual content - has been ruled out. Native traditional music, as well as western classical music, have received the regime's endorsement. The prevailing attitude, at the present time, seems to be favourable to the survival of the tradition in good health. Whereas before the revolution the purity of the classical tradition was at risk of being compromised by the impact of commercially successful pop music, now the rejection of this type of music may serve to safeguard that purity. What remains objectionable, needless to say, is any regime's presumption to dictate to its citizens and to impose its will on artistic matters.

#### BIBLIOGRAPHY

- E. Zonis: 'Contemporary Art Music in Persia' *MQ*, li (1965), 636  
E. Wilkens: *Künstler und Amateure in Persischen Santurspiel: Studien zur Gestaltungsvermögen in der Iranischen Musik*, Regensburg: Bosse, 1967  
T. Battesti: 'La Musique Traditionnelle Iranienne: Aspects socio-historiques', *Objets et Mondes*, 9:317-40, (1969)  
B. Nettl: 'Attitudes towards Persian Music in Tehran', 1969' *MQ*, lvi 183 (1970)  
B. Nettl: 'Persian Popular Music in 1969', *EM*, xvi 218 (1972)  
E. Zonis: *Classical Persian Music: an Introduction* (Cambridge, Mass., 1973)  
M.T. Massoudieh: 'Tradition und Wandel in der persischen Musik des 19. Jahrhunderts', in R. Günther (ed.), *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Oziens im 19. Jahrhundert*, Regensburg, Bosse, 73-94, (1973)  
W.O. Beeman: 'You can take the music out of the country, but...: the dynamics of change in Iranian musical tradition', *Asian Music*, 7:2, 6-19 (1974)

<sup>11</sup> Islam's position on music is theologically unclear. The fact that music can move and excite the listener is difficult to explain and is thus suspicious. For this reason, the Moslem clerics - and indeed many clerics in the Judeo-Christian traditions, as well - have had problems with music. However, there are no specific proscriptions regarding music in Islamic scriptures.

- J. During: 'La musique traditionnelle iranienne en 1983' *Asian Music*, 15:2, (1984), 11-31
- J. During: *La Musique Iranienne, Tradition et Evolution*, Editions Recherches sur les Civilisations, Paris, (1984)
- H. Farhat: *The Dastgāh Concept in Persian Music*, Cambridge U., (1990)
- H. Farhat: 'Western Musical Influences in Persia', *Musicological Annual*, xxvii, 76-96, Ljubljana, (1991)
- B. Nettl: *The Radif of Persian Music, Studies of Structure and Cultural Context*, Elephant and Cat, Champaign, Illinois, (1992)

## POVZETEK

*Perzijsko klasično glasbo predstavlja velik obseg tradicionalnih modusov (maqām), ki določajo melodične modele za improvizacijo. Glede na to, da gre za ustno tradicijo, si ne moremo prav natančno predstavljati načinov in postopkov, ki so določali njihovo izvedbo v preteklosti. Vemo pa, da sta v 19. stoletju struktura in način izvajanja te glasbe doživela pomembno spremembo. Modusi so bili urejeni v 12 skupin (dastgāh). Začetni modus v vsaki skupini je pomenil povezovalno silo, s katero so ob pomoči kadenčne formule z imenom forud dosegli ponavljanje.*

*V prvi polovici 20. stoletja je začel vpliv zahoda v precejšnji meri določati tako vsebino kot način izvajanja tradicionalne glasbe. Repertoarju improviziranih dastgāh so bile pridane dokončno oblikovane skladbe v zahodnjaški notaciji. Gojili so štiri kompozicijske zvrsti: pišdarāmad, instrumentalna uvertura; reng, sklepna plesna glasba; tasnif, vokalna balada; in čahārmezrāb, solistična virtuoza instrumentalna skladba. V modo so prišle male skupine, v katerih so tradicionalne instrumente povezovali npr. z violino, klarinetom in klavirjem.*

*Od petdesetih let do revolucije 1978-79 sta zahodni vpliv in modernizacija še naraščala. Zaradi poudarjene komercialne vrednosti se je močno množila komponirana glasba, posebej ljubezenske pesmi. Več pozornosti je bilo usmerjeno v razkazovanje virtuoznosti, kar je šlo na račun duhovnosti, tako bistveni za "avtentično" perzijsko glasbo.*

*Kot posledica revolucije, ki je na oblast pripeljala šiitske duhovnike, je bilo sprva ostro cenzuriranje vsake glasbene dejavnosti. Postopoma se je ta stroga politika umirila. Danes sta tako domača tradicionalna kot zahodna klasična glasba široko sprejeti in doživljata svoj razcvet. Zato pa lahka oz. pop glasba nima dostopa do javnosti.*



UDK 78:39(497.4):930.85(=411.16)

Zmaga Kumer  
Ljubljana

## ŽIDJE V SLOVENSKI LJUDSKI PESMI

Ljudstvo presoja zgodovinsko dogajanje po svoje, zato lahko ohrani v izročilu, kar ima zgodovinopisje za nepomembno, nasprotno pa "pozabi", kar se zdi, da bi morale zapustiti sledove, bodisi v pesmih ali pripovedkah.

V slovenski ljudski pesmi nastopajo palestinski Judje kar pogosto, vendar le v legendarnih pesmih, ki se vsebinsko naslanjajo na sv. pismo, zlasti evangelije, medtem ko zasledimo srednjeveške Jude ali Žide samo v dveh pripovednih pesmih.<sup>1</sup> Zdi se torej, da naše ljudstvo z Židi ni imelo takih in tolikšnih stikov, da bi spomin nanje mogel zapustiti močne sledove v pesemskem izročilu.

Po ugotovitvah zgodovinarjev so bile židovske naselbine na Slovenskem že v 13. stoletju. Tako se v Beljaku omenjajo prvič 1255, v Mariboru 1277, na Ptuju 1286, v Celovcu 1293,<sup>2</sup> za Ljubljano pa je najstarejši zanesljivi podatek šele iz 1327.<sup>3</sup>

Najbolj so se Židje naseljevali na zahodnem obrobju slovenskega ozemlja in na Štajerskem, medtem ko so imeli na Kranjskem dalj časa trajajočo naselbino samo v Ljubljani, pa še tja so prišli iz Čedad in Gorice.<sup>4</sup>

Židje niso bili samo posebna etnična in verska skupnost, ampak so po srednjeveških pravnih vidikih veljali za nekakšen stan.

Zato so imeli svojo upravo, ki so jo vladarji uporabljali tudi, kadar je šlo za davke. Sporne zadeve med Židi ali med Židi in kristjani je razsojal židovski sodnik, ki je bil npr. v Mariboru hkrati mestni sodnik.<sup>5</sup>

Denarni posli, zlasti posojanje denarja, so bili glavno a ne edino opravilo Židov. Tisti v spodnještajerskih mestih so trgovali z avstrijskimi obmorskimi mesti in z Benetkami. Kupčevali so z vinom, konji in lesom. Rokodelci na splošno niso mogli biti, ker zaradi svoje vere niso mogli biti člani cehov, ki so v naših mestih nastajali proti koncu srednjega veka iz cerkvenih bratovščin in tudi kot gospodarske organizacije ohranili bratovščinske verske in družabne naloge. Vendar je bilo nekaj rokodelskih panog, s katerimi so se ukvarjali, npr. z zlatarstvom in izdelovanjem pečatov, kar je bilo v zvezi s trgovino zlata, srebra in menjavo denarja.<sup>6</sup>

1 Gl. *SLP* = Slovenske ljudske pesmi, III. Ljubljana, Slov. matica, 1992, št. 155 in 201.

2 Vlado *Valenčič*, Židje v preteklosti Ljubljane, Ljubljana 1992, 5.

3 Milko *Kos*, Srednjeveška Ljubljana. Topografski opis mesta in okolice. Ljubljana, 1955, 19.

4 Sergij *Vilfan*, Rechtsgeschichte der Slowenen bis zum Jahre 1941, Graz 1968, 115.

5 *Vilfan*, 115.

6 *Valenčič*, 23.

Le za lastno preskrbo židovskega prebivalstva in iz obrednih razlogov so za nekatere poklice obstajali židovski obrtniki. Tako so bili v večjih židovskih občinah židovski mesarji, peki, brivci in krojači.<sup>7</sup>

Židje niso stanovali skupaj s kristjani v istih hišah, sicer pa tudi ne popolnoma ločeno od krščanskega prebivalstva. Židovska četrt v Ljubljani ni bila pravi geto in v Mariboru so živeli tudi zunaj svoje četrti. Zanimivo je, da se je ime Židovska ulica (Judengasse) v Ljubljani pojavilo v virih šele 1517, potem ko so bili Židje že izgnani in ljubljanska židovska četrt ni zapustila nobenih drugih sledov razen uličnega imena.<sup>8</sup>

Posojanje denarja, ki je bilo glavno opravilo Židov, je bilo eden od vzrokov za njihov neugodni družbeni položaj. Z visokimi obrestmi, ki so jih dolžniki imeli za oderuške, so si nakopali sovraštvo, ki ga je še stopnjevalo versko nasprotje in nestrpnost prebivalcev, med katerimi so Židje živeli kot tujci.<sup>9</sup>

Položaj Židov so v habsburških deželah urejali židovski redovi, npr. iz 1244, 1254 in 1277. Po teh redovih je bilo npr. določeno spoštovanje židovskih praznikov, prepovedano pa skrunjene njihovih pokopališč in obdolževanje Židov, da uporabljajo človeško kri pri svojih verskih obredih.<sup>10</sup>

Take in podobne obdolžitve so bile večkrat vzrok za protizidovske izgrede. Nekaj jih navaja Valvasor. Npr. 1290 naj bi bili nastali zato, ker so Žide sumničilo obrednega umora, ko se je izgubil neki otrok. Leta 1337 so v Ljubljani dolžili Žide, da so zastupili vodnjake. Še 1643 je bil pri deželskem sodišču loškega gospostva proces zaradi tatvine hostij, ki naj bi bile prodane Židom.<sup>11</sup>

Od srede 15. stoletja je v avstrijskih deželah naraščalo nerazpoloženje do Židov in končno privedlo do njihovega izгона. Cesar Maksimiljan je 1496 izdal ukaz o izgonu Židov iz Štajerske in Koroške, razlog za to pa naj bi bilo onečaščenje zakramenta (hostij), obredni umori krščanskih otrok ter oderuštvo in goljufije v odnosih do dolžnikov. Iz Ljubljane so bili Židje izgnani 1515.<sup>12</sup>

Čeprav naj bi v 15. stoletju tudi kmečki podložniki dobivali posojila pri Židih,<sup>13</sup> pa se vendar zdi, da so bili pri našem ljudstvu za nestrpnost do Židov močnejši verski razlogi. Vsaj obe pripovedni pesmi govorita za to.

