

## O moči glasbe

V obdobju, v katerem je televizija definitivno postala temeljni "javni" medij in v veliki meri determinira človeško življenje tako na duhovni ravni kot na ravni vsakdanjega življenja, in ko je prevzela tudi velik del prezentacije glasbenih dejavnosti (kar velja v prvi vrsti za znamenito MTV, ki povsem "obvladuje" predvsem mladino), se je treba vprašati, kako ta medijska dominacija vida nad vsemi drugimi čuti (v smislu Aristotelovih uvodnih stavkov v *Metafiziki*, da namreč ljudje častijo svoje čute, še posebej pa čut vida) vpliva na stanje v glasbeni kulturi nasploh, na mesto glasbe v kulturi in s tem seveda na to, kako redefinira prostor "ljudske" glasbe v sedanjem trenutku.

Strinjati se je treba z mnenjem etnomuzikologa Lista, ki trdi, da je univerzalna lastnost glasbe prav njena neuniverzalnost<sup>1</sup> - zunaj trivialnega dejstva, da je glasba (bila) zmeraj in povsod del človekovega življenja, vendar ne po kakem enotnem vzorcu, ampak prav v "kaotični" pluralnosti zunaj univerzalnih vzorcev.

Glasbe - to je treba posebej poudariti - ni mogoče razlagati samo z znotrajglasbenimi kategorijami (v skladu z Gödlovim teoremom o dokazljivosti konsistentnosti sistemov/struktur), njeno obravnavanje nujno zahteva multidisciplinaren pristop. Takrat, ko se sprašujemo o zvočnosti nasploh, nas pravzaprav ne zanima "vseбина" ali "notranji smisel" konkretnega glasbenega pojava, ampak zvočnost kot eden od izrazov

<sup>1</sup> Po: Igor Cvetko, **O zvočni in glasbeni identiteti**, str. 60.

<sup>2</sup> Valens Vodušek, *O evropski etnomuzikologiji*, str. 47.

človekove kulture (zvočnost, ne pa nekakšna "glasba na sebi"), obenem pa nas ta pogled ne sme pahčiti v trivialno "razlago" glasbe na podlagi obredja, produkcijskih odnosov ali psihologije. Ti parcialni pristopi prispevajo posamezne kamenčke v mozaik razumevanja pojava glasbe preko pojavnih oblik njenega delovanja v kulturi.

Glasbo je mogoče doživljati, poslušati ali "gledati". Med temi tremi koordinatami je mogoče najti tudi vsako zvočno dejavnost, katere korenine segajo v določena zgodovinska stanja vsake posamične kulture na tem planetu, danes pa lahko najdemo zvočne sledove starih (etničnih) glasbenih form nekje med "zvočno" konzervacijo muzejske narave in med živo produkcijo, namenjeno množicam.

Ker je glasba kulturna dejavnost, ki praviloma zahteva definiranje lastnega specifičnega prostora v okviru dane kulturne strukturacije, se bom najprej lotil iskanja specifičnega prostora, "toposa", v katerem glasbena dejavnost deluje kot mediacijska vez med kulturo in njenim odsevom v materialni danosti. Kultura namreč tudi preko glasbe "komunicira" (v smislu vzpostavljanja povratne zanke) sama s seboj in se skozi doživljajske izkušnje posameznikov znotraj skupnostnega učinka na nek način vedno znova zaokrožuje v celovit sistem. Na koncu bo na tapeti še vprašanje "moči" glasbe, ki na nek način transcendirata vsakdanje izkustvo in se večinoma manifestira v krpanju univerzuma smisla posamezne družbe/kulture. Pri obravnavanju teh tem se naslanjam predvsem na nekatere primere iz slovenske duhovne (ljudsko)kulturne dediščine.

## PROSTOR GLASBE

Z eno od obče kulturoloških postavk moramo razčistiti takoj na začetku. O tem, da je glasba nek specifičen izraz kulture in s tem medij, v katerem se manifestira človeški duh, ni treba pleteničiti, toda definirati je potrebno področje delovanja tega medija, ker ne premoremo prave predstave o "toposu", prostoru, na katerem in v katerem pravzaprav deluje glasba - predvsem zato, ker glasbo iz dneva v dan požiramo z veliko žlico. Živimo pač v času prave poplave vseh vrst glasbe, saj je od iznajdbe fonografa preko razvoja radia do neustavljive moči televizije glasba vdrla v naše vsakdanje življenje s takšno močjo in lepljivo vztrajnostjo, da je postala ne samo vseprisotna "eterična substanca", ampak kar prava droga.

Glasba je nedvomno nek medij komunikacije. To med drugim precej vehementno trdi tudi Valens Vodušek: da je namreč vsaka glasba izredno formaliziran, v mnogih pogledih vnaprej precej točno določen in zakoličen način komunikacije.<sup>2</sup>

Vsaka uspešna komunikacijska dejavnost mora zaokrožiti t.i. hermenevitični krog med kulturno produkcijo ali ustvarjanjem, oddajanjem sporočila ter sprejemom, recepcijo oz. percepcijo. Seveda pa s tem, ko iz začetnega izhodišča gledam na glasbo kot komunikacijsko dejavnost, še ne pomeni, da trdim, da je glasba varianta jezika.

V grobem bi lahko začrtal tri temeljne možnosti vzpostavitve in delovanja glasbenega oz. (bolj točno rečeno) zvočnega hermenevitičnega kroga. Prva je aktivna zvočna dejavnost (igranje ali petje) s podvarianto hkratnega vključevanja aktivne glasbene percepcije, torej z gibom, ki je - največkrat kot ples - nekakšna telesna oblika glasbene dejavnosti. Druga bi bila poslušanje: po eni strani torej hkratno poslušanje ob igranju oz. izvajanju izurjenih glasbenikov ali petju pevcev, na drugi strani pa aktivno poslušanje manjše ali večje skupine poslušalcev. Tretja možnost je tista, pri kateri sama zvočnost postane zgolj del nekega drugega dogajanja, poslušalci pa se prelevijo v gledalce in glasbo bolj gledajo kot poslušajo - praviloma povsem pasivno.

Standardne miselne sheme bi nam takoj servirale nekakšno zgodovinsko podlago te razdelitve, po kateri bi bila prva varianta najstarejša in bi predstavljala prastaro obredno obliko glasbene dejavnosti, v kateri še ne bi bilo razlike med izvajalci in poslušalci in v kateri bi bila glasba vpeta v neko funkcijo, za katero bi morala stati celotna skupnost. Tovrstni pogledi posebej izpostavljajo pretežno njeno magično funkcijo, ki naj bi tu in tam prešla tudi v erotične momente ob kultih plodnosti kot nastavkih za kasnejšo, z erotičnim nabojem determinirano plesno zabavo. Druga varianta bi v tej luči opredeljevala iztrganje glasbe iz njene davne obredne vloge v zvočno dejavnost, ki naj bi postajala vse bolj sama sebi namen, dokler v razvoju ne bi dosegla tiste stopnje, na kateri bi glasba postala izključno objekt poslušanja - klasična forma te variante je koncert. Tretja možnost je v tem smislu, da ostaja spremljevalka nekega drugega kulturnega dogajanja, sorodna prej omenjeni obredni varianti, vendar v bistvu v povsem novem uporabnem kontekstu - mislim na glasbo, ki jo je mogoče kvečjemu "gledati": ali kot spremljavo gledaliških iger ali operne zgodbe, ali kasneje, torej danes, na televiziji.

Zgodovinsko-evolucionistična lahkotnost mišljenja pa seveda ne vzdrži kritike: četudi je morda nekaj resnice tudi v tej opciji, je treba slej ko prej začeti iz danega trenutka in poskušati pojav razumeti iz njega samega. V tem smislu je priročen antropološki pogled na kulturo, ki izhaja iz sedanjega, danega trenutka in ne podtika nasilnih rekonstrukcij preteklosti, ampak poskuša razumeti vsaj dejansko stanje.

<sup>3</sup> Igor Cvetko, **Otroška glasbila in zvočne igrače...**, str. 55.

<sup>4</sup> Zmaga Kumer, **Etnomuzikologija**, str. 248.

<sup>5</sup> Po: Mirko Ramovš, **Valvasorjevo etnореолоško gradivo**, str. 148.

<sup>6</sup> Zmaga Kumer, **Etnomuzikologija**, str. 345.

O prostoru, v katerem deluje glasba, veliko pove opis delovanja zvoka na otroka. Igor Cvetko je v razpravi o otroških glasbilih zapisal po Rogerju Calloisu: "Tudi zvok namreč otroka privede v posebno stanje zavesti v prostoru med 'myself' in 'not-self', v katerem (s)teče in se vzdržuje proces spontane(ga) igre (igranja)."<sup>3</sup>

Vsaj v nekaterih primerih - ali morda celo v večini - lahko torej govorimo, da glasba človeka privede v nekakšen "prostor igre". Prehod v "drugo sceno" je pogosto povezan s šemljenjem in obrati siceršnjih kulturnih norm - potreba po tem "redefiniranju prostora" je pomembna še danes (in je tudi sicer eden od najpomembnejših vidikov delovanja glasbe). Tam, kjer ima glasba obredno, polobredno ali povsem prikrito obredno vlogo, ponavadi nastopa kot medij vstopa v novo polje, v nekakšno medsvetje kot "topos" glasbe.

