

Igor CVETKO

LJUDSKA GLASBA IN SLOVENSKA IDENTITETA

“Je nekaj tisoč jezikov, a je tudi **eden**, ki je **materni jezik**.

Preseneti ugotovitev, da se jezikoslovec ob razmišljanju o “naravnem” jeziku ne more izogniti terminu **materni jezik**, ki ga etnomuzikologija, ki se ukvarja s podobnimi problemi, pravzaprav ne pozna. Neupravičeno! Zato bom v nadaljevanju v nekaterih začetnih predpostavkah sledil izvajanjem lingvista-filozofa.¹ Mislim, da so ugotovitve in glavne postavke take komparacije uporabne splošno, in da se prilagajajo etnomuzikologiji na način, ki v tej stroki ni v navadi.

Če je lingvistika veda o “možnih” izjavah v nekem jeziku (za to ji seveda ni treba naštevati vseh izjav, ki so možne, pač pa formulirati pogoje možnosti izjavljanja v nekem jezikovnem sistemu), potem lingvistika tudi negativno določa tisto, kar v tistem jeziku *ni* možno, je neprevedljivo s katerikoli drugim jezikom. Tisto torej, kar je v nekem jeziku specifično. To nemožno, kar ni prevedljivo, ni jezik, je t.i. **jejezik**. Prav ta omogoča tiste posebnosti slehernega jezika (**tega-jezika**), ki omogočajo, da je neki konkretni, *ta* jezik tak in ne drugačen, in da se loči in razlikuje od vseh drugih jezikov.

Materni jezik je pečat jejezika, zaključí lingvistika.

Ugotovitve zdaj potegnimo v obrazec, ki nam ga ponudi lingvistika:

jejezik stori, da jezik je,
in da jezik je jezik,

s čimer bi se dalo poenostavljeno povedati tisto, kar bi moralo veljati tudi za glasbeni jezik:

Če je etnomuzikologija veda o možnostih v določenem (ljudskem) glasbenem sistemu, v neki muziki torej, potem omogoča tisto zares specifično v njenem izrazu pravzaprav nekakšna jeglasba, ki stori, da neka konkretna ljudska glasba, ta-glasba, taka in ne drugačna, je, in da se loči od vseh drugih ljudskih glasb. Da ljudska glasba sploh je ljudska glasba.

Poglejmo si zdaj, kaj je tisto v neki ljudski glasbi, kar je neprevedljivo v drugo glasbeno govorico, je specifično in neprimerljivo s katerikoli drugim (ljudskim) glasbenim sistemom. Konkretno: kaj dela slovensko ljudsko glasbo takšno, kot je, zakaj je slovenska ljudska glasba slovenska in ne katerakoli druga.

Večglasja v obliki, kakor ga pojejo (godejo) pri nas, drugje ni. Po pravilu se po vsej Sloveniji poje takole: nekdo (tisti, ki poje “naprej”) pesem začne, ostali se mu pridružijo, navadno na prvi poudarjeni dobi. Glasovi, ki se pridajajo sproti, se ves čas gradijo in urejajo po potrebi, to je zvočnem občutku pevcev, da se čim lepše zapolni zvočno polje, vertikala, ki mora zazveneti polno. V barvi in strukturi, tako

¹ Prim.: R. Močnik, Beseda...besedo, ŠKUC, Ljubljana, 1985, II. poglavje, pass.

kot pevci in godci čutijo, da morajo peti ali gosti. Pri tem odpade pomemben delež na **improvizacijo**: pevci stalnih "glasov" nimajo, ves čas jih vodi potreba - tista zvočna predstava o muziki, ki jo izvajajo "po pravilih", ki jih imajo vgrajene v sebi, prirojene torej. Ko večglasje zazveni po domače, tako kot pevci (godci) to znajo, jih njihova muzika napolni z zadovoljstvom in poteši. Samo tako se ljudje lahko izrazijo, samo taka in tako izvedena muzika je za njih resnično lepa in jo imajo za svojo.

Večglasje in njegovo **vertikalno razmišljanje**² (pregovorno: "Če se srečata dva Slovenca, se takoj štiri-glasno poje) je ena glavnih značilnosti slovenske ljudske glasbe. Kot velja to pravilo za našo vokalno glasbo, velja isto za našo instrumentalno tradicijo. Sicer običajna ansambelska zasedba vključuje po pravilu vsaj tri godce: tistega, ki gode vižo, torej gode "naprej", tistega, ki tega spremlja in tistega, ki dodaja bas, pa čeprav je ta tretji nekdo, ki igra bumbajs, drgne lončeni bas ali tolče na boben. Pri tem ni izvzeto niti **citiranje** v Reziji, sicer naš "klasični" duo: citiravec (violonist, ki ga z burdunom spremlja bunkulavec na 3-strunski bas) med igranjem namreč z ного udarja ob tla! Ansambel citira-bunkula-"boben" je torej pravzaprav trio, ne duo. Novodobna harmonika (poleg trstenk edini solistični inštrument pri nas) je pri tem izjema, saj sama "nosi" vse tri potrebne parte.