Prvo je 1845 zapisal O. Caf, zapela pa mu jo je 70-letna Marinka Bobnica iz vasi Morje pri Framu. Besedilo pripoveduje, da je "mladi zamorčič" poslal svojo "deklico" v cerkev, kjer naj bi hostijo, ki jo bo prejela pri obhajilu, zavila v "hadrcu" (ruto) in prinesla domov. Ko je to storila, je morala dati hostijo v zlato skledico, po mizi politi kri (ki je pritekla iz prebodene hostije?), nato pa vreči vse v razbeljeno peč. V peči je hostija postala dete Jezus, "zamorčič" ga je vrgel svinjam, pa so pred Jezusom pokleknile.

"Zamorčič" seveda ni Črnec, pač pa tisti, ki prihaja "izza morja", Saracen oz. Maver, kakor je sklepal Ivan Grafenauer, ko je v svoji razpravi "Zamorci in zamorske deklice v narodnih legendah"<sup>14</sup> obravnaval to pesem. Domneval je, da je "prvotna oblika" prav zaradi tega nastala "nekako v 12./13. stoletju", kajti "zamorčičeva" deklica naj bi bila krščanska sužnja, suženjstvo pa je v srednji Evropi prenehalo v 13. stoletju.

<sup>7</sup> Valenčič, 7.

<sup>8</sup> Valenčič, 11 sl., 10.

<sup>9</sup> Valenčič, 16.

<sup>10</sup> Valenčič, 12 sl.

<sup>11</sup> Valenčič, 16, 31 sl.

<sup>12</sup> Valenčič, 24, 26; prim. tudi Vilfan, 116.

<sup>13</sup> Valenčič, 8.

<sup>14</sup> Dom in svet 51, Ljubljana 1939, 343-349.



Starost pesmi naj bi po Grafenauerju potrjevala tudi verzna oblika, "pripovedna dolga vrstica".

Toda verz iz dveh polovic, z dvema pojmovnima poudarkoma v vsaki in z nedoločenim številom nepoudarjenih zlogov, ki ga je Grafenauer imenoval "pripovedna dolga vrstica", je v resnici sestavljen iz dveh petercev (torej doočenega števila zlogov!), s po dvema poudarjenima zlogoma v vsakem, po Vodušku<sup>15</sup> imenovan "lirski deseterec". V obravnavanem Cafovem zapisu pa ni nobene vrstice, ki bi temu ustrezala in potrjevala domnevno starost pesmi. Dvoje je mogoče: ali Marinka Bobnica pesmi ni zares pela, ampak besedilo narekovala, ali pa ga je Caf pozneje "popravljal". Vemo, da so si starejši zapisovalci dajali zlasti pripovedne pesmi narekovati, ker jim je bilo najbolj pomembno besedilo, popravljali pa so ga iz različnih vzrokov. Vemo tudi, da pevci zares obvladajo besedilo samo, če ga pojejo. Pri narekovanju pride skoraj redno do napak v zgradbi verzov. Sicer pa začetek te pesmi povsem ohranja način izražanja naših pripovednih pesmi (uvodni verzi!)<sup>16</sup> in je zložen v zanje značilnem trohejskem sedmecu z anakruzo. Nadaljnje besedilo prehaja že kar v prozo. O "pripovedni dolgi vrstici" oz. lirskem desetercu torej ni sledu.

Glede "zamorčiča" je imel Grafenauer le deloma prav. Saracena so v srednjem veku imenovali islamske Arabce, ki so 711 čez Gibraltar udrli v Španijo, si jo osvojili in ji vladali do 1212, ko so bili premagani. Med arabsko zasedbo živeči Židje so kristjanom občasno veljali za zaveznike islama in bili večkrat preganjani tudi zaradi očitkov, da so oskrunjali hostije.<sup>17</sup> Naši preprosti ljudje, ki so v srednjem veku radi romali k Sv. Jakobu v Kompostelo (božja pot od 9. stoletja),<sup>18</sup> so se v Španiji mogli srečati tako z Arabci kakor z Židi in jih kot nekristjane enačiti. Zanje so bili pač Španci. Zato "zamorčič" obravnavane pesmi ni nujno Saracen, Maver, kakor je mislil Grafenauer, marveč lahko španski Žid in "deklica" ne nujno sužnja, marveč samo krščanska dekla, služabnica. Smemo torej s precejšnjo verjetnostjo domnevati, da je pesem res srednjeveška, nastala v času romanj v Kompostelo in da vsebinsko odseva obtožbe zoper tamkajšnje Žide, o katerih so romarji pač mogli slišati. Saj je komaj verjetno, da bi bila nastala kasneje in hote postavljena v "saracensko" okolje, ko pa imamo na račun sovražnosti do Židov drugo domačo pripovedno pesem, celo v dveh zapisih.

S "Kranjskega" je zapis M. Ravnikarja-Poženčana izpred 1838 (gl. SLP III, št. 201/1). Besedilo pripoveduje o Jakcu, ki je obsojen na smrt, ker je vlomil v cerkev, vzel tri hostije in jih prodal Judom (Židom). Melodije Ravnikar ni zapisal in tudi oblikovna stran pesmi mu ni bila mar. Zato je besedilo pisal zdržema, čeprav je očitno, da se po dve, včasih po tri vrstice povezujejo v kitice. Torej bi pesem mogla imeti dvovrstično melodijo s ponovitvijo 2. vrstice. Verz je skoraj dosledno trohejski sedmerek (z anakruzo ali brez nje).

Drugi zapis je iz Goričice p. Ihanu, kjer je Neža Pirc pd. Štučkova (1869-1938) 18. januarja 1910 pesem zapela Francu Kramarju (gl. SLP III, št. 201/2). Besedilo obsega samo pet kitic, ki pa se smiselno uvrščajo na začetek Ravnikarjevega zapisa, saj mu brez njih pravzaprav manjka pojasnilo, zakaj so "Jaka lovile rihte tri" (tako se

15 Valens *Vodušek*, Arhaični slovanski peterec-deseterec v slovenski ljudski pesmi, v: Slov. etnograf 12, Ljubljana, 1959, 181-202.

16 Prim. Zmaga *Kumer*, Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi, Ljubljana 1996, 97-113.


17 Prim. Zgodovina Cerkev, 2. Srednji vek (600-1500), Ljubljana, 1991, 345 sl.

18 Leto svetnikov, III. Ljubljana, 1972, 208; Niko Kuret, Praznično leto Slovencev, II. Ljubljana 1967, 227 sl.

pesem pri Ravnikarju začne). Verzni obrazec je tudi tu trohejski sedmerek, kitice besedila dvovrstične in temu ustreza dvovrstična melodija s ponovitvijo 2. vrstice, kar potrjuje domnevo o enaki oblikovni zgradbi pesmi, ki je bila podlaga Ravnikarjevemu zapisu. Ker vemo, da je Ravnikar pred 1838, ko je že bil na Gori p. Sodražici, pasel duše v Tuhinjski dolini, je verjetno, da je pesem zapisal tam in smemo namesto "s Kranjskega" reči "z Gorenjskega", morda kar "iz Tuhinjske doline" in tako predlogi obeh zapisov tudi zemljepisno zblížati.

Z zapisom melodije je moral imeti Kramar nekaj težav. Nemara je pevka konec vsake vrstice nekoliko zategnila, pa je Kramar zato, da bi se mu s 4/4 taktovskim načinom prav izšlo, pisal tam polovinke, ki učinkujejo nenavadno. Najbrž bi bilo bolj prav pisati v 2/4 taktovskem načinu:

(Kramar:)



1. Voh Ja-ka, Ja-ka Ver-ma-mov, kje vkr-a-du svet Re-sne te-lo.

V obeh zapisih je ohranjen priimek cerkvenega roparja, kar daje misliti, da ima pesem za podlago resničen dogodek. V Ravnikarjevem zapisu je Jaka Čurežev, v Kramarjevem pa Jaka Cermanov. Omemba Gorice, kamor je Jaka prodal hostije, tudi ni brez pomena. Ljubljanski Zgodovinski arhiv npr. hrani med svojimi listinami podatek, da je "Erazem Fortschacher, nakladnik v Gornjem gradu, leta 1568 prosil ljubljansko sodišče za posredovanje pri sodišču v Gorici v poslu, ki ga je imel z Židom Izakom".<sup>19</sup> Se pravi, da so ljudje poslovali z goriškimi Židi tudi potem, ko na Kranjskem Židje niso več smeli bivati. Če je bil res še 1643 pri sodišču loškega gospodstva proces zaradi tatvine hostij (gl. spredaj), najbrž ni bil edina ali poslednja izjema, sicer pa bi lahko tudi tako utegnil odmevati med ljudstvom in dodatno, če ne neposredno vplivati na nastanek pesmi.