Slavje je gotovo eden od temeljnih označevalcev mesta delovanja glasbe. Glasba kot nujna spremljava slavij pa implicira tudi zapovedan način gibanja - ples. Z ekskurzom k plesu se bom poskušal prebiti h glasbi z vidika prve od prej omenjenih variant stanja v glasbi.

## TELESNA MANIFESTACIJA GLASBE V PROSTORU: PLES

"Ples je ritmično gibanje človeškega telesa, ki ni pridobitno (v nasprotju z delom, kjer pa so gibi tudi lahko ritmični), ki je hkrati igra (za zabavo) ali umetnost (izražanje neke vsebine z gibi), včasih pa tudi magično sredstvo (npr. za pridobitev plodnosti ali odvrnitev zla)."<sup>4</sup> In še bolj precizno: sodobna etnokoreologija smatra za ples vsako človeško gibanje, pa naj bo še tako neurejeno in nekontrolirano, samo da ni pridobitniško, ampak služi kulturnemu oz. magičnemu namenu ali zabavi.<sup>5</sup> Zelo čudna definicija - le z dobro voljo in dodatkom, da vemo, kaj je avtor hotel povedati (da namreč gibanje ob delovnih opravilih ni ples), jo lahko sprejmemo kot uspešno.

Ali je ples kulturna univerzalija? Odvisno od pogleda na stvar. Skoraj neverjetno namreč zveni, da obstajajo jeziki, ki ne poznajo besede ples, kot recimo stara irščina.<sup>6</sup>

Ena od temeljnih skrivnosti plesa je predvsem v omamni zabavi, z erotično energijo seveda. S svobodo v gibanju, pa čeprav načrtano s plesnim obrazcem. V paradoksu. Avtopoetično.

Socialno gledano je bil (družabni) ples zmeraj namenjen neporočenim (da bi se seveda "našli") in je pomenil vstopnico fantom in dekletom iz sveta otrok v svet odraslih - to vlogo je družabni ples ohranil. Glasba je tako (vsaj) preko plesa že na samem začetku dobila jasen pomen medija za prehod iz enega

(družbenega) statusa v drugega. Socialno gledano torej res nekako "stoji" med svetovi. Poleg profane "uporabe" glasbe ob družabnem plesu je treba upoštevati še obredno.

Meja med posvetnim in obrednim je pri plesu pogosto zelo zabrisana. Svatbeni ples, recimo, ni samo zabava, ampak je sestavni del svatovskih obredov. Prav v zvezi s plesom lahko razgmem še eno sliko iz korpusa vprašanj o "prostoru", v katerem deluje glasba, kajti prostor za svatovski ples je bilo nekoč treba zaščititi. Plesalci (ali godci) so nekoč na Slovenskem morali pred začetkom plesa napraviti križ čez plesišče, da ni med plesalce prišel zlodej in odnesel kakšne plesalke. V osrednji Sloveniji sta dva godca pred začetkom plesa "pod oblala". Stopila sta v nasprotna kota plesišča in drug proti drugemu prevračala kozolce do sredine, nakar sta isto proceduro ponovila še iz drugih dveh kotov, da sta na pod naredila Andrejev križ - šele po tem so smeli plesati.<sup>7</sup> Namesto tega so lahko zapeli tudi posebno pesem za obvarovanje plesišča pred nesrečo - ponekod so prvi ples celo zares posvetili hudobi: pri prvem plesu ponekod sploh niso plesali, ampak so rekli, da je ta "za hudiča".<sup>8</sup>

Motiv zlodeja, ki odpelje plesalko, je zapičil Prešeren v spomin vsakemu Slovencu, godba pa lahko deluje tudi v nasprotni smeri: godec zmore s svojim igranjem odpreti tudi vrata pekla in rešiti nesrečne duše. Prav zaradi "vmesne" pozicije med svetovi ima glasba posebno moč, kar bo tema nadaljevanja. Vrnimo se k dvojici glasba/ples.

Samo dejanje in prostor plesnega "obreda" imata torej povsem novo "bitnost", ki jo je treba ne samo zakoličiti, ampak tudi zavarovati. Prostor, namenjen plesu, je prostor, na katerem na materialni ravni deluje sama glasba, zato je po svoje "nevaren".

Sicer pa gre pri plesu predvsem za čisto manifestacijo življenja: neka pevka v Železnikih je takole opisala bistvo (alpskih) poskočnic: "Tko je poskočna, de b se mrtu kač srce utgow!"<sup>9</sup>

Še bolj izrazito ekstatično poskočne plesse najdemo v Afriki. V afriški tradiciji je sicer prisotno tudi kultivirano muziciranje brez plesa, toda večinoma vendarle gre za plesno glasbo. "Pomen, ki ga pripisujejo plesu, ni samo v namenu, da bi osvobajal oz. sproščal čustva, ki jih spodbuja glasba. Ples lahko uporabljajo tudi kot socialni ali umetniški medij komunikacije. /.../ Skozi ples lahko posamezniki in skupine pokažejo svoje reakcije na sovraštvo ali sodelovanje v skupnosti oz. na prijateljstvo."<sup>10</sup>

V plesni glasbi zmeraj pride do nekakšne vzajemne enotnosti med godci in plesalci, do podobnega poenotenja pa pride tudi med poslušalci in glasbeniki na koncertu (tudi v umetniški glasbi, čeprav zelo prikrito), le pri "gledanju" glasbe do

<sup>7</sup> Boris Orel: **Slovenski ljudski običaji**, str. 298.

<sup>8</sup> Mirko Ramovš, **Valvasorjevo etnokoreološko gradivo**, str. 152-153.

<sup>9</sup> Po: Zmaga Kumer, **"So pesmi okrogle..."**, str. 119.

<sup>10</sup> J. H. Kwabena Nketia, **The Music of Africa**, str. 207.

<sup>11</sup> Zmaga Kumer, *Pesem slovenske dežele*, str. 69.

<sup>12</sup> Radoslav Hrovatin, *Metrika teksta in melodije na Gorenjskem*, str. 81.

<sup>13</sup> Po: Mirko Ramovš, *Valvasorjevo etnoko-reološko gradivo*, str. 157.

<sup>14</sup> Zmaga Kumer, *Pesem slovenske dežele*, str. 66.

ustreznega stika ne pride. Prostor uporabe glasbe je v tem primeru še najbolj oddaljen od pozicije "dogajanja" glasbe, pa se vendarle vzpostavlja znotraj nekega konkretnega "dogodka", ki je kljub vsemu onkraj "vsakdanjosti" - nekje med igro in resničnostjo. Konec koncev je tudi ljudska pesem, četudi del vsakdanjosti, vendarle nekoliko vzvišena nad to vsakdanjostjo.<sup>11</sup>

## OBREDJE Z EROTIKO: ČUTNOST GLASBE

Ena od temeljnih potreb, ki vsakokrat narekujejo določeno glasbeno dejavnost, je gotovo erotična. Ko je Radoslav Hrovatin obravnaval metriko in melodije na Gorenjskem, je zapisal takole: "Vzroke za ohranitev in novo ustvarjanje takih melodij je treba iskati v še vedno aktualni potrebi po ustreznih pesmih v vabovskih in ženitovanjskih običajih, v katerih mladi ljudje izvajajo svoje erotične pesmi in plesse. To so zlasti razne oblike poskočnic, okroglih, rejev itd. V vabovskih in ženitovanjskih običajih izvajajo fantje in dekleta razne obredne plesse, v katerih izmenoma pojo v zmernem tempu in nato zgolj plešejo v hitrejšem tempu. Pri tem uporabljajo za petje tekste različnih pesmi in jih tudi deloma improvizirajo, običajno na šegav ali šaljiv način. Te različne tradicionalne in nove pesmi pa izvajajo vse na isto melodijo. Improviziranje velja za posebno imenitno spretnost in sposobnost."<sup>12</sup>

Valvasor je že v 17. stoletju navajal, da je pri plesih pogosto prihajalo do preprirov med fanti (iz različnih vasi) tudi s tragičnimi posledicami - pa tudi erotični naboji plesa niso mogli iti mimo cerkvene gosposke -, tako da sta se cerkvena in posvetna gosposka družno trudila plesse zatreti. Vendar pa je bila potreba po plesnem "ventilu" tako močna, da je niso mogli zatreti. Kmetje so se takšnim poskusom vedno uprli in niso dovolili odprave njihovih starih običajev, njihove "stare pravice".<sup>13</sup>

Ples se seveda, če ni ustrezno kodificiran, znajde med velikimi grehi - kot to izpričuje ljudska pesem, za katero so največji grehi grdo ravnanje s starši, umor nerojenega otroka in mešanje vode z vinom. Za temi neodpušljivimi grehi pa je še serija: prešuštvo, opuščanje maše na velike praznike, gizdavost, kvartanje, brezbožno življenje, greh z duhovnikom, posebej pa je prepovedan ples na božji poti in gorje tistemu, ki ga začne.<sup>14</sup>

S plesom smo se torej dotaknili enega od najbolj izpostavljenih momentov glasbe: njene čutnosti, venomer otipljive, a nikoli izrekljive povezave z erotiko. Nekje med socializacijsko, socialno kohezivno in erotično funkcijo glasbene dejavnosti lahko umestimo fantovsko in dekleško petje, nekoč pomembno

socialno institucijo na vaseh. Dekliške in fantovske skupnosti so bile nekoč nekakšna vmesna faza med svetom otrok in svetom odraslih, v katerega jih je v veliki meri vpeljevala prav pesem in v njej zgoščena kulturna tradicija, na kateri temelji občestvo. Tudi pri teh pesmih se glasba v bistvu "dogaja" in deluje v nekakšnem prostoru "nekje vmes". Seveda je bilo fantovsko petje v funkciji dvorjenja. Najprej so zapeli na sredi vasi, najpogosteje pod lipo, potem pa so obredli po vrstnem redu vse hiše, kjer so stanovale njihove ljubice, in za slovo znova zapeli na sredi vasi.