Tudi pri t.i. avtohtoni in najbolj slovenski (in etnično zares naši) instrumentalni posebnosti, pri **pritrkavanju**, gre pravzaprav za isto stvar. Pritrkavanje je prava ansambelska igra. Je ritmično večglasno zvonjenje na cerkvene zvonove, pri čemer se glasovi zvonov v določenem zaporedju zlivajo v melodijo. Vendar pa gre pri pritrkavanju, če ga primerjamo z vokalnim večglasjem, za bistveno pomensko razliko: če se pri petju vertikala tvori na vsakem zapetem zlogu v določenem akordičnem sklopu, se pri pritrkavanju (po pravilu) ne smeta oglasiti dva zvona hkrati. Zazveneti (in zveneti) mora **celotno zvočno polje v sosledju posameznih zvenov**, kar pritrkovalci dosežejo z zbranim sodelovanjem in medsebojnim muziciranjem ter prilagajanjem v skupini.

Takorekoč edini solistični inštrument v naši tradiciji so **trstenke** (panova piščal). Ali gre v tem primeru za izjemo, ki bi potrjevala pravilo, ali se vertikalno mišljenje tudi pri trstenkah izkaže za tvorno pravilo v slovenski tradiciji? Samo slovenske trstenke se med vsemi tipi panovih piščali po svetu odlikujejo po tem, da so grajene v obliki črke V. Taka oblika omogoča ob pravilnem izbiranju in piskanju tudi v po dve cevki hkrati (levo in desno od najdaljše, najnižje uglašene), tudi **dvoglasno** igranje! Izmenjujeta so torej enoglasje in dvoglasno igranje, zadnje na mestih, kjer melodični tok in struktura oblike to zahtevata. Notranja potreba slovenskega človeka po izgradnji vertikale v zvočnem polju je očitno narekovala celo posebno konstrukcijo in oblikovanje glasbila. Če se trstenkam v ansambelski igri pridruži še *žvegl*a (to kombinacijo poznamo predvsem iz Haloz in severovzhodne Slovenije), imamo spet opravka s "tipično" instrumentalno zasedbo.

Zdi se, da gre pri vseh naštetih pojavih za nekakšen nezavedni **odpor do**

² O vertikalnem razmišljanju pri Slovencih je pisal tudi A. Trstenjak. Prim.: A. Trstenjak, Vplivi kulturno zgodovinskih razmer na oblikovanje značaja Slovencev. Traditiones 19, SAZU, Ljubljana 1990, 137 in naprej.

praznega neizpolnjenega **prostora**³, kar se očitno zrcali v dosledni vertikalni izgradnji zvočnega polja.

Enoglasnost je za slovenskega človeka očitna praznina in monotonija, ki se ji v svoji (umetniški) izpovedi najraje izogne. Monotona in zato nesprejemljiva pa se mu, kot kaže, zdi tudi **prevelika urejenost**, v muziki predvsem prevelika urejenost *ritma* in *urejenost strukture*.

Če poskušamo najprej opredeliti **ritem**, bi lahko rekli, da je ritem pravzaprav tisto živo gibanje, brez katerega bi bilo sosledje zvokov samo brezoblična zvočna gmota. Je torej potrebna urejenost, zaradi katere zvoki postanejo glasba.

Poglejmo si, kako je največkrat ritmizirana slovenska ljudska glasba. 2- in 3-delnosti je (tako kot drugod po srednji in zahodni Evropi) pri nas največ. Izstopajo pa oblike, ki naše izročilo izraziteje določajo in mu dajejo značilno **ritmično barvo**. To so:

- sorazmerno pogostnost *5-delnosti* v okviru enega takta in
- veliko število t.i. *sestavljenih ritmov* (predvsem $2+3/4$ in $3+2/4$, ki nastanejo z menjavanjem dva in tri- dobnih taktov).

Ob obeh zgoraj opisanih pojavih, ki naj bi po mnenju naše etnomuzikologije⁴ spadali k (naj) starejši plasti našega izročila, pa slovenska tradicija pozna še vrsto primerov, npr.:

- menjave takta* samo na enem mestu (ali nekaj mestih), toda vedno na določenem mestu v pesmih, ali
- pojavljanje zvočne vrstice kot *tritaktne melodične fraze* v tridelnem verzem obrazcu (tridelnem obrazcu).