Četudi po zapisu mlajše, pa je Kramarjevo besedilo pavzaprav začetek pesmi, ko pravi, da je Jaka Cermanov ukradel sv. Rešnje telo, ga prodal "v Gorico Judom" in da so ga zato iskale "rihte tri: križka, goriška, smledniška". O križki in goriški pravi, da se ju ne boji, smledniški celo fige moli, toda ujela ga je prav "križka rihta" in v Ravnikarjevem zapisu je bil "na Križu" proces proti njemu.

S tem, ko besedilo navaja imena treh "riht", postavi zgodbo v resnično okolje, v širško okolico Kamnika. Na gradu Križ nad istoimensko vasjo, 6 km od Kamnika, je bil od 2. pol. 16. stoletja sedež deželskega krvnega sodišča, ločenega od kamniškega, in tam so bile vislice tudi za tiste, ki so bili obsojeni v Kamniku. V Smledniku se omenja grad že v 12. stoletju, v 14. stoletju so ga od smledniških gospodov dobili Celjani in 1439 ga je porušil Jan Vitovec. Pozidali ga niso nikoli, pač pa je bila v 17. stoletju sezidana še ohranjena Lazzarinijeva graščina.<sup>20</sup> Za "smledniško rihto" torej ni stvarne podlage. "Goriška rihta" je v pesmi morda imenovana zato, ker je Jaka prodal hostije v Gorico ali pa, da bi bile pač tri "rihte". Tudi v pesmi o rokovnjaču Matjonu iz 19. stoletja nastopajo tri in ga ujame križka.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Valenčič, 30.

<sup>20</sup> Krajevni leksikon Slovenije, II. Ljubljana 1971, 187, 383, 389; Krajevni leksikon Dravske banovine, Ljubljana, 1937, 190.

<sup>21</sup> Zmaga Kumer, Balada o rokovnjaču Matjonu, v: Traditiones 13, Ljubljana 1984, 35-47.

Zanimivo je nadaljevanje besedila. Brez njega bi morda pritrdili Grafenauerjevi domnevi, da je pesem "v neki prvotni obliki" nastala še pred 16. stoletjem, ko so bili Židje izgnani iz Ljubljane, prej pa že iz drugih slovenskih dežel. Sicer pa že odločilna vloga "križke rihte" kaže, da pesem ni mogla nastati pred 16. stoletjem, raje kasneje.

V sodnem procesu na Križu Jaka prizna, da ga je k cerkvenemu ropu (očitno dragocenosti iz tabernaklja) nagovorila "mežnarjeva dekla" in ji je moral za plačilo dati tri posvečene hostije. Torej je bila pravzaprav ona kriva za oskrnitev hostij, obsojen pa je bil Jaka: "Zato boš ti glavco dal, /ker s Judam Boga prodal". Pričakovali bi, da se bo pesem končala z nastopom frajmana (krvnika), pa se nanadoma pojavi motiv, ki ga moremo imeti za odsev nerazpoloženja ljudi do fevdalne gospode. Oglasi se namreč "križka grofinja", vse prej kakor krepostna (taka je gospoda v naši ljudski pesmi), ki ji je postavni Jaka všeč. Zato hoče, naj ga pošljejo v Rim delat pokoro, potem pa bi postal na Križu (njen?) kočijaž. Sodnik, križki grof, pa zagrozi, da bo "dal glavco, kdor bo prosil za Jakca" in potrdi smrtno obsodbo.

To, da je pesem nastala na kamniškem območju in ne pred drugo polovico 16. stoletja, potemtakem skoraj ne more biti sporno. Vprašanje pa je, ali je nastala iz protižidovskega razpoloženja in se motiv prodaje hostij ni morda pritaknil kot spomin na omenjeni proces 1643, neposredni povod za nastanek pa je bil resničen rop cerkvenih dragocenosti. V tem primeru pa pesmi ne bi mogli več uvrščati med srednjeveške, ampak med tiste, ki dokazujejo, da so naše pripovedne pesmi nastajale še stoletja dolgo, tudi kot odsev dogajanja v domači deželi in ne le snovno prevzete iz evropskega baladnega izročila.

## SUMMARY

*In the Slovene folk song Palestinian Jews come up fairly frequently, but only in legendary songs relying on the contents of the Bible, particularly on the Gospels, whereas mediaeval Jews are to be traced only in two narrative songs. It appears thus that our people did not have with Jews - who were expelled from Styria and Carinthia in 1496, and from Ljubljana in 1515 - enough such contacts that a memory of them could have left strong traces in the song tradition. Although in the 15th century also peasant subjects were said to get loans from Jews, this being the main reason for impatience with Jews, it does seem that among Slovenes the indisposition towards Jews had stronger religious motives. At least both the narrative songs speaking about the stealing of hosts and about selling them to Jews are evidence of that.*

*The first one was written down by O.Caf and it was sung for him by the 70-years old Marinka Bobnica, from the village Morje near Fram. It may be assumed, with considerable probability, that this song originated in the Middle Ages, at the time of pilgrimages to Compostela and that its story reflects the accusations of the local people against Jews in Compostela, something that the pilgrims may well have heard.*

*The second recorded text is by M. Ravnikar-Poženčan from before 1838. It is almost unquestionable that the song originated in the region of Kamnik, and not before the second half of the 16th century; but the direct cause for its origin was probably a concrete instance of robbery of valuable things in the church. In this case the song could be ranked among those proving that our narrative songs were still taking shape for centuries long, also as a reflection of event in the home country and are not only in their subject taken over from the European ballad tradition.*



UDK 81'373.46:781

Rudolf Flotzinger  
GrazMUZIKOLOŠKA TERMINOLOGIJA - VPRAŠANJE  
MODE?

Danes sodi k samoumevnim osnovam neke znanosti, da pripisujejo poseben pomen strokovni terminologiji. Za muzikologijo lahko to trdimo po vsej pravici najkasneje od iniciative Willibalda Gurlitta okrog leta 1950,<sup>1</sup> ki so privedle do Priročnega slovarja glasbene terminologije (*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*).<sup>2</sup> V teku znanega gibanja leta 1968 pa je bilo to vprašanje vsekakor začasno v nevarnosti, da z njim opravijo kot zgolj z modo ali diskusijskim trikom, posebno ker se zdi, da se to ni zgodilo prvič. Zato naj izhajamo povsem tradicionalno iz naslova, še prej pa posežemo nazaj: govorili bomo najprej o muzikologiji in terminologiji, temu pa naj slede nekateri konkretni primeri in končno opombe k problemu vrednotenja, ki tiči v besedi moda.

### I. K muzikologiji

Nesporno je lahko, da imajo bistvene korenine moderne muzikologije svoj izvor na nemško govorečem ozemlju (vsaj, kar zadeva njeno novo etabliranje kot znanstvene discipline v preteklem stoletju). Od zunaj, to je iz tujine bi lahko le-to celo videli kot enoto. Vendar ni nikakor šovinizem ali dlakocepstvo, če danes razlikujemo med nemškimi in avstrijskimi začetki in končno ne prezremo tudi švicarskih (ki so bili - prek Ernsta Kurtha - nedvomno večji del tudi avstrijska sadika). Sicer pa je že vprašanje, kaj nam velja kot začetek: znanstveno predavanje (Nikolaus Forkel od 1772 na stari častitljivi nemški univerzi v Göttingenu), promocija (Forkel 1787 honoris causa), habilitacija (Carl Breidenstein 1824, že nekaj leta po ustanovitvi univerze v Bonnu), da ne govorimo o profesurah (Hanslick na Dunaju 1861) ter ustanovitvah seminarjev in institutov (Praga 1869, Dunaj 1870, Berlin ?). Avstrijske univerze so se vzporedile z nemškimi vsaj že s prvo habilitacijo v Avstriji, namreč habilitacijo Eduarda Hanslicka na Dunaju leta 1856 (na podlagi dve leti poprej izšle knjige *Vom musikalisch Schönen* in sicer "za zgodovino in estetiko glasbe"), s pozivom Guida Adlerja leta 1885 za izrednega profesorja na nemško univerzo v Pragi, z zbornikom *Vierteljahrschrift für*

1 Willibald Gurlitt, *Zur Bedeutungsgeschichte von musicus und cantor bei Isidor von Sevilla*. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, letnik 1950, št. 7.