Dekleta so prepevala predvsem ob skupinskih večernih delih ter tu in tam še ob nedeljskih popoldnevih.

Fantovsko petje je imelo erotično oz. reproduksijsko vlogo in bilo zato pomembna socialna institucija: po eni strani je v fantovskih skupnostih čutiti sledove nekakšne endogamne ureditve, po drugi strani pa tudi kanalizirano energijo, ki se potem izteče v ustvarjanje novih družin kot dejanskih temeljnih enot (tradijskih) skupnosti. Petje je imelo predvsem povezovalno vlogo, tako določenih subskupnosti kot širših zaokroženih enot (vasi) - celo tako pomembno je bilo, da so bili v fantovsko skupnost pripravljene sprejeti tudi mlajšega fanta, če je le bil izvrsten pevec.

Godba in petje - torej glasba - sta lahko zaradi svojega "medsvetnega" statusa do neke mere omogočila začasno preseganje danih socialnih razmerij (to je veljalo tako za jasno razslojeno skupnost v preteklosti, kot velja tudi za sedanje stanje). Dobro petje je v naših vaseh veljalo za dar, pri katerem ni bilo pomembno, kakšen socialni status je imel pevec.

V tem primeru lahko gledamo na kulturo - socialno seveda - kot na nekaj človeku zunanega, nekakšno naravno danost, ki jo lahko poskuša presegati s "kulturno" (glasbeno) dejavnostjo: ne tako, da bi se posebej loteval, recimo, socialne stratifikacije kot stvari preseganja, ampak nasprotno: samo delovanje (je) kot "nenameravano stransko posledico" povzroča(lo) to preseganje, in v tem je vsakokratna resnična moč glasbe kot medija, ne le pri komunikaciji, ampak predvsem v smislu začasnega spreminjanja kulturne danosti. Glasba se v tem oziru kaže kot samonanašajoča se kulturna dejavnost, kot ena od znotrajkulturnih povratnih zvez (*feedback*), na podlagi katerih kulturni sistemi sploh delujejo.

Že pri kratki obravnavi plesa - kot variante neposrednega (torej telesnega) dožemanja glasbe - se je izkazalo, da ima stvar izjemno veliko notranjo moč, ki se ji človek ne more upreti kar tako in jo kanalizira v nekatere artikulacijske moduse. Potreba po glasbi v tem smislu enostavno obstaja, toda kakšna je njena realna moč, ki se ji ni mogoče upreti (kot znebiti se lastne sence)? Raznolika.

<sup>15</sup> Zmaga Kumer,  
**Slovenska ljudska  
glasbila in godci**, str.  
77.

<sup>16</sup> J. H. Kwabena  
Nketia, **The Music of  
Africa**, str. 23.

## MOČ GLASBE IN POTREBA PO NJEJ

Glasba v svoji najbolj učinkoviti obliki najpogosteje vdira v človeško življenje v nekakšnem prostoru medsvetja, prostoru oziroma času (kajti poseben čas, namenjen glasbi, je, četudi se periodično ponavlja, v kulturno-strukturalnem smislu v resnici prostor), v katerem ne veljajo več "normalna", vsakdanja pravila življenja, v prostoru, v katerem veljajo drugi, "začasni" zakoni. Rečeno drugače: največji učinek (in s tem najvišjo uporabno vrednost) ima glasba takrat, ko vzpostavlja poseben vmesni prostor med sakralnim in profanim, med prehodi letnih dob, med mejniki v življenju, med vsakdanjim in prazničnim, med delom in počitkom... Vsak prehod je tvegan in zahteva nekakšnega "varuha" - v tej vlogi vstopi na sceno predvsem apotropijski modus zvočnosti, hrup, ki se v tem smislu obnese bolje od "kulturnega" muziciranja.

Eno najjasneje izpostavljenih tovrstnih obdobjev je (tudi v naši tradiciji) pustno obdobje. Pustni čas je nekakšen narobe obrnjen normalni tok življenja, in takrat lahko prodre globoka arhaičnost v sedanji čas.

"Godci nujno spadajo k nekaterim maškaram, npr. k lažnim svatom (v Moravčah na Gorenjskem), k oračem (Dobropolje) ali plesočem (Ptujsko polje) idr. V Slovenskih goricah je včasih hodil na čelu oračev baročnin in trobil v pastirski rog. Za njim so štirje konji, rüse (=našemljeni fantje), vlekli voziček, na katerem so bile lajle (=lajna), t.j. pokrit zaboj z godcem v notranjosti."<sup>15</sup>

Je pa še več različnih topoloških modusov delovanja glasbe.

Glasba seveda po notranji logiki stvari spremlja pomembne življenjske dogodke, ki so v bistvu momenti prehoda/preskoka iz nekega življenjskega statusa v drugega. Ponekod dobijo dečki in deklice ob iniciaciji prvič in dokončno "v last" najpomembnejše pesmi neke skupnosti. Ob tem se s pomočjo pesmi (glasbe) ohranja ne le identiteta, ampak kultura sama.

Stvari pa so lahko tudi bolj banalne in bizarne. K posebnim dogodkom v življenju posameznikov v nekaterih skupnostih sodijo posebne pesmi. Tako mora na primer pri afriškem ljudstvu Fon iz Dahomeja otrok, ko izgubi prvi zob, zapeti posebno tradicionalno pesem v počastitev dogodka.<sup>16</sup>

V našem svetu "pripelje" državna himna državo kot abstraktni pojem v vsakdanji svet. Medtem ko je zastava svet simbol, je himna še nekaj "več": je medij za (simbolno) materializacijo države.



## NAUK ZGODBE O ORFEJU

In kaj zmore glasba po "ljudskem" prepričanju? Jasno je seveda, da deluje že v tem svetu, v določenih okoliščinah pa zmore prodreti celo do božanskega in njegovega antipoda. Prva pot je dokončana v ekstatični vznesenosti doživetja boga, transcendence oz. drugosvetnega in njegove prisotnosti v mističnih plesnih ali meditacijskih tehnikah. Ne pozabimo, tudi molitev je neke vrste glasba (obstaja celo ljudski rek, da kdor poje, dvakrat moli; ni cerkve brez zvona, tudi verskega obreda brez petja ne), enako velja za znameniti nirvanistični "om". V svet antipoda - torej v pekel - pa lahko zdrkne človek ob nepravilnem uporabljanju nevarne glasbe (Prešernov Povodni mož po ljudski predlogi).

S topološkega in funkcionalnega zornega kota je zanimivo pritrkavanje, ritmično zvonjenje, pri katerem se zven zvonov v določenem zaporedju naniza v melodijo, tako da ne smeta nikoli hkrati udariti dva zvona. Pritrkovalci so te zvočne obrazce poimenovali "viže", "štiklci", "dance", "cugi"...<sup>17</sup> Pri tem je nemogoče govoriti o sakralnem in profanem momentu, saj je splet obojega, "dogaja" pa se kar (dobesedno) na pol poti k nebesom (za razliko od orfično šamanističnega početja, ki je praviloma usmerjeno v "podzemlje"). Glasba služi tako sakralnemu kot posvetnemu namenu, je pravzaprav medij navzkrižnih svetov.

Med nebesi, zemljo in podzemljem je prostor, ki ga na nek način zamejuje glasba, prostor, v katerem lahko pride do stika antipodov. To pozicijo godbe in godca, ki se giblje nekje v vmesnem svetu (ali onkraj njega), krasno ilustrira indoevropski motiv godca, ki gre igrat pred pekel, da odkupi duše svojcev. Pri nas je bila nekoč zelo razširjena pesem o godcu pred peklom, ki gre s svojimi (najpogosteje) goslimi reševati duše umrlih.