Očitno je, da gre pri vseh prej naštetih primerih za isti pojav: za očitno **razbijanje ritmične monotonije**, predvsem enakomernega (giusto) 2-delnega ritma (tipa "germanskega" korakajočega ritma) pa tudi 4- in 6-delnih giusto ritmov ("romanskega" tipa).

Doslej smo v povezavi s slovensko glasbo govorili predvsem o pojavih v ritmični horizontali, zanimiva za naša razmišljanja pa so tudi dogajanja v **ritmični vertikali**. Poglejmo si primer na dveh zgledih:

- primer **poliritmije** v Reziji, kjer se npr. pri že omenjenem citiranju hkrati oglašata melodiji z različnimi ritmičnimi figurami: nad ostinatno 2-delno spremljavo bunkule (ki jo določa tudi vsakokratni poudarek ob potezi loka navzdol) citiravec največkrat citira v izmenjajočem $2+3/4$ taktu, ter

- primer **heteroritmije** s koroškega, kjer pri obrednem ziljskem "prvem reju" pride do značilnega razkoraka med ritmom plesa in ritmom instrumentalne spremljave: plesalci plešejo v stalnem $3/4$ plesnem taktu, melodija pa se vije v menjajočem $3+2/4$ taktu.



³ "Horror vacui", strah pred praznino, praznim prostorom, so svoje dni celo fiziki pojmovali tudi kot naravni zakon. Njegova posledica naj bi bila med drugim npr. dvigovanje vode v brezračni cevki. Znano je, da so stare kulture, med drugimi tudi Kelti, ta strah premagovali z izpo(po)lnjevanjem praznih ploskev z mnogimi detajli in likovno obdelavo celotne površine.

⁴ Po mnenju pokojnega etnomuzikologa dr. Valensa Voduška gre pri tem celo za arhaični pred-slovenski (sam ga imenuje keltski) substrat.

Ker je šlo doslej pri vseh obravnavanih primerih bolj za zunanje ter oblikovno in strukturalno določljive pojave v zvočnem polju, si zdaj pogledimo še dogajanja, ki jih lahko pripišemo mehanizmu, ki uravnava **notranjost** določenega zvočnega tkiva, in ki opredeljujejo etnomuzikologijo kot spoznavni predmet. Podrobnejše raziskave ljudskega izročila namreč kažejo, da prihaja znotraj vsakega metrično-ritmičnega sicer urejenega ljudskega glasbenega izražanja do zanimivih *muzikalnih rešitev*. Tu bi omenili najprej npr. *quasi guisto* (neenakomerno) ali celo rubato (agogično svobodo muziciranja, in ne manjvanje takta!) petje cele skupine, torej zglede ansambelsko sodelovanje, ansambelsko igro. Primer takega načina petja pri nas so npr. nekatere fantovske pesmi, katerih paralele so npr. tudi mnoge gaelske pesmi na Irskem. Pevci v skupini so osredotočeni predvsem na glasovno ubranost in vodenje glasov, mnogo bolj kot na oblikovanje tona samega ali na okraševanje le-tega (kar je primer in posledica enoglasnega petja drugod). Poudaril bi rad, da je smotno iskati tipiko našega fantovskega petja ravno v tem pojavu: pravo fantovsko petje namreč ne pozna agogičnih in dinamičnih sprememb: na Slovenskem se vedno poje enakomerno, v širokih lokih, počasi in na ves glas, saj pevci besedilo pojejo, ga ne interpretirajo.

Poglejmo si sedaj najpomembnejšo posebnost naše ljudske glasbe, t.i. **zvočno barvanje**. Delno lahko k temu pojavu prištejemo že obravnavane melodične, ritmične, metrične in strukturalne posebnosti, kar nas utrjuje v prepričanju o globlji notranji povezanosti posameznih zvočnih parametrov, po izvoru lahko zelo različnih. Potreba po zvočnem barvanju v naši tradiciji pa je tako splošna in temeljna, da velja pojem zvočnega barvanja natančno opredeliti.

Za razliko od barve zvoka (timbre), ki ga glasbena teorija pojmuje kot (fizikalno) kvaliteto zvoka, bi lahko označil zvočno barvanje kot *oblikovanje zvoka in zvočnega polja ter izkoriščanje njegovih lastnosti in posebnosti za doseganje določenih zvočnih efektov*. Z zvočnim barvanjem torej ljudski pevci nezavedno in spontano dajejo svojemu izvajanju tisto potrebno specifično in značaj, s katerim je nek glasbeni pojav določljiv in prepoznaven ter s tem enkrat v nekem izročilu.