2 Prim. Hans Heinrich Eggebrecht, Vorwort, v: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Wiesbaden 1971).

*Musikwissenschaft*, ki ga je osnoval on skupaj s Friedrichom Chrysandrom (Bergedorf) in Philippom Spitto (Berlin) še isto leto ter predvsem z Adlerjevo sistematiko muzikologije,<sup>3</sup> objavljeno v 1. zvezku navedenega zbornika. Avstrijske niti (v takratnem pomenu besede) so se stikale na Dunaju, Adlerjev koncept je razumeti kot tipično avstrijski in Vierteljahrschrift je ostal edino sodelovanje med tedanjo nemško državo in avstroogrsko monarhijo v zadevah raziskovanja glasbe. Spomeniške izdaje pa so se razcepile: od 1892 je izdajal Spitta v Leipzigu Denkmäler deutscher Tonkunst in od 1894 Guido Adler na Dunaju Denkmäler der Tonkunst in Österreich.<sup>4</sup> Pri tem je navezoval nemški podvig na Chrysandrove Denkmäler der Tonkunst (1869-71), avstrijski pa vsaj idejno na dva bistveno starejša dunajska, ki sta že napredovala do prvih vbojnih plošč, a sta v zadnjem trenutku propadla: prvi podvig, pri katerem je sodeloval sicer tudi Forkel, je začel Joseph Sonnleithner; pri drugem je, prav tako v 50-tih letih, skušal nadaljevati August Wilhelm Ambros načrte svojega strica Raphaela Georga Kiesewetterja. Da je bil tako v Nemčiji kot tudi v Avstriji za tem splošen historični interes, je na dlani. Razlika je bila v tem, da je ta interes rasel na nemških univerzah iz dejavnosti univerzitetnih glasbenih direktorjev (v določenem smislu po teoretični obogatitvi in dvigu na znanstveno raven; Forkel, Breidenstein), konkretni avstrijski začetki pa so bili v estetiki (Hanslick, Ambros, Hausegger). S tem pa se ujema ne le to, da so bili v Nemčiji med prvimi muzikologi predvsem filologi (Chrysanter, Spitta), a v Avstriji promovirani juristi (uradniki: Kiesewetter, Hanslick, Ambros, Adler). Tako se torej izkaže, da je premalo natančno, če govorimo o nemško govoreči muzikologiji kot o nemški. Treba je tudi videti, da gre v 19. stoletju v enem primeru za biografijo o glasbenikih in tehniko edicij, torej prej za filološke začetke (Chrysandrov Händel od 1858 dalje, Spittov Schumann 1862 in Bach od 1873 naprej), v drugem pa za glasbeno historične interese v bolj širokem in pravem smislu: *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik* Raphaela Georga Kiesewetterja (prvič izšla 1834 vsekakor v Leipzigu) in imponantna *Geschichte der Musik* v petih zvezkih njegovega nečaka Augusta Wilhelma Ambrosa (izhajala od 1862 v Breslauu). Takšnih začetkov v Italiji (Giovanni Battista Martini, Storia della musica, 1757-81) in Angliji (Charles Burney, A general history of music 1776-89) se je sicer oprijel v Nemčiji Johann Nikolaus Forkel (Allgemeine Geschichte der Musik, 2 zvezka, Leipzig 1788, 1801),<sup>5</sup> vendar ni on imel sprva nikakršnih nadaljevalcev. Končno naj opozorilo glede estetike na eni strani prepreči stari predsodek, da nagibajo Avstrijci manj k razmišljanju kot Nemci;<sup>6</sup> po drugi strani pa vodi k nadaljnji, doslej premalo upoštevani razliki: nemška glasbena estetika izhaja iz filozofije (Kant, Hegel) in vsekakor literature (Hoffmann, Tieck), avstrijska pa je močnejše zakoreninjena v sami glasbi (kar lahko sopogojuje določene filozofske šibkosti).

3 Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, v: Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft I (1885) str. 1-20.

4 Pred slednjimi so bili leta 1893 takimenovani "cesarski zvezki" (Kaiserbände), "Leitende Kommission der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmäler der Tonkunst in Österreich" se je konstituirala prav tako leta 1893. Prim. Erich Schenk, Drei Jubiläen der österreichischen Musikwissenschaft, v: *Österreichische Musikzeitung* 14 (1969), str. 3-8.

5 Zahtevno v tej smeri je postavil tudi Ernst Ludwig Gerber, Gedanken über das Studium der Geschichte der Musik in Deutschland, v: *Musikalische Realzeitung*, izdajal Bossler (Speyer 1789), stolpci 186-190, 193-196, 209-211, 227-229, 235-236.

6 Carl Dahlhaus, Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik, v: *Archiv für Musikwissenschaft* 29 (1972) str. 173. Ovreči to trditev, ki ni brez prevzetnosti, bi ne bilo tako zelo težko, vendar bi tu to predaleč vodilo.

## II. K terminologiji

Kot znano opredeljujejo neko znanstveno disciplino vsaj trije momenti: 1) objekt (glasba), ki se ga da točno opisati, 2) posebne metode (ki so večji del le adaptirane od drugih disciplin, edina res samostojna je glasbena analiza) in 3) strokovna terminologija. (Jaz osebno bi k temu hotel dodati še 4) ustrezno obliko prikaza.) Terminologiji pripada nedvomno največji pomen. Kot je razumljivo izhaja v našem primeru deloma iz objekta (različnih vrst glasbe, tj. iz govornice glasbenika), deloma pa prihaja spet iz drugih disciplin (ne nazadnje zaradi izposojenih metod: historična, sociološka, psihološka itn.).

Važno bi bilo gotovo, da so pojmi precizni, kar le mogoče splošno razumljivi in zadostni. Ravno glede tega pa v muzikologiji ni preveč dobro. To se da dobro pokazati na primeru besede "večglasje":<sup>7</sup> Ta je vse prej kot enoznačna, celo naravnost ločuje glasbene zgodovinarje od etnomuzikologov in sistematikov, ki jo vsakič prav različno razumejo in rabijo. Primerjajmo članek "Polifonija" v stvarnem delu Riemannovega leksikona, kjer Hans Heinrich Eggebrecht piše: "Kratkomalo čisto nepremišljeno rabljeni pojem "večglasje" je vendarle - tudi, če se zdi, da ni na voljo druge besede - pogosto problematičen kot oznaka izvenevropskega ali ahraičnega oblikovanja zvoka, ki zdaleč ne izhaja iz predstave sočasnosti več glasov (gl. heterofonija)".<sup>8</sup> Tu najdemo vso dilemo na najožjem prostoru: *polifonija* (grško *poly* = mnogo, več, *phonein* = zveneti, torej dobesedno *večzvočje*, *večzvočnost*) ne more biti ustrezno idetnična z *večglasjem* (kjer je pomembno to, da gre za več glasov, torej ne za en zvok); zvok ali *večzvočnost* pa igra v arhaični - samoumevno tudi evropski glasbi izrecno pomembno vlogo; *heterofonija* (grško *heteros* = drugače/različno, *phonein* = zveneti, torej drugače zveneti, odklanjati se od enoglasja ali sicer nekega pravila). K temu se pridružuje še vprašanje izvora in običajne rabe pri etnomuzikologih kakor tudi vprašanje umetniškega, tj. ars pri glasbenih zgodovinarjih. Kaj naj bo skupni kriterij za ene in druge: razhajajoče (divergentno) zvenenje ali ubranost, zvočna združenost, od kdaj lahko govorimo o nekem glasju, ali je bordun glas? V mnogih glasbenih zgodovinah lahko najdemo izraz "zgodnje večglasje". Ta pa vsekakor nikoli ne pomeni to, kar bi v njem videl etnomuzikolog ali antropolog (*zgodaj* v zgodovini človeštva), ampak pravzaprav najzgodnejše pisno podane ali teoretsko obravnavane primere. V tem je vendar ogromna razlika, ki jo resnično merimo s tisočletji. Opozorilo, da je ravno glasbeni zgodovinar pristojen le za to, ima opraviti po eni strani s tradicijo, da se je historična muzikologija poprej ukvarjala le z glasbo kot umetnostjo, po drugi strani pa je to metodični trik, da bi se otesli problemov. Ne ostaja drugega, kot da se glasbeni zgodovinarji, etnologi itn. zedinijo glede enega in istega aspekta, če že ne definicije najvažnejših pojmov (v primeru "večglasje" npr. glede enoznačno zgodovinsko razvojnega). To predpostavlja, da se ne le vsedejo skupaj, ampak tudi skupaj delajo. To pa bo potem nekaj prineslo tudi za stvar (spoznanje) in ne samo za besede. Vse drugo ni le nespametno ali ni fair, ampak je sila nevarno: takšno ravnanje podpira desintegracijo, divergentni razvoj različnih strokovnih področij, ki ni zaželen zato, ker so koristi specializacije manjše kot škoda: znanje kolegov ne more več - tudi zaradi manjkajočega medsebojnega sporazumevanja - medsebojno plodno učinkovati. Razvoj

7 Prim. Rudolf Flotzinger, Was heisst hier "frühe Mehrstimmigkeit", v: *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft, Referat, Bericht von der Internationalen Tagung in Mainz 1991* (v tisku).

8 Hans Heinrich Eggebrecht, članek Polyphonie, v: *Riemann Musik Lexikon Sachteil* (Mainz 1967) str. 740.

v to smer, proti kateremu je treba delovati, je že zastrašujoče napredoval: glasbeni zgodovinarji dominirajo v *Mednarodnem društvu za muzikologijo* (ki bi se torej bolje imenovala *Društvo za glasbene zgodovinarje*) in etnomuzikologi so se združili v International Committee for Traditional Music (ICTM). S tem se ne bi smeli spoprijazniti: dvakrat predsedniki in funkcionarji, različna objavna glasila in različni kongresi, dvakrat članarine - zakaj ne enkrat z dvema sekcijama, tako da se lahko drug od drugega učimo? Tu obstaja torej potreba po dejavnosti, celo nujnost, da iščemo skupaj jezikovne določitve in ureditve, če še sploh hočemo pripadati skupni stroki (muzikologiji).

Bilo je razumljivo, vendar to ni prav nobena sreča, da so pri vprašanju terminologije prevzeli iniciativo glasbeni zgodovinarji, ki jo imajo potem, kot tudi sicer v leksikografiji, trdno v rokah. K najbolj internacionalno cenjenim podvigom svoje vrste nedvomno sodi *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*,<sup>9</sup> ki ga je izdelala freiburška šola. Ta je historično motiviran in tudi tako zasnovan. Ne kot protislovje, ampak kot določeno dopolnilo<sup>10</sup> bi hotel, da se razume, kar sledi.

### III. Primeri

Naslednji primeri samo rezimirajo, kar je bilo v različnih delih predloženo v podrobnostih in naj situacijo le z intenzivnimi žarki osvetle.