Izvor te pesmi kaže (Ivan Grafenauer) najverjetneje iskati v starotraško-grški bajki o Orfeju, ki s petjem reši svojo ženo Evridiko iz podzemlja.<sup>18</sup>

Pripovedka o Orfeju je v osnovnih potezah takšna:

Neprekosljivi pevec Orfeus je bil sin traškega kralja, rečnega boga Oiagra in muze Kaliope (kar je pomembno samo zato, ker ima veliki pevec, torej prinašalec pesmi in glasbe, vsaj polbožansko poreklo). Glasbilo oz. godalo - liro - mu je daroval sam Apolon, bog, poln melodije. Ko je Orfej ob spremljavi tega od boga darovanega glasbila zapel pesem, katero ga je naučila mati, "so prišle ptice iz zraka, ribe iz vode, živali iz gozda, celo drevesa in skale, da bi poslušale njegove čarobne zvoke."

Takoj po poroki z Evridiko je njegovo drago pičila kača in Orfej je ostal sam. Tožbo je Orfej seveda prelil v pesem, ven-

<sup>17</sup> Zmaga Kumer, *Etnomuzikologija*, str. 270.

<sup>18</sup> Ivan Grafenauer, *Narodno pesništvo*, str. 39.

<sup>19</sup> *Gustav Schwab, Najlepše antične pripovedke, str. 150-152.*

dar ni nič pomagalo, tako da se je odločil oditi "dol v strašno kraljestvo senc", da bi od mračnega vladarja in vladarice podzemlja izprosil, naj mu vrneto drago Evridiko. Tako je zapel pred Hadom in njegovo ženo, naj mu vrneto drago - in ni treba ugibati, če mu je uspelo celo pri neizproslem vladarju podzemlja doseči usmiljenja.

Toda pri vračanju iz podzemlja Orfej ne more vzdržati, da ne bi pogledal nazaj, česar pa po svarilu Hada nikakor ne bi smel storiti, tako da se mora Evridika vrniti nazaj.

Zgodba se konča tako, da ga po vrnitvi na zemljo in nešteti tožbah ter preziru do žensk skamenjajo častilke Dionisa in ga na ta način pošljejo za zmeraj k Evridiki.<sup>19</sup>

Slovenska pesem se začne z uvodom, v katerem žalostnemu fantu - v nekaterih primerih je to kralj, kralj Matjaž, v mlajših sv. Peter ali kateri drug svetnik - sam Bog svetuje, naj si kupi gosli in gre igrat pred pekel ter za povračilo zahteva duše. Iz pekla dobi nazaj svojo ženo ali mater, vendar mu ta na nek način pokaže, da se ni prav nič izboljšala, in za kazen pade nazaj.

Ena od najbolj zanimivih variant pesmi Godec pred peklom je tista, ki jo je zapisal Matevž Ravnikar-Požencan nekje okoli leta 1845 na Gorenjskem:

*Po morji se vozjo barke tri,  
po morji se vozjo barke tri.  
V eni barki se vozi Jezus gospod,  
v drugi se vozi Gospodbog,  
v tretji se vozi Deveti kralj,  
Deveti kralj, ta žalostni.  
Tako je rekel Gospodbog:  
"Kaj je tebi, Deveti kralj,  
de si tako močno žalosten?"  
"Zakaj bi jez žalosten ne bil,  
sim imel dosti žlahtne stariše,  
pousod sim jih iskal, nikjer jih ni,  
v svetih nebesih sim tudi bil."  
Tako je rekel Gospodbog:  
"Deveti kralj, pojdi v en lep smenj,  
pa kup ene gosli pa črn lok,  
pa pojd pred peklenske vrata gost.  
Pred peklam godi en letni dan,  
en letni dan in noč in dan.  
Ob letu bo prišal satan ven,  
poreče: 'Kaj bomo mi tebi dali za en lon,  
ker nam godeš en letni dan,  
en letni dan in noč in dan?  
Dnarjov ti damo li kolkor jih hoč,  
oj duš ti pa ne damo nič!'*

Še od Kristovga trpljenja jo zagod,  
 še v drugič bo prišal satan ven,  
 poreče: 'Vzem duš, kolkor jih hoč,  
 mi tebe ne mormo poslušat več.'  
 Šal je Deveti kralj v en lepi smenj,  
 je kupil ene gosli pa črn lok,  
 šal je pred peklenške vrata gost.  
 Pred peklam je godel letni dan,  
 oj letni dan in noč in dan.  
 Ob letu je prišal satan ven:  
 "Kaj bomo mi tebi dali za en lon,  
 ker nam godeš letni dan,  
 oj letni dan in noč in dan?  
 Dnarjov ti damo, kolkor jih hoč,  
 duš ti pa ne damo nič."  
 Še od Kristovga trpljenja jo je zagodel,  
 še drugič je prišal satan ven:  
 "Li pojđ notri in vzem duš, kolkr jih hoč,  
 mi tebe ne mormo poslušat več."  
 Deveti kralj je šal v črni pekel.  
 Deveti kralj je imel dolg plaš,  
 de se je za njim ulekel:  
 "Prijemajte se, duše, plaša mojga!"  
 Prijele so se ga duše vse.  
 Kamur k vrhi jih je prinesel,  
 utrgala se je njegova mat  
 pa tri druge ž njo.  
 "Odpéraj, Peter, vrata gor!  
 Pekel sim spraznil, nebo napolnil,  
 na svojo mater sim pozabil.  
 Moja mat so goljufna bli,  
 goljufna bli, jezična bli:  
 kér so vidili ene pjane ljudi,  
 vodo med vino pertakali,  
 prav dobro drago so jim rajtali."<sup>20</sup>

<sup>20</sup> *Slovenske ljudske pesmi 1*, str. 258-259.

Zgodba o godcu pred peklom bi morda lahko temeljila na realni zgodovinski izkušnji indoevropskega kulturnega jedra (torej bistveno predorfejski), ki je - seveda vzemimo to povsem hipotetično - v nekem obdobju poznalo institucijo vrača oz. šamana, ki je zdravil z ekstatično glasbo, kajti paralela s šamanistično izkušnjo se ponuja kar sama po sebi. Ne pozabimo, da je godec v marsikaterem tradicijskem kulturnem občestvu obenem tudi vrač, ki potuje - v ritualnem sprehodu v drug svet - z namenom zdraviti.

Ta krog iz narave preko kulture v sprevrnjeno naravo in nazaj v kulturo ponazarja sprevrnjen - torej izrazito monološki

<sup>21</sup> Karel Štrekelj,  
**Slovenske narodne  
pesmi**, I/404.

<sup>22</sup> Po: Dušica Kunaver,  
**Slovenske pesmi, šege  
in panjske končnice**,  
str. 26.

<sup>23</sup> Po: Zmaga Kumer,  
**Slovenska ljudska  
glasbila in godci**, str.  
62-63.

- hermenevtični krog šamanovega ekstatičnega delovanja, ki ga ni brez bobna in petja. Šaman s pomočjo udarjanja v boben in prepevanja dobesedno odpira vrata v spodnji (ali zgornji) svet, zato ima na svojem bobnu pravzaprav prikazan ves svet v malem, njegova vokalna tehnika pa mu omogoča vstop (ali zdrs) v področje "drugega". A vrnimo se nazaj v naše kraje.

Kako izjemen je ta dosežek reševanja duš iz pekla, dokazuje dejstvo, da v ljudski pesmi lahko pripelje duše iz pekla samo še Marija.<sup>21</sup>

Težave pa lahko v peklu zakuha tudi tkalec - zaradi umeletnosti in velikosti statev. Zgodba iz Roža je takšna:

"Nekega dne je prišel tkalec pred vrata pekla. S seboj je prinesel svoje statve. Vragom, ki so tik pred tem sprejeli v pekel že štiri tkalce z njihovimi statvami vred, je bilo v peklu že zelo tesno. Ko je začel novodošlec v njihovo stanovanje vlačiti še ene statve, kos za kosom, so ga zgroženi peklenščki postavili pred vrata z vso njegovo ropotijo vred. Od tega dne v peklu ne sprejemajo več tkalcev..."<sup>22</sup>

Ta zgodba sicer nima neposredne povezave z glasbo, je pa vseeno poučna, kajti nekoliko svobodnejša interpretacija bi nam lahko sugerirala, da glasba s svojo izrazno "močjo" ne odpira vrat pekla le na podlagi učinka "srca" oz. emocij v glasbi, ampak tudi zaradi spretnosti, umetelnosti godca. Enako kot "emocionalnost" je lahko podzemlju neznosna tudi spretnost, umetelnost, veščina (v aristotelskem smislu *techné*) oziroma kompleksnost, ki je za Hudobo premočan izziv.