Ustavimo se za trenutek pri že omenjenem, za Slovence tako značilnem večglasnem petju: vertikala, ki določa, oblikuje in izpolni zvočno polje, se tako kot drugod, tudi pri nas "postavi" v t.i. *naravni intonaciji*, netemperirano in v nestalni uglasitvi, kar pomeni, da se uglasitev med petjem spreminja zaradi številnih notranjih in zunanjih dejavnikov (npr. potekom melodične linije: navzgor, navzdol, skokov..., zaporedjem vokalov in konsonantov, celo barve zvoka, s katero neka skupina poje: odprt-zaprt glas, grleno petje..., jakostjo izvajanja ipd.). Povedano kar najenostavneje: pevci navidez *razglasijo svoje petje*, da dobijo željen zvok, tisto najbolj zanimivo barvo zvoka, ki je za njih značilna in v kateri na določenem področju pojejo. To je za pevce naravno in najlepše petje, zveni jim domače in je za njih tista prava barva njihovega večglasja. Zanimivo je, da lahko zelo različno pojejo (intonirajo) celo v krajih, ki so si geografsko sorazmerno blizu ("Vsaka vas ima svoj glas").

Vprašanje, ki se na tem mestu zastavi samo po sebi, je: ali bi se dalo s primerno analizo in s primerno statistično natančnostjo izdelati "zemljevid" z izrisanimi področji, kjer se pojavljajo muzikalne rešitve, ki bi jih lahko imeli za enake, ali ki vsaj temeljijo na podobnem (istovrstnem) občutenju posameznih muzikalnih izpeljav, torej zemljevid enakega in/ali različnega petja (godenja) pri nas? Nedvomno! In

zagotovo bi bilo zanimivo pogledati, kako bi se tak zemljevid ujema s pokrajinskim ali celo politično-geografskim atlasom Slovenije.

Da pevci zares iščejo najboljšo barvo (pri tem ponovno opozarjam na delež improvizacije), nam kaže tudi t.i. **stopničasto petje**, še danes priljubljen način petja v nekaterih krajih na Slovenskem (na vzhodu na Bizeljskem, na zahodu pa na Tolminskem). Značilnost takega načina petja je intoniranje posameznih kitic pesmi na različnih višinah, s čimer pevci ustvarjajo v posameznih kiticah različna zvočna vzdušja, saj jih pojejo v različnih "barvah", z različnimi karakterji, s čimer povečujejo notranjo napetost strukture in gradijo dramaturgijo zvočnega tkiva.

Do zanimivih izpeljav nas pripeljejo tudi razmišljanja ob pojavu neposrednega "barvanja" pri ostrem t.i. *"grlenem petju"*, ki s svojo značilno barvo zvoka določa stil petja in predstavo o lepem in domačem na nekaterih področjih pri nas (na vzhodu v Halozah in na skrajnem zahodu v Reziji npr.). V tem kontekstu si pogledajmo še inštrumentalni vzporednici v obeh omenjenih pokrajinah:

Trstenke se v Halozah, kjer so takorekoč doma, oglašajo s sorazmerno ostrim in rezkim tonom, ki se po barvi tudi precej razlikuje od polnejšega tona npr. *žvegle*, ki je, kot kažejo raziskave, uvožena s Koroške. Še bolj zanimiva je zvočnost *citire* v sestavi z *bunkulo* v Reziji. S tem, ko citiravec svojo violino "preglasi", zviša njeno uglasitev za približno malo terco, sicer zvočno polna in značilna violina dobi ostrejši, skoraj rezek kovinski zven, ki tipično obarva to inštrumentalno zasedbo. Po hipotezi Julijana Strajnarja⁵ naj bi burdunska zasedba citira/bunkula ob zatonu ovčjereje v Reziji nadomestila prvotno starejše domače glasbilo tam: dude. Citira (kot melodična piščal) in bunkula (kot burdunska piščal) zvenita skoraj kot dude. Kaže, da je "genetski" zvočni spomin Rezijanov v citiri/bunkuli našel odgo-varjajočo rešitev in ostal zvest zvoku dud ter domač rezijanskemu človeku.