Oprostite mi, da izhajam iz besed nemškega jezikovnega področja, kajti pri tem so potrebne deloma jezikovne finese, ki jih tisti, ki govore drug jezik, le težko podoživljajo. Pri tem naj ne gre toliko za podrobnost kot za tisto, kar je posplošljivo, iz tega izpeljivo in je domnevno načelo, ki ga najdemo tudi v drugih jezikovnih prostorih.

*Skupina primerov 1: Vsak glasbenik bi se hotel danes pri nas imenovati "interpret" (Interpret), skoro kot da bi bila beseda "glasbenik" (Musiker) psovka; temu ustrezno se večinoma uporabljajo izrazi "izvedba" in "interpretacija" (Interpretation) sinonimno.*<sup>11</sup> Še na začetku našega stoletja bi besedo "interpretacija" zaman iskali v glasbenem leksikonu, najti pa je tudi ni v publikacijah kot so biografije o glasbenikih. V nemških literaturi se je stalno govorilo o "prednašanju" (Vortrag), "izvajanju" (Ausführung), "eksekuciji" (Execution) glasbe. (Sklepajoč po ustreznih slovarjih, je bilo čisto podobno v angleščini, francoščini in italijanščini). Izvajalec se je imenoval preprosto "glasbenik"- "Musicus", "musicus", "musicien" in le pri bližnjem opredeljevanju (denimo za razliko od "skladatelja") ustrezno "Executor" ali podobno. O "interpretaciji (Interpretation) ali interpretu" (Interpret) (seveda v današnjem smislu besede) ni pred 20. stoletjem govora, pa naj nas to še tako preseneča spričo samoumevnosti, s katero se te besede danes uporabljajo. Kdaj je bila uvedena beseda v glasbeno leksikografijo, lahko precej natančno navedemo: v 10. nakladi Riemannovega glasbenega leksikona (*Riemann Musiklexikon*) iz leta 1922, ki jo je oskrbel Einstein, se še ne pojavi, pač pa v 11. leta 1929. Temu ustreza, da Hans Pfitzner 1927 v polemiki nasprotuje izrazu "ustvarjalna interpretacija" (schöpferische Interpretation) kot modnemu izrazu in geslu (Mode - und Schlagwort).<sup>12</sup> 1929 je interpretacija (*Interpretation*) pri Riemannu-Einstenu definirana

<sup>9</sup> *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, izdal Hans-Heinrich Eggebrecht in sodelavci (Wiesbaden od 1972 dalje).

<sup>10</sup> Ta aspekt načena vendar tudi H.H. Eggebrecht v *Studien zur musikalischen Terminologie (Prinzipien und Geschichte der musikalischen Begriffswörter)* (Wiesbaden 1955), posebno str. 38.

<sup>11</sup> Prim. Rudolf Flotzinger, *Zur Geschichte und Bestimmung des Begriffs Musikalische Interpretation*, v: *Musikerziehung* 31 (Wien 1977) str. 51-59.



kot "poustvaritev (Nachschöpfung) iz notne slike", iz dosedanjega izvajalca (Ausführender) je torej nastal drugi ustvarjalec. Bilo bi odveč naštevati vse naslednje leksikone. Važno je le dvojje: da skoro nikoli ne manjka opozorila glede *izvajalske prakse* in da ostane vprašanje o izvoru besede nedotaknjeno. Očitno je, da beseda izhaja iz latinskega "*interpretare*" (=razlagati, tolmačiti, pojasnjevati nek spis ali miselni tok). V tem smislu je interpretacija osrednji pojem klasično-antične, teološko-srednjeveške in končno tudi moderne hermenevtike (umetnosti razlage), one duhovno znanstvene metode, ki je po Wilhelmu Diltheyu usmerjena na "razumevanje trajno fiksiranih izražanj življenja" in je v bistvu povsem delo na tekstih ali z teksti. Glasbeni termin *interpretacija* pa je toliko dobro razumljiv kot prenos tega znanstvenega pojma na raven umetniškega, ker je tudi po njem razloženo za drug individuuum. Gre, če govorimo informacijsko teoretično - za znano posredovanje med oddajnikom (komponistom) na eni strani in sprejemnikom (poslušalcem) na drugi. Pri slikarstvu bi bil to tisti, ki gledalcu razlaga sliko. Pri tem ustreza jezikovno posredovanje sila močno tekstovnemu pismouka ali filozofa, ta razlagalec je bližje gledalcu kot slikarju. Pri glasbi je to razločno drugače, v dolčenem smislu bolj abstraktno: sicer gre tudi tu za to, kaj je ustvarjalec pravzaprav mislil, posredovalec pa je bližje komponistu kot poslušalcu.

Prej ko slej ostajajo odprte okolnosti uvedbe besede *interpretacija v glasbeni strokovni jezik: za to pa ni povsem jasno odgovorna glasbena hermenevtika*<sup>13</sup> (ki jo je, kot je znano, kmalu po letu 1900 osnoval ob sklicevanju na Diltheya Hermann Kretzschmar<sup>14</sup>), ampak historična izvajalska praksa. Pri enem njenih pionirjev se nahaja beseda *interpretacija* (če tudi ne čisto v poznejšem pomenu) prvič leta 1915 v naslovu knjige: Arnold Dolmetsch, *The interpretation of music of the XVIIth and XVIIIth century* (London 1915). Zato imamo tudi glede besede *izvajalska praksa* terminološko podobno situacijo. Medtem ko je leta 1909 Hugo Leichtentritt še govoril o "praksi prednašanja" (Vortragspraxis),<sup>15</sup> so Hans Mersmann 1919, Theodor Kroyer in Johannes Wolf 1925 že razpravljali o "izvajalski praksi" (Aufführungspraxis).<sup>16</sup> V letih 1931/32 so nato že izšla vodilna nemška dela s tega področja, katerih avtorja sta Robert Haas in Arnold Schering.<sup>17</sup>

Scheringov naslov *Izvajalska praksa stare glasbe* (Aufführungspraxis alter Musik) izpričuje, čeprav ne prvič, nadaljnji pojem strokovnega jezika, namreč "stara glasba" (Alte Musik), ki ni manj zanimiv: v nasprotju z "novo glasbo" (Neue Musik), se "stara" (die "Alte") do danes skorajda ne najde v glasbenem leksikonu in tudi ta izraz se je etabliral šele v 20tih letih kot strokovni termin.<sup>18</sup> Iz Scheringovega naslova je že tudi

12 Hans Pfitzner, *Die dramatische Person. Schauspieler und Bühnensänger* (1927), v: *Werk und Wiedergabe* (Augsburg 1929) str. 20 s.

13 Ta naj bi se jezikovno bolje imenovala "hermenevtika glasbe", medtem ko bi "glasbena hermenevtika" ustrezala "interpretaciji".

14 Hermann Kretzschmar, *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, v: *Jahrbuch der Musikbibl. Peters für 1902* (Leipzig 1903) str. 45-66; *Neue Anregungen ...*, isto (Leipzig 1906) str. 73-86.

15 Hugo Leichtentritt, *Zur Vortragspraxis des 17. Jahrhunderts*, v: *Bericht von der Haydn-Zentenarfeier Wien 1909* (Wien-Leipzig 1909) str. 147-153.

16 Prim. Hans Mersmann, *Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland*, v: *Archiv für Musikwissenschaft* 2 (1919) str. 99-143. - Theodor Kroyer, *Zur Aufführungspraxis*, v: *Gedenkboek voor Dr. D.F. Scheuleer* (s'Gravenhage 1925) str. 191-200. - Johannes Wolf, *Über den Wert der Aufführungspraxis für die historische Erkenntnis*, v: *Kongress-Bericht Leipzig 1925* (Leipzig 1926) str. 199-202.

17 Robert Haas, *Aufführungspraxis der Musik. Handbuch der Musikkwissenschaft* (Potsdam 1931). - Arnold Schering, *Aufführungspraxis alter Musik. Musikpädagogische Bibliothek* 10 (Leipzig 1932).

18 Prim. Rudolf Flotzinger, *Was bedeutet Alte Musik?* v: *Bericht vom Symposium für Aufführungspraxis in Graz 1992* (v tisku).

razvidno, kako je šel razvoj naprej: odkrili so, da izvajalska praksa, če jo jemljemo strogo, ne more imeti za predmet le takoimenovane stare glasbe, ampak da mora imeti vsaka glasba svojo izvajalsko prakso. (Ta proces ni danes še nikakor zaključen).

Kar pa zadeva besedo *interpretacija* (Interpretation) moramo reči, da je ne najdemo niti pri Leichtentritu leta 1909 niti pri Kroyerju ali Wolfu leta 1925/26, ampak komaj šele 1931 pri Haasu. Prej ko slej je govor predvsem o "podajanju" (Wiedergabe) oziroma "raztolmačenju" (Ausdeuten). "Interpretirati" (Interpretieren) je bil prvotno le tujka za "raztolmačiti" (ausdeuten, kar je vsebinsko popolnoma pravilno). In s tem je tudi pojasnjeno navidezno protislovje nasproti omenjenemu leksikalnemu članku in geslu, iz katerega smo izhajali: prvotno so hoteli nemški znanstveniki uvesti nemško besedo in le trivialen jezik, ki ni hotel ničesar vedeti o jezikovnem čiščenju, je šel preko tega. Proces,<sup>19</sup> ki se je najavljal že 1932 pa je prinesel še en nadaljnji pomenski premik izraza *interpretacija*: razlikovanje med tradicionalnim<sup>20</sup> *podajanje* (Wiedergabe) ali prednašanje (Vortrag) (ki se še vse do danes uporabljata) na eni strani in *interpretacija* (Interpretation, v smislu poprejšnjega spraševanja po prvotno nameravanem, tedaj novo) na drugi strani - kar je bilo pri uvedbi pojma v 20tih letih tudi namen in česar se je več leksikonov, čeprav ne brez protislovja, držalo - se je namreč medtem spet izgubilo. Trivializacija je precizen strokovni termin ne le spodbujala, ampak naravnost sprevrgla. Pri *izvajalski praksi* si pomagajo s tem, da danes govore npr. o "kritični izvajalski praksi", če se hoče izraziti tisto, kar so v letih 1920-30 imeli v mislih. Smo tudi tu spet v položaju, omenjenem poprej: besedo moramo natančneje definirati, če hočemo biti znanstveno eksaktni. To je prvo spoznanje, ki ga dobimo iz teh primerov. Drugo je, da imamo redko opraviti s posameznimi pojmi, ampak večinoma s celimi besednimi pojmi, ki so notranje povezani in v določenem smislu interdependentno dosežejo in spet spremene svoje pomene. Iz znanstveno teoretskega problema nastane terminološko zgodovinski.