## **DRUGI VIDIKI MOČI GLASBE "PO MNENJU LJUDSTVA"**

O "moči" glasbe pa govori še nekaj motivov iz naše ljudske pesmi. Da je glasba zelo primerno zdravilo za tolažbo, priča ljudska pesem o Jobu na gnoju, ki je podlaga za mnoge upodobitve tega motiva na panjskih končnicah. Jobu, ki sedi na gnoju, godeta goslač in klarinetist (ali eden od njiju solo). Zgodba je takšna: temelj zgodbe je opis Jobove žalostne usode. Job je bolan, žena se mu roga, prijatelji pa ga tolažijo. To osnovo je ljudska pesem prekrojila v zgodbo o bolnem Jobu, ki si je zaželel godbe za tolažbo. Ker godcev ni mogel z ničimer plačati, jim je iz svojih nedrij vrgel pest belih črvov, ki so se spremenili v zlatnike. Ko je Jobova žena to videla, mu je očitala, da daje zlatnike godcem, medtem ko mora ona beračiti za kruh. Job je zato še njej vrgel nekaj črvov, a so se ti spremenili v ose, ki so se zapodile ženi v lase.<sup>23</sup>

Nauk zgodbe je, da je glasba lahko tolažnica obupanim in nesrečnim, po drugi strani pa ima svojo - za vsakdanje

razmere neizmerljivo - ceno, ker zmore - posredno, seveda, in sebi v prid - spreminjati "črve" (propadanje, smrt, nesrečo itd.) v "zlato" (srečo, življenje itd.).

O moči godbe priča tudi pripovedka s Pohorja o godcu, ki je ponoči srečal v gozdu volka in se ga ubranil z igranjem na gosli. Anton Aškerc jo je uporabil za svojo "Godčevo balado".<sup>24</sup> Moč glasbe pa se ne konča samo pri tem.

V ljudskih pesmih se godci in glasbila pojavljajo - poleg pesmi Godec pred peklom - še v nekaterih drugih. "Na citre gode žena, ki gre v romarico preoblečena reševat svojega moža (Š 37), medtem ko so iz umorjenčevega telesa narejeno glasbilo, ki izda umor, že spet gosli (prim. v SLP št. 52). V legendarni pesmi o srečanju sv. Bernarda z Marijo piska pobič na pero (Š 657 idr.). Razna glasbila omenjajo še pesmi o živalskih svatbah, zlasti pa primeri, ki oponašajo zvoke glasbil (npr. Š 8077)."<sup>25</sup>

Že prej sem omenjal, da je bilo lepo petje na Slovenskem zmeraj cenjeno in da je lahko bilo izjemno lepo petje dovolj dober razlog za preseganje socialnih ovir, kar se je sicer v ljudskih pesmih nujno končalo tragično. Tako je na primer v pesmi o kraljeviču, ki vzame za ženo hčer revne vdove ali pastirico (SLP 57), ravno deključino petje tisto, ki odtehta vse drugo.<sup>26</sup>

Poleg povsem socialnih učinkov preseganja zacementiranih socialnih razmerij pa glasba zelo pogosto nastopa kot spremljevalka povsem utilitarnega obredja. Indijanski ples za dež je sicer znana stereotipna predstava o "primitivnih divjakih", toda za dež so nekoč s pesmijo znali "poskrbeti" tudi v naših krajih: v času suše so recimo ljudje pri vaški kapelici v vasi Sušnje v Ribniški dolini zapeli pesem Prošnja za vreme.<sup>27</sup>

Že omenjeni apotropijski učinek hrupa, ki odganja zle duhove, ni njegov edini učinek - lahko prispeva tudi k dobri letini. Na Pavlovo (25.1.) so nekoč na Štajerskem že navsezgodaj dečki kričali na ves glas, da bi se slišalo čim dlje. Tako jim je "uspelo" prestrašiti točo in vlažno vreme, da se ne bi poleti

<sup>24</sup> *Prav tam*, str. 95.

<sup>25</sup> *Zmaga Kumer, Pesem slovenske dežele*, str. 50.

<sup>26</sup> *Prav tam*, str. 62-63.

<sup>27</sup> *Zmaga Kumer, Ljudska glasba med rešetarji in lončarji v Ribniški dolini*, str. 165-166.

*Delo kmečkega slikarja Ferenca Grilla. Job na gnoju. Druga polovica 19. stoletja. Kat. št. 293, Slovenski Etnografski muzej.*



<sup>28</sup> Po: Dušica Kunaver, *Slovenske pesmi, šege in panjske končnice*, str. 30.

spravila na žito. Vriskali in kričali so recimo tudi v ljutomerski okolici, vendar z namenom, da bi čim bolj obrodilo sadno drevje, temu pa so ponekod dodali še druge dobrine.<sup>28</sup>

V čarodejne namene je torej od artikulirane glasbe močnejši (neartikuliran) hrup, razen v tistih primerih repetitivnega petja, v katerih ima glavno vlogo besedno zaklinjanje, ali v tistih primerih, ko gre dejansko za zelo specifično artikulacijo zvoka (šamanistično petje). Morda je tako zato, ker je hrup dokončna, ultimativna glasba (onkraj kulturno pogojene glasbe), morda zato, ker (zle) sile ne morejo imeti oblasti nad "divjo naravo" hrupa. Toda to divjo naravo hrupa mora s svoje strani posebej "obvladati" tudi kultura - in prav v magijske namene uporabljena glasba je ponavadi na minimalni ravni artikulacije zvočnega materiala. Glasba se v vseh "domačih" (domorodnih, lokalnih, "naivnih") taksonomijah vzpostavlja na podlagi kulturno zamejenega polja med hrupom in tišino. Vsaka kultura mora imeti lastno mnenje o tem, kaj je in kaj ni glasba - sicer glasbe sploh ne bi bilo. Ne samo glasba, ampak celo teorija o njej se začne takoj, ko socialno-kulturno okolje zahteva poseben način kanaliziranja hrupne "divjosti" in latentne svobode, ki se skriva v zvoku.

### **ZVOK ZA OBVLADOVANJE "NOTRANJE" IN "ZUNANJE" NARAVE**

V širšem smislu je neke vrste obvladovanje "sil narave" proces vzgoje, proces oblikovanja (kulturni pripadajočega) človeka. Vzgojna oziroma didaktična funkcija glasbe je bila ena od prvih, ki so jo teoretiki (Platon in Aristotel) posebej izpostavljali že v antiki, in gotovo drži, da je glasba eden glavnih (pomožnih) elementov socializacije oz. enkulturacije v vseh kulturah. To je s stališča "mesta" delovanja glasbe še posebej zanimivo. Glasba ima v tem smislu ne samo moč oblikovanja posameznikove osebnosti, ampak tudi izjemno pomembno socialno-kohezivno moč. V afriških tradicijskih skupnostih je glasbeno delovanje ponavadi socialni dogodek - javno se glasba izvaja takrat, ko se člani skupnosti dobijo, da bi se zabavali, oz. ob prostem času, za razvedrilo, ali pa ob ritualnih priložnostih oz. slavjih ter ob nekaterih kolektivnih aktivnostih, kot so skupna dela. Socialno kohezivni faktor glasbe je v vsakem primeru očiten. Gre za priložnosti, tesno povezane s skupnostjo, za skupno delitev kreativne izkušnje, za sodelovanje v glasbi kot kolektivni izkušnji in za uporabo glasbe kot poti za izražanje kolektivnega čustvovanja. Nikakor pa ni vsa in vsaka glasba (tudi v Afriki) zgolj ali predvsem socialni dogodek. Obstaja tudi dokaj svobodno in socialno nekodifici-



*Kranj, angel z lutnjo.*

<sup>29</sup> J. H. Kwabena Nketia, *The Music of Africa*, str. 21, 22.

<sup>30</sup> Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, str. 201.

rano glasbeno delovanje. Znotraj socialnega delovanja ima glasba lahko tudi nekatere povsem specifične vloge. Eno od najbolj jasnih imajo borbene pesmi oz. vojaška glasba. Poznamo primere borbenih pesmi, ki so v nekaterih skupnostih bile obvezne, preden so šli v boj. Pogosto je bila glasba celo del samega boja (recimo bobnanje za časa napoleonskih vojn). Nikakor ne more veljati izrek našega bratskega naroda, da namreč "ko peva, zlo ne misli", čeprav je namen te izjave vsekakor pacifističen. Udeleženi pa so ga doslej samo Inuit (Eskimi), ljudstvo Tiv, Ewe v Gani ter Buini na Salomonskih otokih,<sup>29</sup> kjer poznajo pravno institucijo pevskih tekmovanj na individualni in kolektivni ravni.

Univerzalne generalizacije "glasbenega koda" v kulturi neizprosno trčijo v realnost kulturnih razlik. Vprašanje je, če je sploh mogoče najti enoten vatek, s katerim bi lahko premerili vso glasbo naenkrat. Težko pa bi bilo najti univerzalne obrazce za uporabo glasbe pri vseh raznolikih tradicijskih ljudstvih na tem planetu. Če bi pomislili, da mora glasba spremljati vsako svatbeno dejanje oz. poroko, bi se zmotili, saj obstajajo nekatere skupnosti, ki poroke ne spremljajo z glasbo; po drugi strani pa obstajajo tudi skupnosti, ki glasbo uporabljajo v primerih, v katerih v večini kultur to ne bi padlo na pamet prav nikomur - pri nekaterih ljudstvih recimo izvajajo poseben obred ob rojstvu dvojčkov,<sup>30</sup> medtem ko je drugod to najhujša stvar, ki se jim lahko pripeti.