Rezek zvok inštrumentalne sestava pa ni tuj tudi *bovškemu* ali pa *istrskemu triu*, nadaljnima stalnima inštrumentalnima zasedbama v Sloveniji. Zdaj se poprej ugotovljeno naključje izkaže že za pravilo: značilnemu brenčanju dvo- (ali tri-) strunskega basa na bovškem in v Istri, se v brenčanju največkrat pridružujeta tudi škant (violina) in klarinet. **Brenčanje** se nam začne kazati kot enakovredna (ali celo bistvena!) sestavina muzike na določenih področjih pri nas. Če se "krava" (kontrabas) v *prekmurski bandi* (spet stalna godčevska skupina!) ne oglašča dovolj brenčavo, ji godec do take barve pomaga kar s kozarcem, s katerim prebira po ubiralki namesto s prsti.

Ob takem razmišljanju nam postanejo bolj domače tudi tipične staroveške slovenske inštrumentalne zasedbe, predvsem spremljajočih glasbil (zvočil): *bobna*, *bumbajsa*, *lončenega basa* in ne nazadnje celo rezkega in zvočno ostrega *opreklja*. Temu, pri nas žal že skoraj pozabljenemu strunskemu glasbilu je, kot kaže, pripomogla do izumrtja med drugim tudi njegova značilna ostra, kovinska barva zvoka (leseni tolkači so bili nemalokrat celo oviti z žico) in nestalna uglasitev, ki ni več ustrezala ušesom povprečnega poslušalca.⁶ Saj vemo: dokler je nek (muzikalni) pojav lokalno določljiv, prisoten in v funkciji, ima tudi možnost za preživetje, sicer

⁵ J. Strajnar, Citira, Pizzicato, Videm.Trst 1988, pass.

⁶ Prim.: M. Omrzel-Terlep, Oprekelj na slovenskem etničnem ozemlju. Traditiones 19, SAZU, Ljubljana 1990, 200: "... tist je blo en mau za smejat."

po pravilu ugasne. In če je oprekelj, še v 19. stoletju, kje še zadovoljil domača ušesa (npr. v goratem predelu zahodne Slovenije, kjer se je tudi ohranil najdlje), je bil marsikje drugje obsojen na propad, saj ni bil del krajevno tipičnih sestavov. Po mnenju K. M.⁷ je nekdanj alpskim deželam sploh ustrežal hreščoč, prodoren in glasen zven lesenih kladivc po strunah (npr. prav zvok opreklja), v nasprotju z nežnim, trzajočim zvokom psalterija v deželah južne Evrope, oziroma žametnim in mehkim zvenom s krznom (ali klobučevino) preoblečenih tolkalc na panonskih ravninah vzhodne Evrope.

Kaj si nista brenčanje in rezek zvok nekako blizu z že omenjenim strahom pred preveliko zvočno urejenostjo in (zvočno) monotonijo? Tudi zvočnim praznim prostorom? Zadnji opreklar na Slovenskem, Leopold Pivk, je rad omenjal, da njegov sin ne zna več *prav* igrati na to glasbilo. Po njegovem bi moral "vse strune pobirat"; vsaj ena paličica bi namreč morala ves čas tolči po strunah in polniti zvok.⁸

Ob vsem povedanem nam še enkrat pride pred oči tehnika pritrkavanja: tako pri stoječih, kot pri letečih vižah (tu navadno veliki zvon zanihavajo z vrvjo), pritrkovalci na zvonove udarjajo s kembljem, včasih pa si pomagajo še z lesenimi kiji. Izvajalski obrazci zahtevajo, da imajo ali:

- vsi zvonovi enakovredno vlogo, ali pa da
- en zvon drobi (gosti), dopolnjuje, krasí osnovni obrazec, ostali pa izvajajo glavni obrazec.

S tem ko pritrkovalci gostijo in polnijo zvočno polje, njegovo vertikalno ritmično in melodično strukturo, ga značilno (ritmično in melodično) barvajo ter povečujejo pestrost viže.

Za konec še enkrat povrnimo k izhodiščnim razmišljanjem in se vprašajmo (kot se je svojčas za lingvistiko spraševal de Saussure): Kaj lahko etnomuzikolog išče pri "domorodcu", pevcu, godcu? Raziskovalec hoče in more pri njem ujeti le **spontanost** glasbenega izraza, njegovo nezavedno vednost o glasbi. Pri tem se sreča z jeglasbo. Pa je ta sploh razumljiva brez znanja in upoštevanja pravil (njenege) jejezika? Očitno gre tudi pri njej za vprašanja prevoda in nepredvedljivosti te-glasbe. S tem pa se pred etnomuzikologijo postavljajo nova pomembna vprašanja.

⁷ Ibid., 204.

⁸ Ibid., 204. Oprekelj; Hackbrett=ein Brett zum hecken (deska za sekljanje).