Povsem drugačen za naše vprašanje, toda ne manj poveden, je *primer 2*: glasbeniki in muzikologi govore,<sup>21</sup> dokler so med sabo, samoumevno o klasiki (von "der" Klassik). Če hočejo biti preciznejši, rečejo Dunajska klasika (Wiener Klassik). To se je sicer udomačilo in literature o tem danes skoroda ni več moči pregledati, vendar ni nikakor samoumevno. Beseda *klasičen* (klassisch) je, kot je znano, umestna v vseh umetnostih in stilnih območjih, in sicer načelno na tri načine: "kot splošen pojem, kot stilni pojem in kot pojem epohe"; z vsemi temi se prepleta "historično skladno nastali, toda ahistorično uporabljeni" vrednostni pojem.<sup>22</sup> V nemški jezikovni rabi razlikujejo razen tega med *klasičen* (klassisch) oziroma *klasika* (Klassik, t.j. tisto kar je pravo, pravšnje) in *klasicističen* (klassizistisch) oziroma *klasicizem* kot ahistorično. Klasicizem je potem lahko mišljen ali vrednostno nevtralen ali v smislu razvrednotenja. Večinoma se ujema ta različna raba pojmov tudi z različnimi naveznimi točkami. Ni slučaj, da niso skoroda v nobenem drugem jeziku jezikovni odtenki tako številni kot v nemščini. Če raziskujemo najprej le različne besedne tvorbe, se da razločno ugotoviti dva jezikovna kroga, ki ju, kot se zdi, reprezentirata na eni strani francoski in na drugi strani nemški jezik.<sup>23</sup> Razloge za to pa je možno odkriti.

19 Schering je hotel z naslovom knjige le precizirati, da govori izključno o stari glasbi.

20 Ta beseda sprva nikakor ni mišljena plemično, ampak naj bi označevala sklenjeno kontinuiteto (ustrezno biološki ali družinski tradiciji), medtem ko gre v drugem primeru za nov začetek.

21 Prim. Flotzinger, *Alter und Herkunft des Ausdrucks Wiener Klassik*, v: *Festschrift Mihail Bristiger* (v tisku).

22 Ludwig Finscher, *Zum Begriff der Klassik in der Musik*, v: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 11 (1967) str. 9.

*Dunajska klasika* se uporablja na podlagi splošne konvencije kot glasbeni strokovni izraz. (Komaj kdo bi pri tem mislil na literaturo ali slikarstvo). Očitno gre za paralelno tvorbo k izrazu *Weimarska klasika* (Weimarer Klassik) v nemški literarni zgodovini.<sup>24</sup> Ta je imel, kot pojasnjuje literarna zgodovina najprej historični pomen (Goethe in Schiller 1790-1805), v tridesetih letih pa je privzel določeno idealiziranje in je končno postal "*pri Nemcih del nacionalnega najdenja samega sebe v 19. stoletju in... kulturna protiutež Franciji*".<sup>25</sup> To bi bil že prvi moment določenega nemško-francoskega antagonizma.

Kot kaže, se je izvršila uvedba besednega polja *klasičen* v glasbeno literaturo najprej čisto podobno kot v slovstveno in estetsko.<sup>26</sup> Tako npr. nemški pisatelj Ludwig Tieck okrog leta 1800 "klasično obdobje" v glasbi sploh ni imel za možno. Tudi pozneje v 19. stoletju je pojem *klasično obdobje* (Klassische Periode) le čisto redko izpričan. Očitno so se dolgo plašili uporabiti vrednostno oznako *klasičen* (classisch) tudi na posamezne osebe. Kot prvemu od treh komponistov, ki jih navadno danes označujemo *klasike* (Klassiker), se je to zgodilo Mozartu, in sicer šele neposredno po njegovi smrti (v Praškem nekrologu, ki je verjetno iz peresa Niemetschka - torej filologa!). Pri Haydnu je podobno.<sup>27</sup> Medtem je stopil na plan tudi Beethoven, vendar je trajalo, kot vemo, nekaj časa, preden so ga splošno postavljali na stran starejšima mojstroma. Pri tem se je tvorba takoimenovane trojice (Trias-Bildung, tj. Haydn, Mozart in Beethoven, ki jo je v določenem smislu imenovati v isti sapi) razločno manj prijela v Avstriji kot v Nemčiji in drugih deželah. Oznaka Beethovna kot klasika je predpostavljala določeno etabliranje pojma, ki se je izvršilo pred vsem v zvezi z razvojem koncertnega življenja v Nemčiji.<sup>28</sup> K temu se je pridružila še neka težnja za idealiziranjem in sicer prav tako šele po Beethovnovi smrti. Šele v 30tih letih 19. stoletja so začeli uporabljati krogi okrog *Leipziger Allgemeine Zeitung* pojem za celotno neposredno glasbeno preteklost, tj. tudi kot neke vrste pojem za epoho. Sicer tudi pri tem, tj. v glasbenem kontekstu ni mogoče prezreti določene nacionalno (-zgodovinske) smeri udarca proti Francozom (nekako v smislu gesla: "kar so Francozom klasični pesniki, so nam Nemcem glasbeniki", ki še ne razlikuje med Nemci in Avstrijci). Kar smo doslej povedali, je že deloma znano in s tem v veliki meri soglaša zadevna literatura. Da to presežemo, pa moramo pojmovno polje *klasičen* še nadalje diferencirati. Bistveno bolj zgodaj in skozi ves čas pogosteje kot izraz *klasična epoha* (ali klasično obdobje) pa tudi z dokaj enakim pomenom najdemo oznako *Dunajska šola* (Daniel Schubart pred letom 1794, Ernst Ludwig Gerber 1789, Raphael Georg Kiesewetter 1828, Hermann Kretzschmar 1886, Gudio Adler 1908, Alfred Schnerich 1909 ali Wilhelm Fischer 1915). V svoji *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik* (1834) govori Kiesewetter o *Dunajski šoli* kot o "Zlati dobi". To pa lahko jemljemo kot oceno v smislu "klasičen", ne da bi uporabili same besede. Da je utegnila biti pri tem prisotna specifično avstrijska

23 Rudolf Flotzinger, Der Sonderfall Wiener Klassik - Zur Beurteilung ihrer Rezeption in Slowenien, v: *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem. Mednarodni simpozij* (Ljubljana 1988) str. 13.

24 Finscher, Begriff der Klassik str. 11; Martin Zeck, Zum Begriff des Klassischen in der Musik, v: *Archiv für Musikwissenschaft* 39 (1982) str. 282 s.

25 Gerhard Schulz, *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration*. - Helmut de Boor - Richard Newald, Geschichte der deutschen Literatur 7/1 (München 1983) str. 68, 230.

26 Finscher, Begriff str. 16 ss.

27 Oznako najdemo prvič pri Giuseppu Carpaniju, *Le Haydine* (Milano 1812).

28 Erich Reimer, Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800-1835), v: *Archiv für Musikwissenschaft* 43 (1986) str. 241-260.

zadržanost nasproti omenjenemu izrazu, je mogoče podpreti tudi z ugotovitvijo, da najdemo med številnimi v znanstveni literaturi (Finscher, Zenck, Reimer in drugi) citiranimi avtorji le dva Avstrijca, ta pa ne prihajata z glasbene, ampak prav tako z literarne strani: pesnika Michael Denis (1777) in Johann Baptist v. Alxinger (pred letom 1797); vsa druga dokazila izhajajo od nemških avtorjev.

Od druge polovice 19. stoletja najdemo včasih tudi izraz *Dunajski mojstri* (npr. Kretzschmar 1886, Bernoulli 1909, Fischer 1915). To pa je najbrž vzrok temu, da srečamo tudi oznako *klasiki*, končno že tudi včasih - in nedvomno kot kontaminacijo - *Dunajski klasiki* (npr. Kretzschmar 1886, Karl Weinmann 1906). Če je bil sestavni del *Dunaj* v primeru *Dunajska šola* še naznačevanje krajevnega središča, so ga zdaj začeli očitno tudi razumeti kot indirektno oznako glasbe. In pri tem je utegnila imeti določeno vlogo paralela z *Weimarskimi klasiki* v literaturi. Takšno zvezo je že prvi ugotovil Wendt. Po razpadu rimsko-nemškega cesarstva leta 1804, vojnih konfliktih Avstrije tako s Francijo (Magenta, Solferino 1858) kot tudi s Prusijo (Kraljevi gradec 1866) in še zlasti po ustanovitvi nemške države leta 1871 pa je treba misliti tudi na zavestno ločevanje (nekoliko poenostavljeno, a danes bolj razumljivo rečeno: ne le med Nemci in Francozi, ampak tudi med Avstrijci in Nemci<sup>29</sup>), kar pomeni, da je vzporednica med *Weimarskimi* in *Dunajskimi klasiki* v teku časa dobila aspekt politične diferenciacije, in enako je citirano geslo prevzelo nemško-avstrijski aspekt.