Delovanje glasbe se ne ustavlja na meji družbe. Segaj tudi (v sodobnem svetu skorajda predvsem) v sfero zasebnosti, prav tam pa se šele lahko skorajda neposredno dotakne tudi "narave". Najbolj izstopajoče (iz začrtanih treh okvirjev na začetku tega pisanja) je samostojno muziciranje, ki ni namenjeno javni rabi - mislim na samostojno muziciranje kakšnega glasbenika, ki lahko ob nekaterih priložnostih igra samo zase (iz tradicije poznamo recimo primere igranja pastirja na paši ali piskanje na list in podobno). O tem bi lahko kaj povedala psihologija glasbe, vendar sem, kar se tega tiče, dovolj bos, da se bom zadovoljil samo z opazko, da je v teh primerih nekakšnega impulza, ki človeka potegne v glasbo zaradi lastne notranje potrebe, pogosto na delu bolj ali manj prikrita tesnoba ob individualnem stiku z realnim, kar je mogoče dokaj uspešno transcendirati z muziciranjem. Tu ne gre za glasbo v komunikacijski funkciji - ne nanaša se niti na nosilca glasbe niti na svet okoli njega, ampak odpira vrata k neki drugi stopnji doživlja(n)ja, ponavadi pomeni pravzaprav beg nazaj v kulturo - prav v primerih, ko bi lahko narava vdrla preglgloboko v vsakdanji doživljajski svet iz družbe izločenega posameznika.

Glasba se zaradi narave zvoka, bolj kot govor ali naslikana oziroma oblikovana podoba, veže na naravo, čeprav se od nje



(kot antipoda kulturi) na nek način odbija. Tako kot je Lévi-Strauss na bizaren način umestil domače živali takorekoč v svet človeške kulture,<sup>31</sup> je mogoče videti, da se zvočnost tu in tam še kako dotika "kultivirane narave" na ne preveč trdno in enoznačno vzpostavljeni meji med naravo in kulturo. Povedna je izjava nekega kmeta, rojenega leta 1887 v Banovcih: "Fčasi smo tak popevali, da so ljudje zijali, pa še krave so poslušale!"<sup>32</sup>

Ob omenjanju nekaterih odzivov na glasbo v svetu narave, ki deloma že sega v kultivirane sfere, je treba dodati, da je nekoč v Halozah, kjer so praktično vsi fantje znali igrati na žveglo, domovalo prepričanje pastirjev, da se živina ob zvokih žvegle raje pase.<sup>33</sup> Seveda pa je v ta okvir mogoče umestiti tudi veliko drugih onomatopoeičnih prebliskov: piskanje ptičjih lovcev, lovčev opanašanje nekaterih lovljenih živali... Oblikovanje zvoka je lahko v tem smislu tudi povsem utilitarno: v Sloveniji so med drugim verjeli, da hudič pase polhe in rake. Rake so zato lovili z žvižganjem na prste, in raki so se zaradi žvižgov prišli past na travo.<sup>34</sup>

Soodnosnost med naravo in kulturo se na različne načine manifestira tudi znotraj človeške kulture, ki jo naravni impulzi človeka ves čas subtilno "obdelujejo".

## KULTURNA KODIFIKACIJA ZVOČNE DEJAVNOSTI

Glasba (in ples) sodi med tiste omamne reči, ki se jim ljudje ne morejo upreti, pa jih zato tlačijo v kodificiran sistem zapovedi in prepovedi. Prepovedi so stalnica - predvsem takrat, kadar hoče kaka ideološka sila obvladovati "svoj" prostor. Recimo katoliška cerkev.

Leta 1729 se je A. Steržinar hudoval nad cerkvi očitno nevarnimi ljudskimi pesmimi, ki so bile po njegovem "prazne, nanúčne, folš pejsme". Slovenci naj bi jih "opustíli; namésti taístih pak te svete pejsme peli. Kaj nuca, de se nekatéri fant al dekelč velíku pejssem navučý; katére so od godcov sturjéne; aku so lih od svetníkov; vender so folš, čez Božjo vejro, inu več k špotu, koker k časti teh svetníkov: Koker je ena sila douga Pejsem od Psalmísta Dávída, od zlatiga oča naša etc."<sup>35</sup>

Skratka, tudi povsem posvetne, vsaj na oko neobredne glasbene dejavnosti - čeprav bi bilo po mojem mnenju težko za katerokoli obliko izvajanja glasbe reči, da ni obredna -, se dogajajo v nekem posebnem prostoru, nekje zunaj vsakdanjega človekovega sveta, sveta, v katerega še vdira narava, a vseeno v prostoru, ki ga že povsem kodificirajo pravila kulture. Prostor kulture in celotne sociokulturne kodifikacije človeškega življenja pomagajo kreirati vse posamične človeške ustvarjalne

<sup>31</sup> J. H. Kwabena Nketia, *The Music of Africa*, str. 27.

<sup>32</sup> Josip Dravec, *Glasbena folklorja Prlekije*, str. 492.

<sup>33</sup> Drago Hasl, *Haloška žvegla*, str. 106.

<sup>34</sup> Franjo Baš, *Izbrani etnološki spisi*, str. 318.

<sup>35</sup> Po: *Slovenske ljudske pesmi 1*, str. 282.

<sup>36</sup> *Zmaga Kumer, Ljudska glasba med rešetarji in lončarji v Ribniški dolini, str. 53.*

<sup>37</sup> *Po: Zmaga Kumer, Slovenska ljudska glasbila in godci, str. 87.*

<sup>38</sup> *V tem vrstnem redu jih našteva Pavle Zablatic v članku Iz ljudske medicine pri koroških Slovencih.*

duhovne prakse, vendar se v kreativnih fazah prav tem pravilom v bistvu radikalno upirajo. Tudi vsaka zvočna dejavnost se prebija v kulturo kot nekakšen živ organizem, katerega najbližje okolje so točke iz mrežne koordinate kulturnih determinant, ki jih že s svojim obstojem vsaj na novo prevrednoti. In ker se ne more vrniti v naravo - ne pozabimo, edini elementi narave v glasbi so njeni materialni temelji: vibracije zvoka in izvabljanje zvokov na materialnih glasbilih ali glasilkah - se v svojem oddaljevanju od kulture (kodificirane vsakdanjosti) vrača naravnost vanjo. Pogosto kot pogonsko gorivo - recimo pri delovnih pesmih, ki so vsaj po mojem mnenju še najdalj vstran od tistega prostora, ki mu rečemo "slavje". Toda delo kljub vsemu poteka v mejnem prostoru med "naravo" in "kulturo" ali celo na sami meji med obema.

Zmaga Kumer navaja, da so starejše informatorke rade govorile o tem, kako je bilo življenje na kmetih težko, toda med težjimi deli so s pesmijo premagovale utrujenost - tudi če niso več mogle niti nog premikati, so bile lahko dobre volje.<sup>36</sup> In ravno pri delovnih pesmih gre za najbolj čist primer premagovanja narave v pravem pomenu besede, zato je pomen petja ob tem še toliko bolj jasen v luči nevarnosti "zdrsa" v naravo.

Delovnih pesmi na Slovenskem ni manjkalo, saj so prihajale na vrsto praktično ob vsakem skupinskem delu - teh pa ni bilo ravno malo. Pesem (in glasba) je spremljala ljudi pri praktično vseh opravilih, tudi nekmečkih. Skupaj s spremembami v socialni strukturi prebivalstva, uvajanju nove tehnologije dela in opuščanju tradicijskih norm so se potem izgubile pesmi, ki so bile izrazito vezane na svoje mesto znotraj pevskega repertoarja, vezanega na določene priložnosti, ko so se ljudje lahko zbrali skupaj.

"Uporaba" glasbe ob letnih delih je pogosto prešla v prave obredne obligacije (recimo metev prosa - že Valvasor je zapisal, da so na Dolenjskem prišli fantje na metev z lesenimi rogovi in da so lepo trobili nanje; tako, da se je dalo celo plesati).<sup>37</sup>

Obredne značilnosti nekaterih ljudskih slavij imajo ponavadi smisel v zagotavljanju rodnosti polj, uspehov in podobnem, vsekakor pa je glasbo (petje) mogoče v magične namene uporabiti tudi neposredno.

## MAGIČNA MOČ IN GLASBILA

Nikakor ne more biti naključje, da ima péta beseda veliko "večjo moč" od navadne govorjene - če je že zgolj govorjena, pa mora biti (v tej vlogi) vsaj ritmizirana. Tako so praktično vsi čarovni uroki vezani na rimo, aliteracijo, vzporedje in zaporedje izražanja, ponavljanje zagovora...<sup>38</sup> - to pa so elementi, ki so v osnovi glasbene kompozicije.