Po Avstrijcu Guidu Adlerju je postal "klasični stil" končno osrednja kategorija zgodovine stila in tako je bil izraz *Dunajski klasiki* okrog leta 1900 končno veljavno vključen v strokovno terminologijo.<sup>30</sup> Adler je hotel, da se njegov stilni pojem razume kot estetski in historični pojem, on je očitno stalno govoril o (*Dunajskih*) *klasikih* le v smislu običajnih kratic. Kot pojem za epoko pa so on in njegovi učenci vselej uporabljali formulacijo *Dunajska klasična šola*. S tem on ni le preciziral staro oznako *Dunajska šola* kot *klasična*, ampak je vanjo vnesel tudi novo pojmovanje: tako namreč, da ni le mislil na tri *klasike*, temveč (v Schubartovem in Kiesewetterjevem smislu) na vse dunajske glasbenike skupaj od Fuxove smrti do Beethovna.<sup>31</sup>

Toda, celo če zveni pedantsko, moramo reči, da ni nikoli in nikjer bilo doslej najti izraza *klasika* (ali celo *Dunajska klasika*) v celotni literaturi o glasbi, napisani v nemškem jeziku. Samoumevnost, s katero danes uporabljamo to oznako in jo mešamo z drugimi sestavnimi deli besednega polja,<sup>32</sup> je brez sleherne podlage. Na prvi pogled se zdi ta izraz le redukcija Adlerjevega, ki naj bi ga občutili kot preveč nerodnega. Kdo ga je prinesel, bo najbrž težko ugotoviti. Nedvomno je tu imel najmočnejši vpliv (učinek) znani Bückenov zvezek *Rokoko und Klassik* (1927) zbirke *Handbuch der Musikwissenschaft* (torej spet iz dvajsetih let), v katerem seveda ni posvečeno terminologiji niti malo prostora. Leto pozneje najdemo prvo dokazilo pri Adlerju - "*Umetnost rokokoja kot vmesni člen baroka in klasike*" (*Rokokokunst als Zwischenglied von Barock und Klassik*). Adler ponovno sprejme spodbudo, ki se je očitno hitro utrdila,<sup>33</sup> vendar modificirano, da ne rečemo navidezno, kajti njegovo pojmovanje

29 To ločevanje je bilo kajpak nekoliko drugačne narave in manj kompaktno (sicer nacionalno zaznamovano, a so ga nosile določene politične stranke).

30 Tako ga najdemo npr. pri Hugu Leichtentrittju leta 1908 in v naslovih več disertacij.

31 Za preciziranje je bilo potrebno različenje med starejšo ali predklasično Dunajsko šolo in novoklasično šolo. Od teh se je splošno uveljavila le prva oznaka, čeprav ne v povsem enakem pomenu in po drugi svetovni vojni modificirana v oznako Prva Dunajska šola.

32 Npr. Finscher, Zenck (čigar izdaja 282 strani prihaja točno za sto let prezgodaj), Reimer, Leuchtmann, tudi Eggebrecht in Dahlhaus.

ostane s tem v veliki meri ohranjeno. Problem mora torej ležati globlje. Tu je opozoriti na njegovo znano polemiko z Nemcem Riemannom o "pravih" (Haydnovih) predhodnikih (Mannheimci ali Dunajčani). K temu so se pridružile še nadaljnje pretenzije glede izoblikovanja klasičnega stila z italijanske,<sup>34</sup> pozneje tudi češke (ampak ne francoske) strani. V dvajsetih letih so mislili, da bodo lahko te nacionalistične momente rešili v Nemčiji z novimi pojmi (h katerim spada poleg *rokokoja* - Rokoko, *viharništv*a - Sturm und Drang - in drugih ravno tudi *klasika* - *Klassik*). Besedo imam za relativno umetno tvorbo, namreč za zavestno ponemčenje iz francoščine. Pri tem bi lahko odigrala določeno vlogo paralela *romantika* (Romantik); na tipično tujko *Classique* doslej še nisem naletel. Vsekakor so omenjeni jezikovno-pojmovni kakor tudi vsebinski problemi celotnega besednega polja le različne strani iste médaille (tudi če so jo - da ostanemo pri podobi - večkrat prekovali). Šele ta po nemško povedana beseda *Klassik* pa je istočasno postala nosilec omejitve na določeno obdobje (od 1781 do 1803 ali 1812/17) in še nasproti temu pojmu za epoho so lahko postavili *romantično epoho*.<sup>35</sup> S tem povezane težave so znane in ni treba, da nas še bolj zanimajo. Od izraza *Dunajska klasika* pa naj bi se toliko lažje ločili, ker ni nikakor tako star in častitljiv kot se večinoma misli.

Kako je z razmerjem med izrazi *Weimarska* in *Dunajska klasika* oziroma *Weimarski* in *Dunajski klasiki*, bi morali z raziskavo natančneje pojasniti germanisti. (Dalo bi se kar misliti, da je kronologija deloma tudi obratna). Vendar moramo zasledovati razmerja v tem primeru globoko v samo strokovno terminologijo. S tem pa sem že pri

#### IV. Končnih sklepih

Izkušnje z obema skiciranima analizama primera, ki deloma presenečata, so pokazale na eni strani strokovno interne nujnosti, na drugi pa vsaj bolj pojasnile znane terminološke težave: pri tem se niti ne nahajamo določeno na ravni stroke (na kateri se morajo sporazumevati glasbeni zgodovinarji, etnomuzikologi in sistematiki), ampak še na ravni različnih jezikov (s težavami prevoda, npr. polifonija/večglasje). Končno igra vlogo tudi spet beseda "moda": Pfitzner jo je uporabljal z ozirom na interpretacijo in sicer nikakor pozitivno. (Na splošno razumemo pod tem nekaj, kar ni preveč racionalno motivirano, ampak nekaj, kar močno zaznamujeta posnemanje in nezadostna samostojnost.) Kot edini namig na to, da bi šlo pri dejstvu, da smo pri naših primerih večkrat pristali v dvajsetih letih, za več kot le naključja, poznam za zdaj le opombo pri Jensu Petru Larsenu: v poznih letih se je spominjal, "nove, *modi* ustrezne terminologije" iz časa "okrog leta 1920".<sup>36</sup> Vira za to se ne da odkriti. Morda je, izhajajoč iz svojega zanimanja, mislil na osebe okrog Bückenovega *Handbuch der Musikwissenschaft*.<sup>37</sup>

33 Prim. Hans Joachim Moser, ki da spoznati očitno zadržanost do pojma klasika, v: *Die Epochen der Musikgeschichte im Überblick* (Stuttgart-Berlin 1930) le kot naslov str. 119; prav tako v njegovi *Geschichte der deutschen Musik* zv. 2 (Stuttgart-Berlin 1930) str. 305.

34 Fausto Torrefranca, Le origini della sinfonia, v: *Rivista musicale italiana* 20 (1913), tu je na str. 334 beseda "staronemško"; Influenza di alcuni musicisti Italiani vissuti a Londra su W.A. Mozart, v: *Kongress-Bericht Basel 1924* (Leipzig 1925) str. 332-362.

35 "Določeno nasprotje" klasične in romantične "šole" (!) je že vzdrževal Adler leta 1911 (*Der Stil in der Musik* I. Leipzig,, str. 228).

36 Jens Peter Larsen, Zur Problematik des Wiener klassischen Stils, v: *Sbornik Praci Filosoficke Fakulty Brnenske Univerzity* 19-20 (Brno 1984) str. 99.

Naj bo temu že kakorkoli: kot smo videli, so se pokazale že poprej razlike med dunajsko muzikologijo okrog Adlerja in medtem naraščajočo nemško ne nazadnje v terminoloških vprašanjih. To bi se dalo zlahka še razširiti: le pomislimo npr. tudi na Adlerjevo opredelitev "stila" (1911), nadalje na "Jeune école Viennoise" (iz česar je pozneje nastala "Druga Dunajska šola") Egon Wellesza (1912),<sup>38</sup> na razlikovanje "pesemski tip in tip razpredanja" (Lied- und Fortspinnungstypus, 1915)<sup>39</sup> ali na poznejši<sup>40</sup> spis Ericha Schenka "*Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock*" (1935).<sup>41</sup> Vprašanje, ali je dejansko obstajal v dvajsetih in tridesetih letih sistematičen poskus izgradnje nemške muzikološke terminologije<sup>42</sup> in kje bi bilo iskati prioriteto, se mi ne zdi tako važno; pač pa je pomembno, da je že bila naša disciplina terminološko aktivna in to pred Gurlittom. Ali lahko ta zgodnja prizadevanja pravično ocenimo kot le "modna", pa je vendar dvomiti. Lahko so jih kot taka občutili Pfitzner, Larsen in drugi. Prav to spominja na podobne izkušnje iz mlajšega časa: takoimenovani letnik 1968 je kreiral pogosto dejansko tudi zelo moden diskusijski žargon, h kateremu je spadal standardni stavek, da "je najprej treba pojme razčistiti" (česar pa večkrat niso presegli). Od tod je spet očitno deloval vpliv na znanosti. V mnogih razpravljanih te vrste ni mogoče jasno ločevati izhodišča in motivacije. Vsekakor bi bilo ne le žalostno, ampak nevarno, če bi pri tem prevladovala moda in se je ne bi mogli odvaditi. Razjasnjevanje naših strokovnih pojmov ne sme biti vprašanje mode ali trika, kajti od njega je odvisen dobršen del učinkovitosti, serioznosti in načelnega priznanja, ne le prestiža, ki ga uživamo s strani drugih disciplin. Do tega pa nam vendar mora biti nedvomno še bolje bi bilo, ko bi to nujnost izpeljali iz znanstveno teoretičnih razmišljanj. Vse drugo, tudi vprašanja prioritete ali vloga tolerance, bi iz tega, če stvar res resno jemljemo, potem samo po sebi izhajalo.

## SUMMARY

*Today it belongs among the self-evident fundamentals of a particular science that special significance is attributed to its technical terminology. This can with full justice be claimed for musicology, at least since the initiatives of W. Gurlitt around the year 1950 which were to give birth to the Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. In 1968, in the course of a wider movement involving this question, the issue was for the time being clearly in danger that it might be done away with as merely a vogue or a discussion trick, all the more so since this did not seem to be happening for the first time. Therefore the author wholly traditionally proceeds from the title and still before*

37 Ernst Bücken je leta 1924 tudi definiral "galantni stil": Der galante Stil. Eine Skizze seiner Entwicklung, v: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 6 (1923/24) str. 418-430, 1928/29 pa sta on in Hans Mersmann nekako uradno uvedla v glasbeno zgodovino izraz "Glasba moderne"; Mersmann, *Die moderne Musik seit der Romantik*. Handbuch der Musikwissenschaft (Potsdam 1928); Bücken, *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne*. Handbuch der Musikwissenschaft (Potsdam 1929).

38 Egon Wellesz, Schönberg et la jeune école viennoise, v: *SIM* 8 (1912) str. 21-38.

39 Wilhelm Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte der Wiener klassischen Stils, v: *STMW* 3 (1915) str. 29.

40 Medtem se je leta 1920 habilitiral v Innsbrucku Rudolf Ficker in postal 1923 izredni profesor, Ficker je šel 1931 v München in še dolgo je veljalo, da se nagiblje tamošnja muzikologija bolj k avstrijski kot pa nemški.

41 Erich Schenk, Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock, v: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 17 (35) str. 377-392.

42 Kar menda Larsen nakazuje in Eggebrecht na citiranem mestu demantira.

*that reaches back. Accordingly, he first speaks about musicology and terminology, then some concrete examples are dealt with, and finally he adds notes towards the problem of evaluation, not unrelated to the word vogue. Here it is emphasized that the elucidation of our technical concepts must not be a question of vogue or trick, for this elucidation to a large extent determines the efficiency, seriousness and fundamental recognition and not only the prestige enjoyed on the part of other disciplines.*





## IMENSKO KAZALO

## INDEX

Adler, Guido	97, 98, 103, 104, 106
Alxinger, Johann Baptist von	104
Ambros, August Wilhelm	98
Bach, Johann Sebastian	49, 54, 55, 98
Battesti, Teresa	88
Bauernfeld, Eduard von	61, 62
Beeman, W.O.	88
Beer, Andreas	67
Beethoven, Ludwig van	58, 60, 62, 103, 104
Benedickt, Karl	67, 68, 72, 75
Berg, Alban	57
Bernoulli, Eduard	104
Bobnica, Marinka	92, 93, 95
Bösendorfer, Ignaz	66, 70, 73, 79
Borumand, Nur Ali	87
Brad, A.Ch.	31, 35
Brahms, Johannes	59, 60
Breidenstein, Carl	97
Brodar, Mitja	34, 42
Brodar, Srečko	42
Brodmann, Josef	73
Brodmann, Ludwig	73
Bücken, Ernst	104, 105
Burney, Charles	98
Caf, Oroslav	92, 93, 95
Campbell, Joseph	25, 26, 27, 30, 31, 43
Chrysander, Friedrich	98
Collaer, Paul	35, 43
Crashaw, Richard	50, 51
Culiberg, Metka	44
Darviš, Qolām Hoseyn	85
Denis, Michael	104
Dilthey, Wilhelm	101
Dirjec, Janez	44
Dolenc, Janez	43
Dolmetsch, Arnold	101
Donne, John	50
Dowland, John	50
During, Jean	88

Eggebrecht, Hans	99
Heinrich	
Ehrenreich, Johann	66
Eichendorff, Joseph von	59
Einstein, Alfred	100
Eliade, Mircea	43
Eschenbach, Wolfram von	52
Farhat, Hormoz	88
Felsner, Josef	66, 69
Ferk, Franz	65, 66, 69, 71, 72
Finscher, Ludwig	104
Fischer, Wilhelm	103, 104
Forkel, Nikolaus	97, 98
Fortschacher, Erazem	94
Fritz, Josef	66
Fux, Johann Joseph	104
Galin, Krešimir	43
Gavela, Branko	24, 43
Georgiades, Thrasybulos	60
Gerber, Ernst Ludwig	103
Gibbons, Orlando	50
Gluck, Christoph Willibald	61, 63
Goethe, Johann Wolfgang	59, 60, 103
von	
Goldman, Jonathan	36, 43
Grafenauer, Ivan	92, 93, 95
Günther, Robert	88
Guiraut de Bornelh	51
Gurlitt, Willibald	97, 106
Haas, Robert	101, 102
Haglinger, Jacob	67
Hahn, Joachim	43
Hammig, Friedrich	67
Hanslick, Eduard	97, 98
Haskell, Peter T.	5
Hausegger, Friedrich von	98
Haydn, Joseph	58, 60, 62, 103, 105
Hegel, Georg W.F.	98
Henrici, Christian Friedrich	54
Herder, Johann Gottfried	59
von	
Höfer, Johann Georg	67
Hönig, Joseph	67
Hoffmann, Ernst T.A.	98
Hofmann, Ferdinand	66, 67, 68, 72, 74

Horusitzky, Z.	43
Jordan, K.H.C.	7
Kanič, Drago	70
Kant, Immanuel	98
Katholnig, Caspar	66, 68, 69, 72, 76
Kavur, Boris	44
Kiesewetter, Raphael	98, 103, 104
Georg	
Kosi, Ema	70
Kovačič, Bine	74-80
Krämer, Johann	66, 69, 73, 77
Kramar, Franc	93, 94
Kretzschmar, Hermann	101, 103, 104
Kroyer, Theodor	101, 102
Kurth, Ernst	97
Larsen, Jens Peter	105, 106
Latcham, Michael	67
Leichtentritt, Hugo	101, 102
Leston, Dennis	5
Lotz, Theodor	67
Ložar, Rajko	38, 39, 43
Maksimiljan I, rim.-nem. cesar	92
Malez, Mirko	30, 43
Martini, Giovanni Battista	98
Ma'rufi, Musā	87
Massoudieh, Mohamad	88
Taghi	
Mayrhofer, Johann	61
Mendelssohn, Felix	60
Mersmann, Hans	101
Modic, Ivan	67
Moore, Thomas E.	7
Moreno, Joseph	36, 43
Mozart, Wolfgang	58, 60, 61, 62, 103
Amadeus	
Münzel, Susanne	43
Nettl, Bruno	88
Nicolai, Philipp	52, 53, 55
Omerzel-Terlep, Mira	43, 44
Osredkar, Rado	44
Ovsec, Damjan	32, 33, 44

Pavlovec, Rajko	30, 44
Pfitzner, Hans	100, 106
Picander	
gl. Henrici, Christian	
Friedrich	
Pirc, Neža	93
Pi(x)ctel, Anton	68
Ravnikar-Požencan,	93, 94, 95
Matevž	
Regen, Ivan	11
Reichardt, Johann	58
Friedrich	
Reimer, Erich	104
Riemann, Hugo	99, 100, 105
Rochlitz, Johann Friedrich	60
Rupel, Mirko	44
Sachs, Curt	34, 35, 44
Sachs, Hans	53
Salieri, Antonio	61
Schenk, Erich	106
Schering, Arnold	101
Schiller, Friedrich von	103
Schnerich, Alfred	103
Schober, Franz von	61
Schönberg, Arnold	57, 59
Schrott, Joseph	67
Schubart, Daniel	103, 104
Schubert, Franz	57-63
Schumann, Robert	59, 60, 98
Schweighofer, Johann	66, 70, 73, 78
Michael	
Sedej, Ivan	44
Shakespeare, William	49, 50
Silcher, Friedrich	57
Sonnleithner, Joseph	98
Spaun, Josef van	61
Spitta, Philipp	98
Stein, Andreas	73
Stein, Nanette	
glej Stericher,	
Nanette	
Stowasser, Adolf	67
Streicher, Johann Baptist	66, 71, 80
Streicher, Nanette	71, 73
Škerlj, Božo	44

Tauber, Kaspar	67
Tieck, Ludwig	98, 103
Tomášek, Václav Jan	60, 63
Turk, Ivan	44
Valvasor, Janez Vajkard	92
Vetter, Walther	61
Vitovec, Jan	94
Vodušek, Valens	93
Voříška, Jan Václav	60, 63
Wagner, Richard	53, 54
Weinmann, Karl	104
Wellesz, Egon	106
Wendt, Johann	104
Wilkens, Eckart	88
Wolf, Johannes	53, 101, 102
Zelter, Carl Friedrich	59
Zenck, Hermann	104
Zöllner, Carl Friedrich	57
Zonis, E.	88
Zumsteeg, Johann Rudolf	58



Po mnenju Ministrstva za kulturo, št. 415-100/92 mb z dne 17.12.1992, šteje Zbornik med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

Muzikološki zbornik  
XXXIII - Izdal Oddelek za  
muzikologijo Filozofske  
fakultete v Ljubljani  
Tisk Tiskarna Littera picta,  
Rožna dolina, C. IV/34  
Ljubljana  
Ljubljana 1997