*Kranj, angel s trobento in  
angel z oprekljem.*

V tej zvezi je morda treba opozoriti še na nekaj: Linhart je v svojem Poskusu zgodovine Kranjske po Antonu prevzel domnevo, da je bil duhovnik pri Slovencih prerok, ki je opravljal ta posel ob 'čarovnem godalu Gosle'. Ime glasbila je izvajal iz "gosje" dolgega vratu tega godala. "Ta glasbila je imelo ljudstvo zelo v čislih in tiste, ki so nanje igrali, za zelo sposobne ljudi. Morda so Slovani celo verovali, da izvaja te glasove neka notranja životvorna sila, kako božanstvo." Lužiški Srbi naj bi imenovali čarovnika gufsluwai, poljsko "guslo" naj bi bilo vraža, "guslarz" pa vraževerec.<sup>39</sup>

Glasbila so vsekakor pomembni mediatorji, ki posredujejo duhovno izkušnjo pri prehodih med različnimi svetovi, in so, kot posrednik med materialnim svetom narave in duhovnim svetom kulture, zelo pogosto odeta v magijske vozle. Nekatera glasbila nastopajo kot magično sredstvo in zvočno znamenje obenem.

Za odganjanje čarovnic, da ne bi mogle škodovati pri molži, je po vzhodni Sloveniji služilo trobljenje na lijak ob določenem spomladanskem času. "Kot zaščitna zvočna strašila v nasprotju s priprišnjim blagoglasnim petjem se uporabljajo v obrednih prizorih hrupna in ostro piskajoča ali zvoneča zvočila, n.pr. volovski rogovi, piščali in trobe iz lublja, kovinske pokrovke, železje, dudala."<sup>40</sup>

Tudi etnomuzikolog Kurt Sachs navaja, da stvar z instrumenti v nekaterih kulturah ni niti najmanj preprosta ali

<sup>39</sup> Anton Linhart, **Poskus zgodovine Kranjske...**, str. 265, 281.

<sup>40</sup> France Marolt, **Slovenski glasbeni folklor**, str. 24.

<sup>41</sup> Vse po: Zmaga Kumer, **Etnomuzikologija**, str. 233-234.

<sup>42</sup> Franjo Baš, **Izbrani etnološki spisi**, str. 326.

<sup>43</sup> Zmaga Kumer, **Slovenska ljudska glasbila in godci**, str. 96.

<sup>44</sup> Julijan Strajnar, **Rezijanska citira**, str. 263-266.

nedolžna. Ponekod je pomembna celo barva glasbila, nekatera imajo za moška, druga za ženska glasbila. Ni dovoljeno komurkoli kadarkoli igrati česarkoli, ampak lahko igrajo v posebnih okoliščinah, s posebnim namenom in pomenom.

Flavta naj bi zaradi oblike (dolžine) imela falični pomen, tako da jo na Novi Gvineji uporabljajo ob raznih kultih v zvezi s spolnostjo. Stvar s flavto je obča: Za ameriške Indijance je igranje na flavto pomenilo ljubezensko snubljenje, Hemingway pa menda poroča, da nek vojak v Abruzzih ni hotel igrati podoknice na flavto, ker je poslušanje flavte ponoči po njegovem za dekleta nespodobno.

Lahko pa imajo nekatera glasbila v različnih kontekstih različen pomen: vrteča se deščica (ang. *bullroarer*) v Avstraliji pomeni glas duhov, zato ženske bežijo pred njim - verjamejo, da bi tista, ki bi zagledala to glasbilo, morala umreti; na Novi Gvineji pravkar dorasla dekleta tekajo okrog s tem brenčalom, da bi pridobila naklonjenost fantov; ponekod to brenčalo uporabljajo za čaranje dežja, ker naj bi privabljal veter.<sup>41</sup>

Ob omenjeni (ne zgolj glasbeni) vlogi glasbil ni prav nič nenavadno, da prihaja tudi ob "posvetni" uporabi glasbil do velike navezanosti nanje. Franjo Baš navaja, da je po izročilu imela vsaka vas v Pomurju in Podravju svoje gosli, na katere je domačin igral ob nedeljah ali na ženitovanju in ob drugih priložnostih, ponekod pa so imeli še bas ali rog in kakšno trobento.<sup>42</sup>

Glasbila so (kot tudi "obrt") pogosto dedovali in bili zelo vezani nanje - tako so nekje na Primorskem reševali 200 let star oprekelj prej kot vse drugo, ko so imeli požar v hiši.<sup>43</sup>

Rezijanci so gotovo najbolj navdušeni privrženci svoje (predvsem instrumentalne) zvočne tradicije, zato so citiravci (violinisti) izredno cenjeni, tako da jim recimo ni treba opravljati težjih fizičnih del. Kljub temu, da so v to dolino prodrli sodobni mediji (radio in TV), pa tudi glasbeni avtomati, se "moderni svet umakne", ko zazveni citira, kar velja za vse generacije. Julijan Strajnar je zapisal, da sta jim domača glasba in ples dobesedno v krvi. Tudi tisti (in ni jih malo!), ki so šli po svetu, domov niso prinesli godčevskih viž ali plesov od zunaj. Godčevstvo je tam še živo in vsaka vas ima enega ali več citiravcev.

Kaj Rezijancem pomeni zvok citire, pove tudi naslednja pesem: "Ko Cabalinkić citirá, da pa ti mrtvi plešaö!"<sup>44</sup>

Glasbila pa tudi ni mogoče dati v roke vsakomur - vsaj v Evropi so praviloma imeli največ opravka z igranjem na glasbila moški, pa tudi po podatkih iz neevropskih ljudstev je daleč največ godcev moških. Res je sicer, da v eni od naših ljudskih pesmi žena s svojo godbo odreši dragega iz turškega

ujetništva, toda vseeno slovenščina ne premore ženske oblike izraza za godca. Čeprav ima godec zelo ambivalenten položaj v družbi, je vseeno zaželen. Nekoč je bilo v navadi, da je na vzhodnem Štajerskem babica, ko je prvič kopala otroka, pod posodo položila rožni venec, da bi bil otrok pobožen, knjigo, da bi bil učen, denar, da bi bil bogat, ali kakšno glasbilo, da bi bil godec.<sup>45</sup>

Godec ni vsak, ki zna igrati na kak instrument, ampak tisti - seveda nešolan glasbenik, ki igra po posluhu -, ki dovolj dobro obvlada svoj posel (lahko bi mu rekli kar obrt), da si pribori mesto med tistimi, ki jim skupnost zaupa vodenje ceremonij. Je poznavalec, ki pozna zahteve izročila, zahteve lokalnih pravil obnašanja, poleg tega mora imeti sposobnost zabavati prisotne z burkaškimi vložki in humorjem, predvsem pa mora biti sposoben improvizator, ki se mora znati v vsaki situaciji.

Pozicija godca pa je v različnih kulturah vseeno dokaj sorodna. Za primerjavo vzemimo zahteve, ki jih mora izpolniti godec ganskega ljudstva Dagomba. Vodilni bobnar plemena mora poznati dagombsko ustno izročilo in tradicionalno zgodovino področja - genealogijo vladarjev in podobno, kajti vodeči bobnar vodi tudi petje kot solist, ki mu odgovarja zbor. Kot drugo mora imeti lep glas - seveda v okviru glasbenega okusa svojega ljudstva, in kot tretje mora imeti prožno oz. močno zapestje - kar pomeni, da mora izvrstno obvladati svoj instrument.<sup>46</sup> Funkcijska sorodnost je več kot očitna.

## SKLEP: GLASBA V KULTURI

Ne glede na nekatere predstave zdrave pameti praktično ni mogoče enoznačno omejiti v svojem bistvu razklanega, ambivalentnega pojava zvočne negovorne artikulacije. Na tem mestu bi postavil tezo, da je glasba gotovo medij komunikacije, vendar ne medij komunikacije med posamezniki ali med posamezniki in skupinami ali med skupinami, ampak v komunikaciji kulture same s seboj. To zveni zelo paradokсно, saj ne vidimo nobenega pametnega razloga, da bi karkoli, še najmanj pa ontološko vprašljiva struktura (kultura, ne glasba) komunicirala sama s seboj - kvečjemu morda kot nekakšen (*bio*)*feedback* avtopoetičnega sistema. Trditev bom pustil zgolj kot metaforo, saj ne vidim pametne možnosti dokazovanja tez v rečeh, ki ponavadi ne morejo doseči niti ravni resne deskripcije. Če je že morda na faktni ravni mogoče tvoriti nekatere taksonomične sisteme (ki v bistvu izhajajo iz zahodne muzikološke tradicije), pa se problemi pokažejo na ravni razlage, saj je dokazovanje hipotez, na katerih temeljijo razlage, vendarle početje, ki mu deloma niti v družbenih vedah, še manj pa v

<sup>45</sup> *Zmaga Kumer, Slovenska ljudska glasbila in godci*, str. 73.

<sup>46</sup> *J. H. Kwabena Nketia, The Music of Africa*, str. 54.

humanistiki (etnomuzikologija oziroma antropologija glasbe je takorekoč prav nekje vmes), ne moremo stakniti repa in glave. Drugače rečeno: simbolizacijski procesi v humanistiki - deloma pa tudi v družbenih vedah - tečejo po drugih tirnicah kot v (recimo) naravoslovju, saj imamo največkrat opravka z metaforičnimi in ne logično formalizacijskimi simbolizacijami.

Prostor delovanja glasbe, ki sem ga v nekaterih orisih nakazal v tekstu, je skratka prostor, v katerem glasba postane medij, ob pomoči katerega prihaja do avtopoetične rasti in "vzdrževanja" oz. ohranjanja kulturnega "organizma".

Praktično ni segmenta človeške dejavnosti brez zvočne spremljave (tako kot po Johnu Cageu ne moremo več govoriti o ontološkem pojmu tišine). Ampak, ali gre res zgolj za spremljavo, zgolj za kuliso na odru preživetja človeške skupnosti, ali pa gre morda za enega od ključnih segmentov v funkcionalni igri možnosti preživetja? V dobi, v kateri so stroji zgradili nekakšen svet, ki je v svojem bistvu nekakšna materializirana, obenem pa transcendirana kultura, ki se nam pravzaprav (na fetišističen način) v svoji vlogi človeškemu življenju radikalno tujega ves čas prikazuje kot narava, je postal boj človeške družbe za preživetje vse bolj netransparenten. Prav kultura - oz. pojavni segmenti kulture - pa je orodje, katerega edini namen je (strogo funkcionalistično gledano, po Malinowskem) omogočanje preživetja, lahko pa deluje samo kot zaokrožen sistem - z luknjami sicer, ker popolna totalizacija človeškega življenja ni možna -, toda sistem, katerega vsak parcialni moment mora delovati. Vloga glasbe v tem smislu postane zgolj ena od oblik napihovanja tega balona in ni izvzeta ali dvignjena nad druge segmente človeške kulture. Njen nad vsakdanje bivanje privzdignjen izraz, slika, pa izhaja iz preprostega dejstva, da lahko deluje samo v prej omenjenem sebi lastnem "medsvetnem" prostoru. Deluje namreč tako, da z nenehnim bežanjem od dejanskosti na vseh koncih in krajih vdira nazaj v vsakdanjost in se neprestano odbija od kulturi najbližjih točk narave, tako da vsakokrat vzpostavlja novo mejo med (umetno) ločenima svetovoma narave in kulture oz. med človekovim, zanj značilnim notranjim svetom ter zunanjim, objektivnim svetom narave, ali vsaj tistim delom narave, ki vdira v človekovo izmišljajsko realnost.

**Rajko Muršič**, dipl. etnolog, prof. filozofije, mladi raziskovalec na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Pri založbi Katedra je pred kratkim izdal knjigo *Neubesedljive zvočne igre*.

## LITERATURA

- BAŠ, FRANJO, *Izbrani entološki spisi*, Slovenska matica, Ljubljana, 1984.
- CVETKO, IGOR, *Jest sem Vodovnik Juri, O slovenskem ljudskem pevcu, 1791-1858*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1988.
- CVETKO, IGOR, *Otroška glasbila in zvočne igrače kot del glasbene (zvočne) tradicije otrok na Slovenskem*. MED GODCI IN GLASBILI NA SLOVENSKEM, Slovenski etnografski muzej, Znanstvenoraziskovalni center, Inštitut za slovensko narodopisje - Sekcija za glasbeno narodopisje, Ljubljana, 1991.
- CVETKO, IGOR, "O zvočni in glasbeni identiteti (Tokrat malo drugače)". *Muzikološki zbornik XXVI*, Ljubljana, 1990, str. 59-65.
- DRAVEC, JOSIP, *Glasbena folklor Prlekije*, Pesmi, SAZU, Ljubljana, 1981.
- GRAFENAUER, IVAN, *Narodno pesništvo*. NARODOPISJE SLOVENCEV 2, DZS, Ljubljana, 1952, str. 12-85.
- HASL, DRAGO, Haloška žveglja. *Traditiones* 4, 1975, Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje, SAZU, Ljubljana, 1977, str. 89-116.
- HROVATIN, RADOSLAV, *Metrika teksta in melodije na Gorenjskem*. RAD KONGRESA FOLKLORISTA JUGOSLAVIJE, VI, Bled 1959, Ljubljana, 1960, str. 79-82.
- KUMER, ZMAGA, *Etnomuzikologija, Razgled po znanosti o ljudski glasbi*, Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, Ljubljana, 1988.
- KUMER, ZMAGA, *Ljudska glasba med rešetarji in lončarji v Ribniški dolini*, Založba Obzorja, Maribor, 1968.
- KUMER, ZMAGA, *Pesem slovenske dežele*, Založba Obzorja, Maribor, 1975.
- KUMER, ZMAGA, *Slovenska ljudska glasbila in godci*, Založba Obzorja, Maribor, 1972.
- KUMER, ZMAGA, "So pesmi okrogle...", Nekaj o slovenskih poskočnicah in njih razmerju do nemških". *Traditiones* 1, Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje, SAZU, Ljubljana, 1972, str. 117-127.
- KUMER, ZMAGA, *Vsebinski tipi slovenskih pripovednih pesmi, /Typenindex slowenischer Erzähllieder/*, Sekcija za glasbeno in plesno narodopisje pri Inštitutu za slovensko narodopisje SAZU, Ljubljana, 1974.
- KUNAVER, DUŠICA, *Slovenske pesmi, šege in panjske končnice*, (Samoizaložba - Pod lipo domačo), Ljubljana, 1990.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Divlja misao*, Nolit, Beograd, 1978.
- LINHART, ANTON, *Poskus zgodovine Kranjske in ostalih dežel južnih Slovanov Avstrije*, 1 in 2, Slovenska matica, Ljubljana, 1981.
- MAROLT, FRANCE, "Gibno-zvočni obraz Slovencev". *Slovenske narodoslovne študije*, 3. zv., Glasbeno narodopisni institut v Ljubljani, Ljubljana, 1954.
- MAROLT, FRANCE, "Slovenski glasbeni folklor". *Slovenske narodoslovne študije*, 4. zv., Glasbeno narodopisni institut v Ljubljani, Ljubljana, 1954.
- MERRIAM, ALAN P., *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, 1964.
- NKETIA, J. H. KWABENA, *The Music of Africa*, W. W. Norton & Company Inc., New York, 1974.
- OREL, BORIS, "Slovenski ljudski običaji". *Narodopisje Slovencev*, 1. del, Ljubljana, 1944, str. 263-349.
- RAMOVŠ, MIRKO, "Metode in cilji raziskovanja slovenskega plesnega izročila". *Poglavja iz metodike etnološkega raziskovanja 1*, Filozofska fakulteta Univerze Edvarda Kardelja, Ljubljana, 1980, str. 80-99.

- RAMOVŠ, MIRKO, **Plesat me pelji, Plesno izročilo na Slovenskem**, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980.
- RAMOVŠ, MIRKO, "Valvasorjevo etnokoreološko gradivo". **Traditiones** 2, Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje, SAZU, Ljubljana, 1973, str. 147-158.
- SCHWAB, GUSTAV, **Najlepše antične pripovedke**, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1988.
- SLOVENSKE LJUDSKE PESMI 1**, Pripovedne pesmi, (uredili: Zmaga Kumer, Milko Matičetov, Boris Merhar, Valens Vodušek), Slovenska matica, Ljubljana, 1970.
- STRAJNAR, JULIJAN, "Rezijanska citira". **Traditiones** 16, Zbornik ISN, SAZU, Ljubljana, 1987, str. 255-271.
- STRAJNAR, JULIJAN, "Slovenska ljudska glasba. Samoniklost ljudske kulture Slovencev", **Traditiones** 19/1990, Separata, SAZU, Ljubljana, 1990, str. 99-106.
- ŠTREKELJ, KAREL, **Slovenske narodne pesmi, Izd. in zal. Slovenska matica v Ljubljani 1895-1923** (faksimile), Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980.
- TOMAŽIČ, TANJA, **Ljudska glasbila in šege. MED GODCI IN GLASBILI NA SLOVENSKEM**, Slovenski etnografski muzej, Znanstvenoraziskovalni center, Inštitut za slovensko narodopisje - Sekcija za glasbeno narodopisje, Ljubljana, 1991, str. 27-50.
- VODUŠEK, VALENS, "O evropski etnomuzikologiji, Kratak oris njenega predmeta, metod, ciljev in dosedanjih dognanj na Slovenskem (1)". **Poglavja iz metodike etnološkega raziskovanja 1**, Filozofska fakulteta Univerze Edvarda Kardelja, Ljubljana, 1980, str. 39-56.
- ZABLATNIK, PAVLE, "Iz ljudske medicine pri koroških Slovencih". **Traditiones** 1, SAZU, Ljubljana, 1972, str. 181-185.